



**Elián Stolarsky / Artesanos, artistas y
diseñadores a mediados del siglo XX /
Fotografía uruguaya contemporánea /
Libros de arte nacionales (2008-2014) /
Diseño: La DS / Perturbaciones de la visión**

URUGUAY / AÑO 7 / N° 30, ABRIL 2014
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

"La mano y el nombre" Instalación (detalle). Objetos intervenidos con acrílicos tallados y tinta.
Instalación de medidas variables. 2013

- 1 Artesanos, artistas, diseñadores a mediados del siglo XX
- 6 Fotografía uruguaya contemporánea: Momentos expositivos clave
- 12 Entrevista a Elián Stolarsky
- 20 Libros de arte nacionales (2008-2014)
- 26 La DS: 59 años no son nada
- 30 De las perturbaciones de la visión



“La mano y el nombre” Instalación (detalle).Objetos intervenidos con acrílicos tallados y tinta.Instalación de medidas variables. 2013.

Uruguay / Año 7 / N°. 30, Abril 2014
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

Eduardo Folle Chavannes (Uruguay, 1959). Arquitecto. Colaborador, jefe de redacción y luego director de la revista Elarqa, arquitectura y diseño, de 1991 a 1999 y de 2004 a 2005. Director del suplemento de arte y diseño El Ojo. Autor de varios artículos sobre diseño, arte y arquitectura en revistas y suplementos nacionales y extranjeros. Escribió para El País Cultural.

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

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.

Alexandra Nóvoa. Licenciada en Ciencias Históricas por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar). Integrante del Área Investigación del Centro de Fotografía de Montevideo.

Este ensayo fue realizado en el marco del Seminario online “Imagen e Investigación” del Centro de la Imagen de México. Su primera versión fue publicada en el sitio web de dicha la institución: <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/educacion/imagen-investigacion/de-lo-hecho-a-lo-dicho.html>

Carlos Rehermann (Montevideo, 1961). Estudió ingeniería, y arquitectura. Publicó los libros *Los días de la luz deshilachada* (1991), *El robo del cero Wharton* (1995), *El canto del pato* (2000), *Dodecamerón* (2008), *180* (2010). Publicó notas de prensa especializadas en temas culturales (Insomnia, Brecha, El País Cultural, la diaria, La Pupila), y ha escrito ponencias para congresos, seminarios y encuentros académicos sobre teatro, guión cinematográfico, percepción visual y políticas culturales. 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.

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

Redactor responsable: Gerardo Mantero (manterorevista@gmail.com) **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero. Impresa en Uruguay. Diseño Gráfico: Rodrigo López. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.



LA PUPILA TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES:

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, IPA, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, ESCUELA PEDRO FIGARI, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, 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.

AGADU
también es
**ARTISTAS
VISUALES**

Si sos un creador visual tenés derecho
sobre tus obras.

Más de 500 artistas plásticos están
asociados a AGADU y registran su arte.

Vos también podés.

Asociación General de Autores del Uruguay · Canelones 1122 · Tel. 2900 31 88 · www.agadu.org · agadu@agadu.org

Artesanos/artistas/diseñadores: trayectos de la plástica montevideana a mediados del siglo XX

La preocupación por integrar el arte a la vida cotidiana, fue una constante en el arte del siglo XX. El Art Nouveau en los inicios del siglo y el Decó en los años veinte, claramente apostaron a esta conciliación. La arquitectura moderna con sus muros despojados, convocó igualmente a diseñadores y artistas a enriquecer las viviendas con tapices, murales o esculturas. Los artistas nucleados en la Bauhaus, así como Le Corbusier, Mondrian o Torres García, fueron algunos de los que promovieron la unión entre arte y arquitectura. La postguerra retomó la consigna vinculando el arte al diseño industrial, y en nuestro medio creando una producción artesanal que creció codo a codo con las artes plásticas.

DANIELA TOMELO

*"Hoy ningún Historiador, ni Crítico de Arte puede abordar el arte uruguayo a partir de los sesenta sin incluir un capítulo dedicado a la cerámica, el tapiz o el vidrio."*¹ Así se expresaba María Luisa Torrens en un catálogo con el que presentaba la obra de Jaime Nowinsky. El ceramista que deviene escultor, una escultura en la que se descubre el ceramista, explica la crítica. Un ir y venir que se hace frecuente en los creadores de esa generación.

Desde los años cuarenta del siglo pasado encontramos múltiples ejemplos de integración del arte moderno a la arquitectura montevideana. Murales de artistas del taller Torres García en residencias privadas e instituciones públicas o sociales, así como de artistas vinculados a movimientos de arte concreto, aportan variados ejemplos en los que no solo el mural está presente, también mosaicos, tapices, cerámicas, obras que trabajan el vidrio o el aluminio anodizado, material este de resonancias industriales. En la "136 Exposición del Taller Torres García", el catálogo era precedido por un texto del maestro: *"El equilibrio sería hallado siempre que el objeto útil fuese antes un objeto bello (mejor sería no poner 'bello' sino estructurado, medido), y por otro lado, que*





ARTE PRECOLOMBINO

COLECCION MATTO

el objeto bello (la obra de arte, que también sólo tendría que ser una obra dentro de las normas de la plástica) fuese no sólo una obra bella, sino también una obra útil; si bien en este caso, lo estético tendría que dominar. Así se llegaría a una perfecta unidad en el arte.”²

La muestra reunía obra de José Collell, ceramista desde 1955, José Gurvich, de quien se destaca su formación parisina también como ceramista y de Julio Mancebo, quien realiza, trabajos en bronce y cobre, según la misma fuente.

El arte estará integrado a la vida no solamente a través de la monumentalidad del mural, sino a través de aquellos objetos de uso doméstico de destino menos glamoroso, pero no menos valioso y creativo. Muchos fueron los artistas que siguieron este camino, en un momento en que el diseño y el diseño industrial se convertían en temas

de debate en distintos ámbitos empresariales y académicos. En este contexto, en que una incipiente industria reclamó y promovió valiosos productos de diseño industrial, muchos artistas nacionales se volcaron al trabajo con materiales naturales y de factura más artesanal.

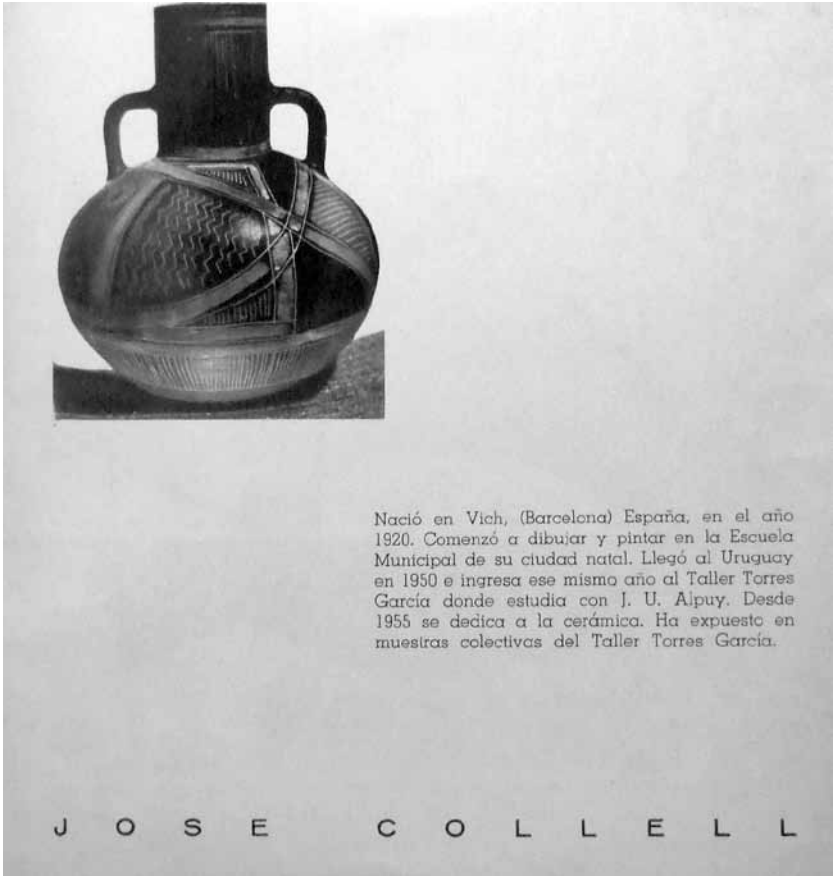
¿Quiénes eran los creadores de esos objetos utilitarios: artesanos, diseñadores o artistas? Lincoln Presno creía que era una discusión perimida y que era absurdo establecer “índices de valor entre un tapiz flamenco, un mosaico bizantino, un fresco del Renacimiento o un cuadro de Mondrian. Es ésta una tarea sin sentido...”³

A la distancia los límites no parecen tan claros y en su disolución encontramos una riqueza creativa por demás interesante. Artistas plásticos como Lincoln Presno, Águeda di Cancro, Ernesto Aroztegui, Jaime

Nowinsky, José Collell, por citar a algunos, realizaron obras que eran comercializadas no por galerías de arte, sino por mueblerías o casas de decoración. Los ceramistas Enrique Silveira y Jorge Abbondanza recordaban sus inicios diseñando cerámicas utilitarias, pies de lámparas, “cacharros”, que vendían a algunos “bazares” montevideanos, generando ingresos que les permitían vivir holgadamente.⁴ Comercios que vendían “diseño moderno”. Ambos términos, junto al concepto de “equipamiento”, que desplazaba a la tradicional idea de “decoración” se repetían con una carga de valoración positiva en esos años. Goldberg, Oggi, Baratta, Roxi, Interiors⁵, fueron algunas de las mueblerías pioneras en comercializar productos que se apartaban del tradicional concepto de casa de decoración vinculada a los estilos franceses o ingleses de los siglos XVII y XVIII. Lo leemos en la publicidad que marcaban ese perfil: la de Goldberg decía: “diseño contemporáneo”⁶, “Oggi Arquitectura y artesanía. Decoración interior. Instalaciones comerciales, Equipamiento. Oficinas”⁷ o Baratta: “Muebles modernos. Decoraciones”⁸.

El diseño no era sólo moderno, también se pretendía, como vimos, que estuviera íntimamente vinculado al mundo del arte y que por tanto tuviera valores plásticos y estéticos. En la casa de equipamiento Interiors, uno de cuyos propietarios era Jorge Ardan, se vendían entre 1952 y 1958 cerámicas de artistas vinculados al taller Torres García. El consejo de Ardan a los clientes era gastar menos en muebles, pero invertir en obras de buenos artistas y artesanos.⁹

El ceramista Jaime Nowinsky recuerda algunos de los diseños que empezó a hacer en los años sesenta: juegos de café y té, jarrones, tapas de cerámica para mesas que luego armaban en la mueblería, trabajando para los comercios mencionados.¹⁰



A partir de la experiencia de “Manos del Uruguay”, en 1968 se instala en la calle Reconquista y Juan Carlos Gómez un local llamado “Nuevas artesanías en Manos del Uruguay”. Su objetivo era convocar artesanos que no formaban parte del sistema cooperativo de Manos, a presentar obras para vender. Delma Cola, una de las responsables del proyecto, seleccionaba los productos entre los que había cerámicas del Taller Rinconada, objetos de cuero de Silvio Larguero y platos de aluminio de Mariví Ugolino. El éxito del emprendimiento llevó a que se abriera otro local en la Galería Diri, donde también estaba Artesanos Unidos que en ese momento vendía los muebles de Herman Miller, una empresa de equipamiento moderno que aún no tenía local propio.¹¹ A través del diseño industrial o de la producción de artistas y artesanos de calidad, el ambiente montevideano de mitad de siglo se estaba renovando.

Los tapices entre el arte y el diseño

Es en esa mitad del siglo XX, que se inició una producción de tapices que prácticamente no tenía antecedentes en nuestro medio. La actividad del tapicista resultó interesante en ese juego de tensiones entre el arte como creación puramente estética y

la artesanía como producción vinculada a un diseño de tipo utilitario¹². Pero también fue interesante en el diálogo entre lo moderno y lo “primitivo”, que era en esos años un descubrimiento de lo precolombino. La producción de tapices no fue ajena a los artistas de vanguardia europeos. La arquitectura moderna francesa acompañó sus blancas paredes con tapices de Jean Lurcat, Sonia Delanuy o del propio Le Corbusier, en la Bauhaus el taller textil liderado por GÜNTE Stoltz producía diseños de intensos colores y abstractas geometrías. Experiencias conocidas en el Uruguay, donde a esta tradición moderna, se sumó un creciente interés por el arte precolombino. Las culturas americanas fueron riquísimas productoras de textiles, no sólo con objetivos utilitarios, sino religiosos, rituales y funerarios,

generando una compleja cosmovisión que sedujo a los uruguayos de esos tiempos.¹³ Las imágenes que frecuentemente se publicaban en la revista “El Grillo”, una publicación que desde 1949 llegaba a los niños uruguayos impactó a algunos. Aroztegui recordaba que de esa admiración había surgido su vocación: “... había empezado solo en Melo, mirando un tapiz precolombino. Traté de copiarlo. (...) El segundo tapiz precolombino copiado ya fue hecho en un telar que se fue perfeccionando lentamente.”¹⁴ Años más tarde, como docente, Aroztegui utilizaba imágenes de textiles precolombinos como ejemplos.¹⁵ Era un interés que estos tapices y sus técnicas despertaban en artistas de mediados del siglo XX, atentos a otras prácticas artísticas contemporáneas, en las que la

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

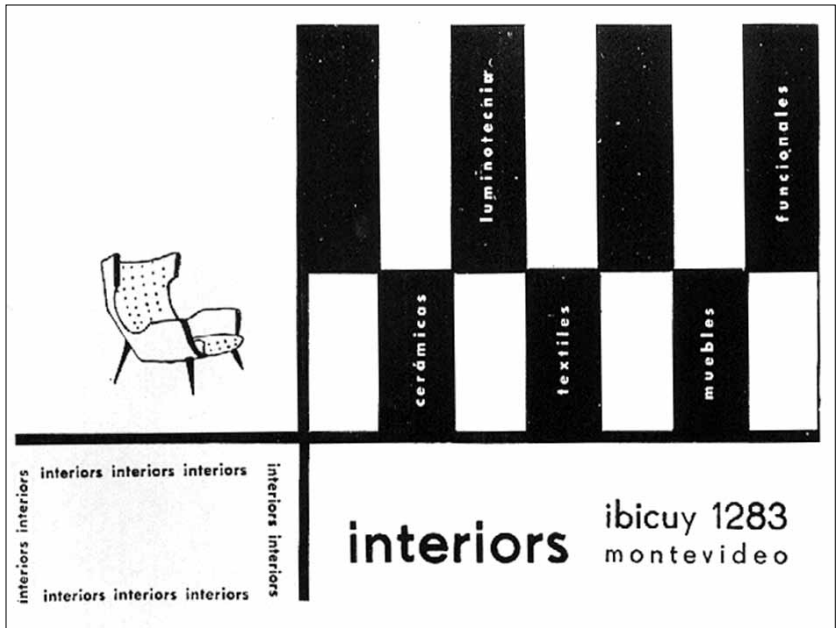
los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

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

25 artistas
27 programas
28 min c/u
Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca
volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD
colección en venta en museos y librerías
patrocinado por Fundación Itaú



experimentación formal y matéria era investigada por creadores de distintos lugares del planeta. Los informalismos europeos así como el expresionismo abstracto norteamericano, ponían el acento en investigaciones orientadas a trabajar con

formas, texturas y colores. Investigaciones que fueron incorporadas y exploradas por artistas uruguayos que se dedicaron a la tapicería, aceptado como un lenguaje diferente y único, al decir de Ernesto Aroztegui. Las posibilidades expresivas derivadas del

uso de diversos materiales le permitían, a su entender, acercarse por igual al arte moderno y al primitivo. En 1967 varios creadores referían a su forma de trabajo y es esa búsqueda de texturas y resoluciones nuevas la que todos destacan. Ernesto Arostegui escribía sobre la modalidad de trabajo que proponía en su taller: “... nosotros utilizamos en nuestro taller cualquier elemento. Para que el tapiz sea textural, para penetrar en el informalismo, hay una consigna: no limitarse, no ceñirse. Cualquier técnica es tapiz, sea collage, sea remiendo, todo lo cual lleva aquí el nombre de superestructura. Se rompen telas para ser utilizadas, se mezclan pelos de animales con hilo sisal, etc. A veces esos elementos se integran y a veces no. Pero todo ello es lícito artísticamente, porque el tapiz tiene un valor en sí. Aunque no sea un logro perfecto, cuenta igualmente, porque es algo sensorial, tienta a tocarlo, tiene la sencillez de las artesanías primitivas y la apertura de lo solidario.”¹⁶ Cecilia Brugnini también refería a la variedad de materiales con que trabajaba: “Hilo la lana en la rueca y la tiño yo misma. De esta forma consigo texturas y tonalidades increíbles, que no se logran en la lana industrial, demasiado pareja. Siempre mezclo pues, los dos tipos de lanas, además de cerdas naturales, nylon, algodón, seda e hilo sisal.”¹⁷ Lincoln Presno por su parte aprovechaba los materiales que nuestro medio le ofrecía “...cuero de cordero, de costo razonable e innumerables posibilidades, ello nos ha llevado a adecuar su utilización en las composiciones plásticas que con destino mural intuíamos en el tapiz.”¹⁸ Los resultados fueron obras de alta calidad plástica que no hacían dudar de la madurez de la técnica como lenguaje artístico. En 1969, cuando Fernando García Esteban escribió el fascículo titulado “**El arte nuevo**” para la Enciclopedia uruguaya, analizaba bajo el título “**Otras artes derivadas y diseño**”, la producción de diseñadores gráficos, grabadores y tapicistas. A éstos últimos dedica una especial atención, destacando en esa oportunidad la trayectoria de Ernesto



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

Aroztegui, Cecilia Brugnini y España Andrade. La actividad, dice el crítico, se impuso, si bien los procedimientos y materiales costosos, lo transforman en un artículo de lujo. Destacaba igualmente la labor formadora del taller de Aroztegui en el medio.¹⁹ Fue esta aceptación que tuvo el tapiz en el medio, la que promovió que se organizaran distintos encuentros y concursos. Bienales de artes aplicadas en Punta del Este y durante varios años consecutivos el Encuentro Nacional del Tapiz. En 1982, Galería Latina, una conocida galería de arte montevideana, fue la sede del **V Encuentro Nacional de Tapicería**. Allí se convino en crear el CETU (Centro de Tapicería Uruguaya), con el cometido de *“despertar en los tapiceros expositores la conciencia de la urgente necesidad de unirnos, de conocernos y de actuar todos juntos en la promoción, jerarquización y divulgación de la tapicería en el Uruguay y el exterior”*.²⁰ Organización de talleres, muestras, concursos y la publicación de un boletín, fueron estrategias para sostener y proyectar una actividad que sigue vigente y que ha mostrado ser un idóneo medio de expresión para algunos de los más originales artistas nacionales. ➔

1. TORRENS, María Luisa- *Nowinski en galería latina*. S/f.
2. TORRES GARCÍA, J- *Estructura* citado en catálogo 136

Exposición de Taller Torres García. Galería americana SRL. Montevideo. 18 de noviembre al 1 de diciembre. 1960.

