



Uruguay Cultural LEY DE FONDO  
CONCURSABLE  
PARA LA CULTURA

**mec**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto Seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura - MEC

**Eduardo Cardozo: los sonidos de la imagen /  
Cildo Meireles: Projeto Coca-Cola /  
La seducción fatal: Imaginarios eróticos del siglo XIX /  
Figuras letradas. Lo verbovisual uruguayo en el Siglo XIX /  
Moscú: de Iván a Stalin /  
El Greco, de Creta a Toledo, vía Venecia**

1	Eduardo Cardozo: los sonidos de la imagen
6	Cildo Meireles: Projeto Coca-Cola
12	La seducción fatal: Imaginarios eróticos del siglo XIX
18	Figuras letradas. Lo verbovisual uruguayo en el Siglo XIX
24	Moscú: de Iván a Stalin
29	El Greco, de Creta a Toledo, vía Venecia

Uruguay / Año 7 / N° 34  
Marzo 2015

Ejemplar de distribución gratuita  
[www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)

## STAFF / Colaboran en este número

**Ricardo Boglione** (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para *La diaria*. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y dirige la revista de literatura conceptual *Cruz Desperationis*. Publicó, entre otros, *Ritmo D. Feeling the Blanks* (Gegen, Montevideo, 2009) y *Riscrivendo l'illeggibile* (Odra Press, Génova, 2011).

**José Coitiño** (Rivera, 1985). Profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores Artigas (2004-2008). Profesor efectivo en el CES y en el CETP. Dictó cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria. En el año 2013 dictó cursos de Historia del Arte en el Profesorado Semipresencial, especialidad Comunicación Visual y Plástica, dependiente del CFE.

**Francisco Jarauta** (Murcia, España, 1941). Crítico, filósofo, curador. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Ha comisariado varias exposiciones internacionales, y ha sido Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, siendo actualmente miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte del Comité Científico de Iride, Experimenta, Pluriverso.

**Oscar Larroca** (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de *La mirada*

de *Eros* (2004) y *La suspensión del tiempo* (2007). Figura en la selección **100 Contemporary Artists** (Petru Russu & Umberto Eco). Escribe para *El País Cultural*.

**Laura Malosetti Costa** (Montevideo, 1956). Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora Independiente de CONICET (PK), Profesora Adjunta de Arte del siglo XIX (UBA) y Teoría y Análisis Cultural (IDAES - UNSAM). Dictó cursos y conferencias en Universidades de Europa y América Latina. Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano, entre ellos: *Los Primeros Modernos y Arte y Sociedad* en Buenos Aires a fines del siglo XIX.

**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**.

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

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca ([larroca1@adinet.com.uy](mailto:larroca1@adinet.com.uy)) y Gerardo Mantero ([revistamantero@gmail.com](mailto:revistamantero@gmail.com)). Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmeiro 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:

FUNDACIÓN UNIÓN, 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.

Si sos un creador visual tenés derecho sobre tus obras.

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

 **AGADU**

Asociación General de Autores del Uruguay

Canelones 1122, CP 11100 - Tel. 2900 31 88 - [agadu@agadu.org](mailto:agadu@agadu.org) - [www.agadu.org](http://www.agadu.org)



"Cosas suspendidas". Técnica mixta sobre lienzo. 118 X 165 cm. Año 2006.

