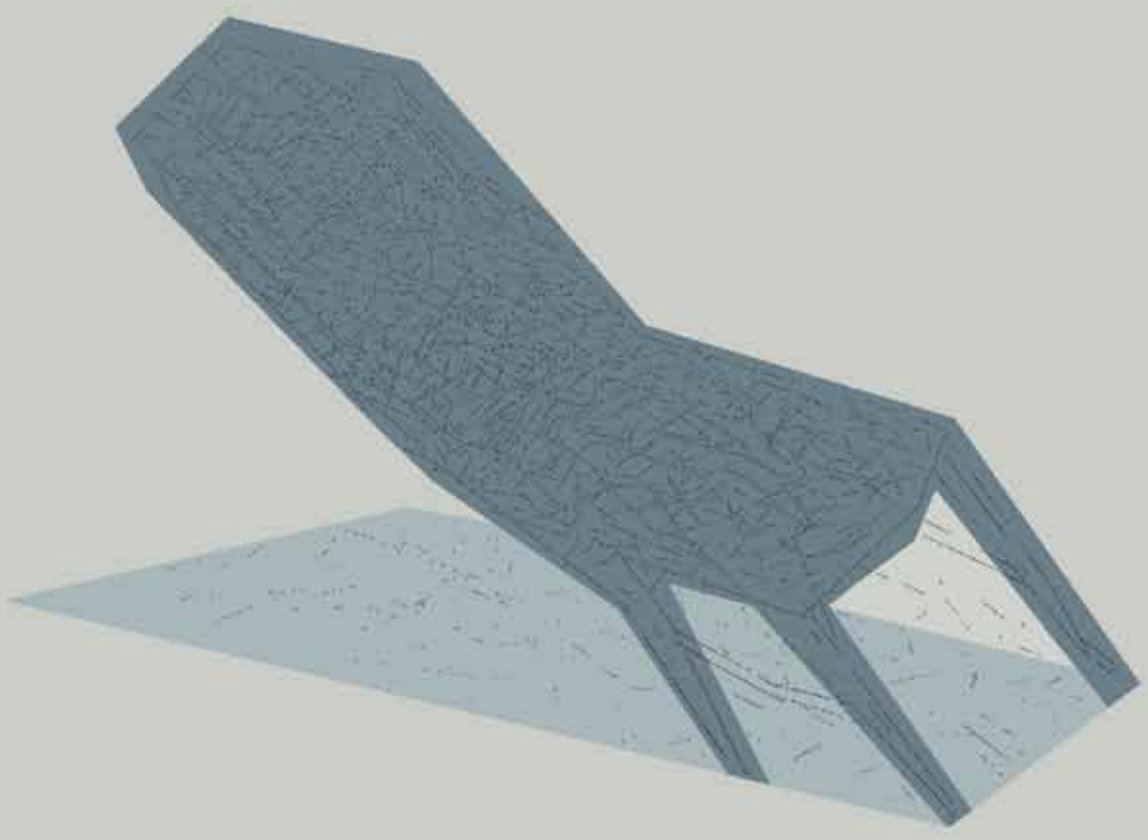
La Pupila

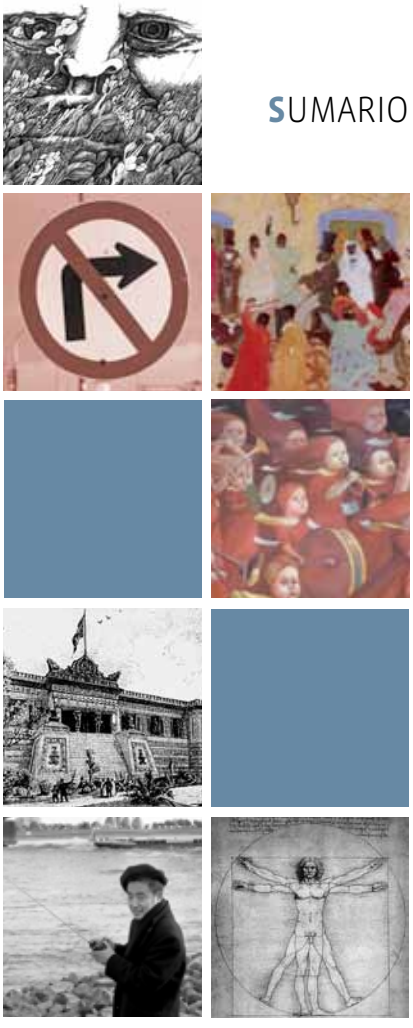
Clarel Neme /
Hugo Alíes /
Pedro Figari/
La izquierda y la cultura /
Exposiciones universales del 900 /
Arte coreano /
La sección áurea

URUGUAY / AÑO 6 / Nº. 27, JUNIO 2013
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Hugo Alíes. **Objetos.** Grabado, 2006.

SUMARIO



1 Entrevista a Hugo Alíes

6 La izquierda y la cultura

11 La metafísica de Figari y su cosmoplástica

15 Clarel Neme: la exhumación de un gran pintor

22 Exposiciones universales del 900

26 Nam June Paik

31 La sección áurea

Uruguay / Año 6 / Nº. 27, Junio 2013
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

Miguel Ángel Campodónico (Montevideo, Uruguay 1937). Escritor, ensayista y periodista. Su obra abarca literatura de no ficción, novela, cuento y producciones con variadas actividades periodísticas. Ha obtenido diversas distinciones y también acometió la tarea de hacer un relevamiento de todos los protagonistas del quehacer cultural del Uruguay. Escribió más de una decena de libros de ficción, y cerca de veinte trabajos monográficos así como ensayos sobre investigación política. Participó en la novela colectiva escrita por once narradores uruguayos *La muerte hace buena letra* (1993, capítulos propios 3 y 14). Integró doce antologías de narrativa uruguaya.

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

Carlos Rehermann (Montevideo, 1961). Estudió ingeniería, y arquitectura. Publicó los libros *El robo del cero Wharton* (1995), *Dodecamerón* (2008), *180* (2010) entre otros títulos. Estrenó numerosas obras de teatro con la compañía "Teatro del Umbral". Publicó varios centenares de notas de prensa especializadas en temas culturales y ha escrito ponencias para congresos, seminarios y encuentros académicos. Dirige y conduce el programa radial Tormenta de Cerebros en 1050 AM Sodre, y los programas de televisión La habitación china y Narrado a Luz para TV Ciudad.

Begoña Rodríguez (Navarra, España). Licenciada en Periodismo por la Universidad de Navarra y Experta en Arte y Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid. Ha ejercido la crítica y la redacción especializada en arte contemporáneo durante cinco años en la revista internacional Lápiz, con sede en Madrid, así como en la revista de Historia del Arte Numen. En los últimos años ha coordinado eventos culturales tanto en España como en Corea del Sur, desde la Sección Cultural de la Embajada de España. En el campo editorial, ha trabajado en edición literaria y en la coordinación de publicaciones para la asociación de editores independientes Contexto.

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

Joseph Vechtas (Uruguay, 1934) Artista visual, escritor. De sólida formación académica, ha demostrado una particular sensibilidad para decodificar conductas y emociones. Autor de *La invención del tiempo* (poemas) y *El exilio de Dios* (novela). En el año 2010 publicó *Figari: Estética, Arte, Pintura.* Ha logrado la plena captación del fenómeno estético, del cual se ha ocupado en diversos ensayos. Escribe para el mensuario Relaciones.

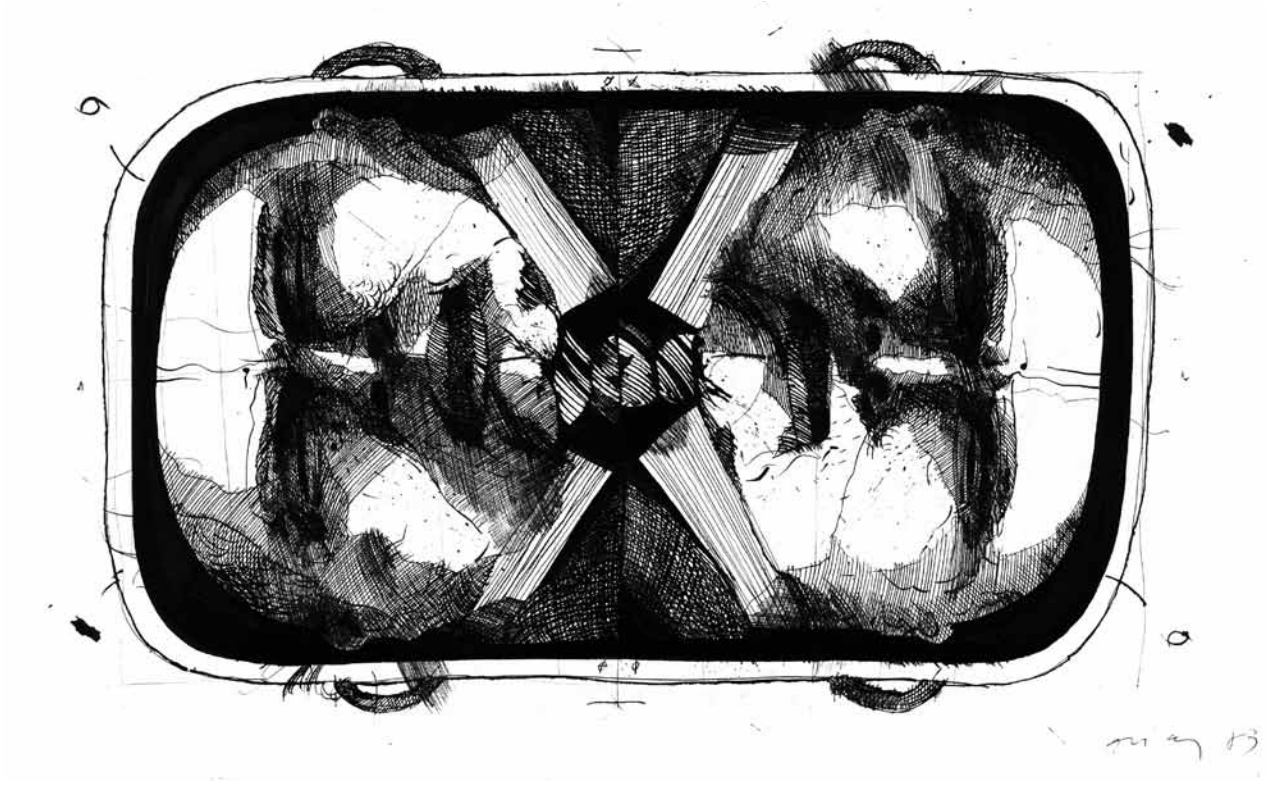
Redactor responsable: Gerardo Mantero (manterorevista@gmail.com) **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero. Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura Nº 2192-08. Distribución 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, IPA, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, ESCUELA PEDRO FIGARI, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, UNIVERSIDAD CATÓLICA, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAUJO, DE TREINTA Y TRES, MUSEO EL GALPÓN, DE PAN DE AZÚCAR, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.

“Lo válido es lo que está permanentemente **en revisión”**

Desde el dibujo abigarrado y cargado de connotaciones políticas que caracterizó a **“El Dibujazo”** a las despojadas y sutiles obras digitales que recientemente mostrara el Museo Blanes, pasaron cuarenta años en la obra de Hugo Alíes. Trayectoria pautada por la experimentación, y dueña del mismo rigor que aplicó en su amplia experiencia como diseñador en distintas áreas (diseño industrial, joyería, diseño gráfico), o en la instrumentación de los cursos de diseño gráfico que lo tuvieron como pionero en esa materia en nuestro país.



Sin título. Tinta sobre papel. 1983.

GERARDO **MANTERO**

Fuiste el pionero en cuanto a la docencia del diseño gráfico en nuestro país.
Sí, yo estaba un poco cansado de la dependencia de la imprenta y entonces decidí dejarla. En realidad trabajaba *freelance*, pero el trabajo de imprenta igual me había atrapado, y era tentador para mí seguir estudiando. Así que me dediqué diez años a formar un curso que no había en el Uruguay. Después se llenó de cursos basados en la informática.

¿De qué año estamos hablando?
Yo empecé con esta apertura del taller en el año noventa, una cosa así. Para mí fue una época muy productiva desde el punto de vista del aprendizaje dentro del diseño. Para dar clase tuve que hacer un esfuerzo grande. Yo manejaba, cosas desde la espontaneidad, pero la educación te exige otra profundidad. Así que esos primeros diez años fueron también años de estudio continuo. Cuando vi la alternativa de dar clase pensé: esto puede ser tentador, porque me permite volar sobre lo que esbocé y extenderme. En un sentido yo percibía que el conocimiento para diseñar cosas al

Bronca 1. Tinta sobre papel. 1982.

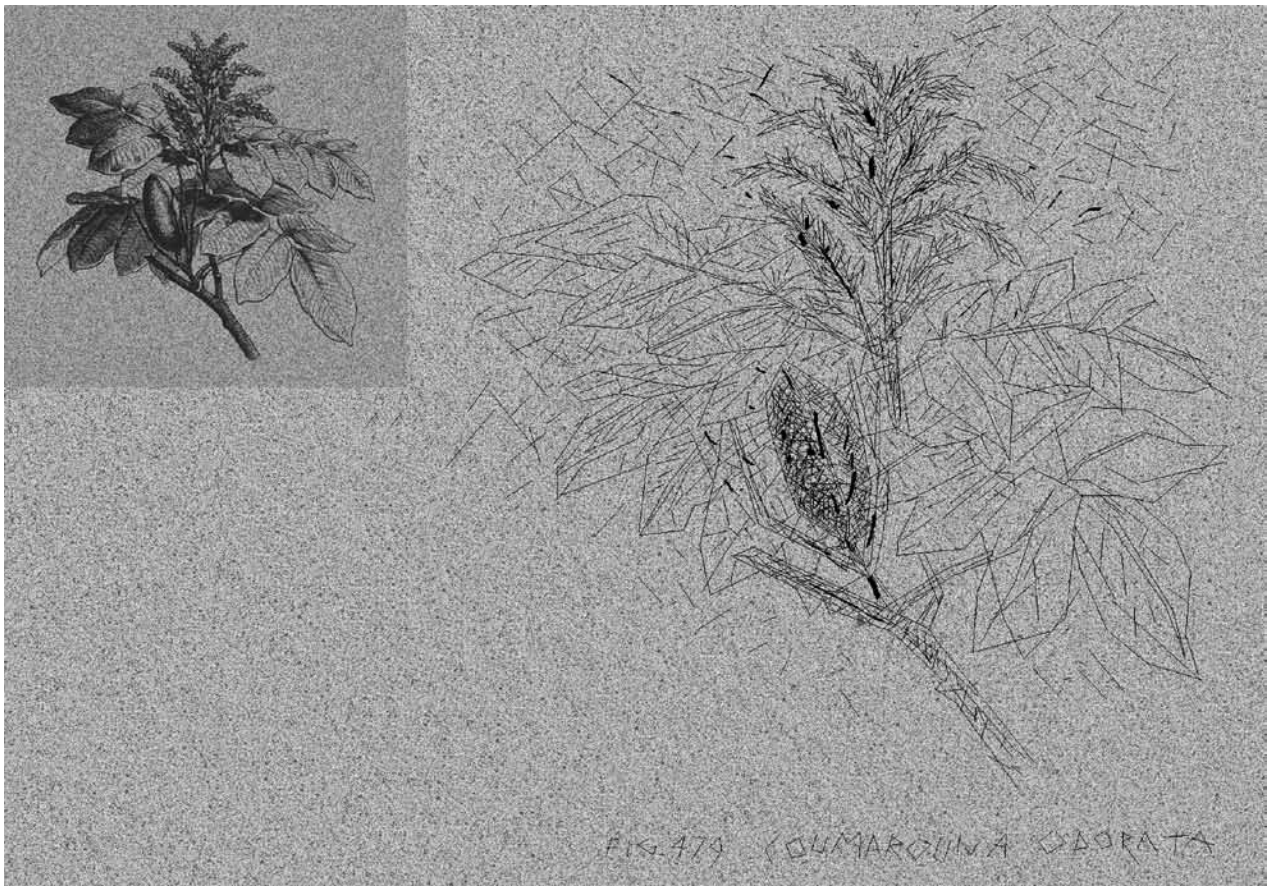
menos correctas, ya me tenía cansado y superado, mientras que por el lado de la docencia se abría un campo que me llevaba necesariamente a explorar cosas nuevas. Realmente era una labor mucho más creativa. Entonces dejé durante años de trabajar en el diseño gráfico, aunque cada tanto retomaba proyectos puntuales, pero en ese mismo lapso me mantuve bastante fiel al tema de la docencia.

Se puede abordar desde distintos ángulos la apreciación visual: la imagen, los signos, los símbolos, el gesto, el objeto ¿Cómo fue que estructuraste la metodología de trabajo en cuanto a la enseñanza?
Mirá, empecé con lo poco que sabía, que era hacer una estructura de estos temas y crear una experiencia que reformulaba todos los años. Experimentaba técnicas, experimentaba formas de dar clase, de enseñar, de transmitir conocimientos. Terminaba un año y sobre esa marcha, me planteaba qué cosas había aprendido, qué cosas podían multiplicarse o cuáles podían enfocarse desde otro ángulo de apreciación o profundidad. De eso se trató esta experiencia de los primeros diez años: ir edificando el conocimiento, hacerlo posible y aplicable. Para mi fue muy creativo porque me fui formando "a los ponchazos," como la mayoría de los colegas de la época. No había donde estudiar de una manera seria y formal. Durante muchos años yo me dediqué a ampliar mis conocimientos, pero por mi cuenta.