3. PRESNO, L- **Estado actual del arte del tapiz en el Uruguay. Tres testimonios.** En Anales. Geografía y educación. Tomo XXXV. Julio- diciembre 1967. Pág. 162

4. Entrevista de Melisa Machado a los artistas. Revista Arte y Diseño. El País. No. 95. Diciembre 2000. Pág. 72

5. La mueblería Caviglia lo hacía desde la década del treinta.

6. Publicidad de la Revista del CEDA . No. 26. nov. 1955-enero 1956.

7. Revista del CEDA No. 32 -1965

8. Publicidad de la mueblería Baratta en Boletín Apem año 3 No. 13- 1966

9. Entrevista de Daniela Tomeo a Jorge Ardanaz. Diciembre 2007

10. Entrevista de Daniela Tomeo a Jaime Nowinsky consultado noviembre de 2006

11. Entrevista de Daniela Tomeo a Delma Cola. Noviembre 2006.

12. *“En un plano comparativo a las artes, se podría afirmar que la pintura es, en sí, más pura, más arte por arte. (...) El tapiz, en cambio, convive con el hombre. Es una tela y el hombre vive rodeado de telas. Su capacidad de absorción del ruido, puede llevar, incluso a mejorar la acústica de un salón para la voz humana o la música.”* AROZTEGUI, E- **Estado actual del arte del tapiz en el Uruguay. Tres testimonios.** En Anales. Geografía y educación. Tomo XXXV. Julio- diciembre 1967. Pág 158

Unos años después, en 1979, se lamentaba de que el afán de comercialización llevara a muchos a aprender la técnica buscando un ‘modus vivendi’, que se reflejaba en obras de escaso valor. **4o Encuentro Nacional de Tapiz.** Pág.4 y ss.

13. En el siglo XX fueron distintos los artistas uruguayos que a nivel individual o colectivo se interesaron por el arte precolombino y principalmente por la producción cerámica y textil. Los más conocidos sin duda fueron Pedro Figari y sus colegas y alumnos de la Escuela de Artes y Oficios y Joaquín Torres García y los integrantes del taller, quienes desde la publicación Círculo y Cuadrado y a través de sus propias colecciones, dieron cuenta del creciente interés que el tema despertaba.

14. AROZTEGUI, E- **Estado actual del arte del tapiz en el Uruguay. Tres testimonios.** En Anales. Geografía y educación. Tomo XXXV. Julio- diciembre 1967. Pág 156

15. BANDRYMER, Sonia- PONTET, Raquel- **Aportes desde la microhistoria: el grupo del Centro de Estudios de Ciencias Naturales y las Maestras pintoras.** Pág. 114- 115. En *Imaginario Prehispánico en el Arte Uruguayo: 1870- 1970*

16. AROZTEGUI, E- **Estado actual del arte del tapiz en el Uruguay. Tres testimonios.** En Anales. Geografía y educación. Tomo XXXV. Julio- diciembre 1967. Pág. 157- 158

17. BRUGNINI, C- **Estado actual del arte del tapiz en el Uruguay. Tres testimonios.** En Anales. Geografía y educación. Tomo XXXV. Julio- diciembre 1967. Pág. 160

18. PRESNO, Lincoln- **Estado actual del arte del tapiz en el Uruguay. Tres testimonios.** En Anales. Geografía y educación. Tomo XXXV. Julio- diciembre 1967. Pág. 162

19. GARCÍA ESTEBAN, Fernando. **El arte nuevo.** Enciclopedia uruguaya. No. 45. Ed. Arca Montevideo. 1969

20. Editorial. Centro de Tapicería uruguaya (CETU) Boletín No.1, Abril 1983. P. 1



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

De lo **hecho** a lo **dicho**

Momentos expositivos clave para la **fotografía uruguaya contemporánea**



© Christian Rodríguez. De la serie Mujeres migrantes, 2012.

ALEXANDRA **NÓVOA**

En la segunda mitad de 2012, el Centro de Fotografía de Montevideo (CdF)ⁱ lanzó una convocatoria para realizar una muestra colectiva en el edificio del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) sobre los diferentes usos contemporáneos de la imagen, dirigida a fotógrafos, videastas y artistas visuales, que emplean la fotografía como recurso expresivo y comunicacional. Las bases estipulaban el envío de una o más propuestas realizadas entre 2010 y la fecha del cierre del llamado. Se proponía una metodología por etapas: primero, una postulación general, luego una preselección de autores y finalmente la selección, bajo la curaduría del investigador cubano José Antonio Navarrete, especialista en cultura y

artes visuales, invitado especialmente por el CdF para esta ocasión.ⁱⁱ

Al cerrar su plazo de inscripción, se contaron más de cien propuestas –una cantidad considerable para el medio local–, incluyendo la mayoría de los nombres más destacados y activos del país en esas áreas.ⁱⁱⁱ

Finalmente, fueron seleccionados para integrar la exposición veinte autores.^{iv} La muestra fue inaugurada el 21 de noviembre de 2013 en el marco del festival de fotografía *Fotograma 2013*, bajo el nombre «En el lugar de lo dicho. Exploraciones en el archivo discursivo de la fotografía».^v

Esta iniciativa despertó gran interés y expectativa en el mundo fotográfico y artístico local. Asimismo dio la pauta de

una necesidad tanto de gestores como de productores de profesionalizar el espacio –sobre todo en lo que refiere al proceso curatorial, a los mecanismos de selección de autores y a los aspectos organizativos de esta muestra–, así como de reunir miradas y de problematizar aquello que se plantea en la actualidad fotográfica, a través de una selección o «corte» externo –nos referimos a la definición curatorial– en la producción actual.

Llegado este punto y considerando que «En el lugar de lo dicho...» seguramente represente un punto de inflexión en la historia de la fotografía contemporánea en Uruguay, la pregunta que nos formulamos, en clave histórica y que es punto de partida

de este trabajo, es ¿cómo llegamos hasta acá? ¿Qué procesos debieron tener lugar para que la fotografía, por mucho tiempo rezagada al lugar de la hermana menor de las artes, ingrese, de cierta manera por la puerta grande, a los espacios más representativos y destacados del arte nacional? Si nos situamos en un nivel más específico de análisis, además de considerar el crecimiento del CdF como centro impulsor de la fotografía contemporánea uruguaya y latinoamericana, surgen dos ámbitos de investigación indisolubles para comprender el entramado de condiciones previas. Nos referimos a las transformaciones en la configuración del espacio fotográfico contemporáneo en Uruguay y a diversas muestras colectivas fotográficas que antecieron a esta iniciativa.^{vi} Poniendo el foco sobre ese último aspecto, el objetivo aquí es que esta identificación histórica nos permita echar luz sobre la conformación de un espacio ganado por la fotografía local, sobre cuáles han sido algunos de sus principales motores de cambio y expansión y debido a qué contextos y situaciones internas específicas.

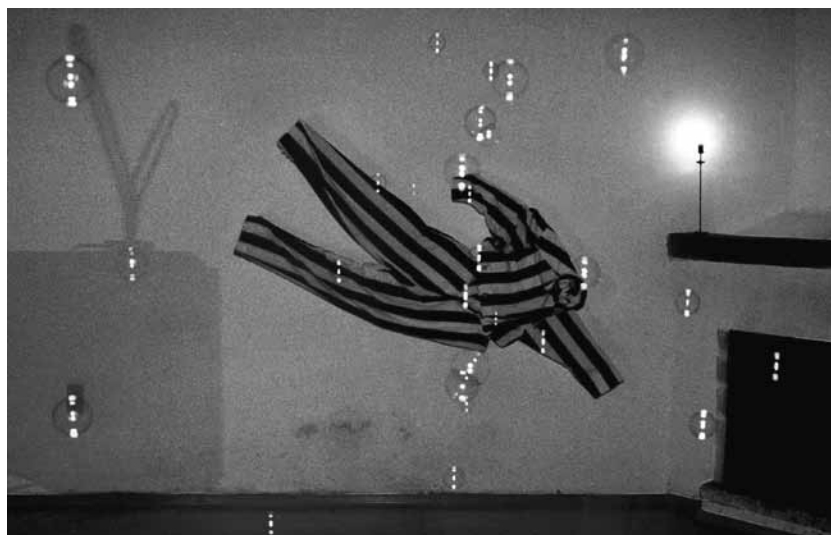
I. Pautas sobre la configuración del espacio fotográfico contemporáneo local

Entender las características de la fotografía uruguaya a partir del período dictatorial, desde un abordaje amplio y profundo de su complejidad, implica un estudio puntual y pormenorizado del tema. Este apartado no propone ese análisis, sino trazar algunas líneas generales para acercarnos a las particularidades de este espacio. En ese sentido, partimos de la idea de que, en diferentes momentos, conviven tendencias y maneras de entender y producir fotografía, disímiles o emparentadas, impulsadas por diferentes generaciones de fotógrafos que coinciden en el mismo espacio y que muchas veces emprenden acciones colectivas. Por eso optamos por referirnos a momentos atravesados por el campo fotográfico contemporáneo y no a lenguajes, ya que el enfoque apunta a identificar los vaivenes de la fotografía en relación a su contexto, y en ese marco, conocer sus caminos estéticos y formales.^{vii} De ese modo, podemos trazar las siguientes líneas sobre las etapas experimentadas en el campo fotográfico en este período, para lo que nos referiremos a tres grandes momentos:

Un primer momento se ubica desde mediados de la década de 1980, condicionado por el gran cambio político y social que implicó el pasaje de la dictadura cívica militar (1973–1985), que produjo cambios en las miradas y accionar de los

fotógrafos. La salida democrática estuvo acompañada por reajustes en el campo de la cultura y por el reinicio de actividades. Asimismo por el retorno de fotógrafos que habían estado ausentes en el período anterior, que comenzaron a desarrollar su carrera en Uruguay y/o transmitieron los conocimientos y experiencia adquiridos en el exterior al ámbito local.^{viii} En el afán de comunicar y denunciar directamente lo acaecido en el plano social, ahora con mayor libertad de acción, buena parte de

de tensiones aún latentes y de nuevos roles que comenzaban a emerger. Tomada, además, un año después de la muestra de mujeres fotógrafas *Campo minado* (a la que referimos más adelante), una instancia que reafirmó el rol de las mujeres en la fotografía uruguaya. «Supongo –reflexiona la autora– que en ese momento necesité reconciliarme con una época en que todo era ilusión, y sin embargo era imposible volver atrás, por eso la brecha entre la trenza y el pelo real de la mujer adulta. A



© Magdalena Gutiérrez. *El living*. De la serie *Napa Freática*, 1999. (Foto tomada en diapositiva con revelado C41).

la fotografía uruguaya se plegó al lenguaje documental. En ese sentido fueron fundamentales los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía –organizados por el Consejo Mexicano de Fotografía, celebrados en México a partir de 1978– que representaron importantes instancias para el autococonocimiento de la fotografía latinoamericana. Asimismo, las tendencias conceptuales ejercen su influencia entre los fotógrafos, recurso que es utilizado muchas veces en temáticas vinculadas a situaciones y problemáticas sociales, así como personales.^{ix} Si evocamos imágenes representativas de la fotografía uruguaya contemporánea, “Autorretrato con trenza de niña”, de Diana Mines, enmarcada en este primer período, ocupa un lugar fundamental, por su potencia visual y por el peso simbólico que conlleva. Sus lecturas son amplias, tanto en relación a la historia personal de la fotógrafa, como a la época en que fue tomada. Las edades de la vida, la resistencia en el pasaje de una hacia otra, sus vaivenes y deseos de permanecer en la infancia –la trenza que utiliza es de ella misma cuando niña, conservada por su madre tiempo atrás–. Una transición vital que se confirma en una imagen, que a su vez podría ser leída en términos de cambios en el país,

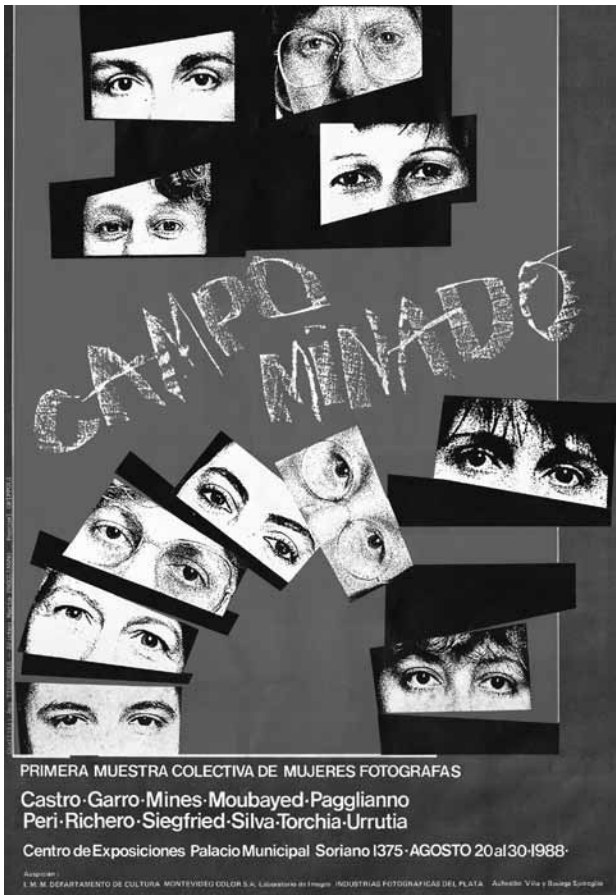
veces me parece que lo que hice esa noche fue un suicidio simbólico».^x

El segundo momento se inicia a mediados de 1990, signado por los cambios políticos y culturales presentados en esta década. La transformación en las mentalidades que implicó la caída del muro de Berlín, el “fin de la Historia” y la inserción de Uruguay en la sociedad de consumo, repercutieron en las búsquedas de las nuevas generaciones de fotógrafos. Desde esa perspectiva, en esta etapa comulgaron experimentaciones que trazaron un camino en ocasiones opuesto al anterior. Alejando el foco de lo político, estos jóvenes fotógrafos, varios de formación en el fotoperiodismo, impulsaron otros modos de mirar desde una elaboración ficcional, emprendiendo búsquedas estéticas personales –el color adquiere aquí un uso distintivo y determinante– relacionadas con una sensibilidad individual.

Este lapso coincide, a su vez, con un gran cambio en el paradigma tecnológico de la fotografía. A mediados de los noventa comienza la transición hacia la fotografía digital, instalándose un escenario de confrontación e incertidumbre para los procesos analógicos. Este tránsito genera una



Nancy Urrutia, Verónica Silva, Diana Mines, Ibel Torchia en el Montaje de «Campo minado». Intendencia Municipal de Montevideo, 1988. Foto Juan Miguel García/IMM.



Afiche de la muestra «Campo minado».

nueva relación con el medio, abriéndose paso un nuevo campo de experimentaciones.^{xi}

Un ejemplo de esta etapa son las fotografías de Magdalena Gutiérrez que integraron la muestra *Napa freática*.^{xii} Con esta serie la autora planteó una nueva opción creativa para su vida profesional: «En ese momento yo trabajaba de mañana en un estudio de publicidad y de tarde en un diario. Creo que la motivación principal era salir de cualquiera de esas prácticas y buscar un lenguaje diferente al que había usado hasta ese entonces. [] pero ya tenía un especial interés por la fotografía en la noche y las luces ‘naturalmente’ artificiales que contiene». ^{xiii} La fotógrafa parte de una escenificación, un espacio de ficción que sin embargo está habitado por objetos que integran su vida cotidiana. «La serie comenzó cuando surgió la idea de *Napa freática*. Las aguas corrieron y transitron por uno cualquiera de los posibles cauces de este mapa mudo. Cada foto fue anuncio del próximo puerto siempre desconocido y buscado». ^{xiv} En este caso la fotografía, construida y conducida a terrenos imaginarios, es un puente comunicador de emociones y un medio para recrear la profundidad sensitiva de la fotógrafa.

Por último, el tercer momento se produce con el cambio de siglo, correspondiente al período que Fred Ritchin ha denominado “la fotografía después de la fotografía”. Aquí adquieren presencia las transformaciones aceleradas en la comunicación visual, la inclusión de nuevos formatos, junto con la incorporación de herramientas digitales y el video. Se produce una mayor apertura en los modos de presentación de las obras, lo que se vincula con una aproximación y un corrimiento de las artes visuales hacia la fotografía como canal expresivo. Por otra parte la desmaterialización de la fotografía conduce a una reformulación tanto conceptual como en los niveles específicos de conservación y archivo. En el plano político y económico local, esta etapa se ve enmarcada con la asunción de la izquierda por primera vez en el gobierno y la paulatina salida de la crisis económica desatada en 2002.