# Eduardo **Cardozo**: los **sonidos** de la **imagen**

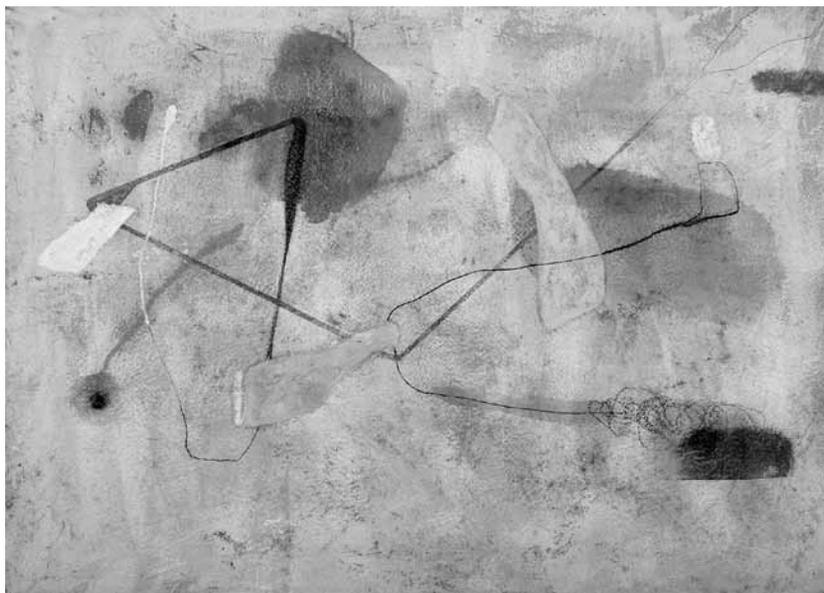
GERARDO **MANTERO**, OSCAR **LARROCA**

Eduardo Cardozo (Montevideo, 1965) es uno de los artistas más importantes de su generación. Estudió en la Facultad de Arquitectura (1984-1989), Escuela Nacional de Bellas Artes, taller de Ernesto Aroztegui (1990); cursó grabado con Luis Camnitzer (Italia, 1993) y realizó estudios de video que incorporó a múltiples proyectos de intervenciones artísticas. Desde 1989 realiza exposiciones individuales y colectivas en el medio local y el exterior. En 1991 recibió el Premio Paul Cézanne. Participó en la Bienal del Mercosur (Porto Alegre, Brasil, 2004). Recibió el Primer Premio 51º Salón Nacional de Artes Visuales (2004) y el Primer Premio Salón Nacional 2011 (o 2012).

**Tu formación tiene que ver con dos personas, de alguna manera, diferentes: Ernesto Aroztegui y Luis Camnitzer.**

**¿Cómo fueron esos procesos?**

El proceso con Aroztegui fue un más largo porque lo tuve de docente en Bellas Artes. Yo siempre digo que fue quien que me enseñó a ver el arte. Él podía hablar tanto del *Arte Bruto* como de la última Bienal, y todo era con una gran intensidad. Muchas veces lo fui a visitar a su casa, en una relación de maestro-alumno bastante respetuosa. Tenía un método de enseñar un poco extraño a veces, pero el vínculo conmigo llegó a ser bastante estrecho, manteniendo a la vez la distancia que es necesaria. Con Camnitzer nada que



**Sin título.** Óleo acrílico y grafito sobre tela. 143 X 195 cm. Año 2008.

ver, fue una cosa mucho más cortita y súper intensa. Más o menos un mes en Italia donde trabajaba con él todo el día. Siempre tengo la sensación de que en esa época no estaba en condiciones de sacarle realmente todo el jugo a la experiencia, aunque supongo que siempre te pasa un poco eso... Dos por tres, cuando presento alguna propuesta yo siento que mi trabajo está en la vereda de enfrente de lo que él hace y a su vez me doy cuenta que dejó una marca ineludible en lo que yo hago. Siempre que me presentaba con alguien, Camnitzer decía: "mirá, éste es uno de los que todavía pinta".

**Si te nombro a Kandinsky, ¿qué me podés decir?**

Y... yo te diría que es como un amigo.

**Es un estigma para un artista que se le pregunte por sus referentes. Si sigo por esa tradición te diría que en tu obra veo trazos de Klee, Picabia...**

Ni que hablar. Creo que cuanto más viejo me pongo más busco para atrás. No sé si es un rasgo conservador. La palabra "conservador", depende como se entienda, puede significar algo positivo. La Historia del Arte es siempre un descubrimiento.