¿La imagen es la realidad? ¿Lo que es visible es real?
Se puede decir que si... Igualmente no soy partidario de teorizar demasiado al respecto... Durante esos años de formación, ingresé al estudio y conocimiento de la semiótica y pasado todo ese entusiasmo, "volví a tierra". No tengo, entonces, un "slogan" que me represente. No tengo un prejuicio que tenga considerado como válido, justamente considero que lo válido es lo que está permanentemente en revisión. La actitud del artista es esa. Mí experiencia de estos últimos años, es dejar de trabajar como lo hacía antes, en dibujo, intelectualmente, de esa manera, con una historia propia de ese hacer, y me aboqué a romper esa historia y comenzar una trayectoria ecléctica. Estoy haciendo cosas que no tienen que ver con mi dibujo anterior. Realmente empecé a trabajar en la computadora como una cosa indominable para mí. Yo, paradojalmente siempre tuve máquina en el taller de diseño gráfico, pero contaba con el aporte de algún compañero que realmente entendía de la parte de informática y se hacía cargo de ese curso, para yo dedicarme a otras áreas más vinculadas a los conceptos. El taller "ideológico", por llamar de alguna manera al área más vinculada al desarrollo de ideas, lo llevé siempre yo, e introduje toda la parte del conocimiento del área de la informática por el lado de todo lo que se podría hacer, desde el punto de vista del diseño. Las posibilidades con respecto al cambio de lenguaje, en la dimensión técnica. Por otra parte también mantuve criterios del aprendizaje formal, a través de los conceptos de la disciplina, el "discurso gráfico".

En la exposición del Museo Blanes se ve claramente ese eclecticismo. Desarrollaste distintas líneas tanto en lo formal como en lo temático. En cuanto a lo gestual, no utilizaste la tableta, trabajaste con el Photoshop y el In-Design.
Yo uso muy poca herramienta de la informática. Nunca me interesó utilizar herramientas muy sofisticadas desde el punto de vista gráfico. De alguna manera me mantengo fiel al trazado, al dibujo. Puedo usar elementos de textura, sin caer (yo digo caer y en realidad es subjetivo, sería mejor decir "pasar") a un dominio absoluto, donde hasta lo mínimo está sujeto a un conjunto de efectos deslumbrantes. Me mantuve, experimentando en otros sentidos.

Eso se ve muy bien en las grafías, lograste la misma calidez que con la mano.
Lo que define a esta transición es que estoy usando, casi todo el tiempo, el *mouse*. Estoy dibujando casi todo el tiempo directamente con esta herramienta. Hoy en día, que tengo una sola mano hábil, aprendí a dibujar con la izquierda y a escribir también. Los últimos trabajos tienen que ver

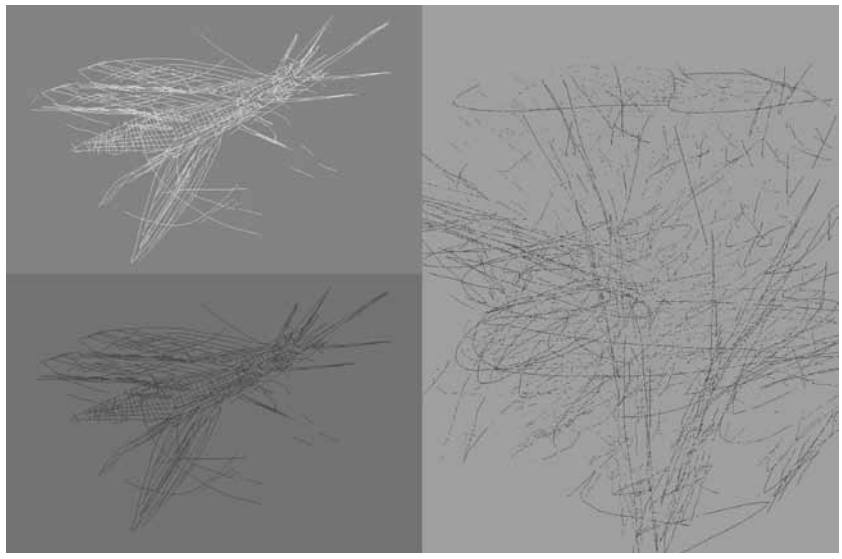


Libro de Botánica. Grabado. 2008.

con un manejo de geometría más que de lo figurativo... En ese sentido me manejo muy bien, a pesar del límite.

Me llamó a atención, en la muestra, las alusiones al volumen, a la botánica, a la física, a la vida mineral, a los insectos ¿Fue una búsqueda meramente formal, o tenías interés en estas temáticas previamente?
No me planteo un tema, ni búsqueda previa. El programa en realidad, se hace solo. En mi caso, hay cosas en las que llegué a un punto en el que hice veinte dibujos, o mil, y ahí cerré todo el interés en el tema. Y entonces paso a otro que no se cómo va a ser, que está lleno de preguntas. Son intereses que surgen como juegos y van generando una especie de universo. Yo estoy jugando con esto. Pasé por una época en la que, por ejemplo, el contenido político era sustancial, pero por cambios de enfoque personal y cambios en la situación del país, esa preocupación se desplazó de alguna manera.

Vos fuiste integrante de la generación de "El Dibujazo".
Sí, claro. Fui, que yo recuerde, uno de los primeros que se permitió hacer una exposición exclusivamente de dibujos. El dibujo como técnica independiente no se planteaba en ese momento. A su consolidación como disciplina independiente fue algo a lo que me dediqué desde el principio, dejando de lado incluso otras técnicas o actividades.



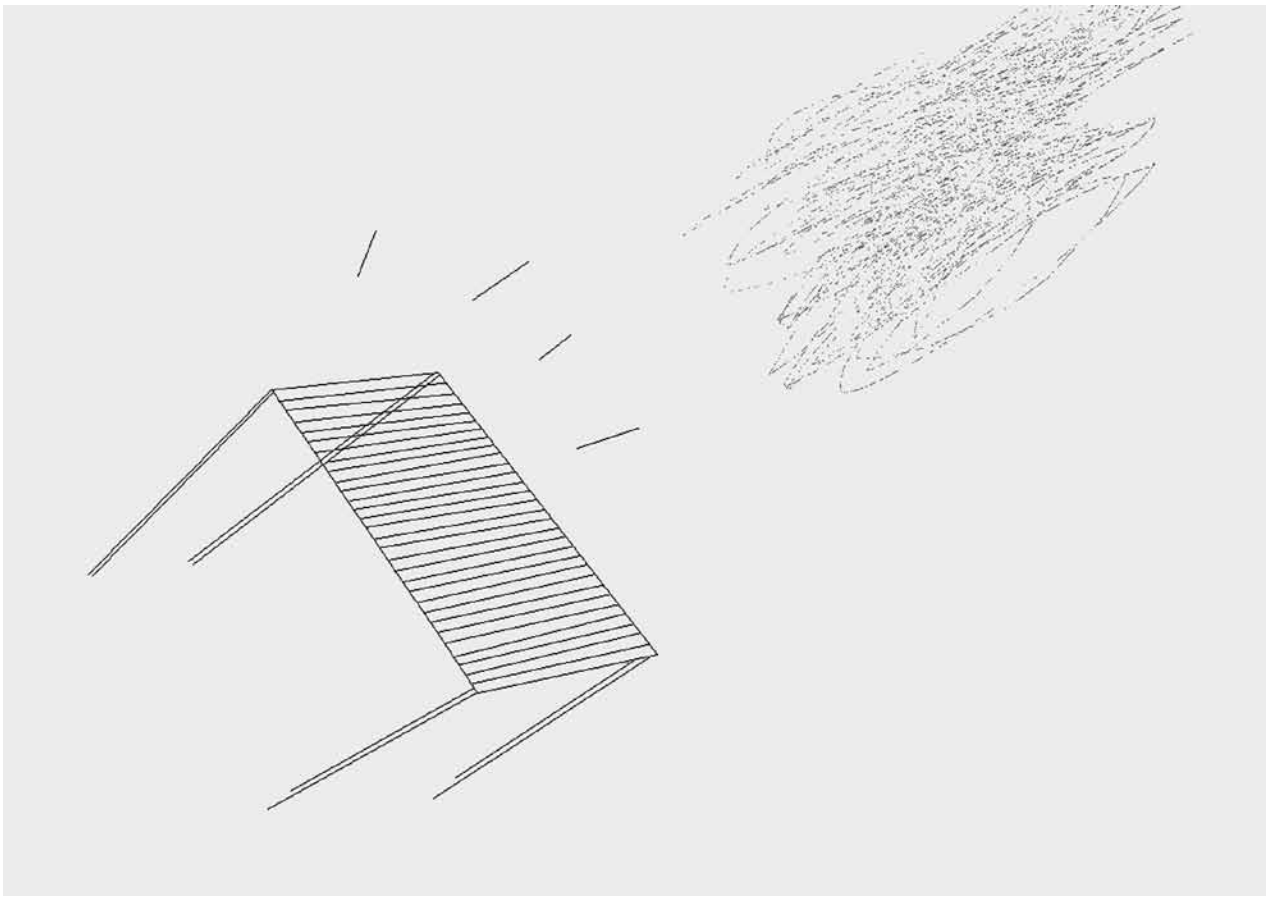
Imprecisiones. Grabado. 2006.

"El Dibujazo" tuvo una carga de relato social y político.
Claro, claro, hasta el nombre.

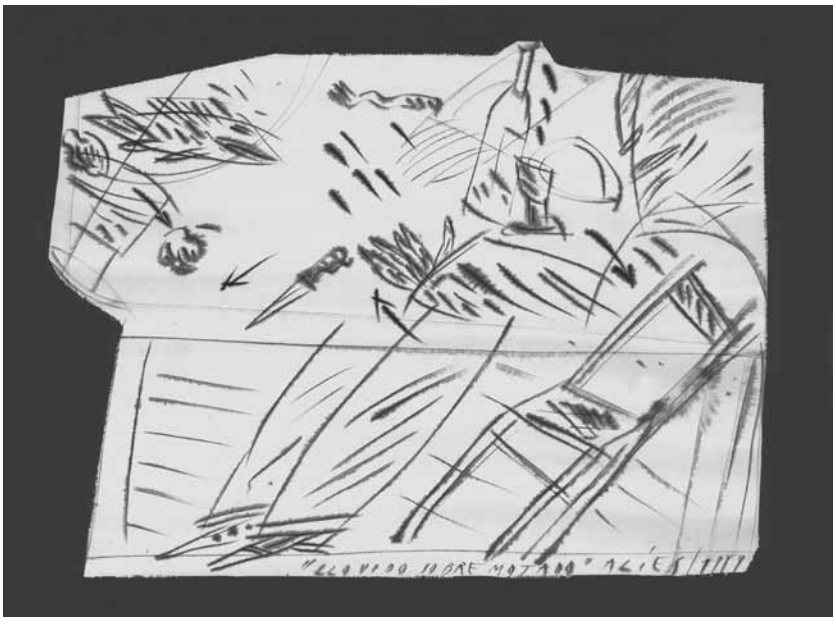
Tuviste que emigrar por esa época.
Me fui en el '72.

¿Trabajaste en diseño gráfico, en Buenos Aires?
No, la producción en dibujo fue más bien personal, pero mi trabajo remunerado estuvo enfocado en el diseño de objetos, y en la producción de objetos para la venta, utilitarios, decorativos, una cosa así. Fue lo que me permitió vivir ahí.

¿Cuáles son los parámetros a considerar para que un diseño determinado sea



Grafein. Grabado. 2004.



Llovido sobre mojado 1. Técnica mixta sobre papel. 1989.

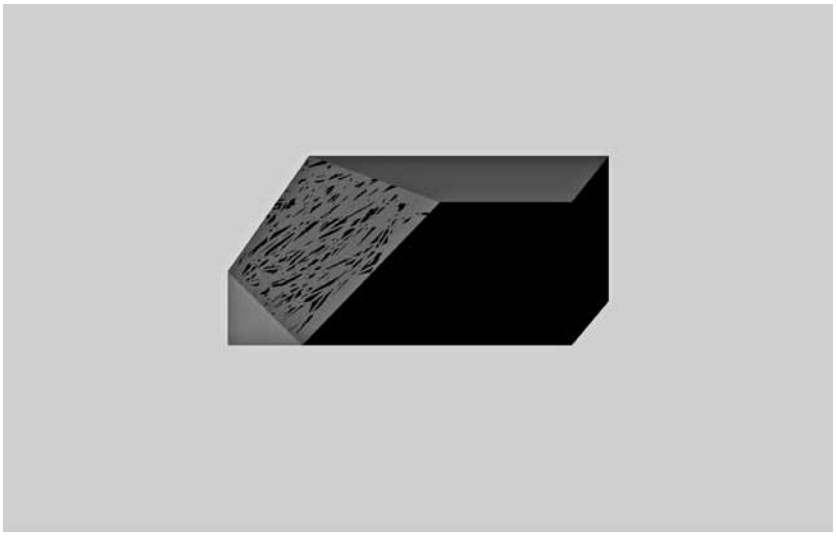
considerado una obra de arte? ¿Es la intencionalidad previa, la calidad formal?
Mirá, yo me hice siempre trampas al solitario y lo reconozco, porque en realidad me volqué hacia el diseño gráfico por necesidad de tener un medio de vida, incluso antes de irme a Buenos Aires. Eran cosas que servían para sostenerme, dibujaba para una empresa, para éste, para otro. Manejando otros códigos del lenguaje totalmente distintos. Me enfoqué en muchas cosas utilitarias, en el ámbito del diseño de objetos, por ejemplo, que me dio vida a mí y a mi propia familia. Pero siempre hice cosas que me interesaban. En resumen, la selección de cosas que yo hice como diseñador gráfico, que no todo por supuesto es bueno, me permitió generar un repertorio discursivo propio.

Como un lenguaje...
Exacto, el dominio de un lenguaje en realidad y algo que le diera sentido a mi vida en definitiva.

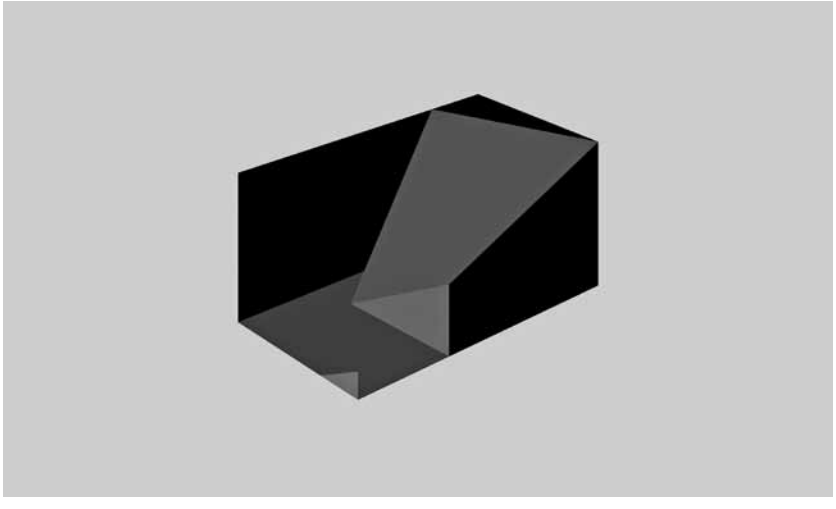
El diseño gráfico de por sí es un arte.
Claro, sí. Tomado de esa manera si lo es.

De la misma manera se puede dar la discusión con respecto a la ilustración.
Lo mismo, yo estoy jugando con la ilustración y la "desilustración". Las cosas no tienen una definición única, hay formas particulares de resolver los temas. En ese caso, y a lo largo de mi vida, no recurrí, ni con mis dibujos, ni con mis objetos, salvo estos que te comenté antes, en proyectos de ventas. Diferencié siempre mucho lo que era artesanía, lo que era diseño y lo que era plástica. Eso lo tuve siempre claro. Sabiendo que existía una línea de trabajo que caracterizaba los resultados, estos eran propios de ese enfoque... No me comprometí nunca con la venta continua, con una galería por ejemplo. El mercado para mi pasaba por el costado, ¡por suerte! (risas) Porque eso me daba la libertad de elegir que quería hacer y hacerlo.

En aquella recordada generación de gráficos nucleados en la imprenta AS (Jorge Carrozzino, Ayax Barnes, entre otros) tuvo una fuerte influencia la gráfica polaca de la época ¿Cuáles fueron tus fuentes?
A mi me influenció la experiencia de la Imprenta AS, pero de una forma particular. Yo nunca antes había trabajado en el rubro cuando fui convocado por [Jorge de] Artega a mi regreso de Buenos Aires. Estamos hablando del año '81 y era la temporada final de AS, que ya no contaba con el esplendor creativo que funcionó en otra época, pero igualmente me permitió conocer aspectos del oficio desde una situación privilegiada. En primer lugar, aprendí técnica de diseño, por ejemplo aprendí qué pasaba con un impreso desde antes de entrar a la máquina hasta que salía de ella. Como yo digo a veces, era más un cagatintas que un diseñador. Además tuve la oportunidad de trabajar experimentalmente. Había agarrado un cuartito donde me dedicaba a generar cosas que después volcaba en la gráfica. Era una especie de inversión del orden, no decía "tengo un pedido, a ver que mierda voy a hacer...", sino que trabajaba en función de la invención previa. Fue un ciclo corto debido al cierre de la imprenta, pero muy fructífero creativamente.



Filos. Grabado. 2005.



Filos. Grabado. 2005.

Yo te preguntaba si te influenció algo en particular en la gráfica, alguna corriente.
Antes de pasar por la imprenta AS conocí la obra de Ayax Barnes. No trabajé con él pero fuimos amigos y definió toda la gráfica de la década del sesenta. Entre Barnes y Carrozzino, realmente pusieron a funcionar la idea creativa del ciclo de los sesenta en el Uruguay.

¿Carlos Palleiro fue otra referencia de esa época?
Fue simultáneo. De pronto Palleiro fue inicialmente muy allegado al lenguaje gráfico de Barnes, mientras que mi trabajo no tanto, aunque también era un admirador de su obra y de alguna manera trasmití su espíritu por otros caminos. Por ejemplo, hice la mayor parte de los afiches de la Feria del Libro y el Grabado. Durante veinte años llevé adelante esa gráfica identificando la serie, y si al inicio tenía algún parecido con la obra de Barnes, al final del período no quedaba similitud.

¿Ahora en qué estás trabajando?
Acabo de poner un punto, hace unos meses... tengo mucho material avanzado, que no figura en catálogo. Es una línea de trabajo que no tiene precedentes con lo venía haciendo antes. Así que estoy en eso, fundamentalmente.