Finalmente, las generaciones de 1950 y 1970 experimentan un mayor reconocimiento a sus trayectorias, mientras que las nacidas entre 1975 y 1980^{xv} emprenden búsquedas que marcan nuevas inquietudes y sensibilidades. A través de un documentalismo con puntos de contacto con el de otras latitudes latinoamericanas –como el fuerte uso del tratamiento digital de la imagen y acentuación del aporte subjetivo del autor, sobre todo en series documentales–, generan nuevos ámbitos para el fotoperiodismo. Estos espacios son impulsados en realizaciones colectivas, en experimentaciones con nuevos soportes y medios de difusión y circulación de trabajos, como el empleo de las redes sociales.

Christian Rodríguez es un fotógrafo que participa activamente de este momento. Encausado en las clases medias y en la situación de las mujeres, viene realizando una serie titulada *Mujeres migrantes*, que propone un seguimiento cotidiano de diferentes mujeres que experimentan la emigración como circunstancia y modo de vida. «Básicamente comienzo con esta temática porque yo soy emigrante en España, entonces enseguida me siento identificado con esa realidad. Y después me interesaba documentar los diferentes motivos y las razones por las que una mujer se traslada de un lugar a otro. [] Mis proyectos personales de largo aliento surgen de mi interés, de mi experiencia como ser humano, que en definitiva es lo que nos puede diferenciar de otros fotógrafos.»^{xvi} En ese mismo sentido, su interés en el tema de género responde a su propia historia de vida, en la que las mujeres ocuparon un rol preponderante en su infancia y su educación. Desde esa postura, la fotografía documental no es concebida como el testimonio gráfico de grandes acontecimientos, sino como el registro personal de historias particulares vinculadas a

la situación del que mira, y que en cierta manera reflejan su propia vivencia.

Por otra parte, la formación de Christian Rodríguez en la pintura, el fotoperiodismo y la fotografía publicitaria se sintetiza en imágenes que reúnen cuidados formales, informativos y poéticos. Sus fotografías integran grupos organizados de relatos, y en función a esas series, responden a su acercamiento y análisis.^{xvii}

II. Muestras colectivas antecesoras. Un camino trazado y buscado

El ingreso de la fotografía al mundo institucional del arte, sobre todo en lo que respecta a los espacios museísticos y su consideración sería por parte de críticos, conservadores y filósofos del arte, se produjo prácticamente un siglo después de su invención. Una de las razones de esta entrada tardía responde, posiblemente, a sus múltiples usos a lo largo de su recorrido histórico. Al tratarse de una técnica, o más precisamente, en términos de Michel Frizot, un dispositivo empleado con fines científicos, mediáticos, documentales y artísticos, su falta de pertenencia a un espacio exclusivo de acción, limitó su apropiación por parte de sus diferentes ámbitos de circulación.

Frizot opina que «[la fotografía] nunca dejó de ser una imagen menor, sometida a las referencias de sus mayores, como si nunca hubiera podido hacer méritos por sí misma. El mismo hecho de que su 'historia' no haya podido construirse sino a partir de los años treinta es prueba de la poca estima en que se tenía a la fotografía. De hecho, este cambio de actitud solo se debió a sus relaciones con las artes modernas de aquella época, que la llevaron al museo».^{xviii}

El empuje en cuanto a esta paulatina legitimación de la fotografía en el espacio del arte se ubica en el período correspondiente al arte conceptual y el arte pop, en los años sesenta, cuando ésta comienza a ser incorporada de manera asidua en las prácticas artísticas. De la mano con ello, comienza su admisión definitiva en los espacios de exposición.

En Uruguay este proceso no es ajeno. Hacia mediados de la década de 1950 la fotografía comienza a circular, aunque de forma esporádica y lenta, en algunos de estos ámbitos. Se organizan salones y concursos de fotografía, y a partir de mediados de 1960 comienzan a ser admitidas obras fotográficas en los salones nacionales, municipales y universitarios.

Salvo casos particulares y aislados, como el de Alfredo Testoni o el de Rómulo Aguerre, dos artistas fotógrafos cuyas obras buscaron colocarse «en el mismo espacio simbólico que la de sus colegas pintores y escultores»,^{xix} y que adquirieron tempranamente presencia en los circuitos artísticos locales, en general los inicios expositivos de la fotografía uruguaya se caracterizan fundamentalmente por su aspecto colectivo.

En ese sentido, en el período comprendido entre 1950 y 1980, tuvieron lugar en el país diferentes instancias expositivas exclusivamente de fotografía y de carácter colectivo, como las ediciones del Salón Rioplatense del Retrato (la primera es en 1958) organizado por la Asociación de Reporteros Gráficos del Uruguay (ARGU); exposiciones de concursos fotográficos para reporteros gráficos afiliados a ARGU organizados por el Instituto General Electric a partir de 1963; la 4ta Exposición Mundial de la Fotografía en 1980 organizada por el sello editorial Stern, Unicef y el Instituto Goethe, más los salones de fotografía organizados diariamente por el Foto Club Uruguayo (FCU) y la Asociación Cristiana de Jóvenes.

En esta nota, nos detendremos en dos exposiciones del período post dictatorial, que consideramos tuvieron especial presencia y repercusión en el tiempo. Nos referimos a «Campo minado» (1988) y «Fotografía uruguaya. 150 años después» (1990).

Cuidado con las minas^{xx}

Expuesta en agosto de 1988 en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal y luego en el departamento de Canelones, «Campo minado» reunió las miradas de once fotografías: Ana Richero, Clotilde Garro, Diana Mines, Estela Peri, Heidi Siegfried, Ibel Torchia, Lilián Castro, Maida Moubayed, Marta Pagliano, Nancy Urrutia y Verónica Silva. La iniciativa surgió del contacto entre Diana Mines y la fotógrafa argentina Silvia Malagrino. Involucrada con el movimiento feminista, Malagrino había iniciado una investigación sobre la mujer en la fotografía latinoamericana, como productora y como objeto de la fotografía. Luego de identificar nombres de autoras latinoamericanas a través de la información reunida en los Coloquios de México –al que Diana había asistido en 1978–, solicitó a varias de ellas un reporte sobre la situación particular de cada país. A partir de allí, Diana conoce a Nancy Urrutia, a quien entrevista para elaborar el informe, y a otras mujeres fotógrafas. En el marco del proyecto de Malagrino, en 1988 viajó a Houston coincidiendo con FotoFest, a presentar la situación de las mujeres y la fotografía en Uruguay. A partir de esta experiencia, Diana, junto con Dina Pintos y Maida Moubayed (ayudante de Dina en la Universidad Católica), comienza a organizarse con el fin de generar la primera muestra de fotografías uruguayas.

«Campo minado» generó resonancia para el futuro expositivo de la fotografía, específicamente la producida por mujeres. Consecuencia de ello fueron las muestras «A ojos vistas» (1995, Atrio Municipal), «Cómplices» (1997, Atrio Municipal) y «Cuarto creciente» (2001, Atrio Municipal, Galería del Notariado y Fundación Buquebús), que reunió a cuarenta fotógrafas.

«Y después –recuerda Diana Mines– a mí me siguió interesando el tema y se armó toda esa movida que siguió sola, porque cuando hay una necesidad social real detrás de esos emprendimientos, después se continúan solos. La gente decía que se habían sentido muy bien mostrando sus cosas entre mujeres, que había cosas que estaban como ya sobreentendidas, que no tenían que estar explicando y justificando nada, que podían expresarse de una manera más libre. Y entonces, paralelamente a lo que podían hacer en exposiciones mixtas, seguían valorando la posibilidad de hacer muestras de mujeres solas. Y bueno, todo eso es muy interesante».^{xxi}

Es importante detenernos en el espacio de exhibición de la muestra, ya que dará la pauta de cómo fue concebida cada exposición y a quién va dirigida. Desde esa perspectiva, las muestras que tienen lugar en las salas del municipio montevideano conservan un perfil «democratizador» y amplio; han transitado por ellas las más heterogéneas exposiciones en cuanto a contenido, formato y origen creativo.

La fotografía compartimentada

En 1990, se realizó la muestra «Fotografía uruguaya. 150 años después», curada por Diana Mines, en el Subte Municipal. Surgió en homenaje al sesquicentenario de la introducción de la fotografía en el Uruguay. Fue auspiciada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, con la coordinación general de Alicia Haber.

La muestra se dividió en áreas de acción fotográfica. En la primera de ellas, Expresión personal, participaron Panta Aztiazarán, Mario Batista, Gustavo Castagnello, Cristina Cesari, Roberto Fernández, Darío Ferrari, Rodolfo Fuentes, Marcelo Isarrualde, Hugo Mariani, Maira Moubayed, Alberto Pígola, Ana Richero, Mario Sagradini, Mario Schettini, Roberto Schettini, Fidel Sclavo y Álvaro Zinno. En la segunda, Testimonio gráfico, Jorge Ameal, Carlos Américo, Julio María Barcelos, Oscar Bonilla, Daniel Caselli, Carlos Contrera, Ariel



© Rodolfo Fuentes. Afiche de la muestra «Fotografía uruguaya. 150 años después».

Gómez, Freddy Navarro, Armando Sartorotti, Daniel Stapff, Nancy Urrutia y Jorge Vidart. La tercera, "Investigación científica", estaba representada por Carlos Gereda y Gonzalo Vicino (Astronomía), José Luis Vila (Física), Claudio Benech y José Sotelo (Biofísica); y la última, Publicidad por Nelson Olivera Caballero, Dominique Tschirren y Juan Ángel Urruzola.

Su cometido fue brindar un panorama amplio de la fotografía uruguaya hasta esa fecha, bajo el criterio de «que estuvieran presentes aquellos/as que aportaron una visión personal bien definida en los últimos tres años, y que siguieran en actividad [...] sumado a la presencia creciente de fotógrafos muy jóvenes que ya comienzan a integrarse a las muestras colectivas».^{xxii}

Para ese entonces se instauraba una necesidad, en el ámbito fotográfico, de revisar lo producido hasta el momento y generar una puesta a punto del panorama local, con un criterio inclusivo del medio aplicado a sus más diversas áreas. No en vano Diana Mines señala, en el catálogo de la muestra, el momento de expansión que experimentaba la fotografía uruguaya: «La etapa actual es, sin duda, la más rica en caminos y producción. A las numerosas exhibiciones se han sumado envíos colectivos al extranjero, intercambios con grupos de Argentina, Brasil y Venezuela, incipientes esfuerzos de publicación, mesas redondas, talleres. Se hace acuciante la necesidad de recibir más información a través de catálogos y revistas serias».^{xxiii}

La crítica del momento la calificó como una muestra que «intenta un acercamiento a la fotografía como arte»,^{xxiv} observación que induce a considerar que el tránsito de la fotografía por un espacio exclusivamente de exposición artística todavía era motivo de atención. Si seguimos recorriendo el comentario crítico citado, esta idea se reafirma: «Es una muestra especialmente interesante, puesto que este arte todavía tan polémico y discutido como tal, no acostum-

bra ser mostrado en salas tradicionalmente reservadas a las 'bellas artes'. Existen todavía grandes prejuicios [...] La fotografía ha estado y sigue estando, en cierta medida, presa por el fantasma de la pintura: su encuadre, su perspectiva, su composición [...]».^{xxv}

La exposición reveló un doble carácter: por un lado pedagógico, con el fin de repensar los orígenes históricos de la fotografía y su evolución local, enseñar y concientizar de sus múltiples usos; y por otro, el desafío de situarla en uno de los espacios locales de legitimación del arte contemporáneo.

III. Conclusiones

Las tres exposiciones revisadas aquí, plantean diferentes estrategias de reafirmación del medio fotográfico en Uruguay. En líneas generales, «Campo minado» (1988) representa un momento de posicionamiento y pronunciación de un sector específico dentro de la fotografía –las mujeres–, hasta el momento escasamente visibilizado. Si bien no fue el objetivo de este estudio, esta exposición posibilita una mirada crítica sobre el rol de las mujeres en la producción cultural y el desarrollo de una postura feminista, en momentos, además, en que las reivindicaciones de género comenzaban a visibilizarse en la sociedad uruguaya. A su vez el emplazamiento de la muestra, en una sala municipal, sugiere una voluntad de acercamiento social de la fotografía, no solo a los espacios restringidos al arte.

«Fotografía uruguaya 150 años después» (1990) expresa una necesidad de conocer y reconocer lo hecho hasta ese momento, desde una revisión histórica de la evolución autoral de la fotografía uruguaya. Por eso mismo la muestra propuso generar una puesta a punto del panorama local, con un criterio inclusivo de la fotografía aplicada a todas sus áreas de circulación. Asimismo el hecho nada casual de tener lugar en el Subte Municipal, uno de los espacios de ponderación del arte contemporáneo.

Finalmente en la muestra «En el lugar de lo dicho. Exploraciones en el archivo discursivo de la fotografía» (2013), que con más de dos décadas de distancia de las muestras citadas es resultado de las circunstancias actuales (institucionales, autorales), y también de un proceso de acumulación de esfuerzos y de transformaciones a diferentes niveles. En este caso la selección de autores y su planteo curatorial da la pauta de la identificación de problemas específicos y heterogéneos suscitados en el espacio, ya no estrictamente fotográfico. A diferencia de sus antecesoras, traza una nueva concepción en su consideración del campo de producción de imágenes, extendiendo el criterio a la producción tecnográfica. Desde esa perspectiva, su abordaje es netamente contemporáneo, atendiendo a las diversas formas que participan actualmente en el uso de la imagen.^{xxvi} A diferencia de «Fotografía uruguaya 150 años después», esta propuesta no pretende reflejar una visión panorámica del medio, lo que expresa también un cambio en la concepción curatorial con respecto a las artes visuales, en las cuales se experimenta una tendencia a partir más de una problematización crítica que de un estado de la cuestión. Finalmente el peso simbólico de la institución que la realiza y produce –El Centro de Fotografía– y la que la expone –Museo Nacional de Artes Visuales–, vinculando la fotografía y el arte contemporáneo como espacios intrínsecamente relacionados. Las exposiciones reseñadas no explican por sí solas el avance de la fotografía en Uruguay. Tampoco podemos afirmar que sean las de mayor incidencia en el desarrollo de su historia reciente. No obstante representan momentos particularmente importantes en su evolución y en la identificación del estado del campo fotográfico uruguayo, tanto en lo que refiere a los autores como a las problemáticas que se plantean en su interior. Desde esa perspectiva, es necesario considerar que desde 1980 tuvieron lugar otros momentos expositivos colectivos relevantes en la misma línea de reafirmación del medio fotográfico, que se suman al mapa de

su musealización en el país. Entre esos ejemplos podemos citar las exposiciones del *Grupo 936* (1984–1994), integrado por Mario Schettini, Roberto Schettini, Hugo Mariani, Benjamín Castelli, Ricardo Giusti y Roberto Viana; diferentes muestras de periodismo gráfico; «Multifoto» en 1990, en el Museo de San Fernando de Maldonado y organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana; «Primer Encuentro Nacional de Fotografía» en 1993, organizado por el FCU, AFP, y ARGU; «Fotoprimavera» en 1999, organizado por la IMM y el grupo *Fotoencuentro*; «El ojo mecánico encarnado» en 2000 en MNAV y «Luces del silencio. Fotografía uruguaya durante la dictadura» en 2001, en el Atrio Municipal, organizada por Lilián Castro y colectivo *Luces del silencio*, con curaduría de Dina Pintos. Además se deben destacar las diferentes ediciones de los salones del FCU, especialmente «Foto Evento» en 1990, conmemorando los 50 años de la institución, y la exposición «Territorios visibles», organizada con el CdF y expuesta en la Foto Galería *A Cielo Abierto* del Parque Rodó en 2010, que buscó brindar un panorama global de autores de esa escuela de fotografía a setenta años de su creación. Asimismo las ya citadas muestras de mujeres fotógrafas que tuvieron lugar a partir de «Campo minado». Finalmente una exposición colectiva organizada y realizada por el CdF para la inauguración de Fotograma 2009, expuesta en el Atrio Municipal, conformada por los trabajos de cinco autores seleccionados por curadores e investigadores de Brasil, Argentina, Suiza y Uruguay.

La fotografía uruguaya es un espacio todavía en construcción, en donde se respira la necesidad de una identificación de referentes y de conocer qué fue lo que pasó en su desarrollo. Su entrada a los círculos del arte se ha visto restringida a pocos nombres, y no siempre ha tenido continuidad. Conocer las condiciones de gestación de las muestras, sus contextos institucionales, artísticos y fotográficos, contribuirá a dilucidar las características de la fotografía en Uruguay, sus tensiones, cuestionamientos, contradicciones y sus posibles rumbos. ^②

¹ El Centro de Fotografía fue creado en 2002 como una unidad perteneciente a la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo, Uruguay. Es una institución dedicada a conservar, generar, documentar, investigar y difundir imágenes fotográficas de interés para uruguayos y latinoamericanos en general. Véase su sitio web: <http://cdf.montevideo.gub.uy>

² Desde 2009 José Antonio Navarrete viene realizando diferentes actividades con el CdF, como talleres de curaduría, investigación histórica y revisión de portafolios en el marco de las Jornadas de Fotografía.

³ En el segundo semestre de 2012, el CdF trabajó en

la identificación exhaustiva de fotógrafos, videastas y artistas visuales que utilizan la fotografía, actuantes en el país o uruguayos residentes en el exterior. Empezó un relevamiento interno de la base de datos de la institución, publicaciones, programas de televisión y otros materiales producidos por el CdF relacionados a la fotografía contemporánea local. Además, realizó entrevistas con curadores, productores, gestores y referentes del medio artístico para identificar autores y recabar nuevos contactos.

^{iv} Agustina Rodríguez y Eugenia González, Anaclara Talento, Ana Inés Maiorano, Carolina Sobrino, Diana Mines, Fernanda Montoro, Guillermo Zabaleta, Jacqueline Lacasa, José Pilone, Juan Ángel Urruzola, Martín Atme, Natalia de León, Oscar Bonilla, Pablo Guidali, Patricia Bentancur, Paula Delgado, Tamara Cubas, Valeria Piriz y Verónica Márquez.