**¿Resulta imposible crear sobre tabla rasa? Estos artistas que nombramos también tienen una "búsqueda hacia atrás".**

Yo me siento identificado por lo que dice otro referente, que es Ignacio Iturria, que cuando pinta se siente acompañado por muchos otros. Me tocó hacer unos mu-

rales y en el proceso sentí que conmigo estaban desde los pintores de las cavernas hasta los muralistas mexicanos. Empezás a pintar el mural, a interiorizarte con la técnica, como hizo Diego Rivera, cómo ellos preparaban el estucado o el yeso en ese caso, ellos habían empezado con el acrílico en esa época.

**¿Una búsqueda que arranca ya con el lienzo? A veces trabajás con el lienzo crudo y otras con el lienzo intervenido con manchas.**

Lo que me facilita esa técnica es el no arrancar con la tela en blanco. Al prepararla desde el principio libero un poco la tensión de estar empezando una obra. Largando las primeras manchas, lo hacés de una forma mucho más despreocupada que si arrancás con la "cabeza de pintar".

**Si bien tu obra es "abstracta", de alguna manera puede aludir a una especie de caos que existe en la naturaleza.**

Hay un límite que siempre me interesó entre abstracción y figuración. Los artistas que nombramos recién también han pasado por ese límite con imágenes evocadoras de lo existente pero manteniendo un toque absurdo de sinsentido. Eso para mí es clave. No se trata de hacer las cosas porque sí: lo absurdo pasa por la construcción de una forma que tenga interés plástico y suponga una referencia a lo real sin ser una representación.

**Estás deambulando en el área de conflicto entre lo subjetivo y lo concreto.**

Exactamente, esa es la palabra.

**En la exposición que titulaste *Rauschen* (y que significa algo así como "Ruido constante en el bosque", en el Museo Nacional de Artes Visuales), precisamente jugás con una cierta sonoridad en la composición ¿puede ser?**

A mí me pasa cuando contemplo una obra, en la que accidentalmente estás captando la realidad con todos tus sentidos y se te aparece, en algunos casos, una "imagen" en todas sus dimensiones: con sus sonidos y olores. Todos tus sentidos se involucran y pueden "entender". En este caso la exposición empieza con el dibujito de una hamaca. Este no tenía un especial interés plástico: es un níspero que tengo en casa que tiene una hamaca colgada, pero yo lo veía como el inicio de algo. En un momento estaba pintando y se me aparece el árbol con toda su nobleza, con toda su historia, los gurises, la hamaca, el tronco que la sostiene, su vejez, las hojas y los sonidos que hacen las hojas. Es lo más parecido a una aparición que uno puede experimentar. Y elegí la palabra alemana *rauschen* que puede usarse como verbo y no tiene una traducción exacta, pero puede interpretarse como el "murmullo que hacen las hojas en el bosque" o, más aún, el movimiento constante que genera sonidos pero que no sabés exactamente de donde viene. Es una palabra que por su ambigüedad de significado define un poco a la abstracción y donde el sonido, su onomatopeya, pesa más que el sentido asignado. En mis cuadros buscaba un poco eso, poder escuchar ese ruido.

**Hay también como ciertos ritmos en la composición y, al decir de Guillermo Fernández, ciertos puntos de tensión. Hay un orden dentro de ese desorden aparente.**

La obra es un cuadro y por lo tanto debe tener todas las características que le corresponden. Hay intentos que son un fracaso porque plásticamente no logro que el cuadro funcione.

**El eterno problema entre la intención y las limitaciones propias que tenemos todos. Ahora, cuando vos hablaste de luz, yo efectivamente veo mucha luminosidad en tu obra, y a pesar de que se pueda calificar como abstracta (palabra a desarmar largo y tendido en otro momento), tampoco es el expresionismo corriente, aunque alguien los pueda llegar a confundir. Vos recién mencionabas que razonás mucho tu obra ¿Se puede decir que tu obra es cerebral? Hay una cantidad de delicados equilibrios que se**

**advierten entre la línea y la mancha que no parecen responder al azar. Esas líneas que continúan en una mancha que de repente se evapora y da lugar a un orden de tres líneas paralelas. Por eso digo lo de cerebral. No hay mucha gestualidad automática ahí.**