¿Tiene algo que ver con lo que exhibiste en el Blanes?
No, es una cosa que se escindió de lo anterior.

¿Digital?
Si, digital. Trabajo en dos series, una azul y una roja, estoy muy interesado en procesarlas, para ver los impresos, y eso me ata mucho en lo que respecta a los procesos creativos, como estoy pendiente de desarrollar eso, hasta que no lo pueda sacar voy a seguir con los ojos abiertos, sin mirar nada. El soporte esta vez va ser la tela.

Aunque el tema de la identidad es terriblemente relativo y complejo ¿se puede decir que hay una manera de "hacer gráfica", nacional?
Yo creo que no. Yo creo que si la hubo en algún momento, era un problema de una cierta temperatura, que regía en el ambiente. Yo veo como una virtud, en realidad, que esa condición se haya roto en la actualidad. Ser uruguayo, hoy en día, es ser más internacional que antes. Los lenguajes tienden a diferenciarse mucho más, porque se abren otras puertas a las miradas. Hay unas influencias que son internacionales, te sentás a mirar en la máquina, por Internet, y se abre un mundo descomunal. Es saludable que se pueda dar un cierto contacto. Pero al mismo tiempo, así como existe esta posibilidad de diversificar, también existe el lado de los límites a las posibilidades de puestas en escena. Son límites económicos, de tiempo, de trabajo, con los que uno debe manejarse. Ahí se da la situación de que abunden los elementos repetitivos, más que nada. No es que no exista capacidad creativa de los uruguayos, no es ese el problema. Se trata de la dinámica dentro de la que pueden circular las ideas y ponerse en práctica los proyectos.

Izquierda y

MARIANO **ARANA**

¿Es viable una cultura sin izquierda?
¿Es creíble una izquierda sin cultura?
Tengo la plena convicción que la respuesta a la primer interrogante no puede ser sino afirmativa y así lo avala buena parte de la historiografía de la literatura y del arte.
Me cuesta imaginar en cambio que pueda existir, a cabalidad, una izquierda sin cultura.
La dicotomía planteada no es meramente retórica aunque pueda percibirse como reduccionista y aún embaucadora. Es más: admito que su formulación fue intencionalmente provocativa; y por honestidad intelectual, siento que no debo rehuir la explicitación de mis dudas y desconciertos; ni mucho menos, soslayar convencimientos personales hondamente arraigados.
Nunca me ha resultado fácil la especulación reflexiva sin una concreta circunstancia que la motive; y desafortunadamente, no han sido pocos en los años recientes, los disparadores capaces de justificarla.
No es por cierto mi propósito el de abrumar con ejemplificaciones decepcionantes y mucho menos, provocar involuntariamente el desaliento o un desmesurado inconformismo. Muy por el contrario, tanto en dictadura como ahora con más razón, en plena democracia reconquistada, he tratado de alentar positivamente la conciencia colectiva capaz de promover lo que, según pienso, debería ser característica ineludible de una auténtica izquierda.
La cuestión pasa a tener especial relevancia, ya que la fuerza política a la que pertenezco desde un inicio, gobierna desde hace más veinte años en Montevideo y pasó a ser gobierno en otros departamentos, así como también y por segundo período consecutivo, a nivel nacional.
No me engaño; soy consciente que algunos compañeros perciben ciertas consideraciones críticas como inconvenientes y hasta molestas, en tanto las suponen derivadas de actitudes corporativas o excesivamente intelectualistas.
El planteo que aquí me propongo confía, sin embargo, en lograr una visión equilibrada, sustentada en argumentaciones quizá controvertibles, pero fundadas. Sin posturas extremas pero tampoco, sin complejos vergonzantes.
Comienzo por aclarar que estoy muy lejos de cuestionar todo lo que se impulsó, a

cultura

nivel cultural por parte del Frente Amplio, tanto en lo departamental como en lo global.

Me remito en particular a las iniciativas impulsadas en Montevideo en lo referente a las artes visuales y escénicas, a la música, a la promoción cinematográfica, televisiva, deportiva y literaria; a la instrumentación de múltiples cursos y a la red interconectada de bibliotecas barriales. Logros todos ellos que, aunque no siempre contaron con unánime aprobación, los considero positivos y de buena inserción comunitaria.
Hechas las precedentes consideraciones, mi propósito es centrarme en un específico ámbito cultural: aquél en el que he sido formado, aquél sobre el que he profundizado, aquél que me permitió – junto con un invalorable grupo de estudiantes y jóvenes arquitectos – cuestionar, en plena dictadura, el desborde autoritario; aquél por el cual, con desmesurada benevolencia, fui nominado por el general Seregni y todos los compañeros frenteamplistas, como candidato a la Intendencia de la capital.
Me refiero obviamente a la ciudad, al espacio colectivo, a las obras testimoniales, al paisaje, a la vivienda y al hábitat.
Vuelvo una vez más a las interrogantes.
¿Es propio de la izquierda priorizar la inversión financiera, el rendimiento económico y el crecimiento del producto, dejando en un plano subalterno las calidades estéticas, los estímulos espaciales, el equilibrio ecológico y la biodiversidad?
¿Tiene la izquierda mala conciencia a la hora de optar entre la especulación inmobiliaria y el patrimonio cultural?
Cuando la izquierda habla de sustentabilidad: ¿se limita a la consideración de parámetros monetarios o incluye, en forma prevalente, los socio-culturales?
Considero que estas nuevas preguntas tampoco son meramente retóricas.
Baste recordar cómo se criticó, desde la izquierda, la decisión de nuestro equipo de gobierno departamental, de recuperar el teatro Solís en peligro de colapso; se cuestionó entonces que se invirtiera en una sala de espectáculos, cuando la población montevideana presentaba aún muchas carencias. Al no tener en cuenta que la Intendencia destinaba más un cua-

© Pablo Cortazzo

renta por ciento de su presupuesto a políticas sociales para atender a los sectores poblacionales más desvalidos, tal planteo implicaba – sin proponérselo, claro está – una postura elitista: la de suponer que la cultura es para ricos; que la cultura debería venir **después de** y no **junto con.**

Es por ello que tanto celebré el feliz acierto de la entrañable Nelly Goitiño cuando reiteradamente nos impulsaba a transformar la realidad "*a pan y canto*".

Pero más allá de consideraciones especulativas, creo insoslayable aterrizar en la ejemplificación concreta.

Por su entidad, comienzo por recordar la inconsecuencia de un par de autorizaciones otorgadas por gobiernos progresistas, sin que mediaran explicitaciones transparentes y convincentes.

a) En Maldonado: la bochornosa desfiguración de la "Solana del Mar" en la playa de Portezuelo; a mi criterio, la obra más valiosa realizada en el Río de la Plata por el reconocido arquitecto catalán Antonio Bonet. Desfiguración que mereció un fuerte señalamiento condenatorio tanto a nivel nacional como internacional.

b) En Montevideo: la incompartible regresión urbana en el área de "Tres Cruces", cediendo a las siempre crecientes apetencias comerciales del "shopping" allí instalado. Ello deriva en el empobrecimiento del entorno y contribuye a agravar aún más la incongruencia técnica de la localización de la terminal de transporte, impuesta arbitrariamente por la dictadura.

Agréguese a ello, la aberrante pérdida cultural que significó la demolición de la magnífica casona Art Nouveau en Bulevar España casi Juan Paullier, desconociendo resoluciones municipales vigentes.

Cito además la insólita e incongruente edificación recientemente construida en el predio de Irigoitía esquina Hermanos Ruiz. No sólo incongruente con la excelente residencia contigua diseñada por el arquitecto Carlos Surraco, sino incongruente también, con la alta calidad de un área particularmente protegida como lo es el Prado. Y lo más alarmante: sin haber contado, como correspondía, con el control de la Comisión Especial con competencia específica en la zona ¿Omisión inspectiva o presión indebida? En todo caso: flagrante irregularidad.

Me propongo ahora considerar otras realidades, amplificando la visión a escala territorial.

1. No parece razonable postergar un análisis desprejuiciado y sereno sobre el carácter de Montevideo en tanto ciudad-puerto.

Desde luego que no puede desconocerse el muy positivo desarrollo que ha alcanzado el comercio internacional, de contundente beneficio para el país; pero no pueden desconocerse tampoco, las consiguientes derivaciones, tanto a nivel de la estructura urbana como a nivel poblacional. Por lo mismo, debe serenamente plantearse la deseable compatibilización entre ciudad y puerto; entre la ciudad opaca e inerte –la de los contenedores que generan un amurallamiento agresivo, más rotundo que el impuesto, por razones defensivas, en el período colonial– y la ciudad actuante y viva; entre la lógica comercial y excluyente, y el derecho que desde siempre tuvo el ciudadano al uso y pleno goce de la urbe; en particular, el pleno goce del deslumbrante enclave geográfico que la singulariza. Señalo al respecto, que las visuales hacia el Río de la Plata desde las calles de la Ciudad Vieja, que las empresas logísticas se habían comprometido a respetar, prácticamente se han perdido.

Súmese a ello que la bahía de Mon-

tevideo - el entorno paisajístico más atractivo de la capital - sigue reduciéndose por reiterados rellenos, sin que hasta ahora se avizore el impostergable plan estratégico capaz de encarar la necesaria ampliación del recinto portuario más allá del Cerro.

2. En otro orden de cosas, me pregunto si no es hora ya de hacer una ponderada evaluación de la política que desde décadas atrás, concesionó multitud de espacios públicos destinados a clubes deportivos, sin que haya mediado un planteo de concepción integral.
   Para despejar las previsibles reacciones que el tema puede suscitar, me apresuro a consignar que apoyé – y sigo apoyando – la actividad deportiva; sobre todo aquélla que beneficia y estimula a la población barrial de todas las edades, particularmente la perteneciente a los sectores poblacionales económicamente menos favorecidos.
   Hecha la aclaración, entiendo imprescindible cuestionar si tales clubes beneficiados con localizaciones privilegiadas (Parque Rodó, Parque Batlle o el Prado, por ejemplo), han compensado, así fuera mínimamente, el generoso usufructo de amplísimos predios pertenecientes a la colectividad, asegurando el mantenimiento y el decoro estético que la ciudad y su población se merecen.
   Por lo expuesto, pienso que es necesaria una voz de alerta de cara al futuro, para no repetir errores; y aludo, concretamente, al Parque Roosevelt en el departamento de Canelones.
   Por una vez al menos, sería deseable la adopción de una postura planificada y de largo aliento, capaz de considerar al Roosevelt como una suerte de "Central Park" de un área metropolitana en expansión, producto de la inexorable extensión de la capital hacia el Este costero.
   La alusión al parque central de Nueva York no es por cierto inocente. Vale la pena, desde la izquierda, tomar conciencia que en el riñón del capitalismo mundial y en un enclave como Manhattan donde la especulación inmobiliaria seguramente es enorme, la colectividad neoyorquina fue capaz de mantener integralmente ese enorme pulmón verde urbano, incorporando tan sólo actividades funcional, paisajística y ambientalmente compatibles.
3. De menor cuantía, aunque de efectos fuertemente degradantes para la cultura urbana, es la polución visual de la ciudad, en gran medida originada desde la propia izquierda. Me refiero en especial, a los denominados "graffitis" que agreden a multitud de edificios públicos y privados, llegando a afectar incluso, en el caso de Montevideo, los muros perimetrales de los cementerios.
   Por su especifico destino, el ejemplo quizás más hiriente y contradictorio, es el del Instituto de Profesores Artigas sobre la avenida del Libertador; señalable realización de los arquitectos Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier, desfigurada hoy por consignas que, más allá de sus contenidos, implican una afrenta a la inteligencia ciudadana, en tanto suponen que la validez del mensaje resulta proporcional al tamaño de la letra empleada.

No todo ha sido negativo sin embargo. Me propongo por lo mismo, culminar estas ya extensas reflexiones, con la enumeración de tan sólo un puñado de aportes positivos promovidos por gobiernos progresistas:

- en primerísimo lugar, el Plan Ceibal, en la medida que no sólo tiende a acortar la brecha digital, sino porque

FUNDACION UNION
Espacio Cultural Contemporáneo
Plaza Independencia 737
www.fundacionunion.org
facebook

© Pablo Cortazzo

contribuye a disminuir la brecha socio-cultural;
- la decisión de democratizar y transparentar el acceso a los medios de comunicación, brindando mejores oportunidades a los creativos locales;
- la instalación de más de cien "Centros MEC" a lo largo y ancho del territorio nacional;
- la recuperación de los teatros de Rocha, Salto y San Carlos;
- la puesta en valor del museo y sala de espectáculos de Treinta y Tres;
- la recuperación de la Casa de la Cultura y la recalificación del microcentro de Florida;
- el equipamiento de un importante tramo de la calle Sarandí de Maldonado;
- la edición del "Catálogo de Bienes Culturales de Canelones";
- la recuperación del cementerio viejo ("Monumento a Perpetuidad") de Paysandú;
- la inauguración del Auditorio del SODRE;
- la transformación de dos valiosas fincas del siglo XIX para sede de la Junta Departamental de Montevideo;
- la recuperación del denominado "Hotel del Prado" y de los hoteles "Casino Carrasco" y "del Lago" en Montevideo;
- el exitoso resultado del Concurso Internacional para la ampliación del local central del Banco de la República, conjugando la contemporaneidad de la nueva propuesta, con la preservación de la Aduana Vieja y la puesta en valor de los vestigios coloniales de la Atarazana, recalificando un área emblemática de la ciudad;
- la promoción de cooperativas de vivienda por Ayuda Mutua en el casco antiguo de la capital, que contribuyeron a dignificar y revitalizar áreas deterioradas de la Ciudad Vieja, tanto en términos estéticos, como en contenidos de profunda sensibilidad social.

Por otra parte, no es menos cierto que desde el sector privado vinculado a la industria de la construcción - donde naturalmente el lucro opera como el estímulo primordial -se han venido registrando, fundamentalmente en la Ciudad Vieja de Montevideo, significativas inversiones, capaces de compatibilizar buenos diseños de inequívoca modernidad, con entornos testimoniales de alta relevancia.
Me niego a pensar que no sea posible alcanzar una razonable vertebración entre el interés privado y el bien común.
La pluridimensionalidad de lo cultural, en efecto, impone una mirada desprejuiciada y abierta ; aunque también, detenida y vigilante.
No me cabe duda sobre la voracidad insaciable - en lo que respecta a la especulación inmobiliaria - de muchos de los operadores privados.
No me cabe duda asimismo, sobre la displicencia burocrática – suponiendo que no cómplice - de algunos ámbitos del sector público.
Y no me cabe duda tampoco, sobre la paulatina opacidad cultural que nos va tiñendo colectivamente, en tanto integrantes de una sociedad contemporánea narcotizada por los valores efímeros del consumismo, de la frivolidad autocomplaciente y del exitismo inescrupuloso.

Pero me resisto a la resignación
¿Acaso hay que optar entre el "pasotismo" ilustrado y la plutocracia iletrada?
¿Entre el culturalismo trasnochado y la mera acumulación economicista?
La izquierda, en modo alguno, debe sucumbir a semejantes disyuntivas embaucadoras. No tiene derecho a ello.
Hace algunos años atrás, el arquitecto Jaime Lerner - ex prefeito de Curitiba y buen amigo – comentó la existencia de una curiosa leyenda aparecida en un cerco de la ciudad de La Paz:

"BASTA DE REALIZACIONES QUEREMOS PROMESAS"

Formulación algo descacharrante, por cierto .... salvo que, más allá de su ostensible ironía, se la lea en clave cuestionadora.
Su supuesta incoherencia podría no ser tal, si por "realizaciones" se entendieran aquellas actuaciones aberrantes, empobrecedoras de la ciudad y del espacio colectivo; y por "promesas" se aludiera a los compromisos asumidos por la izquierda ante la ciudadanía.
Estoy entre los muchos que apuestan a la justicia social y que aspiran a una democrática y sostenida distribución de la riqueza.
De la riqueza económica, de la riqueza natural, de la riqueza del conocimiento y por cierto también, de la riqueza cultural.
Desafío grande para la izquierda que no puede – no debe - ser soslayado sin riesgo de desnaturalizar su propia esencia.
Hago mías las palabras del vasco Joxeán Fernández – comprometido con la causa latinoamericana y popular – cuando afirma que la cultura es *"capaz de tejer solidaridades entre generaciones. Capaz de velar por la sostenibilidad de nuestro entorno. Capaz de hacernos más reflexivos más autocríticos"*,para culminar sosteniendo que *"sin cultura, la izquierda pierde su alma ".*
En verdad, estoy convencido que la izquierda se compromete honda e integralmente con la cultura, o deja de ser izquierda.