^v El catálogo de la muestra puede consultarse aquí: <http://cdf.montevideo.gub.uy/fotografia/convocatorias/edicionscmdf/libros/catalogo-mnav.html>

^{vi} Diana Mines utiliza el término «contemporáneo» aplicado a la fotografía regional, para definir a las producciones ubicadas a partir de la instauración de la dictadura cívico militar. Al igual que Andrea Jösch y Alejandro Castellote para el caso chileno: «pues es en ese periodo donde los fotógrafos adquieren la consciencia de autor y de la importancia de la obra –y no del registro aislado– como arma de batalla, transformándola así en un sistema expresivo». Andrea Jösch y Alejandro Castellote, «Sobre encargos y desapariciones: una mirada a la fotografía chilena contemporánea», en <http://fotograma2011.montevideo.gub.uy/node/3028>

^{vii} 10 Cabe mencionar que los autores/as referidos en sus diferentes etapas continúan, en su gran mayoría, desarrollando producción fotográfica. En muchos casos sus enfoques y técnicas han ido variando y evolucionando hacia otras formas de representación fotográfica.

^{viii} Algunos de ellos fueron Annabella Balduvino, Carlos Contrera, Carlos Sanz, Diana Mines, Jorge Ameal y Juan Ángel Urruzola.

^{ix} Algunos de los fotógrafos en actividad en este periodo son: Álvaro Zinno, Ana Casamayou, Annabella Balduvino, Carlos Contrera, Carlos Sanz, Daniel Behar, Diana Mines, Dina Pintos, Gustavo Castagnello, Héctor Borgunder, Jorge Ameal, Jorge Tiscornia, Jorge Vidart, José Luis Sosa, Juan Ángel Urruzola, Lilián Castro, Marcelo Isarrualde, Mario Batista, Mario Marotta, Mario Schettini, Marta Pagliano, Marta Passeggi, Nancy Urrutia, Oscar Bonilla, Panta Astiazarán, Roberto Fernández Ibáñez, Roberto Schettini, Rodolfo Fuentes, entre otros.

^x Correspondencia personal con Diana Mines.

^{xi} Álvaro Percovich, Carolina Sobrino, Daniel Sosa, Diego Vidart, Fabián Pazos, Federico Rubio, Fernando Morán, Gabriel García, Guillermo Baltar, Iván Franco, José Pilone, José Riso, Leo Barizzoni, Luis Alonso, Magdalena Gutiérrez, Magela Ferrero, Marcelo Casacuberta, Mariana Méndez, Matilde Campodónico, Pablo Bielli, Pablo Dotta, Pablo Larosa, Pablo Porciúncula, Quique Kierszenbaum, Ricardo Antúnez, Sandro Pereyra, Solange Pastorino y Suci Viera, entre otros.

^{xii} Participaron Marcelo Casacuberta, Magela Ferrero, Magdalena Gutiérrez y Matilde Campodónico. Fundación Buquebús, Montevideo. Año 1999.

^{xiii} Correspondencia personal con Magdalena Gutiérrez.

^{xiv} Texto del catálogo de la muestra.

^{xv} Agustín Fernández, Ana Inés Maiorano, Andrés Cribari, Andrés Cuenca, Christian Rodríguez, Diego Velazco, Federico Estol, Fernanda Montoro, Francisco Landro, Guillermo Sierra, Gustavo Rivero, Ignacio Iturriz, Javier Calvelo, Liliana Molero, Majo Zubillaga, Martín Atme, Martín Cerchiari, Mauro Martella, Natalia de León, Pablo Guidali, Rodrigo López, Santiago Mazzarovich, Sofía Rodríguez, Tali Kimelman, Verónica Márquez, entre otros.

^{xvi} Entrevista a Christian Rodríguez por Alexandra Nóvoa, en: <http://www.forumfoto.org.br/entrevista->

con-el-uruguayo-christian-rodriguez/

^{xvii} La serie *Mujeres migrantes* puede ser consultada en el sitio web del autor: <http://www.christian-rodriguez.com>

^{xviii} Michel, Frizot. *El imaginario fotográfico*, México, Almadía, (Serieve), 2009, p. 8.

^{xix} Manuel Neves, «Aproximación a la vida y obra artística de Rómulo Aguerre», en Rómulo Aguerre. «The forms of light», Montevideo, Ignacio Pedronzo Dutra, 2012, p. 11.

^{xx} Fue uno de los títulos aparecidos en la prensa del momento en relación a la muestra, en una nota a cargo de Marcelo Isarrualde.

^{xxi} Entrevista a Diana Mines realizada por Magdalena Broquetas/CdF, inédita. Montevideo, 12 de junio de 2009.

^{xxii} Diana Mines, «Fotografía uruguaya. 150 años después», en <http://fotoperiodistasuy.blogspot.com/2009/02/para-una-historia-de-la-fotografia.html>

^{xxiii} Idem.

^{xxiv} Berta Ferreira, «150 años de fotografía», «La Mañana» Montevideo, 29 de abril de 1990.

^{xxv} Idem.

^{xxvi} 31 Entrevista a José Antonio Navarrete. Fotograma Tevé. Ciclo 2013. Programa 6. <http://vimeo.com/73250869>

LIBROS DE ARTE



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

Rastreo de títulos específicos

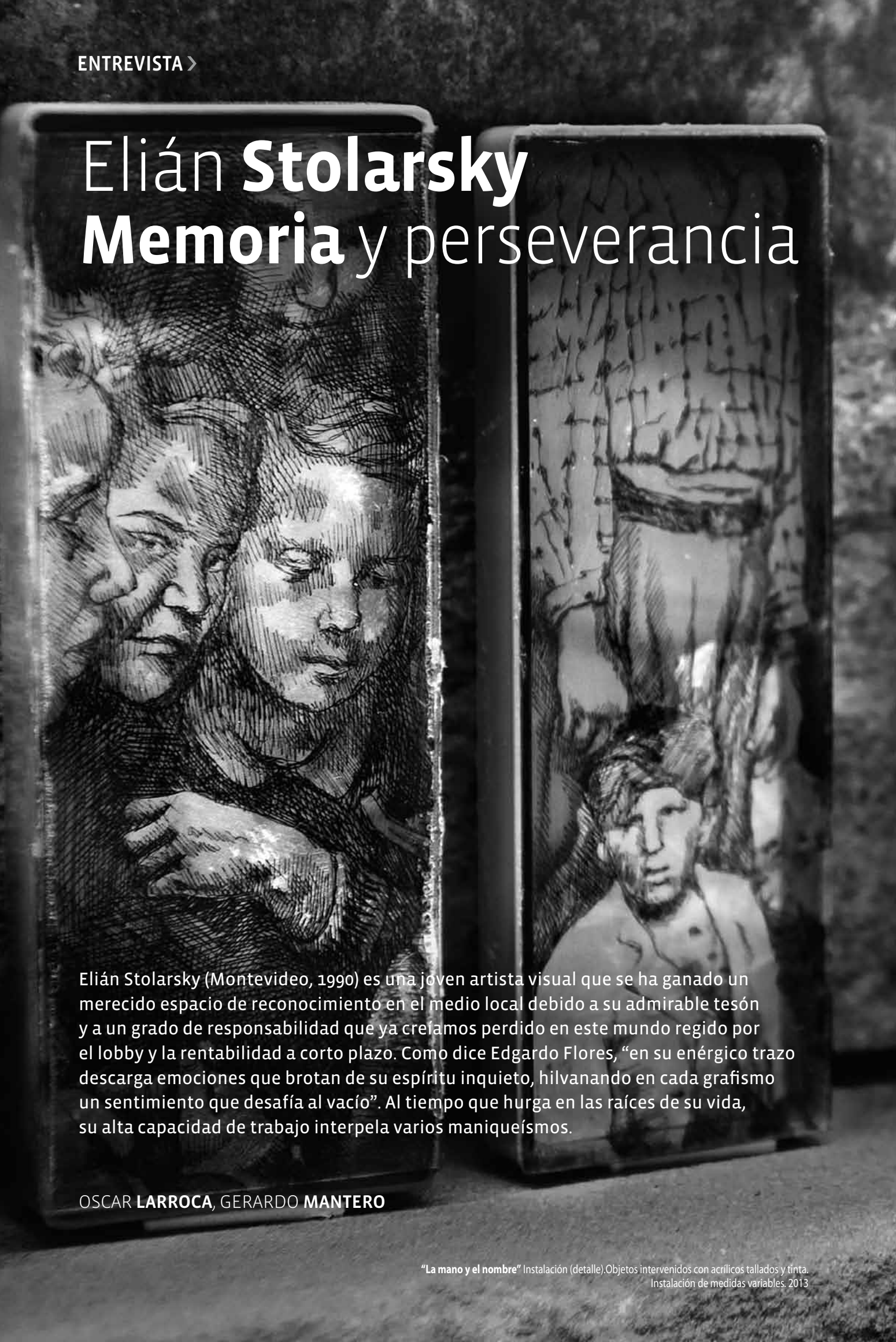
Búsqueda Personalizada

Lo llevamos a su casa, taller o lugar de trabajo

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

Elián Stolarsky

Memoria y perseverancia



Elián Stolarsky (Montevideo, 1990) es una joven artista visual que se ha ganado un merecido espacio de reconocimiento en el medio local debido a su admirable tesón y a un grado de responsabilidad que ya creíamos perdido en este mundo regido por el lobby y la rentabilidad a corto plazo. Como dice Edgardo Flores, “en su enérgico trazo descarga emociones que brotan de su espíritu inquieto, hilvanando en cada grafismo un sentimiento que desafía al vacío”. Al tiempo que hurga en las raíces de su vida, su alta capacidad de trabajo interpela varios maniqueísmos.

OSCAR **LARROCA**, GERARDO **MANTERO**

Estudiaste con varios docentes de las más diversas disciplinas y técnicas (Mayerling Wolf, Claudia Anselmi, Fermín Hontou, Hebert Mendizábal, Esteban Smerdiner, Cristina Nigro, Manuel Cuchilla, Edgardo Flores) ¿Esto se relaciona con alguna necesidad de ver el arte desde una multiplicidad de enfoques?

Justamente, una de las mejores cosas que tiene el arte es que todo lo que hacés en tu vida complementa y enriquece lo que hacés como artista. Claro que siempre está bueno focalizarse, pero cuanto más versiones podés escuchar, cuánto más técnicas puedas abordar creo que te da más herramientas; sobre todo cuando uno es joven, esos aprendizajes te dan una perspectiva. Eso también te lo dan los viajes, por eso ahora más que indagar por el lado de la técnica quiero viajar.

También seguís estudiando en Bellas Artes.

Estoy en el último año, sí.

Por lo que decís empezaste a muy temprana edad con tus preocupaciones por la manufactura, la artesanía, por decirlo de alguna manera ¿Era algo que tenías previsualizado?

Por un lado algo es que uno previsualiza y por otro, algo de lo que te convencen los otros. Uno va haciendo y los demás aprueban y te alientan y como que empezás a creer que capaz que tenés alguna habilidad para ciertos lenguajes. Y después la cosa está en insistir, insistir e insistir.

¿Y lo de “Animadora Profesional”?

Estudí animación 2D y 3D. Animé en *Anina*, por ejemplo, en la etapa final. Yo justo estaba terminando de cursar y un profesor era uno de los directores en la película y me invitó a participar en los últimos tres meses. En primer lugar hacer esa película fue absolutamente un placer porque se trata de una producción totalmente de autor. Es un guión que está perfecto, que tiene esa cosa uruguaya que se queda en los detalles, parte de una historia súper simple y que sin embargo engancha y divierte. Los niños salen fascinados, y te diría que los adultos también.

Es un orgullo como producto nacional.

Totalmente, y desde adentro puedo dar fe del amor puesto en esa producción. Porque nunca nace un proyecto así sin que haya amor, mucho tiempo de remarla, consiguiendo fondito de acá, fondito de allá y llevándola adelante con veinte personas, cuando en una superproducción de aquellas tenés como mínimo ciento cincuenta animadores.

Para tu muy joven edad vas recibiendo muchos y merecidos reconocimientos ¿Cómo lo vas administrando?

Eso en realidad lo que te hace es darte un empujón para que sigas trabajando. Me da mucha gracia porque hay una canción del Cuarteto de Nos que se llama “*La insaciable*”. Me pasa un poco así, cuando me dan un premio y me reconocen algo ya no puedo ir a menos, lo siguiente tiene que ser igual o mejor, a seguir laburando.

Te genera un compromiso mayor.

Bueno, es así. Te crea una mayor responsabilidad. Cuanta más gente se empieza a fijar en tus cosas, más grande es la responsabilidad sobre lo que creas, porque en mayor o menor medida estás provocando cosas en la gente.

Hoy decías que estuviste en Minnesota. Aquí (en Uruguay) se presentó una artista plástica, docente de la Universidad de esa ciudad, Diane Katsiaficas, en un intercambio en el que participaba, entre otros, Claudia Anselmi...

Estuvo la directora del Museo Weisman, creo que se llama. A raíz de ese viaje y como forma de agradecer entré en la organización del programa de “Ciudades Hermanas”, que lo que viabiliza son intercambios en cualquier rama del conocimiento o las artes, porque la plástica es una rama más. En esa es que participa Claudia [Anselmi], pero hay otros intercambios que también están buenísimos, en el área de la medicina, por ejemplo. Cuando fui, yo era la primera persona que usufrutuaba la beca y aunque estaba habilitada para estudiantes de Bellas Artes yo me enteré porque iba al taller de Claudia, por los canales de Bellas Artes ni me enteraba.

¿Eso es porque fallan los canales de comunicación? ¿No hay interés por parte de los docentes en informar a los alumnos?

Es un poco de todo eso, la excusa que ellos adjudicaban era: “¿y quién tiene plata para pagarse un pasaje?”, que es la cosa más aberrante que se pueda pedir. Pero es que alumnos de Bellas Artes nos fuimos a la Bienal de Venecia, que es un viaje mucho más caro, juntando la plata para hacerlo durante dos años... En realidad, si vos avisás, la gente le busca la vuelta para organizarse.

Tu obra se despegaba tanto de la figuración convencional como del conceptualismo puro y duro ¿Es una decisión consciente, es parte de una fidelidad con vos misma, o un poco de ambas cosas?

Yo creo que es más un compromiso de

sinceridad con lo que uno hace. El trabajo mismo te va dando, además, posibles caminos a tomar. También creo que hay una falsa creencia que divide razonamiento y trabajo. Como que si pensás no hacés, cuando, al menos en mi caso se hacen las dos cosas en simultáneo. A medida que vas creando vas tomando perspectiva de ese trabajo y viendo hacia dónde te va llevando tu obra y qué significa, y si no estás conforme con la significación, poder echar para atrás. Pero siempre es en el hacer que vas construyendo un razonamiento aplicado a la obra y esto surge en la sinceridad. No es que yo me haya propuesto y diga “quiero hacer...” No va por adscribir a una escuela, por ejemplo. Es una cosa que uno va viendo. Tampoco te lo planteás por “conceptualismo versus figuración”...

Por la madurez de tu lenguaje, posiblemente ya hiciste una especie de revisión de lo que es el proceso de la plástica en el Uruguay ¿Qué períodos remarcarías o cuáles son tus referentes nacionales e internacionales?

Referentes nacionales, sin duda [Luis] Solari. Solari me encanta. Bueno, tiene relación con el grabado y con esa capacidad de crear “mundillos”, con la referencia a la fábula y la técnica de crear veladuras a través del aguafuerte. Después, artistas internacionales tengo un millón... Uruguayos también, pero con los de acá a veces me cuesta separar la persona de su obra. Por ejemplo, a mí me encanta Claudia Anselmi o Marco Maggi, pero es un montón de gente a la que admiro tanto como personas, que después me cuesta tomar distancia con la obra y entonces hablo más desde el afecto...

¿Y haciendo una revisión?

Bueno, eso fue cambiando. Cuando empecé a dibujar era muy de Caravaggio y copiaba mucho, era de agarrar fotografías de libros como referencia. En eso tienen también mucho que ver mis padres. Siempre tuvieron libros en casa. Me llevaban mucho al Museo de Artes Visuales, al punto que gente que trabaja ahí desde hace tiempo se acuerdan de mi chiquitita, yendo al museo. Había un fomento y eran cosas que estaban a la mano. A mi padre siempre le gustó el Arte Madí, siempre supe lo que era Arte Madí, y cuando crecí me di cuenta que no es común que un niño sepa eso. No importa que no sea el lenguaje que se acerque más a mi sensibilidad. [Carlos Federico] Sáez me parece que es un artista increíble y al que no se le ha prestado la atención que se merece. Habría que hacer un rastreo de obra, que seguro hay más,...

Siempre te queda la duda, qué habría pasado con Sáez si hubiera vivido más años, porque era un virtuoso.

Era un virtuoso y además había materia atrás. No solo era destreza técnica... Y habiendo de internacionales, de chica estaban todas estas influencias que te decía... era ver Rembrandt, Durero, Caravaggio, los "grandes" digamos, y sentarme a copiar. También era agarrar revistas de la *National Geographic* y copiar las fotos con tinta o cosas así. Empecé un poco con esos ejercicios, como disfrute por la forma, digamos. Después el gusto fue mutando... ahora me fascina [Anselm] Kiefer, por ejemplo.

Un gran referente. Kiefer maneja materiales muy pesados con una destreza y sensibilidad impresionantes.

Claro, y lo hace etéreo. Te pone pedazos de barco y sin embargo quedan tan orgánicos en su obra, no queda como un "incruste".

Otro que es una bestia es [Gerhard] Richter,... Kiefer quizás es más matérico.

Es más matérico, sí. Cuando lo vi me hizo pensar que era el Van Gogh de posguerra. Un cuadro en particular, era un campo como con unos pastos altos, me hizo pensar en una visión de Van Gogh pero de posguerra, era una cosa tan impresionante.