No hay, no. Quizás aparece en determinadas obras si lo necesito, pero en general trabajo mucho con la línea. A mí me gusta mucho el dibujo en la pintura, esa mezcla en la que vas dejando ver el proceso de la tela inicial hasta el final. Aroztegui siempre me decía que tenía que ir al Museo de Art Brut de Lausanne. Esa torpeza en la línea, que a veces la sigo porque arranca algo de uno que está de verdad muy arraigado. Trabajar con la mano izquierda o dejar expresada en la línea la propia duda que tiene uno y hacerla lentamente... Obvio que la técnica, la rapidez que desarrolles en ella también es importante y le da mucha riqueza al trabajo.

**Se puede adivinar el tiempo en cada trazo.**

Exacto, y eso le da riqueza, le da ritmo al cuadro, en el proceso de producción del trabajo. Y con la mancha pasa algo similar. La salpicadura es el último recurso. Antes de salpicar o de tirar el tacho de pintura sobre la tela tenés que estar muy seguro. Saber dónde y haber llegado a un proceso anterior en el que trabajaste la transparencia o dejaste el espacio para ubicarla y es un momento bárbaro, de disfrute.

**Tu obra parece iluminada de adelante, de atrás; con transparencias delicadas.**

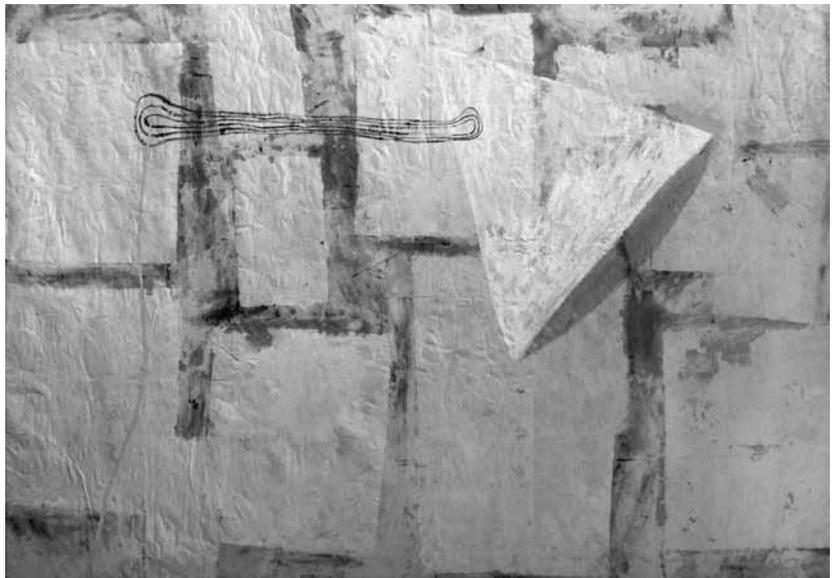
Bueno, vos sabés que en algunas obras yo pinto por atrás también, de forma que la mancha aparezca. El lienzo tiene un espesor y ahí adentro pueden pasar muchas cosas. Hay manchas que aparecen de atrás (lo usé más en la serie anterior) y se van revelando de a poquito adelante, generando su halo de aparición, mientras que hay otras que quedan atrapadas en el lienzo, que no terminan de surgir. Todo eso va generando un espacio real que va más allá del juego de planos, de las perspectivas que uno puede intentar sugerir en un cuadro. Esta es una profundidad real, donde hay en verdad diferentes distancias entre una mancha y otra.