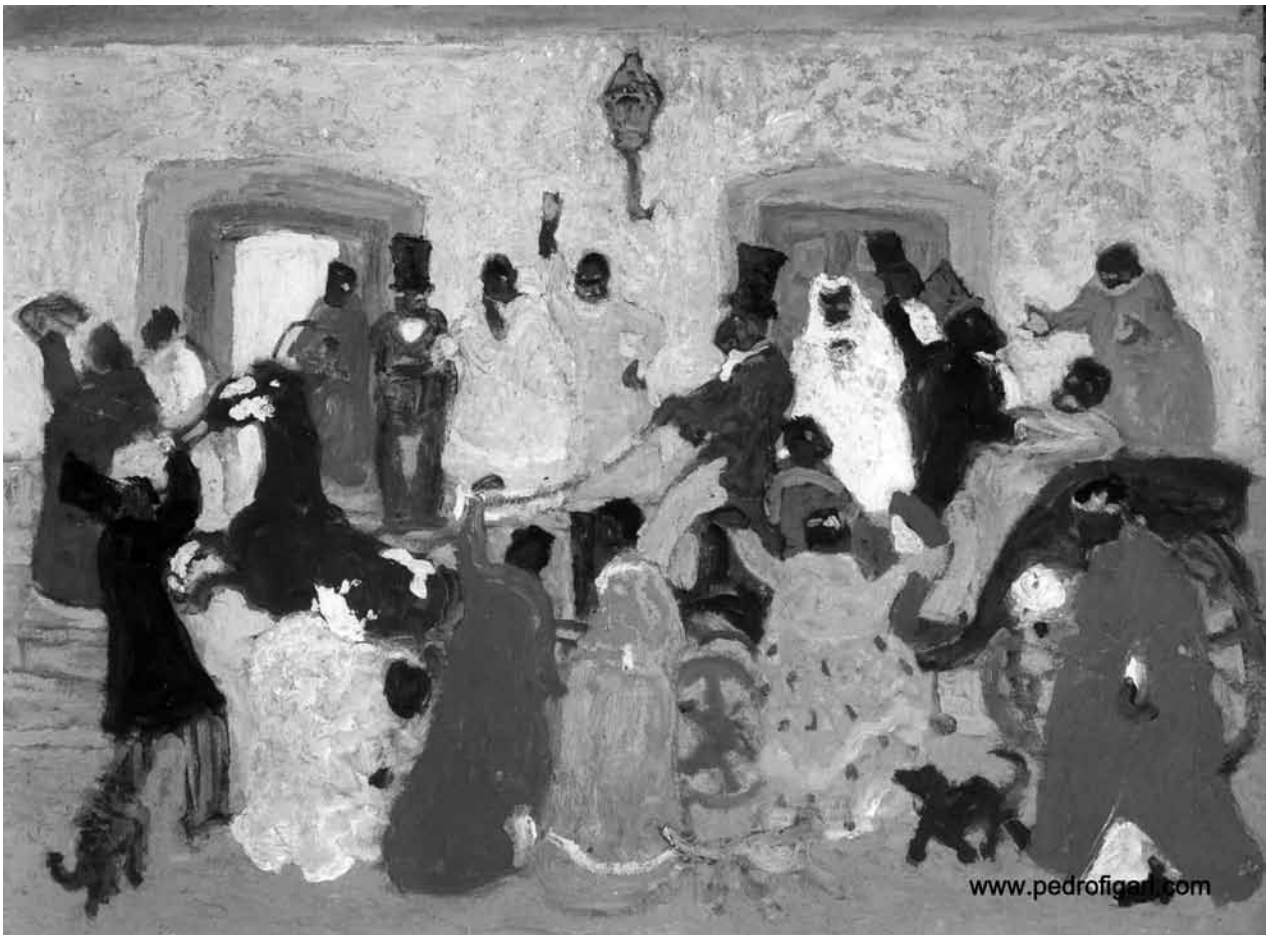
Setiembre de 2011

La **metafísica** de **Figari** y su **cosmoplástica**

(Orden racional, orden topológico)

JOSEPH **VECHTAS**

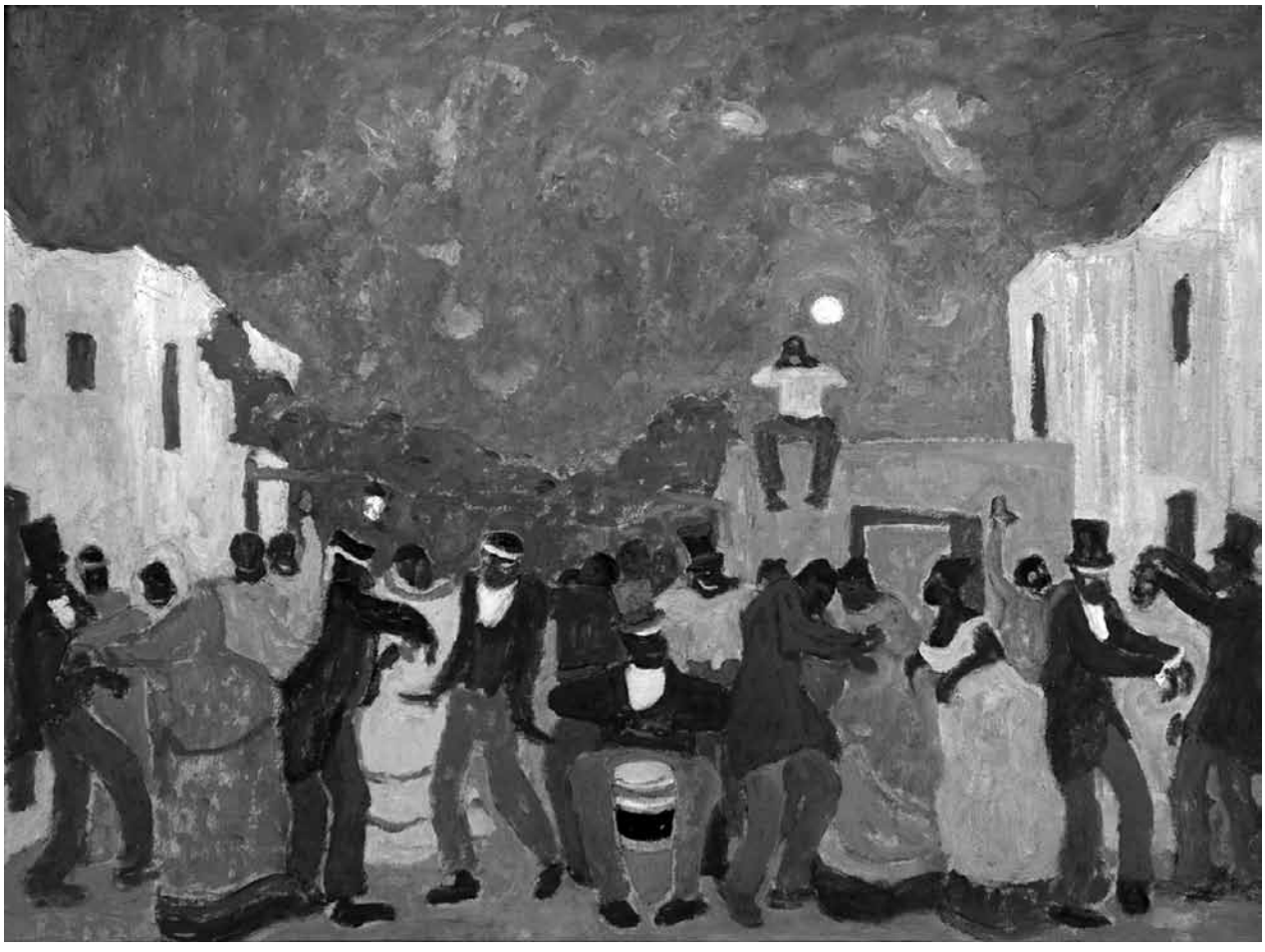
1 Un pintor sin ideas es un artesano, pero si es pintor, consciente o inconscientemente, su concepción del hombre y su circunstancia se refleja en su obra (Chardin; Goya y *Los desastres de la guerra;* Picasso y su *Guernica;* Chagall). Figari es el primer metafísico uruguayo y un pintor filósofo; por tanto, hay que relacionar su metafísica, su estética y su pintura; su modo de sentir y organizar el cuadro. No es el mismo el de un clásico que el de un romántico. Las figuras rupestres se pintaron entre anfractuosidades y espacios disponibles, sin relación ni proporción con pinturas anteriores; o sea, *carecen del fondo del encuadre mural o del bastidor.* Su función fue mágica: la caza del animal representado. Ya los babilonios tuvieron una concepción matemática de la proporción, pero fueron los egipcios quienes organizaron rigurosamente, en un orden geométrico, acorde a una unidad de medida. Los griegos fueron influidos por ellos y luego, imitándolos en el clasicismo, se adoptó la medida áurea, obteniendo la unidad de lo diverso, la armonía de las partes (lo heterogéneo). Se destruyó su pintura y sólo conocemos la escultura, sin el color que tenían. De la figuración geométrica inspirada en la egipcia, evolucionaron hacia el naturalismo, idealizado, no realista. En la ordenación matemática influyó la tradición pitagórica, para la cual la esencia del mundo es el número. Euclides, al parecer, fue el primero en traducir matemáticamente lo que se llamaría la divina proporción. Platón, vinculado con el pitagorismo, y Plotino, influirían en el idealismo del arte renacentista. Para él (conocedor del arte egipcio), cada cosa del mundo fenoménico, múltiple y cambiante, de los sentidos (*una* mesa, *un* hombre), es *la copia de la Idea única y eterna, de el Hombre, la Mesa,* que existen en el *topos uranos,* el lugar celeste. Vitrubio (-1 a.C. arquitecto romano), es la única fuente de la proporción clásica, quien define la proporción *como la armonía de las partes con el todo:* lo perfecto, un fin en si mismo, autotélico. El arte prerrománico y románico medieval rompe con esta tradición, que reaparece en el Renacimiento, en el siglo XV. Donatello y Brunelleschi, miden los monumentos romanos buscando en qué consiste su perfección. Para Luca Pacioli, en la *Divina proportione* (la medida áurea), el hombre es la medida de todas las cosas. Para Leonardo, la pintura è *una cosa mentale*. Rafael compone sus figuras ideales, sus Vírgenes, copiando en una unidad lo más perfecto de distintas modelos. Como Bottichelli, sigue una tradición platónica y neoplatónica, influyente aún, en la teología cristiana y en la idea de una divina proporción, infinita, incognoscible y trina como Dios. Durero, en cambio, estudiando las proporciones de distintos tipos humanos, introduce un cambio de grandes consecuencias: *no hay un solo canon de belleza*. El barroco (Caravaggio, Tintoretto, el Greco), son funcionales a la Contrarreforma, enfatizan el sentimiento (religioso), el dramatismo (como luego los románticos en su concepción del cuadro). Romperán con la tradición idealista del Renacimiento. Los románticos (Delacroix, David Friedrich, Géricault), a inicios del siglo XIX, se oponen a las reglas clásicas de la Academia, continuadora de Rafael y al neoclasicismo (David, Ingres). Jerarquizan el dibujo, el volumen y la perspectiva. Los impresionistas, que vuelven a la naturaleza, al paisaje, al color, son románticos, aunque pinten lo contemporáneo. Figari, también un romántico, los conoce; como también conoce a Van Gogh, a los *nabí,* a los *fauves* (Matisse, Vlaminck). Como los



La boda. Óleo sobre cartón. 47 x 62 cm.

literatos del romanticismo (Walter Scott, Victor Hugo), se proyecta hacia el pasado; un pasado vivido, evocado, idealizado e incluso satirizado. No obstante la diversidad de estilos y escuelas, *el gran arte obedece a las mismas reglas generales, relacionadas con el equilibrio orgánico* (*homeostasis*). A su vez, *lo orgánico, la vida, sigue las dos leyes fundamentales de la termodinámica.* Simplificando, *la organización y la desorganización de la materia. "El origen de la vida"* del bioquímico Alexander Oparin, que trata de la evolución de la materia inorgánica a lo orgánico y la vida, nos confirma la idea de orden en el arte, que entendemos *como la sublimación del orden biológico*. Según el diccionario filosófico de Nicola Abbagnano, orden es "*una relación cualquiera entre dos o más objetos, que pueda expresarse mediante una regla*". Entre otras acepciones, el *orden serial (*por ejemplo el de la evolución biológica), sería el del *antes* y el *después*, según Aristóteles, para quien el orden refiere al espacio y el tiempo, al movimiento, la potencia o la disposición. Da preponderancia como orden serial, al causal. De dos cosas, llega primero la que puede prescindir de la otra, la causa sin el efecto. En cuanto al espacial, es la "*disposición recíproca de las partes de un todo*"; refiere al lugar. Para los estoicos, "*la disposición de los objetos en sus lugares adecuados y apropiados*" con vistas a un fin; o sea, un orden final. No otra cosa busca el artista en su obra.

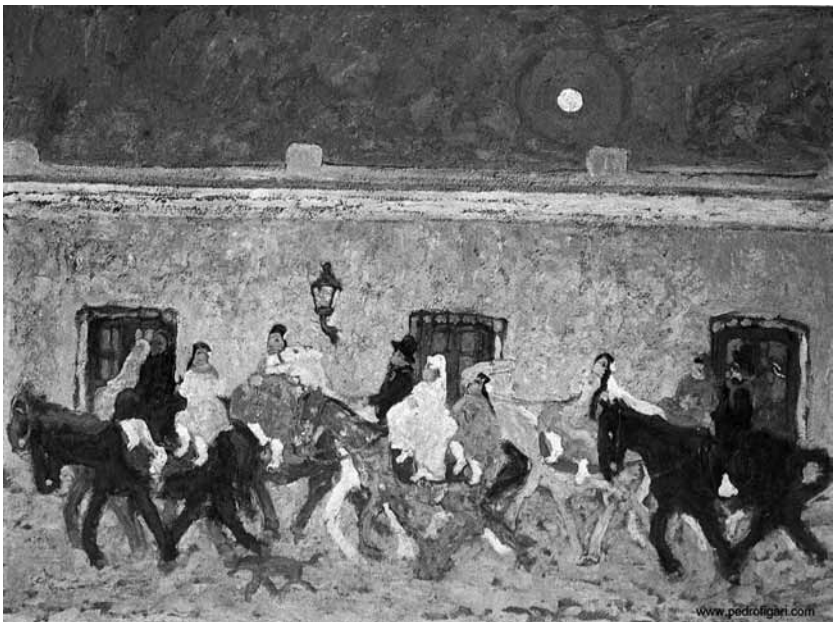
2 Mi tesis es que Figari, el primer metafísico uruguayo, lleva a la plástica su metafísica y su estética emotivista. Asimismo es el primero, aquí, *en sintetizar los aportes del impresionismo y del fauvismo, en un estilo original, que no formó escuela, idealizando el pasado personal y colectivo.* Pero, a diferencia de "*A la búsqueda del tiempo perdido*", de Marcel Proust, *no se detiene en el análisis psicológico* del novelista, y solo excepcionalmente hace retratos. *En Figari hay fruición, es un tiempo artísticamente recuperado.* Su metafísica es *hilozoista,* (de *hylé,* madera, materia, y *zoo*, vida), y no *panteista*, asimilándolo a Spinoza, para quien los seres son los modos y formas de una sustancia única: Dios. Figari afirma que la sustancia de la realidad es la vida. La diferencia entre la piedra y el ser humano, es el grado de conciencia. Lo que me llevó a mi tesis, es su pintura de rocas vivientes, trogloditas, de gauchos y de negros "pura uva". Simbolizan una aproximación rousseauniana al hombre natural, no contaminado por la civilización. Burgués, *no le interesa el retrato, lo individual.* No le conozco retratos, excepto los de su hija y de Victoria Ocampo (éste, con un fondo de rocas vivientes), y sus autorretratos. En cambio, *pinta grupos humanos, en base a manchas, sin detallar sus figuras*. Representan gauchos y negros y no sólo por lo folclórico o nativista. No son los gauchitos testimoniales de Juan Manuel Blanes, detallando vestimentas, espuelas. Ver sólo al costumbrista, al pintor de la pampa, es el error del grupo de la revista "*Martín Fierro*". Pinta la esencia concreta y dinámica. Para la tradición platónica (Piet Mondrian, Joaquín Torres-García, en el siglo XX), la esencia es eterna y estática. En Figari, como en Aristóteles o en Hegel, la esencia se da con lo individual. Los negros de los candombes, no sólo son figuras danzantes, también hay dinamismo en las pincela-



Candombe. Óleo sobre cartón. 62 x 82 cm.

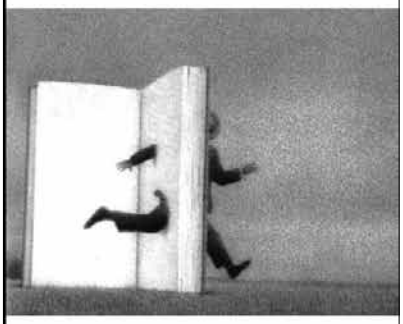
das. De ahí la definición de *esencialismo dinámico*. Por lo general, s*us temas son ontológicos*, aspectos fundamentales de la vida humana: el nacimiento, el bautismo, la fiesta, el velorio, incluso el crimen, no el trabajo; curioso en un burgués que cree en el Progreso. En los Salones, hay una crítica social, satírica, del patriarcado criollo, representan el ocio y la decadencia. *Bajo su apariencia, lo esencial para él, en los bailes, los candombes, lo folclórico, es ser manifestación de la Vida. Aquí, si conocemos su hilozoísmo, lo esencial es visible a los ojos.*

3 **a.** Organiza *topológicamente* el rectángulo del cuadro, a diferencia de la disposición clásica, basada en la regla de oro. Hay una ancha franja horizontal para el cielo (el cosmos), y otra muy estrecha, no áurea, para la tierra, donde incluye al hombre y su circunstancia (Ortega). En los pampeanos, relaciona las dos franjas horizontales con la vertical del ombú, que se afirma con el peso visual de su copa. Asimismo *la luna y las nubes, cumplen una función topológica.* La luna pone un foco a la percepción, revalorizando un cielo que podría ser vacío y monótono. Las nubes ornamentan, crean dinamismo y evitan la uniformidad cromática.
b. La pintura romántica, subjetiva, acentúa el *color y la textura*, herencia que continúa en los impresionistas, los *nabí*, y los *fauves*; y como éstos, *sin la atmósfera de los segundos*. También hereda a Van Gogh (aquí conoce la carreta de gitanos, que poseía Milo Beretta). Los clásicos (Ingres), inspirados en la escultura greco-latina, dan primacía al dibujo, al volumen y a la perspectiva, en detrimento del color. *Delimitar las figuras por diferencias cromáticas y no por el dibujo, coloreando las sombras, tiene como fin destacar lo cromático. Los rayos X revelan dos tipos de pincelada: una estructural, y otras de relleno*. Otra diferencia de Figari con el impresionismo: no instala el caballete frente al modelo. *No copia la realidad (realismo), la evoca; pinta la memoria* sus recuerdos de infancia y adolescencia, lo cual conlleva una carga emocional. *"¡Con qué placer veo mis pinturas! Ellas me hablan de toda mi vida, de mi infancia, de mi adolescencia, de mis últimos años,. Ahí están las imágenes, los recuerdos, las impresiones, las emociones recogidas"* (citado por el arquitecto Gabriel Peluffo Linari en su ***Historia de la pintura uruguaya***). *"Al mirar mi pintura, se despliegan todos mis recuerdos, quizá magnificados desde que se acuñó mi primera emoción. Ya vi después idealizado, todo lo que se refiere a nuestra campaña. La poesía de ese doble esfuerzo del gaucho y su china, para plasmar el alma americana" (Idem).* El Greco cubría el ventanal cuando pintaba, para proyectar su luz interior. Cuando a Figari le preguntan por la luz de sus paisajes, responde: *"Es la luz del recuerdo."* Es el *aspecto subjetivo y romántico, que explica su estética emocionalista y el lirismo de sus mejores cuadros.* Aunque dice no inspirarse en teorías, teoriza la estética (AEI, Arte, Estética, Ideal). Lo que no le interesa son las vanguardias, que se suceden con sus dogmas, y atribuyen al arte los progresos de la ciencia. Valen tanto los bisontes de Altamira como el Guernica de Picasso. Sólo hay nuevas técnicas. El arte no progresa; sus leyes trascienden los siglos: la armonía, la unidad, el equilibrio, la simetría, se originan en el psiquismo humano.
Figari hace lo mismo que Cézanne, que dejaba respirar la pincelada: deja ver el



Cortejo nupcial. Óleo sobre cartón. 60 x 80 cm.