Bueno, él hace mucha alusión al pasado.

Al pasado alemán, sí. Ves, otra cosa que tengo es una inexplicable fascinación por la cultura alemana. Me puse a estudiar alemán, de hecho.

¿Estuviste en Alemania?

Tres días a Berlín nomas, así que no vale. Bueno, ahí justo estaba el "Piqui" Flores que estaba trabajando con Batuz, quien se jodió la espalda, así que el "Piqui" se fue a Berlín y me llevó de recorrida de museos. Fue mi primer museo de grabados, me llevó a un lugar que se llama el Kupferstichkabinett. Es como una biblioteca chiquita, más chica que este living. La entrada sale dos euros para estudiantes y cuatro para los que no lo son, para que tengas una idea de la accesibilidad. Solo abre cuatro horas y tenés como un menú de solicitud: "yo quiero ver Durero" o "yo quiero ver Käthe Kollwitz" que es otra de mis favoritas, o "quiero ver Chagall" que es otro tipo que me encanta, porque siempre estaba presente en mi liceo y me trae recuerdos, está más asociado a la memoria que a un descubrimiento posterior. Vos los pedís y traen los originales a tus manos. Yo no podía creer. Te hacen poner guantes... Había una señora que tenía un atrilcito y estaba copiando del original ¿Vos te imaginás?

Existe una discusión planetaria sobre el arte contemporáneo. Ahora ¿cuáles son los elementos que tenés en cuenta para definir si estás frente a una obra de arte?

Esa es complicada... en realidad es un concepto, que al menos en mi caso, va cambiando con el tiempo, en la medida en que voy viendo y trabajando más, pero una de las cosas que yo pretendería del arte, es que cuando estás frente a una pieza te olvides que es una obra de arte. Al menos en una primera mirada. Después pueden venir los pensamientos de ¿cómo lo habrá hecho? y esas cosas que son como gajes del oficio: el buscar la consistencia. Pero las obras que más me han impresionado son aquellas en las que por un segundo yo me olvido que estoy ante una obra de arte y me conectan con algo, con una emoción.

Vale decir que no te enfrentas a la obra con el prejuicio del concepto de la palabra "arte" ¿Viene detrás: primero te enfrentás a la obra, y si se produce el encuentro decís "esto es una obra de arte"?

Ese encuentro (emoción, revelación, etc.) trasciende la forma. Puede pasarte con instalaciones, con un grabado; el lenguaje en ese punto es secundario. Es lo que te conecta y es ese modo en el cual no racionalizás. Con eso recién empezás al segundo siguiente. Pero hay matices. Hay una obra que vi hace poco, no me acuerdo en qué museo de Estados Unidos, de una mujer que hizo su retrato, representó su torso en jabón y chocolate. Con ese jabón se bañó y el de chocolate lo iba lamiendo. Yo vi solo los retratos ahí y me pareció una obra con una energía tan particular... Me conectó enseguida con algo, y es una obra sumamente conceptual. Hay una figura, sí. Aún así creo que el arte tiene que tener una parte formal. Es una de las caras. No es la única, pero es importante, porque el medio que tenés para vehiculizar todo este tipo de conexiones es, precisamente, lo formal. De otra manera, no sé, escribirías un libro, pero por algo buscás las artes plásticas, tiene un aspecto formal físico, matérico.

¿Cómo percibís el futuro a partir de estas posibilidades que se te dan? ¿Planificás quedarte acá?

De momento me encantaría viajar, o sea, hacer esto que estoy haciendo ahora. Usar como punto de pivote Montevideo e ir haciendo cosas. Me encantaría hacer un posgrado afuera, ponerle, pero mi meta siempre es volver. Algo que te das cuenta cuando viajas es que todo es maravilloso, pero que tampoco vas a acceder totalmente a ese nivel de maravilla porque vos sos uruguayo,

con lo bueno y malo que eso conlleva y que a todo el mundo le pasa desde el lugar donde nació. Más allá de que también tenga raíces europeas, y que mi pensamiento sea a veces excesivamente europeo y tengo una fascinación por lo europeo, en Europa no soy europea, soy uruguaya. Hay cosas que uno debe aceptar, este es el lugar donde nació, yo siempre voy a ser de acá. Y aunque viaje, y no lo quiera aceptar, y pase el tiempo, yo siempre voy a ser outsider. Jugar con eso. Si uno se va a estudiar dos meses o dos años incluso, no pasa nada porque está en el nivel de gran movilidad que dan esos intercambios, otra cosa es quedarte a vivir.

¿Cómo te planteás vivir del arte? ¿Te ves dando clases, por ejemplo?

En este momento no me sentiría preparada para dar clases, creo que me falta mucho más trayecto en realidad como para poder enseñar algo consistente. Siempre uno puede transmitir su experiencia, pero de ahí a enseñar creo que hay dos cosas distintas. Me encantaría vivir de lo que hago, pero ahí se establece una delgada línea con algo que me estoy planteando últimamente, por el hecho de estar entrando a galerías y que es la difícil conciliación entre dos cosas que me resultan casi opuestas: por un lado lo que siento como mi pasión y me es necesario, con la atribución de un valor tan justo y preciso como puede ser cien dólares.

El eterno tema del mercado.

Y verse uno reflejado en un valor en metálico. Algo en lo que vos pusiste un montón de cosas tuyas... no sé, la imagen de mi bisabuela "cotizada en cien dólares"... es raro. Es conflictivo, pero por otro lado es lo que creo sé hacer mejor, o lo que disfrutaría más haciendo a lo largo de mi vida... es un conflicto por el que estoy pasando ahora.

¿Qué pensás del contexto actual de las Artes Visuales? ¿Te aporta algo la crítica? ¿Falta crítica?

Daría la impresión que ahora pesa más la figura del curador que la del crítico. Puede ser que falte, pero también creo que también se podría dar más integración por parte de los artistas, que me parece que estaría bueno empezarlo a trabajar. Generar centros de discusión entre los artistas, de qué es lo que estamos haciendo. Todas las críticas que sean constructivas siempre son bienvenidas. Siempre. Y de hecho son necesarias.

¿Crees que están haciendo falta espacios de encuentro entre los colegas?

Yo creo que sí. O que el relacionamiento está muy fraccionado. Si vos seguís cierta



“La mano y el nombre” Instalación (detalle). Objetos intervenidos con acrílicos tallados y tinta.
Instalación de medidas variables. 2013



“La mano y el nombre” Instalación (detalle). Objetos intervenidos con acrílicos tallados y tinta.
Instalación de medidas variables. 2013



“Inventario” (detalle). 107 objetos intervenidos con acrílicos tallados y tinta. Instalación de medidas variables. 2013.

tendencia “te juntas solo con estos”. Sería bueno abrir un poco más la cancha para generar diálogos sobre qué es lo que se está haciendo.

Está muy ghettizada la cosa...

Si, está. Es como que si vos vas a Bellas Artes ya no te podés juntar con estos y aquellos. Es un poco ridículo. Más aún cuando todos estamos produciendo y que hay tantas cosas en común, con todas las generaciones, porque estamos viviendo un momento en común. No sé, por ejemplo la superposición, no soy la primera ni la última que la trabaja.

Sería bueno que los jóvenes no repitieran los vicios de los más viejos, del espacio estanco cerrado a cal y canto.

Yo creo que está pasando algo a nivel social. A ver, no quiero que se entienda mal. Está perfecto el discurso de “aceptemos a esta comunidad y a esta otra” pero al hacer esto también las estás separando. Yo, como persona judía es algo que intento que no pase con el judaísmo. Nosotros somos judíos pero por eso no debemos caer en algo de lo que se nos ha acusado frecuentemente, que es el segregacionismo. Yo creo que es un poco lo que está pasando y que no les juega bien ni a los movimientos gay ni a

otros. Un ciclo solo de “cine tal”, en definitiva lo que genera es una separación, no genera que la temática se integre al espectro cultural y que vayas a una cartelera de cine y tengas opciones de cine homosexual. Es al revés. Hace que éste sea el núcleo para ver un tipo de cine y que quede fuera del consumo “normal”. Entiendo cuál es la intención y me parece bárbaro romper una pila de prejuicios que aún existen, pero todavía no se ha llegado a ese punto intermedio, en el que realmente exista una integración. Los núcleos se ven también en el arte, cuando todos, a pesar de las diferencias, buscamos investigar, buscar, hacer visible. Cada uno



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



“La mano y el nombre” Instalación (detalle). Objetos intervenidos con acrílicos tallados y tinta. Instalación de medidas variables. 2013.

tiene su particularidad y viene de un lugar específico, pero a fin de cuentas vos rascás un poco en todos los artistas y todos están hablando más o menos de lo mismo...

Lo de la fusión tampoco está bien. Sería bueno marcar la diferencia de forma genuina, que se dé un conflicto sano. Porque a veces también se da lo opuesto, los intentos de fusionarnos para hacer de cuenta que no pasa nada. La idea es marcar las diferencias en un buen sentido.

Eso sí, pero sin generar movimientos apartes. Como te decía, no quiero que suene mal, entiendo que sea necesario ante la ola de

prejuicios que nos rodea y que no está bueno que siga pasando. Pero mi interrogante es acerca del estado de salud de la comunidad. Es lo que te decía que no quiero que siga pasando, por ejemplo, con el tema de los judíos. Yo tengo un arte que habla de determinadas cosas, pero sin embargo me siento sumamente integrada y me siento que soy una más de todo el engranaje. También me parece que nosotros, como generación que viene después otra que vivió la dictadura, como que arrastramos las consecuencias sin haberlas vivido. Ves lo que te cuentan tus padres, lo que te cuenta todo el mundo, pero somos una generación

que no sabe que hacer con esa información. Tiene mucho que ver también con lo que siento con el tema judío, es un tema de responsabilidad, de “¿ahora qué hacemos con esto que sabemos que existió, pero no lo vivimos?” Lo que quiero evitar es poner etiquetas de “el arte es...” El arte va a ser lo que tenga que ser en un determinado contexto socio-cultural, socio-político, socio-económico. Yo me expreso así desde mi individualidad, tengo la necesidad de decir esto, y sí, yo participo en minorías, pero primero está mi persona y después todas esas minorías en las que participo, que al final me permiten integrarme y no al revés.



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



“De besos y otras cuestiones” (detalle). Cds tallados estilo puntaseca y tinta. cd tradicional. 2011-2012

Hablando de “lo que hay atrás”, vos recién hablabas de las raíces judías. Hay en tu obra una evidente característica autorreferencial, lo que te permite que trabajes con tu herencia familiar, la inmigración, el judaísmo.

Sí. Auto-reflexión y sinceridad, porque si uno va a hablar de algo, que sea de lo que más sabe, y eso hasta por ahí nomás, porque uno va siempre encontrando cosas nuevas, propias y de lo que hay atrás. Siempre estuve estudiando filosofía en paralelo, y ahora estoy estudiando la importancia de algo que creo que es como la puerta de entrada a mi obra, sobre la relación, dentro del tema de los árboles genealógicos, de que todo lo que una generación no resuelve pasa a los hijos, y que hay toda una serie de problemas o de formas de hacer las cosas, formando parte de una herencia inmaterial muy fuerte. Cuando vos tomás conciencia de ciertas cosas que son sistemáticas, eso te permite hacer un quiebre y te permite limpiar.

Hoy al principio te preguntábamos sobre la multiplicidad de lecturas a partir de los

diversos talleres en los que participaste y también eso se puede ver con la cantidad de técnicas que trabajás ¿Eso también es una forma de articular distintos aspectos de tu vida? El presente, el pasado, la memoria...

Es algo de inquietud también, de personalidad inquieta. Siempre preciso algo nuevo que me motive, y aunque después regreso a una especie de constante, esas búsquedas siempre aportan. Todo lo que uno pueda vivir aporta. La experiencia vital es la mayor bibliografía que uno puede tener. Estar sentado en la rambla siendo consciente de que estás ahí y de lo que estás mirando, puede ser un hecho que te aporte algo, el tema es como uno se posiciona frente a eso.

En la Bienal de Salto y en el Paul Cézanne presentaste cajas con acrílico que evocan la frágil transposición de imágenes y momentos ¿Superponés como una forma de interrogarte y buscarte en ese pasado, proyectado en este presente?

Bueno, la idea trata de cómo se ve la historia: como una superposición de capas, que qui-

zás quede más claro en la obra que presenté para el Paul Cézanne, y cómo el presente es la mezcla de todo eso. Siempre se van a ver líneas de abajo que confundan lo que está más arriba y líneas de arriba que te tapen lo que está abajo.

Se sobreponen figuras, se velan, una línea tapa a la otra, pero igual permite ver que abajo nació algo...

Y le da más consistencia a las últimas líneas. Hay obras, como las chiquitas que estoy haciendo, que por lo tupido, por la cantidad de rayas va a quedar casi una mancha negra, pero esa mancha negra tiene otra consistencia, generada por las tres capas que tiene atrás.

Un peso visual provocado por el peso de todo lo anterior: la acumulación.

Y la metáfora que te proporciona lo físico. Una de las obras que tengo en investigación, es aplicar luz al acrílico y ver cómo te modifica todo. Parece un acrílico transparente y la sombra que ves es una cara. Los acrílicos tallados los ponés a cuarenta y cinco en la pared y ponés una luz... Eso es algo netamente físico, cómo la luz es generadora de sobras y en definitiva del dibujo, pero si lo llevamos a un nivel más te está diciendo un millón de cosas...

Bueno, eso es muy freudiano ¿no? Utilizar una metáfora de la física para hablar del inconsciente

¡Qué bueno eso!... te lo voy a robar (risas).

Las obras plantean casi siempre que hay algo “atrás”...

Es parte de la cabeza contemporánea. El



Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura





photoshop trabaja en capas. Desde cosas tan bobas se marca como vos entendés la conformación de la realidad. A veces se subestima un poco cómo se dan las técnicas y cómo avanza el arte...

¿Te parece que desde la formación se transitan las nuevas tecnologías? Daniel Argente, por ejemplo, trabaja nuevas tecnologías en Bellas Artes, pero, fuera de su magisterio ¿se aplican estas innovaciones en la Escuela?

Está el espacio de Daniel, que es como el único que promueve esas cosas. En Bellas Artes hay un collage de todo un poco. Tenés cosas de un nivel increíble y otras que te hacen querer gritar "¡dénse cuenta del mundo en el que vivimos!". O simple desidia, gente que no se sigue formando. A mí eso me desespera. Si estás formando gente tenés que estar informado de lo que pasa a tu alrededor, me parece que es un mínimo de responsabilidad para con tu tarea. No podés estar dando la misma clase desde hace treinta años. Alumnos que te cuentan que tuvieron la misma clase en la década de los ochenta... bueno, no podés. Pasó mucho desde los ochenta hasta acá para que sigas con el mismo versito. O una clase de historia uruguaya tan triste que afuera le comuniqué al docente todo lo que había obviado. Faltaban movimientos pesados, escuelas que se formaron acá y no estaban. Te gusten o no te gusten, tenés que

nombrar a gente que hizo escuela. Nelson Ramos tuvo un centro cultural, Hugo Longa también formó un montón de gente. Es parte de la historia reciente uruguaya y es parte de lo que hoy somos. La gente que mueve cosas en el arte uruguayo actual salió de esos talleres. Y lo peor es que le importó tres pepinos lo que le fui a plantear, porque si me hubiese discutido, por lo menos, pero no.

¿Creés que hay áreas de la facultad que están anquilosadas?

Sí. También después tenés cabezas como [Carlos] Musso que se despegan. O espacios como el de Daniel que te abren pila de posibilidades a cosas que están sucediendo ahora. Arte electrónico es algo que me cuesta y me intriga pila aunque sepa que voy a seguir haciendo grabado. El grabado se incluye dentro del diseño gráfico. Cuando en el mundo se le da un espacio importantísimo en sí mismo y no como algo dentro de algo. Justamente, de los "tres carlitos" (Barea, Musso, Seveso) es de donde podés sacar más jugo en la Escuela. Nuevamente, podrás estar o no de acuerdo con sus planteos, pero son gente comprometida y conectada con lo que pasa a su alrededor, se da cuenta de que el mundo cambió.

Anhelo Hernández hizo una revisión interesante también.

Anhelo fue muy bueno, yo no lo llegué a

conocer personalmente pero muchos de sus alumnos salieron con una cabeza muy interesante.

Lo que hizo con lo digital fue, quizá, de lo mejor de su obra. Se metió de lleno en lo nuevo que se estaba armando en la Escuela.

Fue un tipo que se animó a seguir buscando e investigando. La gente que sigue una responsabilidad personal de continuar buscando es la que se despegar en el espacio de la Escuela, es la que genera cosas.

Volvemos a lo mismo. Cuesta mucho la discusión y el cambio.

Hay una cosa que siempre hablamos en la facultad y es sobre la gerontocracia docente. No hay recambio, no hay concursos, no hay llamados. Las cabezas anquilosadas no las vas a cambiar a esta altura del partido. La solución es el recambio y si no lo generás, la circulación de pensamiento no sucede. Y cuando, finalmente, una vez cada mil años hay un llamado, es para gente que a su vez hizo Bellas Artes y se vuelve endogámico. Son dos problemas bastante visibles. La cosa no es tener claro donde querés ir, más bien lo que es necesario hacer.

"Hacer" es un camino sin final.

Es de las pocas cosas que con la edad mejoran (risas). ☺

I MAGEN,
LIBROS >
LUSIÓN
JUAN FLÓ

Crónicas de un pintor fisionomista
Montevideo. 1880 - 1950.