**¿Trabajás con yeso?**

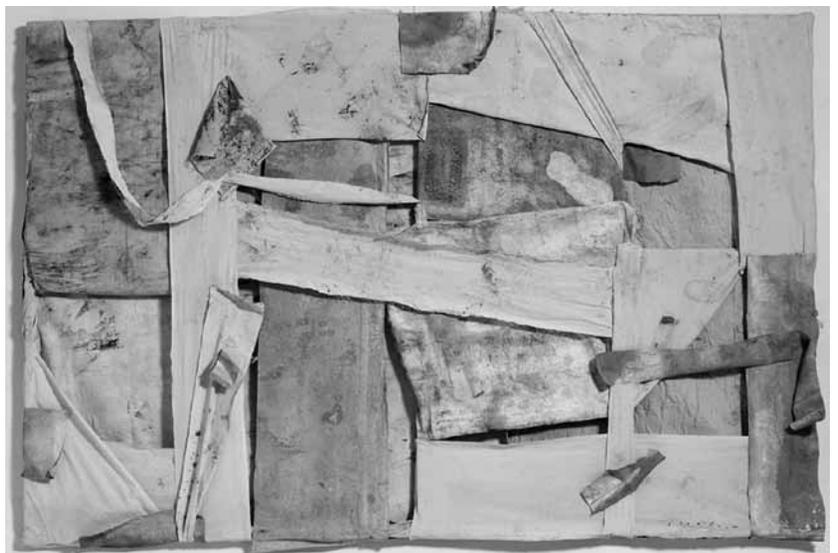
Trabajé con yeso cuando hice lo de Camnitzer en Italia. Yo estaba estudiando grabado y estuve haciendo una investigación con fotograbado en el yeso, y eso derivó en que después me metí bastante con el tema de



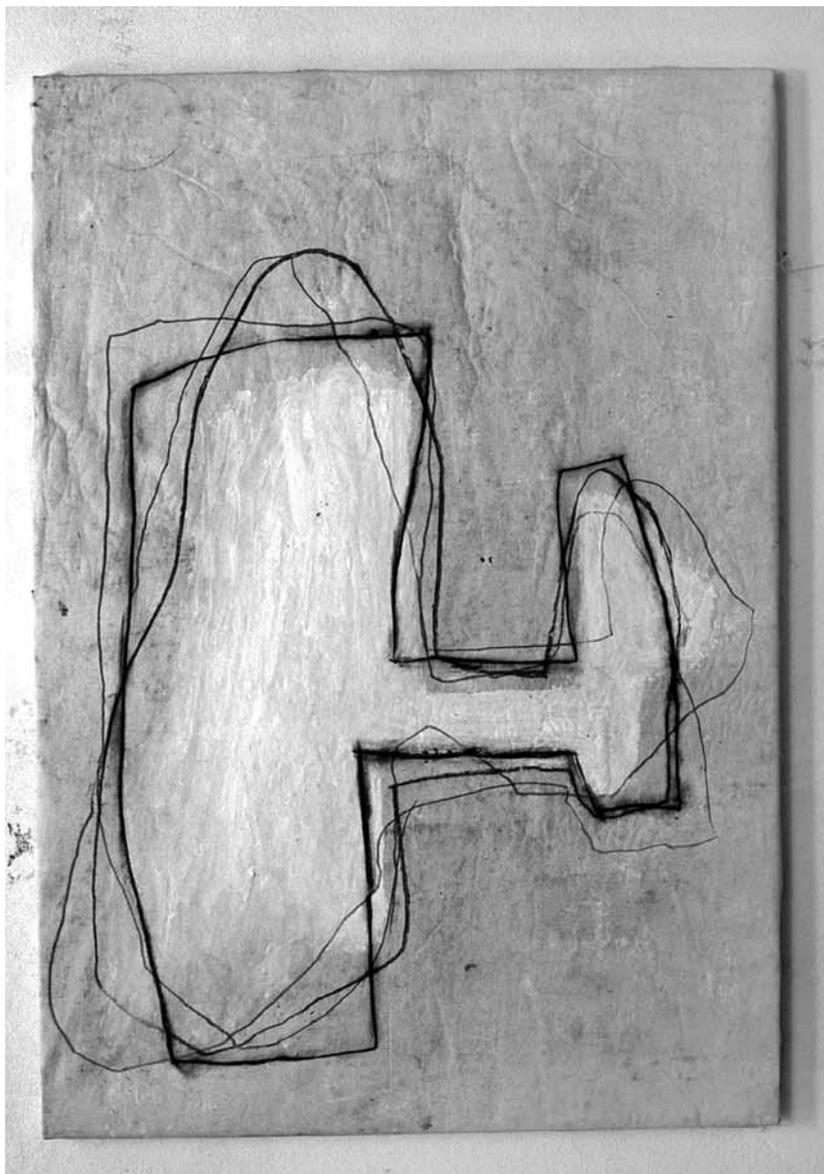
"Brisa". Óleo acrílico y grafito sobre tela. 160 X 260cm. 2010.