LIBROS
DE ARTE



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

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

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

amarillo de sus cartones. No hay huecos, profundidad. Colorea las sombras. La perspectiva de los Salones, *se resuelve con un dibujo superpuesto sobre el color, evitando el cubo*. Para una tropilla de caballos alejándose, disminuye la intensidad cromática. *Es una pintura en el plano, figurativa; ni geométrica ni "abstracta", a diferencia de Mondrian o Torres García.* Si nos detenemos en buena parte de sus cuadros, veremos la *importancia de la simetría*. (*El beso, Membrillo*). Hay una figura central, un árbol, una puerta, un farol, un cuadro, una carreta, la lámpara colgante de un Salón. *Para que el cuadro no se le divida, busca compensar con pesos ópticos a uno y otro lado del eje divisor, o del vacío central entre dos figuras*. Los perros, no más que una pincelada, no sólo son un rasgo de humor: *tienen una función topológica;* hacen juego con otras formas, marcan un ritmo, cierran, acentúan. No son arbitrarios, no están ubicados en cualquier lugar. (El perro de "*El Beso*" en el Museo Blanes)
Tanto los románticos (que reniegan de las reglas), como los impresionistas o Figari, crean un orden propio; pero todos buscan la unidad, la armonía. *El temple anímico, es el goce* por la contemplación de la vida: la alegría, la simpatía por la vitalidad del baile, la fiesta. Algunos obras son ornamentales, juegos cromáticos y con formas dinámicas no representativas.
c. En su *organización topológica, se cumplen las leyes de la percepción (*que es dinámica). *El pintor conduce la visión del espectador hacia una realidad artística*: *el cuadro*, un hecho material que sustenta una experiencia espiritual, estética, *específicamente humana*.
Hay que enseñar a percibir, a tomar conciencia de lo que vemos. Yo suelo recomendar una psicología gestáltica de la percepción. Desde la *Psicología* de Bersanelli hasta Rudolf Arnheim (*Arte y percepción visual*) o Gaetano Kanitzsa (*Gramática de la visión*). *El sentido del orden* (Ernst Gombrich). Para la tesis aquí expuesta, *Figari, estética, arte, pintura*. Joseph Vechtas. Edición del MEC. Hay una extensa bibliografía, pero desde otros puntos de vista. En particular, *La ventura intelectual de Figari,* de Ángel Rama.

Preguntas:
1-*¿Qué vemos?* (Figura y fondo encerrados en un rectángulo, que encierra una *realidad artística*. Una relación *dialéctica* entre el estímulo visual y la proyección subjetiva (*Estética del receptor*).
2- *¿Qué es figura y qué es fondo?*
3. *¿Cómo se organiza el cuadro?* Topológicamente, no según la regla de oro. No es una cosmoplástica idealista sino subjetivista, evocativa, romántica.
4- *¿Cómo distribuye el espacio? ¿Por qué las dos franjas horizontales tan disímiles?* El cielo y la tierra. ¿Tiene alguna relación, además de representar el paisaje y los grupos humanos, con su filosofía?
5- *¿Cuál es la función de los cuadros verticales y apaisados*? El ombú. La luna. Las nubes. Las figuras danzantes.
6- *¿Cómo es el color y su textura? ¿Es realista, decorativo; la materia es uniforme y superficial o táctil? ¿Por qué el empaste?*
7-*¿El dinamismo de las figuras y de las pinceladas, son la expresión de su estética y su metafísica de la vida?*
8-*¿Abundan los retratos? ¿Por qué?*
9-*¿Cuáles son los temas? ¿Por qué las rocas vivientes; los trogloditas, los negros y los gauchos? Las "situaciones ontológicas": el nacimiento, la fiesta, el baile, la boda, el velorio, lo instintivo* (la brutalidad, la muerte violenta). *Lo social y la decadencia*.
10- *El folclore, ¿sólo se propone documentar o lo trasciende?*
11-*Esta temática y su manifestación artística, ¿nos autorizan a relacionarlos con su filosofía?*
12-*¿Es un estilo realista? ¿Cómo lo definiríamos?*
13-*¿Cómo explicar las series temáticas?* Goya (*Los desastres de la guerra,* etc.); Torres-García (*Los hombres célebres*); Picasso, Matisse, Chagall, Gurvich. No son obsesiones ni esterilidad. Traducen su cosmovisión a imágenes. (Una "visión conceptual": *la percepción no se limita a recibir el estímulo de los sentidos; los interpreta*).

Estampida de Muñecas. Óleo sobre tela. 97 x 130 cm. 1988.

Clarel **Neme:** la **exhumación** de un gran **pintor**

MIGUEL ÁNGEL **CAMPODÓNICO**

Fue un caso singular. Clarel Neme (Rivera, 1926 – Montevideo, 2004) ingresó en 1955 a la Escuela Nacional de Bellas Artes -cuando ya tenía veintinueve años de edad- donde estudió hasta 1959, siempre en el Taller de Vicente Martín. Tres años más tarde recibió la Beca Carlos María Herrera para viajar a Europa, lo que le permitió, después de instalarse en París, recorrer otros países como, por ejemplo, Holanda, Italia y España. Ya de regreso en Montevideo realizó su primera exposición individual en 1966, a la edad de cuarenta años. La consideración de estas fechas permite afirmar que Neme se dedicó enteramente a la pintura una vez que se radicó nuevamente en el Uruguay después del viaje a Europa. Pero, ¿quién era este hombre que a la edad en la que otros pintores ya habían dado importantes pasos en el mundo de las artes visuales se animaba por fin a mostrar un conjunto de su obra?

Huérfano de padre y madre cuando todavía era un niño, había pasado a vivir en

La reina desnuda.
Óleo sobre tela. 164 x 130 cm. 1964.

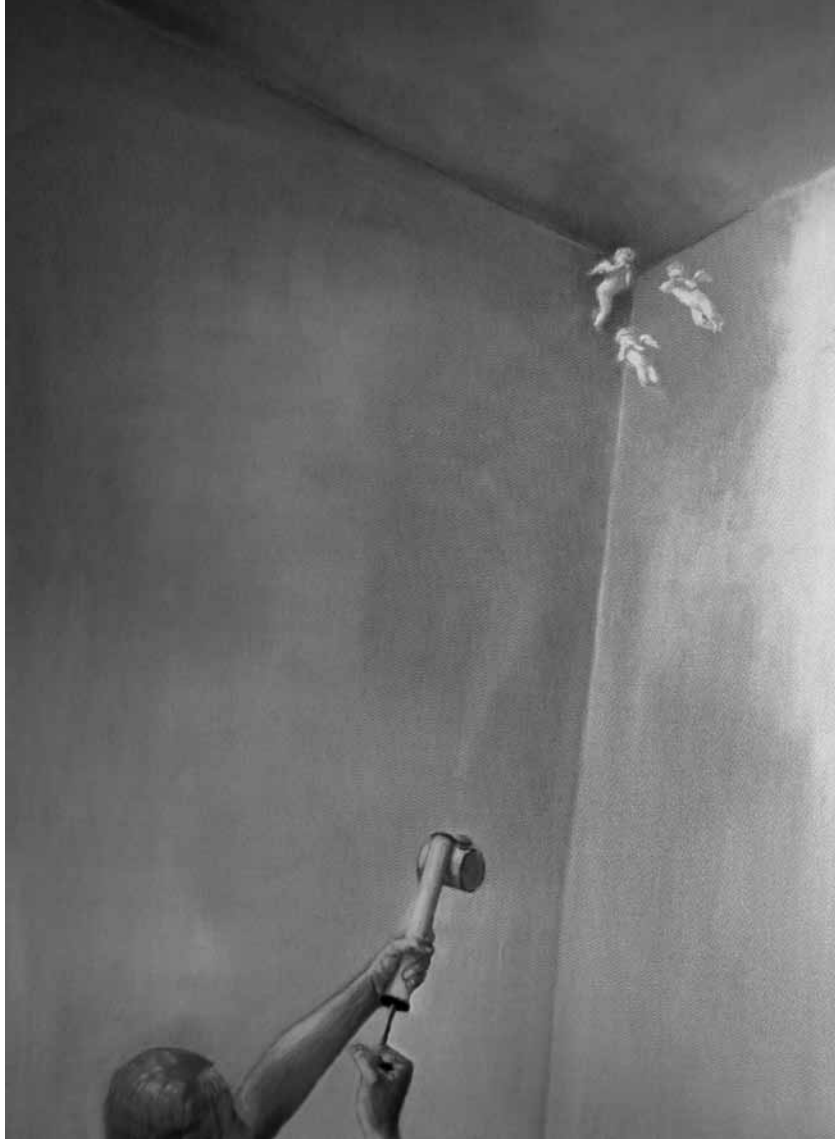
Montevideo con Yamile y Eduardo, dos de sus hermanos. Los tres debieron entonces enfrentar una realidad muy distinta a la que en su Rivera natal habían disfrutado gracias al éxito comercial alcanzado por su padre El camino que Neme recorrió desde aquel momento no hizo otra cosa que demostrar que la vocación, esa inclinación profunda a una actividad determinada difícilmente explicable, es capaz de imponerse a pesar de los escollos que parecen destinados a apagarla. Tardíamente, ubicándose en el punto de partida después que los demás, Neme supo conservar fresca de todos modos su pasión por la pintura, actividad que terminaría siendo el interés fundamental de su vida. Fue viajante, vendedor de electrodomésticos, de repuestos de autos, de artículos de ferretería, de productos farmacéuticos y de muchas otras variadas mercaderías. Recorrió el Uruguay de extremo a extremo, tal como lo había hecho en un principio su padre, un inmigrante llegado desde el Líbano. Anduvo en incómodos ferrocarriles, durmió en hoteles que no se distinguían por su esplendor, fue un mercachifle incansable, "el turco vendedor" que continuaba despejando el camino para que una vez que terminara de recorrerlo llegara finalmente a dibujar la colorida línea de su horizonte, es decir, la pintura.
En Montevideo vivió en una pensión, abandonó rápidamente los estudios de medicina y conoció a Alicia Karlen Gugelmeier, quien en 1948 se convertiría en su esposa y muy probablemente en el gran amor de su vida. Ese casamiento provocó duros rechazos en tanto ella estaba divorciada, tenía dos hijos y era trece años mayor que él, todo lo cual en la década de los cuarenta del siglo pasado no se aceptaba pacíficamente. El joven Neme, de apenas veintidós años, mientras tanto seguía trabajando como agente viajero. Los esposos vivieron

Vestido invisible del Rey.
Óleo sobre tela. 130 x 97 cm. 1980.

Noche de Bodas. Óleo sobre tela. 97 x 130 cm. 2000.

Salón de té. Óleo sobre tela. 97 x 130 cm. 1990.

Muñeca volando (cuando nadie la ve). Óleo sobre tela. 130 x 97 cm.



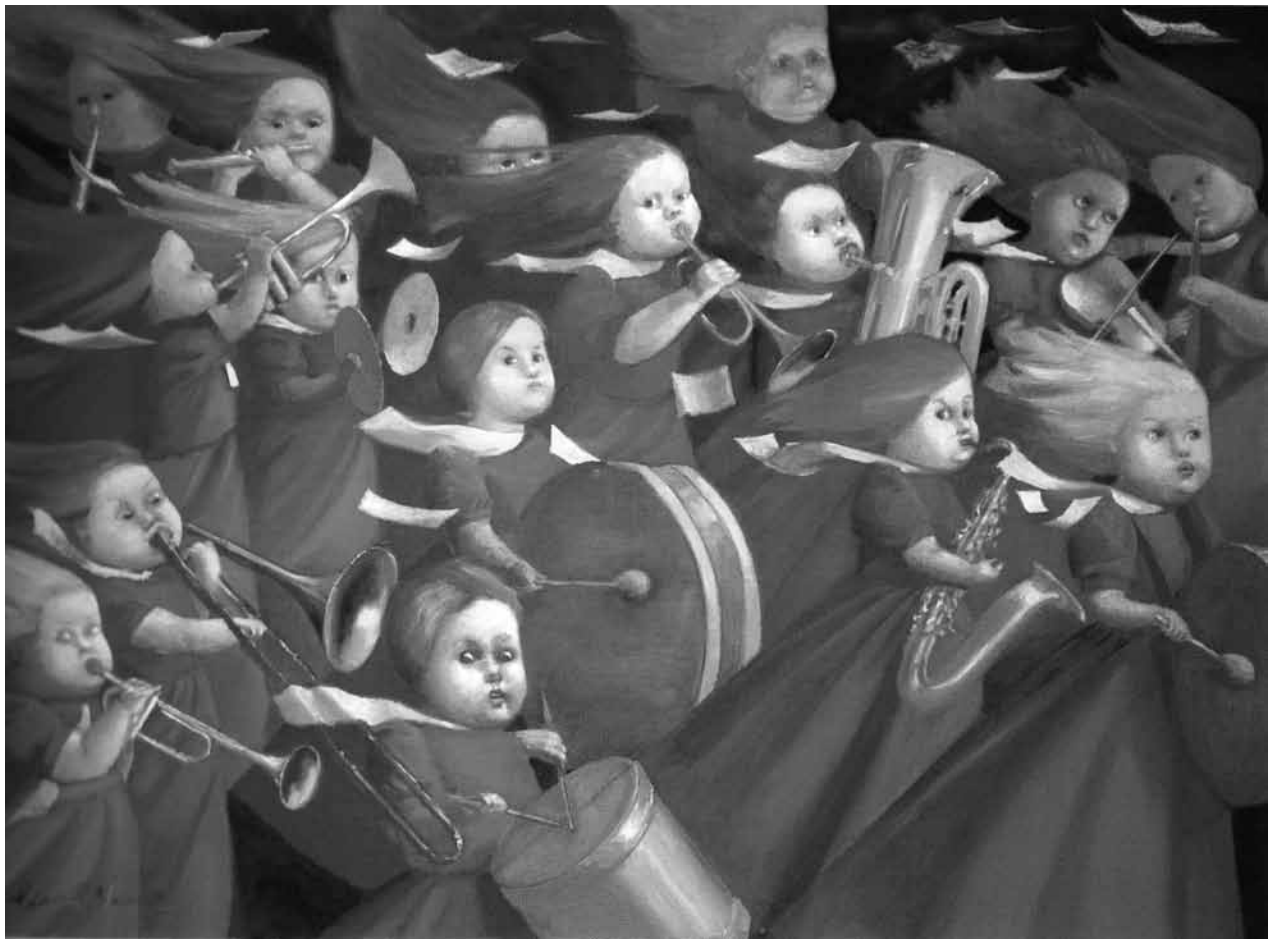
Matando angelitos.
Óleo sobre tela. 130 x 97 cm.

juntos hasta que se divorciaron en 1962, a pesar de lo cual conservaron una relación que iba mucho más allá de lo que podía esperarse de una pareja divorciada, por lo que puede afirmarse que ese divorcio fue un mero trámite administrativo que no afectó esencialmente el vínculo de la pareja. Lo curioso es que en el momento de casarse ninguno de los dos tenía relación alguna con el mundo de las artes visuales y, sin embargo, pasados ya varios años de su divorcio él se convertiría en un pintor reconocido y ella en la propietaria de una galería inaugurada en 1970 que pasaría a ser una de las más importantes del país, en la que tendría en exclusividad la obra de Neme. Alicia Karlen Gugelmeier murió en 1986 y desde ese momento la producción nemeniana no fue trabajada en forma permanente por ninguna galería uruguaya ni figuró en muestras de relevancia, no obstante lo cual, durante un período su obra llegó a cotizarse a precios altos tanto en el país como en el exterior.

Neme supo arreglárselas para vivir por un lado exclusivamente de la pintura y por el otro disfrutando con verdadero placer el gusto de ciertas cosas cotidianas hasta sacarles la última gota. Y las compartió con una generosidad y alegría que todos quienes lo frecuentaron siempre han subrayado. Su personalidad es un motivo de interés peculiar para cualquier investigador. Aparentemente tímido y huraño, al parecer distante, cultivó amigos fieles que años después de su muerte continúan recordándolo con gran afecto. La hospitalidad tan desbordada como su pintura que desplegaba en su casona de Colón, donde había pasado a vivir debido a que la propia Alicia Karlen Gugelmeier, a esas alturas figurando en lo oficial como "ex esposa", le había encontrado ese refugio construido por Vilamajó, no era otra cosa que la expresión de su calidad humana y de la pasión que ponía cuando estaba con gente que valoraba. Son famosas todavía las frecuentes reuniones con exquisiteces diversas y bebidas abundantes que se multiplicaban en la casona en medio del agrado de todos. Seducido por la inteligencia de los demás, por las mujeres –sobre todo por las mujeres- por el valor de la amistad, por el amor a los animales –era vegetariano- y por la naturaleza, se las ingeniaba siempre para desparramar en las reuniones un contagioso sentido del humor. Era en aquellos momentos cuando se imponía una verdad indiscutible: para Neme vivir era necesario.