EDICIONES DE LA
BANDA ORIENTAL

LOS 60

El Taller Torres-García
y los murales del
Hospital Saint-Bois

“Libros de arte”

Arte nacional **reproducido** y **publicado** en los últimos años **(2008-2014)**

OSCAR **LARROCA**

más reseñas de VERÓNICA PANELLA, IONIT BEHAR, y GUILLERMO PÉREZ RAVENTÓS

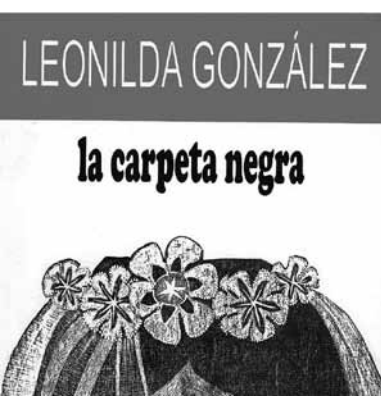
Desde que **La Pupila** salió con su primer número a la calle -en el mes de abril de 2008- hasta la fecha (abril 2014), sus directores hemos sido testigos de la edición de importantes libros uruguayos dedicados al arte. Siguiendo con la saludable política -iniciada hace ya casi veinte años- de registrar con refinado nivel de impresión gráfica la producción de arte visual nacional, se publicaron en Uruguay monografías, catálogos, libros didácticos para niños, correspondencias, autobiografías, estudios y ensayos sobre el tema.



Inés Moreno

La justificación
del valor

Un punto ciego
en las teorías del arte
contemporáneo



ERNESTO BERETTA

MUCHO MÁS
QUE BUENA
LETRA

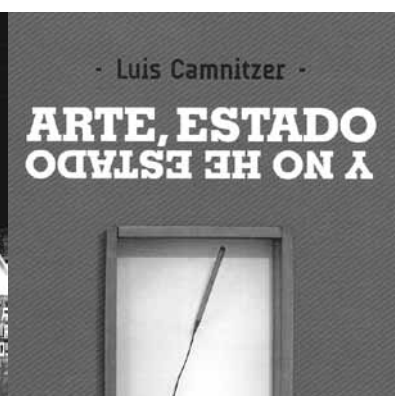
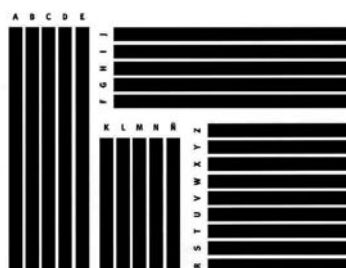
EL ARTE CALIGRÁFICO
EN MONTEVIDEO
DURANTE EL SIGLO XIX



OTRO ARTE
EN URUGUAY

PABLO THIAGO ROCCA

Artes visuales en Uruguay:
diccionario crítico
Nelson Di Maggio



- Luis Camnitzer -

ARTE, ESTADO
Y NO HE ESTADO

Juan Mastromatteo

El pensamiento creador

Apuntes para una reflexión
en las artes plásticas y visuales



Como expresa Ionit Behar, “los libros de arte prolongan la obra y vida del artista, permiten revisar innumerables veces sus creaciones, extienden la visita a los museos, galerías y diferentes espacios de exhibición”. Walter Benjamin habría disentido con esta afirmación (a propósito de la pérdida del aura de la obra como consecuencia de su reproducción mecánica), pero en una época como la presente donde conquistan terreno los soportes virtuales, el material impreso en papel todavía conserva cierta familiaridad física con la obra y permite al espectador-lector, analizarla con cierto tiempo y sentirse más cerca de aquellos artistas con los que pocas veces se puede dialogar. Muchos de estos materiales aparecen contextualizados con análisis y crítica de verdaderos conocedores del tema, ampliando las perspectivas desde las cuales se contempla la referida producción. Raquel Pereda, Luis Camnitzer, Inés Moreno, María Laura Bulanti, Sonia Bandrymer, Dardo Bardier, Juan Mastromatteo, Joseph Vechtas, Pablo Thiago Rocca, Nelson di Maggio, Clemente Padín, Gabriel Peluffo, Emma Sanguinetti, Juan Fló, y Ernesto Beretta, son algunos de los autores (críticos, artistas, periodistas, docentes, filósofos, e historiadores) que dedicaron su esfuerzo en la publicación de material especializado en este último periodo. En lo que concierne a los contenidos, sería tan arduo como infecundo establecer comparaciones con las notables obras editadas en el pasado por distintos entendidos, como Giselda Zani, José Pedro Argul, Cipriano Viturera, Luis Bausero, Fernando García Esteban, Miguel Carbajal, María Luisa Torrens, Miguel Ángel Battegazzore, Jorge Abbondanza, o Ángel Kalenberg, entre otros. (Por su lado, Mercedes Sayagués, Florio Parpagnoli, Celina Rollerí López, Carlos Britos, Raúl Zaffaroni, o Roberto de Espada no llegaron a publicar libros, pero sí dejaron abundante material crítico, documentado en diarios y revistas.) En lo que respecta a la distribución, han tenido mayor difusión los trabajos publicados por editoriales y periódicos; luego les siguen los libros de autor y, finalmente, los editados por la Universidad de la República. Los libros en “formato catálogo” editados por instituciones culturales públicas (Museo Nacional de Artes Visuales, Espacio SUBTE, Museo Figari, Museo de Arte Precolombino e Indígena), por instituciones culturales privadas (Museo Gurvich, Museo

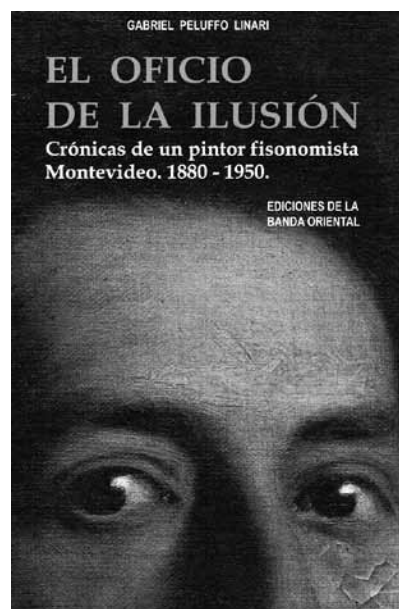
Joaquín Torres García, Centro Cultural de España), así como los emitidos por galerías de arte (Galería de Las Misiones, Galería Latina, etcétera) han tenido, desafortunadamente, escasa circulación y difusión comercial; aunque aseguran la visibilidad de la obra *in absentia*, como dice Peter Sloterdijk (es de precisar que Sloterdijk no se opone a Benjamin, sino que ironiza sobre el alto valor que se le confiere a la reproducción mecánica en un mundo donde “todo es exponible”). Por último, las fundaciones y las colecciones privadas han llegado a editar valiosos trabajos (catálogos razonados o sumarios) que han perecido ante una magra visibilidad. Las bibliotecas de los museos o de las facultades cuentan con un acervo bibliográfico exhaustivo, pero es deseable y necesario (tal como acontece en otras latitudes) que se pudiera centralizar todo este material en instituciones culturales de alto tránsito para su comercialización pública. Esto se podría llevar a cabo, quizá, en la antesala de los museos municipales o nacionales. A continuación se relevan, de forma somera, algunos de los trabajos sobre arte editados en Uruguay entre enero de 2008 y marzo de 2014. (Capítulo aparte merecen con detalle los cuantiosos libros de fotografía, diseño gráfico, arquitectura, e historietas nacionales publicados en el mismo período.)

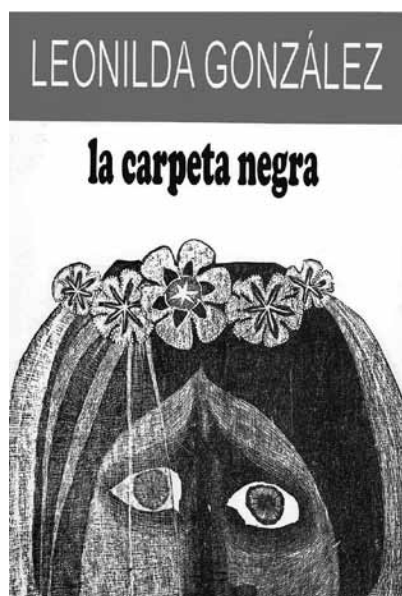
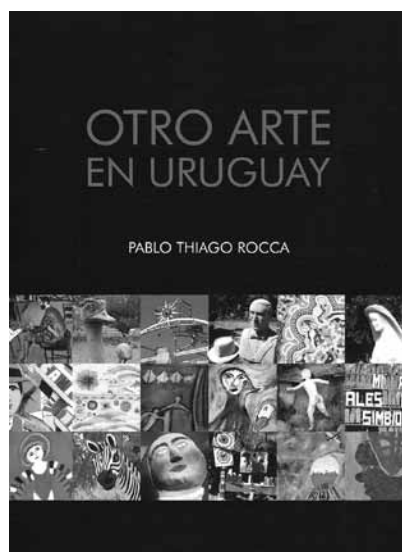
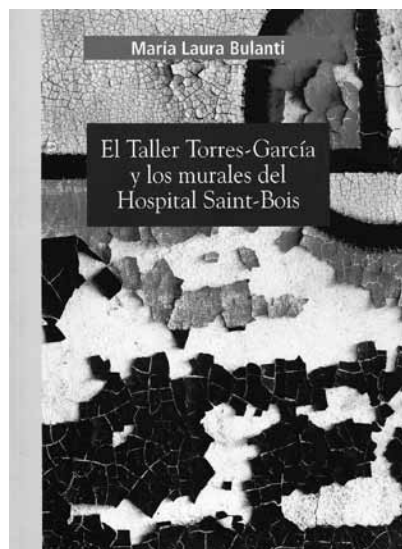
El pensamiento creador: apuntes para una reflexión en las artes plásticas y visuales. Juan Mastromatteo.

Rebeca Linke Editoras.

Montevideo, 2008. 192 pp.

¿Qué fuerzas son las que conducen la voluntad de un individuo en el instante de iniciar el primer gesto del acto creador? Buscando respuestas a ese conflicto originario, el autor transita en el incierto territorio del “alumbramiento” de la creación artística. Evidenciando una visión inclusora de múltiples tendencias estéticas, pero totalmente alejado del “vale todo”, Mastromatteo genera un diálogo entrañable entre las miradas de diversos artistas nacionales y las reflexiones propias, en las que se respira preocupación didáctica por democratizar en forma efectiva y duradera las vías de acceso a la creación y apreciación artística, acompañada de un hondo respeto por el volátil y sensible material testimonial que tiene entre manos. De lectura imprescindible para quienes tienen responsabilidad in-





telectual frente al abordaje de los procesos creativos (artistas, docentes, críticos, curadores), pero particularmente para aquellos que compararon la leyenda de la "muerte" de un arte que respira, esencial y vivo en estas páginas. (V.P.)

MVD: Gráfica Popular de Montevideo. Guido Indij. La marca editora / Colección Registro Gráfico.

Buenos Aires, 2008, 122 pp.

Antropólogos, periodistas, sociólogos, críticos de arte y filósofos se han ocupado de los graffitis. Desde el clásico *Contra cualquier muro: los graffitis de la transición* (1985) editado por Eduardo Roland, hasta este material que reseñamos aquí, han pasado varios títulos (*Antología del retrete: graffitis en los baños de mujeres*, 1991; *Montepintado*, 2008) que recogen y analizan las pintadas callejeras, los stencils y stickers en la capital uruguaya. Con prólogos de Gabriel Peveroni y Alejandro Di Candia, este libro-manual registra la cartelería comercial (luminosos, pintadas en vidrieras, "carritos de chorizos" o chapas oxidadas), los stencils ocasionales y también los bajo-relieves hechos con azulejos. Estos últimos, en una suerte de vinculación y de frontera imprecisa con las obras descritas por Pablo Thiago Rocca en su libro *Arte otro en Uruguay*. "(...) Huellas arqueológicas de los últimos letristas, bestiarios, Gardeles, peces y pescados, universos constructivos, stencils universales, caos en Reus, botoneras maravillosas que están a punto de abandonar su existencia, llamadas gráficas", escribe Indij en la contratapa de este colorido compendio signado más por la nostalgia de una identidad evaporada que por el esquema historicista.

El oficio de la ilusión. Crónicas de un pintor fisonomista. Montevideo.

1880-1950. Gabriel Peluffo Linari.

Ediciones de Banda Oriental.

Montevideo, 2008. 168 pp.

Testimonio, historia y "unas pocas argucias de la ficción" se combinan en esta discreta y generosa semblanza sobre el pintor "de oficio" y retratista Juan Peluffo, el abuelo paterno del arquitecto Gabriel Peluffo Linari (Montevideo, 1946). El texto deja espacios abiertos para que el lector interprete una biografía que oficia casi de pretexto para "dar cuenta de ciertas ideas, sentimientos y juegos de poder imperantes en el círculo de pintores del novecientos", según explica el autor en el epílogo del libro. Redactado con la mayor rigurosidad en acuerdo a la tarea emprendida, Peluffo (nieto) explica las tensiones de la época entre la "buena pintura y la mala pintura", aunque no necesita señalar que el arquetipo *óleo/formato/retrato* es-

taba circunscrito, más allá de los "estilos", a uno de los pocos espacios legitimadores de la "representación" que imperaban en último cuarto del siglo XIX. *El oficio de la ilusión* incluye notas de prensa, documentos fotográficos del archivo familiar y reproducciones de obras de Juan Peluffo, Godofredo Sommariva y Emilio Mas.

El Taller Torres-García y los murales del Hospital Saint-Bois. María Laura Bulanti. Librería Linardi y Risso.

Montevideo 2008. 184 pp.

Estructurando sus contenidos en dos secciones y un breve apéndice, la autora aborda, en una primera parte, la narración del periplo origen/deterioro/recuperación sufrido por los murales que Joaquín Torres García y algunos alumnos de su taller realizaron en 1944, en el Hospital Saint Bois. Manejando con similar nivel de jerarquización la génesis de la obra y la polémica que desató en su momento, junto con datos referidos a la formación de la Fundación de Amigos del Patrimonio Cultural o dificultades burocráticas para la restauración, algunos conceptos que podría ser interesante profundizar (¿qué entiende — la autora, la Fundación — por "Patrimonio"? ¿Por qué la situación de deterioro de los murales, más allá de cierta condición de "fatalidad" que se esgrime?) se desdibujan en un anecdótico que incluye la formación de comisiones e intercambios epistolares. La documentación se complementa, en la segunda parte del libro, con un conjunto de entrevistas, donde preguntas previsibles derivan en reflexiones interesantes de los actores involucrados sobre los fundamentos de la obra o los objetivos del taller, dando cuenta que la memoria, en cuanto testimonio supone, debe ir, necesariamente, más allá de la mera enumeración informativa. (V.P.)

Arte otro en Uruguay. Pablo Thiago Rocca. Linardi y Risso.

Montevideo, 2009. 215 pp.

Completa investigación acerca del arte situado en los márgenes de toda consideración institucional. Hacedores como Oscar Caballero, Rafael Cabella, el reconocido Raúl Javier Cabrera "Cabrerita", Cyp Cristiali, Solbey Espasandín, Mirta Olivera, Salustiano Pintos y Guillermo Vitale son algunos de los cuarenta y ocho protagonistas (en su mayoría pintores y escultores) que desfilan bajo el afilado análisis de Thiago Rocca. Artistas a su pesar, creadores compulsivos, sus obras ofician como el escenario de estudio de una materia olvidada y rescatada por el autor del libro. Los apelativos "Bruto, Ingenuo, Primitivo", ¿alcanzan para instalar una definición amplia acerca de esta producción? ¿Qué hace que un sujeto

(discapacitado mental o no) se interne por los laberintos de la creación artística e ignore gran parte de los circuitos establecidos en materia de mercado y/o de reconocimiento oficial? Estas y otras preguntas son contestadas en un arduo trabajo, llamado a convertirse en uno de los más importantes ensayos de investigación sobre arte visual uruguayo de los últimos años.

Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años '60 y '70.

Varios autores. Centro de Documentación Fundación Manuel Espínola Gómez.

Montevideo, 2009. 200 pp.

Volumen de carácter historiográfico que compila la totalidad de afiches, volantes, banderines y avisos de prensa para el Frente Izquierda de Liberación (F.I.D.E.L.), el Frente Amplio (F.A.), la lista 1001, y la Convención Nacional de trabajadores, a lo cual deben sumarse los bocetos de la escenografía para el estrado del 19º. Congreso del Partido Comunista Uruguayo. La autoría de esos proyectos pertenece a Espínola Gómez, aunque otros son en coautoría con la Comisión de Propaganda del F.I.D.E.L., Raúl Pavlotzky, Mingo Ferreira, Jorge Carrozzino y Carlos Pieri. Varios analistas examinan estos trabajos, entre los que se halla la politóloga Constanza Moreira, el crítico Jorge Abbondanza y el arquitecto Gabriel Peluffo. El libro se completa con los textos de los manifiestos de la U.A.P.C. (Unión de Artistas Plásticos y Críticos), la fundamentación teórica del logotipo del F. A. y el discurso de Espínola Gómez en el Congreso de la Cultura del F.I.D.E.L. Un material imprescindible que rescata el diseño gráfico de una década fermental, así como el sólido compromiso de sujetos fuertemente vinculados con la propaganda política de su tiempo.

El País: Arotxa & Figueredo.

Prólogo de Guillermo Scheck.

Ed. Talleres gráficos de "El País".

Montevideo, 2008. 180 pp.

Con motivo de haberse celebrado en 2008 el noventa aniversario del diario **El País**, la empresa periodística editó este volumen con caricaturas de Rodolfo Arotxarena (Montevideo, 1958) y textos del periodista Marcello Figueredo (Montevideo 1966). El lujoso volumen rescata noventa de los muchos y variopintos protagonistas públicos que desfilaron bajo el reconocible trazo de Arotxa y que fueron publicados oportunamente en el periódico capitalino. A los emblemáticos Carlos Gardel, Obdulio Varela, Aparicio Saravia y José Batlle y Ordóñez se le suman, entre otros, Pedro Figari, Páez Vilaró y Manuel Espínola Gómez, magnificados en esta oportunidad por el amplio

espacio de impresión (las figuras respiran en el generoso plano blanco del papel). Sugestivas viñetas acompañan el discepoliano escenario de personajes mientras los breves textos ilustran cada una de las imágenes. Un homenaje de lujo para una parte del periodismo gráfico, así como para la caricatura con mayúsculas producida en nuestro país.