"Olvido". Óleo y acrílico sobre lienzo. 140 X 2010 cm. Año 2001 2002.



"Guardó silencio". Ensamble de tela. 192 X 293 cm. 2011.



"4 errores". Óleo, acrílico, tiza, y grafo sobre lienzo. 108 X 80 cm. Año 2001 2002.

los frescos. Yo entintaba la chapa de bronce que previamente había mordido en ácido y le tiraba el yeso que chupa y se mete, como al fraguar.

**Tu texto curatorial refiere un poco a esto que hablamos: que ninguna acción tiene vuelta atrás: si tapás una mancha, si intentás borrar algo, todo queda evidenciado en el lienzo.**

Es como la vida. Podemos ser perdonados por nuestras acciones, pero que se olviden resulta más difícil. La tela también tiene componente histórico, sus rastros de memoria.

**¿Tenés actividad docente en tu taller?**

No. Mis dos padres son docentes, pero he tenido algunas experiencias en la docencia. Ahora hicimos un taller en lo de Ignacio [Iturria], con [Marcelo] Legrand y Javier Bas-

si y fue una experiencia de lo más enriquecedora. Me han dado ganas de empezar, pero la docencia es toda una aventura que hay que ver si puedo encaminar.

**Sos de los pocos artistas vivos que trabaja con Galería Sur.**

Bueno, estamos con Iturria, con Legrand, con [Ernesto] Vila también, pero somos pocos, sí.

**El tema viene relacionado con el problema del mercado ¿Cómo te llevás con ese tópico?**

Yo no tengo muchos prejuicios con el tema de la venta de la obra y me parece que el trabajo artístico puede tener sus bemoles pero no deja de ser un trabajo. Tengo la suerte de trabajar con esta galería que sale para afuera del país, lo que te permite vincularse a coleccionistas

extranjeros que compran tu obra. A un artista solo, si no está viviendo en el extranjero, le resulta muy difícil entrar a un mercado muy grande. Igual el mercado acá se ha agrandado un poquito, la gente tiene otro ojo. Es una evidencia que al país le está yendo mejor, hay más poder adquisitivo. Yo no soy lo que se dice un entendido en el tema, pero tengo como la percepción de que la gente está más dispuesta a comprar arte ahora que hace unos años y que hay más jóvenes en la vuelta.

**¿Coleccionistas jóvenes?**

Coleccionistas y artistas jóvenes. En mis comienzos, en los ochenta, teníamos a Clara Ost y Engelman y algún otro coleccionista. Le compraban obra a [Miguel Angel] Tosi, a Américo Spósito, a Marcelo Legrand, a mí y a Gerardo Ruiz. En ocasiones organizaban unas reuniones con los pintores y eran maravillosas. No sabés que bueno que estaba compartir esos momentos con Américo y los otros.

**¿Qué personalidad de antología! (risas) Pasando de la pintura hacia otros registros... has producido en otros medios, como el video con Gonzalo Varela: *Fundado en 1989*.**

Gonzalo es un amigo del alma. En ese momento él estaba haciendo video y me propuso hacer una animación y sacamos una cosa muy ochentosa. Después trabajé con Álvaro Zinno, hicimos otros videos que se llamaban *Estampitas* y *Like a pice of the sky, of the sky*, que sería un "cual retazo de los cielos de los cielos" mal traducido al inglés (risas). Hace poco estuve trabajando también en video con mi sobrino, en el premio del Salón Nacional. Una obra bastante pictórica pero hecha en video. También trabajé con el Tato [Fernando] Peirano en un proyecto llamado *El sitio de Montevideo* que eran obras un poco más de intervención urbana.