Tampoco la literatura le fue ajena. Era un gran lector que consumía libros de los más variados géneros, entre ellos también los que trataban temas esotéricos –influencia de Alicia Karlen Gugelmeier- que se declaraba admirador de la obra de Juan Carlos Onetti y que se lamentaba por no haberlo conocido. Es que casualmente Onetti había vivido en Colón, aunque en una época anterior a la llegada de Neme a ese barrio. En cierto momento, incluso, la literatura se unió además a sus pinturas en tanto sus muñecas fueron relacionadas con personajes salidos de la obra de Felisberto Hernández. Por lo demás, varios escritores uruguayos entusiasmados por la elocuencia provocadora de sus figuras y por la sensibilidad que irradiaban decidieron utilizar algunos de sus cuadros para ilustrar la tapa de sus libros. Y es bueno recordar que Neme nunca exigió ninguna compensación por esa explotación de sus obras, es que seguramente él se veía como un privilegiado al ser elegido con una finalidad que en definitiva le permitía ampliar el campo de acción de su gesto sarcástico e irreverente.

Si bien es verdad que en determinado momento Neme centralizó su trabajo en la figura humana es necesario recordar que antes se había ocupado de naturalezas muertas, de autorretratos, de paisajes y que hasta se había decidido a pintar cuadros con la representación de Carlos Gardel a quien también admiraba. Aquella centralización de su obra alrededor de la figura humana se concentró en mujeres gordas y en muñecas al punto que su mundo pictórico fue expandiéndose a su alrededor hasta convertirse en su casi único centro de atención. Más allá de las explicaciones que él mismo diera para contestar las reiteradas preguntas que se le formularan sobre la razón de semejante elección, lo cierto es que esas figuras son las que hoy lo representan más rápidamente. Muchas veces las explicaciones de un artista sobre su propia obra llevan a confusión y terminan desconcertando al observador de sus cuadros. A pesar de todo, en este caso concreto, es decir, al



Música y viento. Óleo sobre tela. 97 x 130 cm. 1980.

entrar en su período dominado por las gordas, no está de más recordar que Neme afirmó que la observación de una mujer de esa característica, sentada en un banco de la Plaza Varela de Montevideo fue el inesperado hecho que desencadenó su interés en pintar figuras femeninas gordas. Ese cuadro fue exhibido en la muestra que recientemente se realizó en el Museo Nacional de Artes Visuales. Y, además, también es bueno traer a colación que Neme confesó que para evitar que se asociaran las mujeres gordas que pintaba con personas reales conocidas, esto es, para que no se las identificara con fulana o mengana, decidió sustituir las figuras humanas por muñecas para terminar con toda posible confusión.

Su imaginación desbordada, el sarcasmo de su obra y la irreverente postura que eligió para criticar a la realidad con una dosis de perversión y otra de poesía sirvió para que durante un tiempo en décadas pasadas su nombre despertara una atención particular. Sin embargo, como ha pasado con otros artistas, aquel interés desapareció rápidamente al esfumarse con la velocidad de un rayo. De ahí que la extraordinaria muestra retrospectiva antes mencionada de casi cincuenta cuadros de su producción que finalizó hace apenas quince días en el Museo Nacional de Artes Visuales, haya servido para que muchísimas personas, entre ellas numerosos jóvenes, tuvieran la oportunidad de acercarse por primera vez a sus cuadros. A partir de esa exhumación afortunadamente hay ahora menos razones para afirmar que no se conoce la obra de Clarel Neme, ya que por fin pudo observarse un conjunto pictórico que en su gran mayoría parece ser la obra de un artista que tenía como finalidad inquietar a los plácidos.

Las vitales gordas expansivas de Neme pintadas antes o al mismo tiempo que Botero -¿importa ese detalle?- dieron lugar a que se lo considerara casi exclusivamente como el pintor de lo monstruoso o de lo desmesurado. Sin embargo, fue un artista trascendente que fue muchísimo más allá del registro de la monstruosidad y que no se agotó en un mero ejercicio de la ironía. Y esto es bueno afirmarlo porque si bien hubo críticos que lo miraron de reojo hay que enfatizar en que no es posible verlo como si hubiera sido un bufón que llegó para contentarse con provocar la risa de los demás. Como se ha dicho es probable que la resistencia de algunos en considerarlo como uno de los importantes pintores uruguayos se debiera a que el formalismo no era una corriente que entonces diera prestigio. Hay que valorar la luz de sus cuadros –elemento que Neme consideraba esencial en la pintura- tanto como el color, su sensibilidad y la armonía que lograba entre el tema a tratar y su realización desde el punto de vista técnico. Fino observador de la realidad, su mordacidad se instala en la esencia de los personajes que decide pintar. Y como también se ha señalado, esta mordacidad lleva por momentos a asociarlo con una especie de ráfaga surrealista propia del Río de la Plata.

Para volver a la relación que pudiera existir entre la obra de Neme y la de Botero –un tema en el que se ha insistido hasta el cansancio- cabe decir que muy probablemente se trate de una de las tantas coincidencias temáticas que se han dado y que seguramente continuarán dándose entre artistas que vivieron en una misma época y hasta en períodos diferentes. Y no solamente en la pintura, también en la literatura y en la música, sin que esto importe tanto como para establecer quién fue el inaugural al tratar un tema determinado, como si se tratara de una competencia deportiva en la que es necesario establecer quien llegó primero a la meta. Botero nació en 1932, lo que podría llevar a sostener a un apasionado de la pintura nemeniana, que el colombiano creó sus figuras de formas exageradas y de extrema sensualidad tiempo después que Neme ¿Y qué agregaría de importancia si eso fuera cierto? La obra de Neme está ahí, frente a nosotros, y nos habla por sí misma sin que importe cuál la precedió ni cuál vino a su zaga. Algunos han sostenido que la pintura de Botero muestra a un técnico frío en la aplicación casi mecánica del color, mientras que la de Neme muestra a un hombre más imaginativo y creativo que le imprime una dosis de transrealidad a sus cuadros que Botero no alcanzó. Quizás una vez más –como también se ha señalado- el silencio sea la respuesta más adecuada en tanto él es la forma casi perfecta de la admiración.

Docente en el Círculo de Bellas Artes y también en forma privada en la casona de Colón, querido por sus alumnos, Neme logró destacarse por su independencia y por su inalterable convicción sobre la finalidad de su tarea, características que lo llevaron a mantenerse lo más alejado posible del mundo del espectáculo de las artes. Nada lo molestaba más que el *show* que se montaba a partir de los *vernissages* –varias de sus obras lo testimonian- o las reuniones sociales convertidas en concilíabulos para beber, comer o criticar. También esto contribuyó a que se le considerara un huraño a quien le resultaba imposible integrarse a una vida social "normal". Cuando en 1995 fue convocado a participar en el Premio Figari, entonces limitado por una reglamentación absurda, modificada posteriormente, que exigía a los invitados a competir entre ellos a pesar de tener una larga y reconocida trayectoria, no concurrió a recibir el diploma que acreditaba su participación en la contienda Arrepentido de haber aceptado formar parte, prefirió quedarse en su casa rodeado por sus amigos y por las gordas y muñecas que no necesitaban diplomas de ninguna naturaleza para justificar su irresistible existencia.

Clarel distribuyendo obra en la Galería Karlen Gugelmeier.

Mirar y ser visto:

© Fotografía sin datos

Americanos en las **exposiciones universales** de hace **cien años**

DANIELA **TOMEO**

En 1851 se llevó a cabo, en Londres, la primera Exposición Universal. Un evento que estuvo abierto de mayo a octubre y fue visitado por seis millones de visitantes.

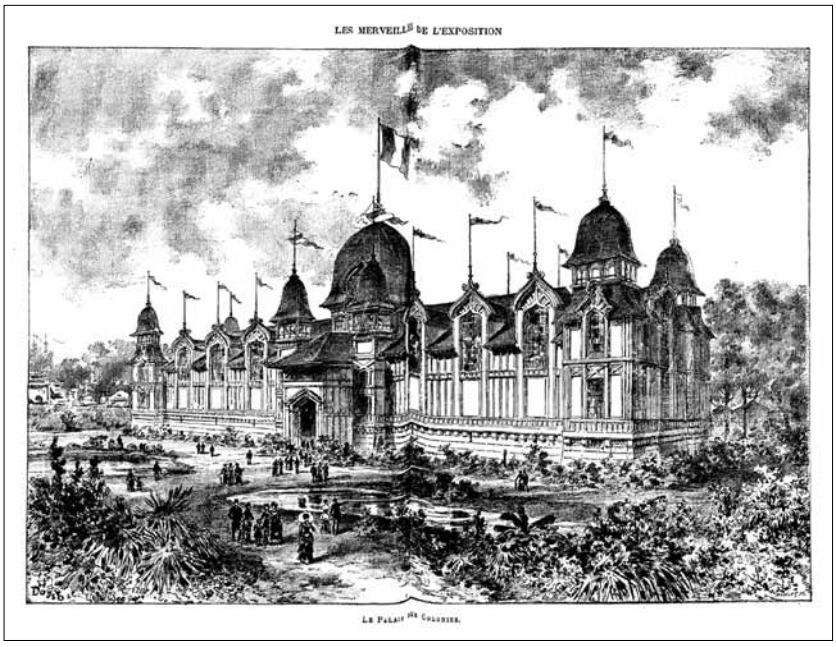
Fedor Dostoievksy, Domingo Faustino Sarmiento fueron algunos de quienes visitaron el imponente pabellón que la albergaba, construido por Joseph Paxton. El Pabellón, fue llamado "Palacio de cristal", por la revista humorística *Punch* que ironizaba sobre la imponente estructura metálica prefabricada cubierta de vidrio. A partir de ese momento muchas ciudades quisieron tener su propia exposición universal. París (1867, 1889), Viena (1873), Sidney (1879), Amsterdam (1883), Nueva York y Amberes (1885), Copenhage, Bruselas y Barcelona (1888)…

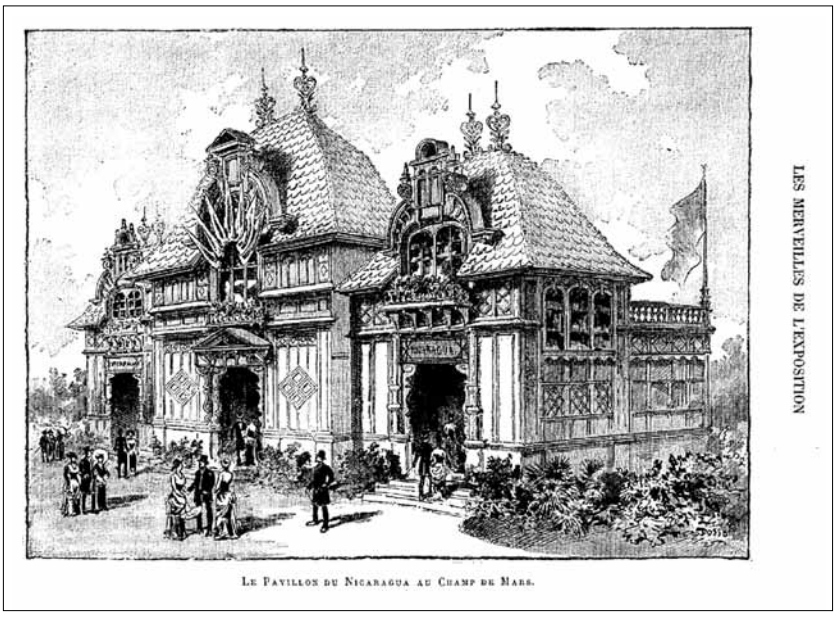
Las exposiciones brindaban oportunidades para mostrar muchas cosas. En primer lugar sus pabellones fueron destacados desde el punto de vista técnico y constructivo.

El Palacio de Paxton asombraba por sus técnicas constructivas y también por su tamaño: quinientos treinta metros de largo por ciento treinta y siete de ancho y treinta y cuatro metros de altura. El uso del hierro y las estructuras prefabricadas como nuevos métodos constructivos tuvieron en los pabellones de las siguientes exposiciones, un espacio de experimentación que progresivamente iría mostrando los avances técnicos logrados como consecuencia de la revolución industrial.

Desde el punto de vista económico eran oportunidades para dar a conocer pro-

ductos y maquinarias. Los países europeos podían alardear de su civilización maquinista, contrastada con los aborígenes que eran traídos desde las colonias y "exhibidos" con sus atuendos y viviendas propias. Estas operaciones dejaban en evidencia lo que los hombres del siglo XIX entendían como evolución de la humanidad y el lugar relevante que asignaban a la tecnología.
Las exposiciones fueron además espectáculos que iniciaron el turismo de masas. Thomas Cook llevó ciento sesenta y cinco mil personas de Yorkshire a la exposición de Londres en 1851, vendiéndoles paquetes que incluían traslados en ferrocarril y alojamiento, así como una guía en la que recomendaba lugares importantes para ser visitados en la capital. Unos años después, en la Exposición de Chicago de 1893, Buffalo Bill no fue autorizado a montar su espectáculo "The Wilde West" dentro del predio de la exposición, por lo que lo instaló junto a ella convocando a miles de espectadores. Los organizadores de la Exposición perdieron dinero con Buffallo Bill, pero ganaron millones con la rueda mecánica del señor George Ferris que podía llevar en cada "vuelta" alrededor de dos mil personas.
Los países latinoamericanos vieron en las exposiciones la oportunidad de mostrar sus productos y hacer negocios, pero fundamentalmente de presentarse ante la comunidad internacional como naciones pujantes, nuevas, que podían entablar un diálogo de iguales con los países "civilizados".





París 1889.
En 1889 París celebraba los cien años de la Revolución Francesa y organizó un evento sin igual. Francia quería mostrar al mundo, según consignaban en una publicación editada especialmente para la oportunidad[1], que la tecnología era positiva y que la paz y concordia debían ser los objetivos de la comunidad internacional.
La Torre del ingeniero Gustave Eiffel sobresalía en el conjunto de pabellones realizados para el evento y a pesar de las discusiones que suscitó el anuncio de su construcción, una vez terminada, las críticas fueron menos duras. Como señala Roland Barthés: *"Había muchos elementos simbólicos en París , pero esos símbolos no remitían a París, remitían a otra cosa: a la monarquía, a través del Louvre, o al Imperio, mediante el Arco de Triunfo; como hemos visto, quizá solamente Nôtre-Dame, sobre todo en la imaginación romántica, podía confundirse con cierta idea de París, pero en el fondo era porque sus torres parecía dominar, poseer y proteger la capital; y es en suma esa función de protección, resultante de una situación de altura, la que se transfirió espontáneamente de Nôtre-Dame a la Torre, en cuanto esta última apareció como el monumento más alto de la ciudad. (…)"* [2]

La Torre se transformó en símbolo de la ciudad y del progreso técnico de los franceses. El arquitecto Charles Garnier, uno de los profesionales más afamados y responsable del edificio de la Ópera, había sido uno parisinos que se opusieron a la construcción de la "chimenea humeante" que humillaría con su fealdad a los magníficos edificios que la capital estaba construyendo. Para la exposición, Garnier realizó una serie de pequeños pabellones que mostraban la evolución de la vivienda humana. El visitante podía ingresar a las más variadas arquitecturas y observar allí muñecos de tamaño natural de hombres y mujeres de distintos momentos históricos. El sector destinado a La Exposición Colonial, mostraba hombres y mujeres reales, traídos de las colonias francesas que eran "expuestos" en reconstrucciones de sus arquitecturas vernáculas tejiendo o preparando sus alimentos. Los expositores encontraban este sector *"charmant, attrayant y eblouissant"*, esto es: encantador, atractivo y deslumbrante.[3]
En setiembre de 1889, José Martí, dedica el tercer número de su revista *La Edad Oro* a

la exposición, exaltando los principios de la revolución francesa.: *"Ni en Francia, ni en ningún otro país han vuelto los hombres a ser tan esclavos como antes. Eso es lo que Francia quiso celebrar después de cien años con la Exposición de París. Para eso llamó Francia (…) a todos los pueblos del mundo. (…) Vamos a ver en un mismo jardín a los árboles de todos los pueblos de la tierra."* [4]

El escritor cubano no parece ver una contradicción entre los ideales de la revolución en pos de la libertad y el hecho de tener posesiones coloniales cuyos aborígenes eran exhibidos como objetos "encantadores, atractivos y deslumbrantes". Admira las cuarenta y tres habitaciones en las que vivió el hombre y comenta, siempre con admiración, las construcciones que representaban a los países europeos.

"Pero al otro lado es a donde se nos va el corazón, porque allí están, a pié de la torre, como los retoños del plátano alrededor del tronco, los pabellones famosos de nuestras tierras de América, elegantes y ligeros como un guerrero indio: el de Bolivia como el casco, el de México como el cinturón, el de Argentina como el penacho de colores: ¡parece que la miran como los hijos al gigante! ¡Es bueno tener sangre nueva, sangre de pueblos que trabajan!.", exclama Martí.