Los elegidos. Libro de caricatura política + DVD Horacio Guerriero/ Tato Ariosa/ Espectral. Random House Editores/ Sudamericana Uruguaya.

Montevideo 2009. 60 pp.

A partir de abril de 2009 y en el marco de nuestra larga y mediática carrera electoral, una novedosa forma de presentar la realidad se integra al escenario político a través de las caricaturas animadas realizadas por el dibujante Horacio Guerriero (Hogue), en colaboración del equipo integrado por Tato Ariosa (animación) y Espectral (sonido). Recopiladas en el presente volumen, componen una variada galería a la que se suman las caricaturas realizadas a los candidatos presidenciales en el programa "Código País". En un variado e irónico desfile de motosierras, coloquios, alianzas efímeras y otros acontecimientos que, en ocasiones, los actores del momento preferirían olvidar haber protagonizado, estas instantáneas gráficas funcionan como un espejo aumentado de la inmediatez, a la vez que como una sagaz forma de la memoria, rescatando del olvido colectivo hechos de la cotidianeidad política que por acumulación son rápidamente suplantados. Capturada con la agudeza característica de un representante de la mejor tradición de caricaturistas de nuestro país, la realidad se somete a la crítica demolidora que supone el humor. (V.P.)

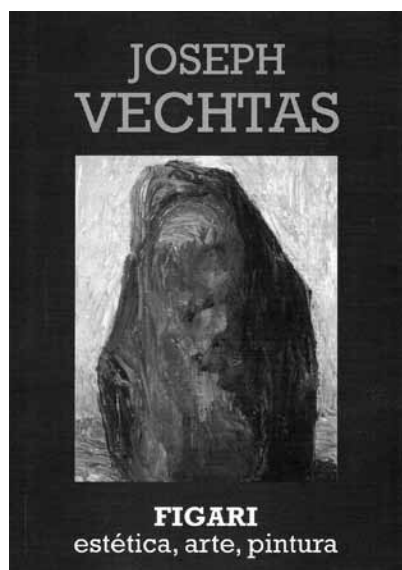
La carpeta negra. Leonilda González.

Libro de autor.

Montevideo, 2011, 174 pp.

Como bien indica la periodista Lia Schenck, así como en sus grabados utiliza la gubia para dar vida a sus personajes, Leonilda González emplea la palabra como herramienta para reconstruir experiencias y recuerdos de su exilio latinoamericano. En esta segunda autobiografía (la primera se publicó en 1994 bajo el título "**Esta soy yo**", la cual recorre su vida hasta el año 1986) la autora comparte con el público lector sus vivencias durante diez años de exilio, transmigando países. "**La carpeta Negra**" contiene experiencias y situaciones de vida, tanto profesionales como personales, narradas desde el humor y el afecto y no exentas, por momentos, del amargo sabor del exilio. Dice la autora: "*Se ha escrito mucho acerca de lo que sucedió acá, en las*





cárceles, durante la dictadura, pero no tanto acerca de lo que pasaba en el exilio, y sobre todo cuando la exiliada era una mujer. Por otro lado quería contar que el exilio me permitió conocer América Latina y descubrir su gente. Siempre mirábamos para otro lado, mirábamos a Europa y no hacia América". En la contratapa, Washington Benavides opina: "Nada de hacerse 'una exiliada heroica', ya bastante heroicidad se tiene con nacer mujer. Y si no que lo diga su xilografía de la novia crucificada con esas tres dolientes que miran de través a su destino".

De la Representación a la Acción. Clemente Padín. Ediciones al Margen La Plata, Argentina, 2010 (reedición del mismo material publicado en 1975).

"De la representación a la acción" fue publicado en francés y hasta la fecha no se había conocido, en formato de libro, una versión castellana. En 1975 Julien Blaine lo traduce y edita en Francia en el No. 1 de su revista DOC(K)S y, luego, en libro para su colección "Les Anartistes". Estos originales con los que se trabaja para su primera edición francesa se perdieron definitivamente en manos de la dictadura uruguaya. Es a fines de los '60 donde se inicia la propuesta de Clemente Padín de un arte de la acción y sin objetos o "Arte NO objetual" plasmada en esta obra. En 1971 comienza a difundir por correo los comunicados donde da cuenta de esta iniciativa, cuatro en total: *Inobjetual 1, 2, 3 y 4* que conforman el capítulo "Hacia un lenguaje de la acción". Se hace hincapié en esta cronología por lo particular del momento histórico que atravesará a Latinoamérica y a la vida de Padín, consecuencia directa que tendrá algunos años más tarde en la historia de este libro. Nos acercamos entonces a la visita que hace Julien Blaine en Montevideo a Padín y su posterior detención junto a Jorge Caraballo por la dictadura uruguaya. Con esta publicación se reivindica al lector de habla castellana que tendrá por primera vez en sus manos una versión en idioma original de este importante legado conceptual que deja Padín y que por otra parte reivindica a su autor como pionero del "Arte No-Objetual". (G. P. R.)

Sobre la vida y las formas de José Pedro Costigliolo. COSTIGLIOLO, HOMO GEOMETRICUS.

Nelson Di Maggio, 2010. El título presenta la obra del artista uruguayo José Pedro Costigliolo (Montevideo, 1902-1985), en edición bilingüe (español e inglés) y resume, en forma ordenada, los aspectos estéticos de su obra con cronologías precisas, ilustraciones, entrevistas y citas. Las doscientas noventa y dos imágenes dan

lugar a una verdadera experiencia museística que proporciona un recorrido desde las obras tempranas de Costigliolo, fechadas en 1925, hasta su última producción en 1982. Di Maggio recrea la cultura de las décadas del 20 y del 30, a la vez que pone el énfasis en los años '50, subrayando su proyección en América del Sur y el Río de la Plata. Investigando sobre las peculiaridades locales y las particularidades de la obra del artista, el material revela aspectos olvidados o desconocidos de su pintura. Uno de los destacados descubrimientos que revela el título es el "Mural geométrico" (1956) de cerámica vidriada que se encontraba en una vivienda en Nueva Helvecia. Desconocido hasta el año 2008, en este mural se pueden apreciar las perfecciones de su técnica y el valor artístico, más que decorativo, con formas de color negro y rojo sobre un fondo blanco. (I. B.)

Arte uruguayo, de los maestros a nuestros días. Miguel Carbajal, Ángel Kalenberg. Fascículos quincenales distribuidos con "El País".

Montevideo, 2011, 80 pp.

En las últimas tres décadas, las grandes empresas periodísticas de prensa escrita pasaron de ser soportes de la noticia y la información a ser (además de lo dicho) distribuidoras y editoras de álbumes, revistas, cuadernillos, libros, videos y música. El periódico capitalino *El País* lleva la delantera en ese sentido, entregando con el cuerpo del diario diversos suplementos que intentan abarcar distintos niveles etarios en casi todos los intereses de lectura. En 1993 esta empresa publicó la colección de fascículos **Grandes Museos del Mundo** (encuadernados luego en dos tomos de tapa dura), y en el año 2011 presentó esta serie de catorce libros de aparición quincenal que abarcan la historia del arte uruguayo, desde Juan Manuel Blanes hasta la actualidad. Los textos y la investigación estuvieron a cargo de Miguel Carbajal (hasta su fallecimiento) y luego de Ángel Kalenberg. Como siempre (y más allá de que no se trate de una *summa* definitiva) faltan varios nombres de manera inexplicable, sobran otros, y la información es algo irregular. El pulso editor responde menos al testimonio histórico que a una propuesta de visibilidad comercial.

Mucho más que buena letra. Ernesto Beretta. Fin de Siglo.

Montevideo, 2011, 168 pp.

El "arte caligráfico" contó con gran reconocimiento en la sociedad oriental del siglo XIX, permitiendo contribuir a la construcción de una cultura nacional en consonancia con la de las sociedades europeas

avanzadas, que llegaba en forma de libros e impresos. En este marco se percibió la escritura como signo de progreso, alta cultura y refinamiento, de forma tal que el arte caligráfico, la escritura ornamentada y la creación de obras artísticas en base a elementos figurativos fue también un síntoma positivo, en la medida que las artes constituían un componente fundamental de la considerada "civilización". El cultivo del arte caligráfico en Montevideo fue impresionante: portadas de álbumes, alfabetos compuestos con más de cien tipos de letras distintos, alegorías, actas y dedicatorias, alcanzando su culminación en los "cuadros caligráficos", grandes superficies de papel trabajadas con las técnicas y las herramientas de la caligrafía. Estas obras, de alta calidad, clara expresión de la cultura urbana y la sensibilidad del siglo XIX, constituyen un valioso patrimonio artístico y cultural, hasta la fecha prácticamente desconocido. (Ernesto Beretta, fragmento del texto en la contratapa del libro)

Arte, Estado y no he estado. Luis Camnitzer. Editorial HUM.

Montevideo, 2012. 204 pp.

Compilación de dieciocho breves ensayos escritos por el artista, docente y ensayista germano-uruguayo Luis Camnitzer, entre los años 1968 y 2005. Para el historiador Gabriel Peluffo: "una de las mayores riquezas del pensamiento de LC es la deliberada exposición de sus contradicciones." Esas contradicciones facultan al autor a cambiar de instrumentos de medición para justificar su huida del conflicto que se desata entre los pares opuestos (educación-creación, creación-mercado, mercado-emancipación). Esto equivale a decir que el autor perjura, por ejemplo, del mercado (la palabra que más fatiga en las doscientas páginas del libro), y particularmente del "mercado del arte", al tiempo que se acoge bajo un oxímoron de su autoría ("cinismo ético") o bajo la creencia de que todavía es posible violar algunos códigos de poder. Los ataques cibernéticos como el *hacking* (hurto, bloqueo, violación de información digitaliza-

da) o el *phreaking* (subversión de las líneas telefónicas) que tanto estima como "desestabilizadores del sistema capitalista", son armas que hacen algún susurro, pero se evaporan tan rápido como el perjuicio que ocasionan. Las contradicciones y ambigüedades (que no son tales, si se hila más refinadamente) no evitan que Camnitzer se muestre como un capitoste, ni que deje de esgrimir juicios lapidarios, o se mofe de la técnica, el oficio, o la educación artística. Los diagnósticos relevantes no quedan del todo visibles, lo cual hace que se lo aprecie como un pensador que se ubica "más allá de" (*más allá* de la teoría institucionalista, *más allá* de un posmoderno frívolo, etc.). Esa ubicación le reporta dividendos inmediatos de veneración dada la tarea imposible de definir el término *arte* en el marco de una sociedad signada por los intercambios desregulados ¿Qué significa hoy, el arte, en la era del capitalismo mediático? Camnitzer intenta derribar el castillo de naipes sobre el que se edificaron varias leyendas (y podemos estar parcialmente de acuerdo con él), pero su soplo produce más ruido que viento.

La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo. Biblioteca Plural (UdelaR-CSIC).

Montevideo, 2013. 104 pp.

La producción de "teoría del arte" es tan escasa como poco defendida en un medio local como el nuestro, signado por la ausencia de diálogo y la falta de circulación de ideas. Inés Moreno defiende ese tan poco cultivado espacio ("cada teoría tiene el valor de llamar la atención sobre un aspecto que no ha sido visto antes y que explica su peculiar valor y ese es el asunto que considero debe destacarse", pág. 45) instalando sobre la mesa uno de los nudos gordianos de la problemática del arte contemporáneo: la justificación del "valor" de la obra artística. La autora lo hace desde las definiciones teóricas dadas al vocablo *arte* y señala, con detalle, los malentendidos que lo habitan. Para algunos artistas (oficialistas y/o absolutistas-



relativistas, si cabe estamparlo de algún modo) el trabajo de Moreno se despliega desde una mirada anciana que solo se explica en el marco de una Universidad anquilosada sobre los cimientos de los mal vistos "estudios culturales". Si bien se percibe detrás de esta investigación la sombra tutelar del Profesor Juan Fló, Moreno trata de eludir en todo momento el discurso apasionado o confinado en posiciones extremas. No siempre lo logra. Si los ensayos de Bourdieu, Eco, Kuspit, Hughes, Greer, o el mismo Fló son puestos bajo sospecha, **La justificación del valor** no dejará de correr la misma suerte y se lo expondrá, por ejemplo, como la imagen invertida de **Arte, Estado y no he estado**. Separada la paja del trigo, queda este aporte como una de las pocas herramientas que arrojan luz (en la aprobación o en la discrepancia) y permiten un saludable diálogo en el mar de sombras y miserias de un entorno poco afecto a que le arruinen la fiesta. ☺



La **DS**: 59 años no son nada

La **creación** de uno de los **diseños** más emblemáticos del **siglo XX**

EDUARDO A. FOLLE

El 1º de octubre de 1955 en el Grand Palais de París, el público del Salón del Automóvil quedó estupefacto ante un objeto tan extraño como revolucionario que inmediatamente se convirtió en la estrella indiscutida del evento. Se trataba de la última creación del grupo Citroën: un automóvil de la gama media llamado simplemente modelo *DS* (es interesante destacar que en francés automóvil es *voiture* y que es un vocablo femenino generando por tanto una percepción femenina del objeto, con todas las implicancias semánticas que ello conlleva. Por sobre esto, la pronunciación “*DS*” es idéntica a la de “*déesse*”, *diosa* en el idioma galo).

De hecho, desde ese momento el Citroën *DS* se convirtió en lo que hoy podríamos llamar un objeto de culto: amado u odiado por público y crítica para el que las opiniones no admitieron nunca matices intermedios. Citroën (una marca que ya se destacaba en el mundo de los constructores de automóviles tanto por lo novedoso de sus diseños y propuestas como por lo vanguardista de las técnicas aplicadas) había creado este automóvil a partir de la complicidad entre la extraordinaria visión empresarial de André Citroën, la competencia virtuosa del ingeniero André Lefèvre y fundamentalmente la particularísima capacidad creativa de Flaminio Bertoni, un diseñador y artista italiano que ya

había trabajado para el grupo francés en otros exitosos modelos como el Traction Avant (también llamado Citroën 11) y el archifamoso 2 CV, conocido por estos lares como “el patito feo”.

El concepto del diseño se basó en una forma aerodinámica, rupturista en muchos sentidos (basta repasar los diseños de ese mismo salón de 1955), y con una vocación futurista más cercana a la estética de Julio Verne que a la industria automotriz dominante. En cierto modo, el diseño adelantaba la actitud optimista que auguraba la nueva época francesa y europea a sólo diez años del fin de la Segunda Guerra Mundial.

El primer modelo de la serie, el DS19, presentado en aquel salón de 1955, es considerado como la pieza maestra de la carrera de Bertoni y la larga lista de premios internacionales que obtuvo arranca en 1957 con la designación de mejor pieza industrial en la Triennale de Milán. En sus veinte años de vida, el DS evolucionó muchísimo mostrando tanto el potencial del diseño original, como la capacidad de la fábrica para adaptarse a los continuos cambios y a las exigencias de los consumidores. En 1958 se presentaron los modelos DS 19 Break (utilizado durante mucho tiempo en Francia como ambulancia) y el DS Prestige que en riguroso y solemne negro, se convirtió en el auto oficial del gobierno francés, incluyendo de origen,

una separación vítrea de los asientos delanteros y trasero y podía equiparse además de un radio teléfono, (la historia cuenta que en 1962, en el atentado llamado del “Petit-Clamart”, perpetrado por la OAS el 22 de agosto de 1962 contra el DS oficial del General De Gaulle, éste salvó su vida gracias al auto que no detuvo su marcha y lo puso a salvo a pesar de los disparos y los reventones de dos neumáticos).

En 1960, surge el cabriolet. En 1965, el DS 21 con motor de dos mil ciento setenta y cinco cm³. En 1969 el DS 21 con opción de motor a inyección, convirtiéndose ya en un auto de gran lujo con una potencia considerable. En octubre de 1972, aparece la versión DS 23, que reemplaza al 21 y que presenta un motor de dos mil trescientos cuarenta y siete cm³ con carburador o a inyección. En abril 1975 se produce el último DS. Para ese entonces, las ventas totales de todos los modelos DS habían alcanzado las 1:456.115 unidades.

Las constantes innovaciones tecnológicas, que según los expertos le llevaban una ventaja de diez años de adelanto a sus competidores, marcaron la vida del DS y por extensión (o imitación) a las industrias automovilísticas francesa y mundial. A su ya famosa (prácticamente una marca de la marca) suspensión hidroneumática que sustituía la tradicional suspensión de resorte y era además regulable según los terrenos que transitaba el vehículo, se sumaban los



El General de Gaulle desfilando con un DS oficial.



DS rally en competencia.