Efectivamente los pabellones de la mayoría de los países latinoamericanos que se hicieron presentes, estaban ubicados prácticamente debajo de la Torre Eiffel. Con excepción del mexicano, todos habían sido obra de arquitectos franceses quienes realizaron construcciones con hierro y vidrio, absolutamente "beaux arts", pero salpicadas por elementos pintoresquistas que podrían remitir visualmente a lo que se creía había sido la arquitectura colonial o indígena. El de Nicaragua, un cottage de techo a dos aguas, era admirado *"por su tejado rojo, como los de las casas del país, y sus salones de los lados con los cacaos y vainillas de aroma y aves de plumas de oro y esmeraldas…"*, el de Ecuador es *"como un templo inca, con dibujos y adornos como los que los indios de antes ponían en los templos del sol"* [5]

El único construido por un arquitecto nacional y no francés fue el de México. El arquitecto Antonio Anza, el historiador Antonio Peñafiel y el escultor Jesús Contreras, realizaron un edificio que fue considerado del más puro estilo azteca. Incorporaba motivos estilísticos precolombinos e inclusive elementos tomados de los sitios arqueológicos como Teotihuacán, en un intento por generar un lenguaje con elementos identitarios mexicanos: *"Méjico con la escalinata solemne que lleva al portón, y en lo alto de él, el sol Tonatiuh, viendo como crece con su calor la diosa Cipactli que es la de la tierra, y los dioses todos de la poesía de los indios, los de la caza y el campo, los de las artes y el comercio, están en los muros que tiene la puerta á los lados, como dos alas, y los últimos valientes. Cacama, Cuitlahuac y Cuauhtemoc, que murieron en la pelea ó quemados en las parrillas defendiendo de los conquistadores la independencia de su patria…"* [6]

Los argentinos por su parte, encargaron un fastuoso edificio al renombrado arquitecto Albert Ballu, quien produjo uno de los espacios más comentados, profusamente iluminado con lámparas eléctricas, con esculturas alegóricas en el exterior y decorativos vitrales que referían a la joven República del Plata. El Pabellón argentino, de hierro y vidrio, fue trasladado a Buenos Aires luego de la exposición, y estuvo muchos años ubicado en Retiro hasta que fue demolido en 1932.

Uruguay: una pradera con vacas y sin indígenas.

Para la exposición de 1889 Uruguay mostró su riqueza pecuaria, con la expectativa de atraer nuevos mercados, preocupación que dominó las siguientes exposiciones a las que se presentó nuestro país. El tema indígena se consideraba saldado ya que se escribía una historia en la que los aborígenes formaban parte del pasado. Para esta ocasión, Uruguay tenía un hermoso pabellón con una amplia y moderna fachada de vidrio enmarcada por dos torres y una

JOSÉ PEDRO VARELA EN PARÍS.

En 1867 se hizo una Exposición Universal en París entre abril y octubre. Ubicada en la zona del Trocadero, estaba instalada en un gran pabellón de planta elíptica organizado en doce anillos concéntricos. José Pedro Varela llega a la ciudad en noviembre de ese año y visita las instalaciones ya desmanteladas, pero que mantienen algunos vestigios de lo que fue el gran evento.

"En el inmenso espacio que se ha dado en llamar 'Palacio de la Exposición' sólo queda uno que otro rastro que señale la magnificencia que debió tener hace algunos meses.
Máquinas, tapicerías, pinturas, espejos, géneros, cuanto puede imaginarse verse allí confundido, encajonado ya, y por decirlo así con un pie en el estribo u ora asomándose a las vidrieras a esperar la hora de la partida.
En aquel inmenso espacio, un espacio pequeñísimo como la vidriera de una tienda, es lo que nos ha sido reservado.
'Somos un punto en el globo', no pude menos que decir tristemente a un pintor francés que me acompañaba, al mirar aquella vidriera.
'Ah!, me contestó; y vuestros expositores no os han hecho representar un papel muy brillante' Solo han expuesto los trajes y los productos de vuestra campaña'.
Sentí que la cabeza me zumbaba. (…) ¿la República Oriental no ha tenido más que mandar, que los atavíos salvajes de sus gauchos? ¿Son acaso el poncho patrio y el chiripá, los que pueden dar idea de los elementos de vida y de progreso que hay en nuestro país? ¿Qué habrán pensado los tres millones de visitantes, venidos de todas partes del mundo al ver que los objetos más dignos de exponer que han encontrado en su seno la República, son los trajes y los útiles de los cosacos americanos?. (…)
Después de haber mostrado a los extranjeros, como lo mejor que hay en nuestro país, lo más inculto, lo más salvaje que se ha exhibido en el palacio, ahora los ingleses y (…) todos en fin (…) habrán podido decirse, digo: 'Bien pobre y bien salvaje debe ser la nación que expone tales objetos como los más dignos' ".

VARELA, José Pedro- Impresiones de viaje en Europa y América. Correspondencia literaria y crítica, 1867-1868. Carta desde París, 21 de noviembre de 1867. MEC/UTU. San José. 2010 P. 74-75

cúpula central. Vecinos a él, estaban República Dominicana, Paraguay y Hawai. Allí se exponían cueros, carne salada y se brindaba información sobre las ricas pasturas del suelo oriental y el stock de ganado que tenía nuestro país.

Martí, con su florida prosa, consignaba en su publicación: *"ese es el pueblo bravo y cordial de Uruguay que trabaja con arte y placer como el de Francia, y peleó nueve años contra un mal hombre que lo quería gobernar, y tiene un poeta de América que se llama Magariños: vive de sus ganados el Uruguay; y no hay pueblo en el mundo que haya inventado tantos modos de conservar la carne buena, en el tasajo seco, en caldos que parecen vino, en la pasta negra de Liebig, y en biscochos (sic) sabrosos; y en la torre, que se parece a una lanza, flota , como llamando á los hombres buenos, la bandera del sol, de listas blancas y azules."*[7]

Ciertamente no fue el Uruguay quien inventó las formas de conservación de la carne y la fábrica Liebig, sin duda importante para la economía uruguaya, trabajaba con un invento alemán. De todas formas, más allá de las imprecisiones, la nota identificaba al país con su principal actividad económica.

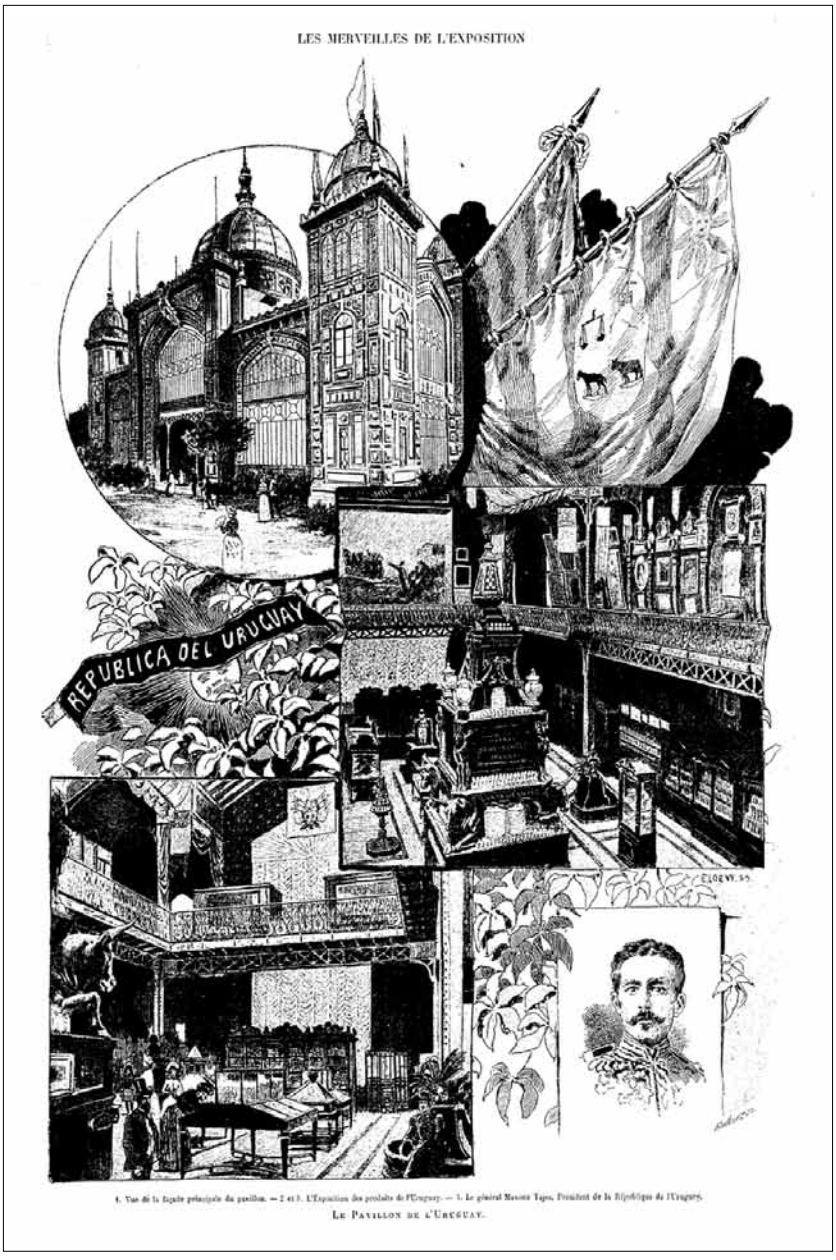
Para la Exposición de Turín de 1911, el gobierno uruguayo elaboró un folleto en el que se refería a las carnes nacionales y dedicaba una sección especial a la empresa Liebig's y su extracto de carnes.[8]

Las notas plásticas también eran referidas a la actividad pecuaria. En 1910, en la Exposición Internacional de Bruselas, el entonces joven pintor uruguayo Joaquín Torres García, realizó dos murales para el Pabellón uruguayo: la Ganadería y la Agricultura. El artista, llamado por Roberto Payró y el embajador Carlos Fein, llegó, según recordaba en *Historia de mi vida,* al frío belga para realizar la mencionada obra.

Nuestras exposiciones estaban por tanto centradas en la promoción económica del país.

Sin embargo el cuarto centenario del Descubrimiento de América supuso un nuevo desafío para los uruguayos. España convocó a una Exposición Histórico-Americana en la que se proponía mostrar la situación de los pueblos americanos a la llegada de los conquistadores. Los envíos de algunos países fueron espectaculares, incluyendo fragmentos de edificios precolombinos.

El Uruguay encargó a José H. Figueira y Francisco Bauzá la selección de objetos a ser enviados, así como la redacción de una memoria que los acompañe. Eran



artefactos, según se decía, encontrados en la superficie o a escasa profundidad, pertenecientes a los *"charrúas, yaros, boanés y chanás; tribus o naciones inciviles que vivían en continua hostilidad las unas con las otras."*[9] La obra más importante del envío fue el Antropolito de Mercedes, una pieza encontrada casualmente el año anterior y que habría sido realizada por la cultura sambaquí, procedente del Brasil.

Las exposiciones fueron muchas y Uruguay estuvo presente en varias, siempre con un claro mensaje hacia el exterior: un campo con ricas praderas en el que los indígenas hostiles eran solo un recuerdo.

1 *Les Merveilles de L'Exposition de 1889*. Paris. Á la Librairie Illustrée. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209423x/f3.image (3.5.2013) p. 1

2 BARTHÉS, Roland- *La Torre Eiffel*. En *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Paidós Comunicación. Argentina 2002- p. 74

3 *Les Merveilles* … p. 363

4 MARTÍ, José- *La edad de oro. Publicación mensual de Recreo e Instrucción dedicada á los niños de América*. Ed. Da Costa Gomez. Nueva York. 1889. Volumen I. No. 3. Setiembre 1889. Ed. Facsimilar Ed. Abril. La Habana 1989. p. 67.

5 MARTÍ, J- op- cit. p. 76

6 MARTÍ, Op. Cit. P. 74

7 MARTÍ, J. Op. Cit. P. 77

8 El Siglo. 22 marzo 1911. P.3

9 *Catálogo de los objetos que presenta la República Oriental del Uruguay á la Exposición Histórico-Americana de Madrid*. Madrid. Ed. Sucesores de Rivadeneira. 1893. P. 4

Revisitando a Nam June Paik

Begoña **Rodríguez**
(desde Gyeonggi, Corea del Sur)

La capacidad simbólica de la televisión, las posibilidades plásticas del video y cierta vocación de humanizar la tecnología inspiran la práctica artística del Nam June Paik (1932-2006), considerado padre del videoarte. El Nam June Paik Art Center de Corea del Sur propone, hasta finales de junio, un recorrido por sus piezas de mayor significado político, acompañadas por otra muestra de artistas actuales afines a su planteamiento. Tanto en sus piezas minimalistas como en las de mayor sofisticación tecnológica o en las de carácter monumental, habita un especial humor y conciencia crítica. La naturaleza, la máquina, el hombre, el budismo y el chamanismo son algunos de los elementos comunes en una obra que tiende un puente entre el desarrollo tecnológico y la espiritualidad.

"Nuestro trabajo es la crítica de la televisión pura, como Kant". Con su habitual ingenio, espíritu burlón y desparpajo, Nam June Paik sentenció sobre la función del artista, el futuro del arte, y sobre sí mismo: *"El peligro amarillo soy yo"*, bromeó en 1962.
Célebre por sus instalaciones con monitores de televisión, esculturas robóticas, imágenes manipuladas con magnetismos, performances y vídeos, Nam June Paik ha trascendido como pionero del videoarte y visionario tecnológico.
"Yo quería ir simplemente allí donde nadie había llegado. Todo el mundo miraba la televisión como si fuese lo más normal del mundo. Pero yo quería saber qué se podía hacer con ella: puro Fluxus. Fluxus es aventurarse

Vista del Nam June Paik Art Center en Yongin, en la región de Gyeonnggi, Corea del Sur. Edificio obra de Kirsten Schemel.

Nam June Paik con Charlotte Moorman, Guadalcanal Requiem, 1977. Vìdeo, 59 min.

Nam June Paik, Music Box (Pieza para piano compuesta en Tokio en 1954), 1994. Videoinstalación, 48x48x42 cm. Colección Junggi Suh.

en tierra virgen", explicó. *"Marcel Duchamp logró todo en todos los campos, excepto en el videoarte. Creó una gran entrada pero una pequeñísima salida. Esta pequeña salida es el videoarte. Cuando la tomamos, estamos fuera de la influencia de Marcel"*, declaró.
Nacido en Seúl en 1932, cuando el país se encontraba bajo la ocupación japonesa, Nam June Paik se trasladó a Japón al desencadenarse la Guerra de Corea en 1950, y en la Universidad de Tokio cursó estudios de filosofía, historia del arte y música, finalizando con una tesis sobre el compositor Arnold Schönberg.
En 1956 viajó a Europa y se estableció en Alemania, donde desarrolló su interés por la música de vanguardia y la performance. *"La nueva música era el centro de todos los movimientos artísticos, y Alemania era el centro de la nueva música"*, explicó años después.
En los Cursos de verano de Nueva Música de Darmstadt conoció a John Cage, cuyas ideas sobre la composición musical y la performance dejarán una profunda huella en su obra, así como su visión sobre el budismo zen. En Alemania entró en contacto también con George Maciunas, el fundador del movimiento Fluxus, en lo que supone el comienzo de una fructífera participación.
Mantuvo asimismo una fuerte conexión con Joseph Beuys, con quien realizó conciertos-acciones y otras piezas hasta la muerte de éste en 1986, y con el que compartió su interés por los rituales chamánicos, así como cierta visión curativa del arte.
En 1964 se trasladó a Estados Unidos y conoció a la violonchelista Charlotte Moorman, con la que inició una intensa colaboración. Con ella realizó en 1967 la performance *Opera Sextronique,* en la que Charlotte tocaba el chelo en varias acciones mientras iba desprendiéndose de ropa, y por la que fue arrestada en mitad de la representación. Nam June Paik fue tachado de "terrorista cultural".
Entusiasta tecnológico, Paik fue uno de los primeros en comprar una de las cámaras de video portátiles que salieron a la venta en Nueva York en 1965. Cuando regresaba ese

Nam June Paik, TV Buddah (1974/2002). Foto cortesía de Nam June Paik Art Center.

Francis Al˙s, The Green Line: Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic, 2005. Video 16 minutos y 52 segundos. Cortesía Nam June Paik Art Center.

Beom Kim, Painting "Yellow Scream", 2012. Video 31 minutos y 6 segundos. Foto cortesía de Nam June Paik Art Center.

día en taxi a su casa, se cruzó con la comitiva de llegada del Papa Pablo VI a la ciudad. El artista grabó las imágenes y esa misma noche las presentó bajo el título *Electronic video recorder* en las veladas organizadas por Fluxus, a la manera de Cabaret Voltaire, en el café Go-Go de Nueva York.

En su carácter de pionero en el uso de la televisión y el video como materia artística junto con Wolf Vostell, a Nam June Paik hay que enmarcarle sin embargo en una línea más "positiva", centrada más en la exploración estética y lúdica de las posibilidades creativas del medio, más que en la denuncia violenta e incisiva del anterior. Nam June Paik creía en el poder de regenerar el medio hacia una dimensión más participativa y creativa, en un ideal utópico de comunicación abierta y democrática.

A partir de los setenta, su afán de experimentación tecnológica le llevó a colaborar con el ingeniero japonés Shuya Abe, con quien desarrolló el Paik-Abe Video Synthesizer (1969) un aparato capaz de manipular las imágenes de video. Otro fruto de esta colaboración es el Robot K456, manejado a control remoto y capaz de interactuar con el público, protagonista de varias performances. Trabajó también con la retransmisión vía satélite y, a partir del año 2000, experimentó con la tecnología láser en colaboración con el especialista Norman Ballard.

Tanto en sus piezas minimalistas y espirituales, como en las de mayor sofisticación tecnológica o de carácter monumental, hay que reconocer la contribución de Nam June Paik a la aceptación de la imagen electrónica en el arte.

En su primera exposición individual, *Exposition of music-electronic television*, celebrada en la galería Parnass de Wuppertal, Alemania, en 1963, el artista presentó trece monitores de televisión con imágenes abstractas, obtenidas tras su manipulación, en lo que se considera uno de los hitos del origen del videoarte.

Un año antes, en su vídeo de ocho minutos *Zen for film* (1962) proponía una proyección de film vacío, en la que sólo se apreciaba la luz blanca, alterada levemente por restos de polvo y pequeños arañazos.

Otra de sus piezas más conocidas e inspiradas es su instalación *Buda TV* (1974/2002), formada por una escultura de Buda frente a un monitor de televisión, que emite su propia imagen captada por una cámara.

En Corea del Sur se pueden ver otras obras destacadas suyas como la monumental *The More the Better,* en el National Museum of

Réplica del estudio de Nam June Paik en Nueva York, instalada en el Nam June Paik Art Center.

Contemporary Art (MOCA), una descomunal torre elaborada con mil tres monitores, realizada con motivo de los Juegos Olímpicos de Seúl en 1988.