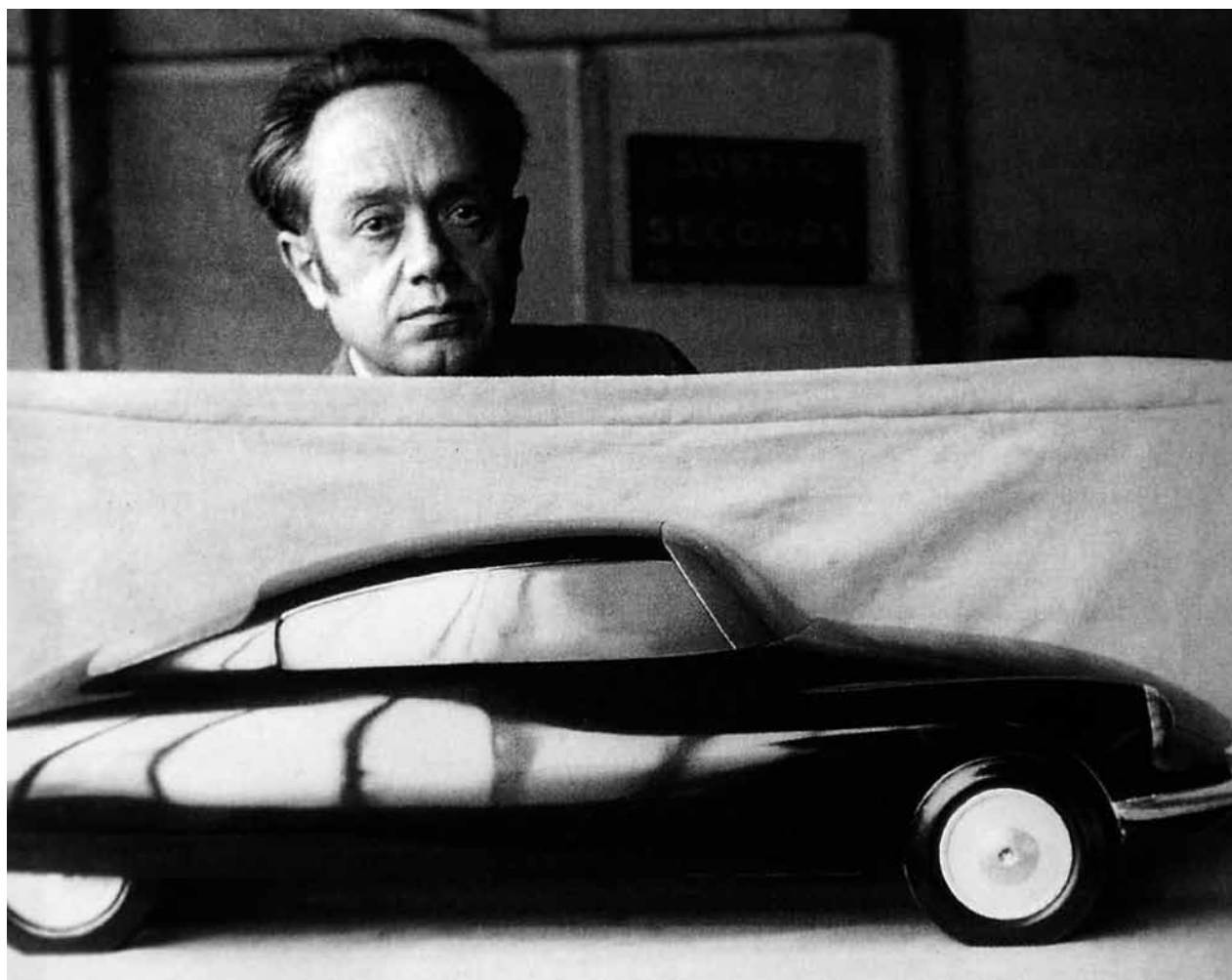
DS19 1957.

frenos de disco, el embrague automático, la dirección asistida, los faros secundarios móviles y la utilización de materiales novedosos para su época como el aluminio o los polímeros plásticos para el techo. La presencia de este auto en los años '60 y '70 es legendaria y sus conquistas se sitúan en diversos planos. El modelo deportivo, por ejemplo, resultó triunfador en los rallies de Montecarlo, Córcega, Bélgica, en la copa de los Alpes, en Marruecos, demostrando que en cualquier tipo de terreno: ruta, nieve, barro, se desempeñaba con igual soltura y competencia de prestaciones.

Su inconfundible forma, seductora y agresiva, aerodinámica y orgánica a la vez, fue tema para una pléyade de fotógrafos como Pierre Jahan, Henri Cartier-Bresson, William Klein, Robert Doisneau, André Martin y Helmut Newton. También la emprendieron contra el icono artistas plásticos como Arman o el mejicano Gabriel Orozco, cuya obra de 1962 "DS" se exhibe en el Museo de Arte contemporáneo de Los Ángeles y estuvo de visita en Sudamérica en la XXIV Biental Internacional de Arte de San Pablo en 1998. La fama del diseño de este automóvil impulsó asimismo la aparición en famosos largometrajes tales como *Fantomas* de André Hunebelle, 1964; *El cerebro* de Gérard Oury con Jean-Paul Belmondo, 1969; *Gattaca*, de Andrew Niccol, 1997 o *Atrápame si puedes* de Steven Spielberg, 2002.

Es interesante percibir el ciclo de vida de este automóvil en una cronología cultural comparada: el primer modelo nació junto a la firma del pacto de Varsovia entre la Unión Soviética y los demás países del bloque comunista, el último coincide con el primer concierto de los Sex Pistols.

En 2005, una serie de eventos espectaculares engalanó el festejo de los cincuenta años celebrado en París. La firma Citroën organizó la exposición "Cinquantenaire Citroën DS, Saga d'une voiture d'exception", en la Ciudad de la Ciencia y la Industria de la Villette entre los meses de junio y octubre. A su vez, la organización *DS Jubilé 2005* integrada por clubes y coleccionistas privados, y que contó con el apoyo oficial de Citroën y sus socios, comandó los festejos del aniversario. Hubo veladas y encuentros de los diversos clubes DS, todo el merchandising disponible, una muestra de DS legendarios y especiales participantes del anterior aniversario de los 20 años (1955-1975), para culminar el 9 de octubre, con un apoteótico desfile por las avenidas parisinas con más de mil seiscientos DS venidos de todas partes del mundo. 📍



F. Bertoni con un prototipo del futuro DS. Gentileza Leonardo Bertoni

Flaminio Bertoni

Nacido en 1903 en Masnago en la región del Lago de Como, en el norte de Italia, obtiene en 1918 el diploma técnico en la escuela técnica y profesional Francesco Daverio de la localidad de Varese. Su primer trabajo como aprendiz lo había realizado en los talleres “Carrozzeria Macchi”, donde nació su pasión por los automóviles.

Su carrera como diseñador se desarrolla en los talleres de varios productores locales de carrocerías (“Carrozzeria Varesina”, Varese; y “Carrozzeria Baroffio”, Malnate) hasta que en 1932 es contratado por Citroën y viaja a Francia para desarrollar un nuevo modelo de calle. Surge así en 1934, el Traction Avant también llamados Citroën 7 y Citroën 11 según el modelo (se dice que en una noche definió el modelo en arcilla: por primera vez un modelo tridimensional se adelantaba al dibujo en papel). En el Salón del Automóvil de París de octubre de 1948 presenta su segunda obra: el 2CV que se convertirá en todo un ícono mundial. Pero su total consagración llega de la mano del DS en 1955. Su último diseño para Citroën fue la también exitosa Ami 6 de 1961.

Antes que diseñador, Bertoni es un artista y escultor. Gran admirador de Leonardo da Vinci y del espíritu renacentista (Leonardo se llamará su primer hijo), había tomado durante su formación adolescente cursos de escultura con grandes profesores italianos y desde 1930 realiza sucesivas muestras colectivas e individuales en Italia y París, obteniendo premios y reconocimientos.

Como su Alter Ego, Bertoni alternó también en diversos campos creativos como la arquitectura (diplomado en 1949) y la invención, en particular de armas militares. En 1961 recibe de manos del ministro francés de cultura y ganador del Premio Nobel André Malraux, la distinción de Maestro en el Orden de Artes y letras de la República Francesa. Un reconocimiento para quien, sin duda, mucho había aportado a la cultura francesa. El 7 de febrero de 1964 fallece en París.



"Avisame si te gusta", de la serie "Mismo mundo, otros mundos".
Pablo Monteagudo. Técnica mixta, 2013.

De las perturbaciones de la visión

CARLOS REHERMANN

Nadie habrá dejado de observar que el mundo, dentro de nuestros ojos, está al revés. En efecto, la imagen de los objetos se invierte al atravesar nuestras pupilas, de tal modo que se proyecta contra la retina del mismo modo que, si ponemos una lupa cerca de la pared, se proyecta sobre ella la imagen invertida de la ventana que ilumina la habitación.

Hubo un tal Stratton, hace cien años, al que se le ocurrió ponerle a un sujeto unos lentes que invirtieran las imágenes, de modo que se proyectaran en la retina la revés del revés. El sujeto pasó varios días con esos lentes colocados. Los primeros dos días veía un mundo irreal, con las cosas colocadas patas para arriba, pero al tercer día despertó en un nuevo mundo, en el que el paisaje estaba bien pero su propio cuerpo estaba invertido. Pasados cuatro o cinco días más, también su cuerpo se adaptó, se enderezó. De todas maneras, los sonidos se comportaban de manera extraña. Si veía un vaso caer y romperse con un estallido contra el piso, sonido e imagen iban juntos; pero si no tenía acceso visual al objeto, el sonido parecía provenir del sitio opuesto de la habitación.

Cuando, a los diez días, el sujeto dejaba de usar los anteojos, el mundo no volvía



George Macolm Stratton (1865-1857)



M. C. Escher y el juego óptico fundado en las dificultades de la percepción.

a invertirse, sino que sólo parecía irreal, y su propio cuerpo se adaptaba bien a las cosas. Pero cuando quería tocar sus rodillas, sus manos subían, y para rascarse la cabeza, las manos buscaban los pies. A los pocos días, sin embargo, el sujeto lograba volver a su estado normal anterior a la experiencia.

La exploración motriz del individuo permite su adaptación al nuevo sistema de estímulos que cambian su arriba y abajo. Si los lentes sólo inclinan 45° la imagen que percibe, a los pocos minutos, bruscamente, deja de percibir la inclinación, y su mundo percibido se endereza, sin necesidad de exploración motriz. Es decir, la vertical no se establece por comparación con la dirección de nuestro cuerpo ergui-

do -por unas nociones de arriba y abajo relacionadas con la gravedad- sino por un sistema de campo visual.

Estos cambios se producen, en cierta medida, por actos voluntarios, por acciones de entrenamiento. Pero la mayoría de los cambios procede de esfuerzos de adaptación a los que el sujeto no puede resistirse.

De manera que ver el mundo no es más que experimentar una versión mediatizada por el campo visual que reciben mis ojos y la adaptación que yo hago para entenderlo como un todo coherente.

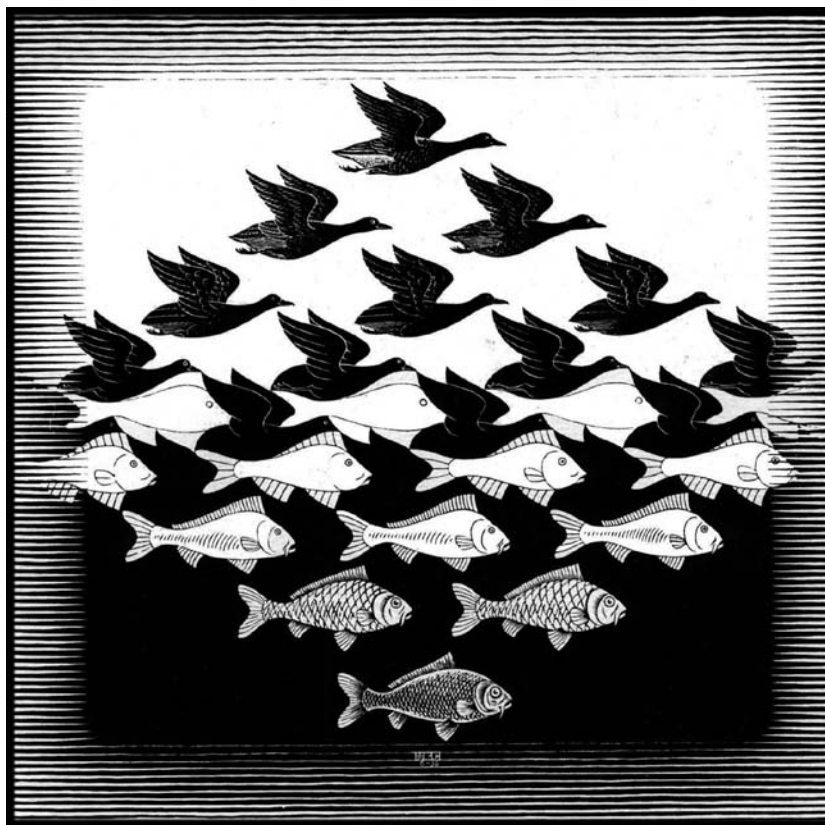
Pero la percepción nos parece un acto automático, un dato objetivo del mundo, y ni siquiera viendo trucos de magia, donde resulta evidente que se engaña nuestra percepción, o mirando dibujos con ilusio-

nes ópticas, podemos evitar la sensación de que lo que vemos es la realidad.

Y cuando nos enfrentamos a un campo perceptual nuevo, lo rechazamos: rechazamos la nueva pintura, la nueva poesía o el nuevo cine, porque nos exige actos de adaptación, nos solicita una participación que pone en juego nuestra estabilidad perceptual, y eso nos da miedo, porque el arriba y el abajo se intercambian peligrosamente, sentimos que estamos al revés, se nos cuestiona nuestro lugar en el mundo.

El arte nuevo desestabiliza, no porque cuestione al mundo, sino porque cuestiona nuestros hábitos de adaptación perceptual. Y es por esa causa que antes de hablar de lo nuevo, conviene mirarse a sí mismo, examinar el propio sistema de referencia, para poder saber si estamos preparados para ver, o si sencillamente no nos damos cuenta de que tenemos puestos los lentes equivocados. 

*Publicado originalmente en la separata
Insomnia Nº 48*



M. C. Escher.

El artículo “De las perturbaciones de la visión” fue escrito en 1997, para un espacio regular de la revista Posdata.

El “tal Stratton” a que hace referencia el texto fue un psicólogo estadounidense cuyo nombre era George Stratton, que vivió entre 1865 y 1957. En 1896 publicó un trabajo titulado “Some Preliminary Experiments On Vision Without Inversion Of The Retinal Image”, escrito para ser leído en el Tercer congreso internacional de Psicología realizado en Munich en agosto de ese año.

Cuando escribí el artículo mi única fuente era Maurice Merleau-Ponty, que lo menciona tal como lo relato en el artículo, en su “Fenomenología de la percepción”, de 1945.

Cuando, años después, pude conseguir el artículo original, encontré algunos matices entre la versión del experimento que da Merleau-Ponty y la de Stratton. Sin embargo, en grandes líneas lo que se relata es correcto.

Como curiosidad, mi interés por el experimento condujo a la escritura de mi novela “180”, publicada en 2010, y la pieza de teatro “Recto/Verso”, estrenada en Nueva York en junio de 2014.

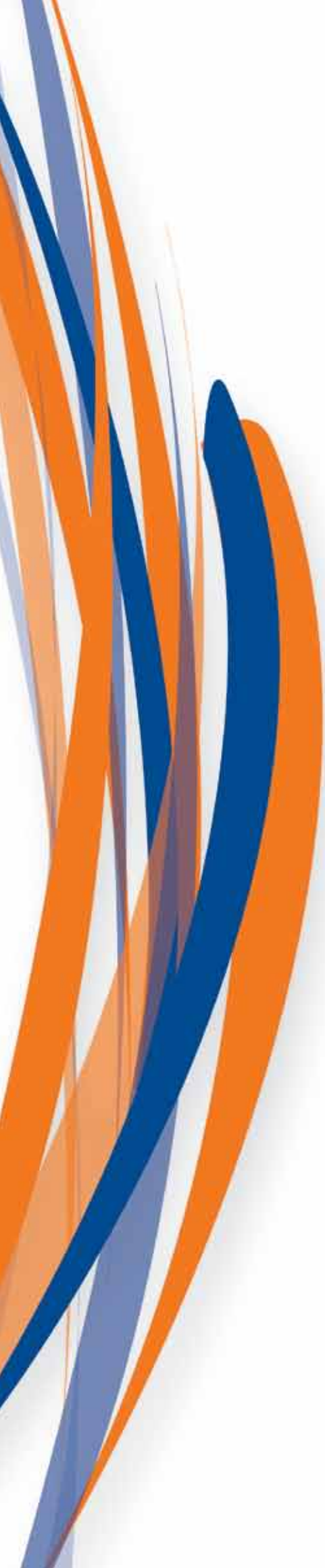


Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), fue un filósofo y fenomenólogo francés, fuertemente influido por Edmund Husserl. Es frecuentemente clasificado como existencialista, debido a su cercanía con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, así como por su concepción heideggeriana del ser, aunque posteriormente debido a su litigio con Sartre, Merleau-Ponty negaba pertenencia o acuerdo con dicha filosofía.

La importancia primordial de la percepción

Desde la época de *La estructura del comportamiento* y la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty quería demostrar que la percepción no es el resultado casual de las sensaciones “atómicas”, en contraposición a la tradición iniciada por John Locke, que estaba siendo perpetuada por ciertas corrientes psicológicas de la época, en particular la psicología del comportamiento. Para Merleau-Ponty, en cambio, la percepción tiene una dimensión activa, en la medida en la que representa una apertura primordial al mundo de la vida (al *Lebenswelt*). En contra del atomismo antes citado, Merleau-Ponty logra valiosas conclusiones apelando no sólo a la fenomenología (o estudio lógico de las cosas tal cual aparecen) sino también con el gran aporte de la *Teoría de la Gestalt* y los descubrimientos referidos a las funciones psíquicas realizados hasta su época





Escuela de Gestión Cultural

Diploma en Gestión Cultural (180 hs)

De abril a diciembre: lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Comunicación y marketing
- Contabilidad y finanzas
- Taller de formulación de proyectos
- Recaudación de fondos y negociación

Curso: Gestión de la Producción Artística (36 hs)

- Introducción a la producción artística
- La producción editorial
- La producción en las artes plásticas
- La producción de espectáculos

Curso: Periodismo Cultural (56 hs)

Dirigido a jóvenes interesados en la cuestión cultural, comunicadores, estudiantes de periodismo, etc.

Incluye fundamentos y herramientas del periodismo cultural, acercamiento a las diferentes disciplinas artísticas, análisis de obras y enfoque periodístico de la labor crítica.

Fundación



Informes e inscripciones:

Av. Uruguay 1157- Montevideo C.P. 11100 - URUGUAY
Tels. 2908 6491- 2916 0127 (223) / Telefax. 2908 6342
www.fundacionitau.com.uy
itau@fundacionitau.com.uy

PETRONA VIERA / Río Santa Lucía

Esta pintura integra
el acervo pictórico del Banco República

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



**BANCO
REPUBLICA**



El Banco País