En 2008 abrió sus puertas el Nam June Paik Art Center en Yongin, en la región de Gyeonngi, a unos treinta kilómetros de Seúl. Se trata de la casa donde, según el artista, su espíritu debería seguir viviendo. El edificio, ideado por la arquitecta alemana Kirsten Schemel, atesora doscientas cuarenta y una de sus videoinstalaciones, dos mil doscientos ochenta y cinco videos y otros materiales de Paik y sus contemporáneos.

El propio artista dio sus bendiciones, antes de fallecer en 2006, a este proyecto planteado como centro de exposición, investigación y creación, enfrentado como pocos al reto de la conservación de los materiales y formatos usados por el artista, muchos en peligro de desaparición.

El centro mantiene en exposición permanente grandes instalaciones de Nam June Paik como *TV Fish,* formada por monitores de televisión y peces de colores en peceras, y como *TV Garden*, formada por una treintena de monitores de televisión entre un jardín de plantas tropicales, que el artista presentó en la *Documenta 6* de Kassel en 1977.

Se reproduce también con todo detalle el estudio de Paik en Nueva York, un espacio donde se acumulan radios y monitores de época junto a antenas, ventiladores, cables y objetos imposibles.

Santiago Sierra, 133 personas remuneradas para teñirse el pelo de rubio, 2001. Cortesía Nam June Paik Art Center.

La primera exposición de 2013, que ocupará el centro hasta finales de junio, reúne piezas que ahondan en el arte político y la naturaleza de la participación social, bajo el título *Gentle Disturbance-Talking Paik*.

La muestra se abre con *Guadalcanal Requiem,* rodada en Guadalcanal, en las islas Solomon, donde tuvo lugar una de las batallas de la Segunda Guerra Mundial. Las imágenes combinan escenas de Charlotte Moorman en uniforme militar con el chelo tras de sí, entrevistas a veteranos de guerra y extractos de documentales bélicos, entre imágenes alteradas por el artista. El vídeo se emitió como pieza previa dentro de un homenaje a *Opera Sextronique* que tuvo lugar el Carnegie Hall de Nueva York en 1977, diez años después de la primera representación.

La exposición recoge también fotografías, instrucciones y otros materiales sobre papel de sus acciones con Moorman y de otras como *Young Penis Symphony* (1962), de nuevo introduciendo elementos sexuales en la música, una dimensión omnipresente en las artes visuales y en la literatura pero poco desarrollado, o incluso prohibido, en la música, según denuncia con humor el artista.

Nam June Paik.

Nam June Paik, TV Bed, 1972/1990. Videoinstalación, 230x200x150 cm. Colección privada.

Se recoge también la participación de Paik en *The Medium is the Medium*, la emisión de 1969 encargada por la cadena de televisión WGBH de Boston, en la que también intervinieron los artistas Thomas Tadlock, Allan Kaprow, James Seawright, Otto Piene y Aldo Tambellini. Paik presentó aquí su pieza *Electronic opera Nº 1*, que ofrecía escenas distorsionadas de bailarinas, entre otras imágenes como el retrato de Nixon, y sugería a los espectadores: *"Cierra tus ojos, abre tus ojos... Esto es participación televisiva"*. Al final, las instrucciones de Paik proponen: *"Por favor, apaguen sus televisores"*.

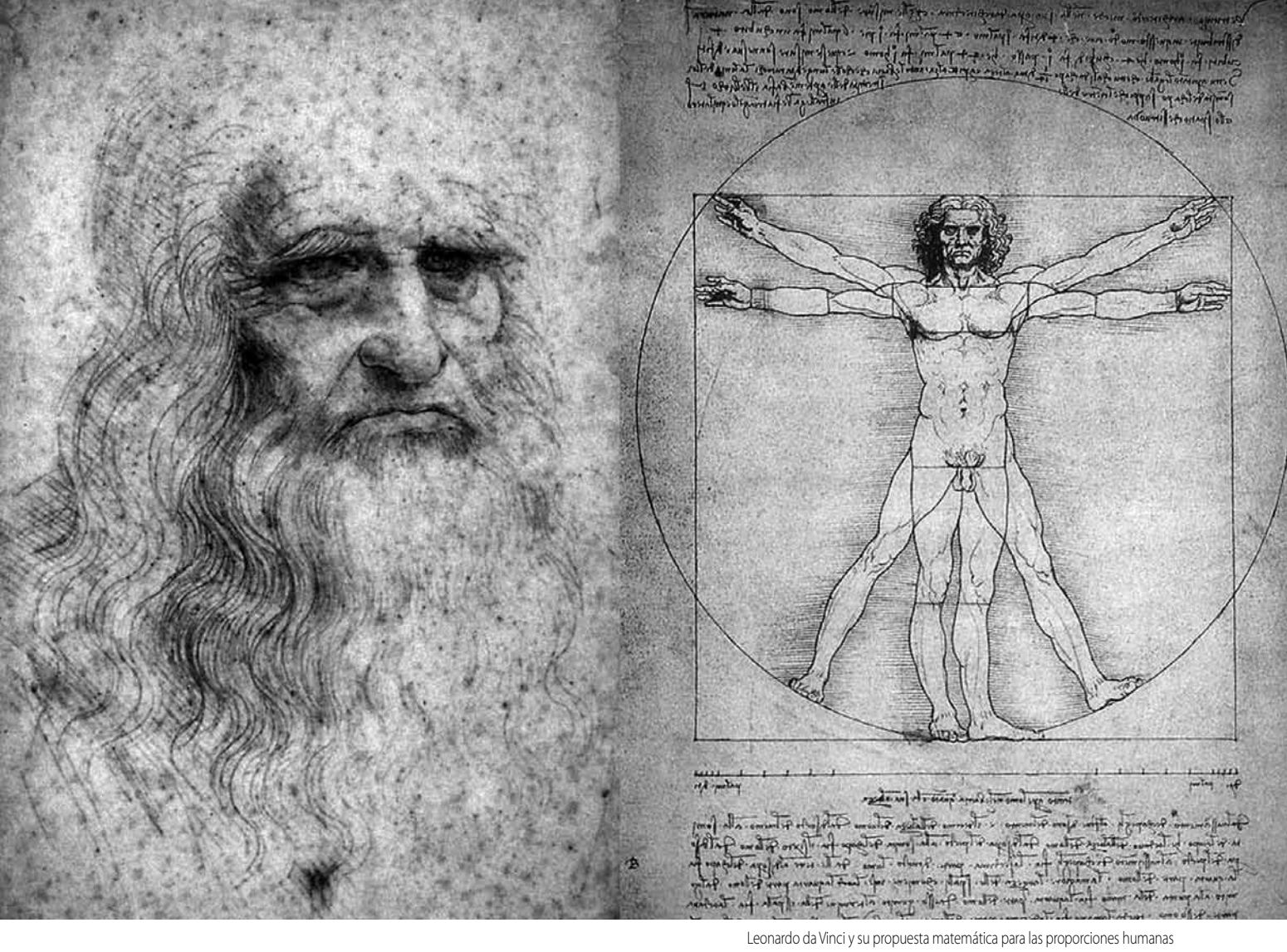
El centro persigue además una toma de contacto entre la obra de Paik y la de artistas actuales afines. Así, hasta mediados de junio, presenta como exposición paralela, *Tireless Refrain*, una selección de obras de artistas contemporáneos con marcado carácter político, en su mayoría concebidas como actos reiterativos sobre una misma acción.

Así, se exhiben fotografías del artista Santiago Sierra, procedentes de sus proyectos *133* personas *remuneradas* para *ser teñidas de rubio* (2001), *11 personas remuneradas para aprender una frase* (2011) y *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por cinco personas (2000)*.

Destaca asimismo el video *Painting "Yellow Scream"* (2012), de Beom Kim, en el que el artista enseña a los espectadores cómo expresar sentimientos a través del color amarillo en el lienzo, mientras aplica cada pincelada con un sonoro grito.

Se exhibe también el vídeo de Francis Alÿs *The Green Line: Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic* (2005), en el que el artista camina durante dos días por la zona de demarcación de Israel, llevando en su mano una lata de pintura que va dejando un hilo verde en el suelo. Completan esta selección las obras de Mixrice, Wang Lee, Sang Hee Song, Nadia Kaabi-Linke y Ana Husman, entre otros.

El Nam June Paik Center participó el año pasado en los eventos del ochenta aniversario del nacimiento del artista, celebrado con grandes exposiciones, la instalación de su *"Pantalla olímpica para proyección de láser sobre agua"* y proyecciones nocturnas sobre fachadas de edificios en Seúl. Un espectacular despliegue de luz y color que no debe, sin embargo, ocultar otro de los hechos señalados por Paik: *"La luna es la televisión más antigua"*.



Leonardo da Vinci y su propuesta matemática para las proporciones humanas

La sección áurea

CARLOS **REHERMANN**

En 1497, un fraile italiano llamado Lucca Pacioli escribió un libro donde se reveló, por fin, el secreto de la belleza. Se titula *De divina Proportione*, y podría decirse que su tema central es lo que los escolares de nuestros días conocen como "regla de tres". Pacioli se inspiraba en las ideas de Piero della Francesca, un hombre que hoy conocemos a través de su obra pictórica, pero que en su tiempo era más conocido por ser el autor de *De Abaco*, un manual de matemática para comerciantes.

La regla de tres era una herramienta básica para los comerciantes del Quattrocento: servía para determinar las proporciones de capital, tierras, volumen de grano o cualquier otra clase de bienes que le correspondía a cada socio, heredero o copropietario ante un total determinado. Se la conocía entonces como *regla de oro* o *llave del comerciante*.

La educación de la época se centraba, luego del aprendizaje básico de la lectoescritura, en las matemáticas, especialmente el cálculo de volúmenes (cuánto grano hay en esa pila, cuánto aceite hay en ese barril) y de las proporciones (reparto de beneficios entre asociados).

Piero della Francesca aplicaba en sus pinturas una serie de fórmulas que su público estaba capacitado para comprender. Ese público estaba formado mayoritariamente por comerciantes acaudalados que tenían la formación matemática necesaria para percibir la belleza de la forma abstracta de un volumen cuya cuantía sabían establecer mediante el cálculo.

Una regla de tres famosa es la llamada Escala Armónica Pitagórica, que al modo renacentista se expresa:

6 8 9 12

Según nuestro estilo, la escribiríamos así:

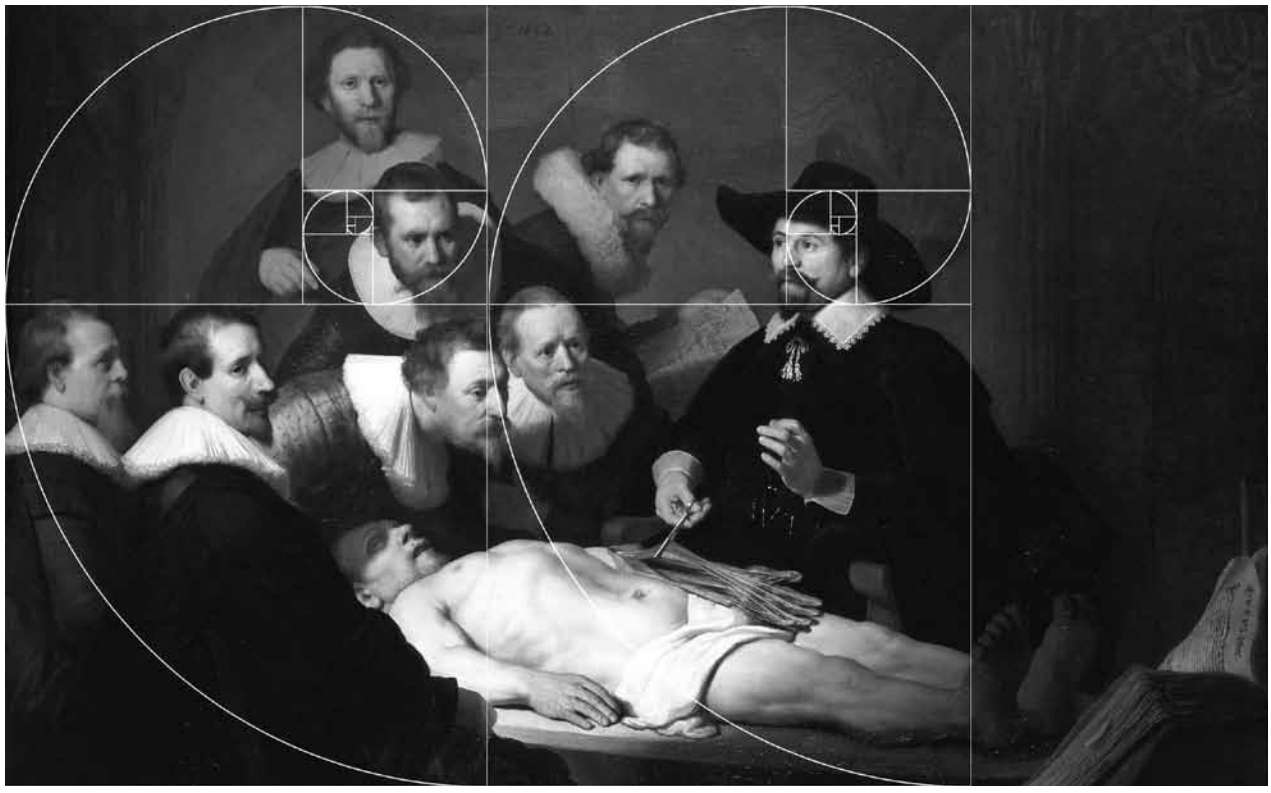
6:8 = 9:12

Los musulmanes la planteaban tal como en la escuela se enseña la regla de tres a los niños:

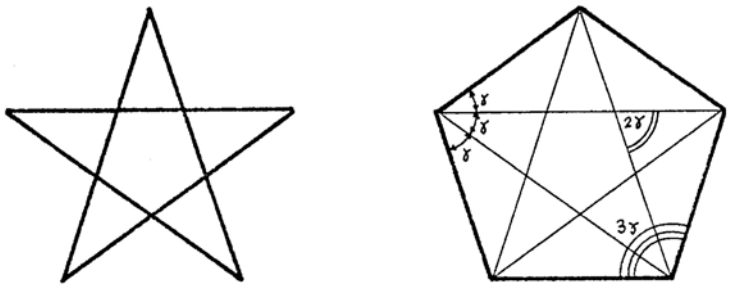
6 ---------- 8

9 ---------- 12

Algunos arquitectos relacionaron la escala armónica pitagórica, utilizada para representar una escala musical, con el diseño visual modular o proporcional. Andrea Palladio dejó asentada una falacia de diseño



Rembrandt. **"La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp"** (Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp), 1632. Óleo sobre lienzo. 169,5 × 216,5 cm.



0,618, la Sucesión de Fibonacci, y más...

según la cual los espacios pueden ser diseñados "musicalmente" de acuerdo con esta escala: decía que "como el intervalo entre 6 y 12 es de una octava, entre 6 y 9 y entre 8 y 12 es de una quinta, entre 6 y 8 y entre 9 y 12 de cuarta y entre 8 y 9 de un tono", si se organizaban las dimensiones de las habitaciones de un edificio siguiendo esta serie, entonces se estaría produciendo una armonía espacial de la misma clase que la que relaciona las notas musicales (aunque con una acepción para la palabra armonía con la que no muchos músicos estarían de acuerdo). La *regla de oro* parecía una fórmula perfecta que relacionaba las artes de la música, la pintura y la arquitectura. Y además mantenía las buenas relaciones comerciales.

Cuando Lucca Pacioli escribió *La Divina Proporción*, lo que hizo fue tomar otro tipo de regla de tres, que, partiendo de una unidad arbitraria permitía la construcción de proporcionalidades tanto de múltiplos como de submúltiplos (intervalos mayores y menores). Suele conocerse esta relación como *sección áurea*. Su expresión matemática es

a:b=b:a+b

Pacioli decidió que esta relación era una expresión de armonía divina. Este cura había educado a muchos hijos de ricos comerciantes, y sus libros sobre aritmética, regla de tres y geometría fueron exitosos textos de estudio durante muchas décadas. Sus ex alumnos, ahora clientes de arte, se complacían en ver el mundo a través de limpias relaciones matemáticas. Desde entonces, la sección áurea influyó bastante –aunque no tanto como a veces se afirma- en la composición del encuadre en la pintura occidental. Su difusión contemporánea se debe en gran medida a su adopción axiomática por parte de Le Corbusier, a través de su método supuestamente científico de componer, el Modulor.

Para algunos esta regla manifestaba un modo culturalmente programado de ver; para otros, más inocentes o menos inquietos, como Joaquín Torres García, la sección áurea es una proporción natural, que puede encontrarse tanto en las proporciones del cuerpo humano como en las ramas de los árboles.

En realidad, en la naturaleza no sólo es posible encontrar la sección áurea, sino casi cualquier otra norma proporcional que uno se proponga: todo depende de las partes que uno elija para medir.

El rol de Lucca Pacioli fue el de legitimador de una norma proveniente del mundo de los negocios, máximo valor social del Renacimiento. Si hoy continuamos legitimándola, lo que estamos haciendo, aunque sin tener conciencia de ello, es poner de manifiesto que lo que verdaderamente nos importa es tener claro cómo nos repartimos el mundo.

Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura

DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE

La Marquería
CUADRERÍA

Carlos Quijano 1288 bis. | Tel. 2901 8401 | arte@dianasaravia.com.uy | www.dianasaravia.com.uy | Montevideo - Uruguay

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

INFANTOZZI
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY
30 Años 1982-2012

Materiales para expresión plástica, artística y artesanal

Somos fabricantes y asesores
VENTAS POR MAYOR Y MENOR

Av. Uruguay 1653 - Tel.: 2408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com

BANCO REPUBLICA

LatinFinance BANKS of the YEAR 2007 2008 2009

The Banker Bank of the Year 2009 URUGUAY

Economy AWARD WINNER Most Sustainable Bank 2009 - Uruguay

WORLD FINANCE BANKING AWARDS 2010

El Banco País