**¿Eso fue lo de *El Quijote de Tres Cruces*? Fue lo de "El Quijote", sí.**

**Se generó una controversia en torno a eso ¿no?**

Nosotros nos presentamos al Salón Municipal, cuando estaba lo del Subte, [Mariano] Arana era el Intendente, y lo ganamos. No sé si los tipos no tenían experiencia o qué, pero nosotros ganamos en la parte del concurso destinada a intervenciones urbanas. Nuestro proyecto partía del análisis de un lugar de la ciudad cargado de estandartes (el monumento a la Bandera,

el monumento a Rivera, la Cruz del Papa, la antena del Canal 4) que funcionaban como molinos en un lugar de la ciudad muy anónimo. Teníamos la impunidad entonces para generar una intervención con elementos muy grandes, y nuestro Quijote era ese trolleybus doble, que se iba ubicar verticalmente en ese emplazamiento, pensado además como una instalación efímera. La cuestión es que ganamos el concurso, el jurado nos adjudicó el premio, pero la Intendencia se negó a hacerlo porque Arana dijo que a él no le gustaba.

### ¡Otra que conflicto! (risas)

Qué te parece.

### Pero las bases siempre dicen que el fallo del jurado es inapelable.

Esto fue como un veto. Capaz que peor que el veto, porque acá vos hacés un llamado con determinadas bases, involucras a un jurado idóneo en la materia.

### A menos que se establezca en las bases: "la Intendencia se reservará la potestad de no autorizar la ejecución del proyecto".

Bueno, eso lo agregaron después de lo que pasó en esta instancia, pero incluso así es un sinsentido. Si hacés un llamado y ponés confianza en un jurado que vos mismo estás eligiendo no corresponde que la última palabra la tenga un arquitecto que decide que se pone o que no se pone en la ciudad. La descentralización no es sólo una cosa geográfica. La descentralización pasa también por la capacidad de delegar poder en personas idóneas en ciertas áreas. Hay esculturas de la ciudad que se ponen porque el artista las dona. Se regala una obra a la Intendencia y ¡pum!, se pone en algún lado, y acá se hace un llamado específico, que es un mecanismo más legítimo y se desconoce.

### Y sumado a ello, el problema de no haber podido hacer la obra original...

La cosa fue así: nosotros habíamos comprado el trolleybus doble, que era uno de los pocos que quedaban, y teníamos todos los cálculos hechos como para ponerlo en vertical y los elementos para restaurarlo. Porque además, lo gracioso fue que la Intendencia nos dio el premio y nos adjudicó la plata, pero no nos dejó hacer la obra. Nosotros con esa plata compramos el trolley y lo queríamos hacer igual, pero no podíamos venir de noche como unos grafiteros a ponerlo en el lugar. Como no hubo forma de ejecutarlo y cada vez era, justamente, más quijotesco, decidimos asumir la derrota con la obra



"12 de abril". Óleo sobre arpillera. 197 X 210 cm. Año 2013.

y tiempo después dejamos el trolley ahí expuesto y lo llenamos de ladrillos que era una forma de sacarnos la bronca. No sé si fue feliz esa resolución, no se entendió mucho la intención que teníamos con la obra. En todo caso esa era la historia de la obra, una denuncia, más que la obra en sí misma. Es cierto que algunas cosas se han hecho terriblemente mal, pero creo que también hay otras cosas que se han aprendido. Ahora yo integro la comisión esta de asesoramiento al Ministerio (Comisión Nacional de Artes Visuales del MEC). Es una comisión honoraria en la que participan algunos artistas, críticos y curadores, que por lo menos, antes de hacer las bases de un Salón Nacional, se les consulta y se minimizan algunos errores. Igual el Salón Municipal no ha vuelto a aparecer.

### Lo que hay ahora es un llamado abierto para un proyecto de exposición en el SUBTE.

Si. No está mal. Tenés razón, me había olvidado de eso.

### ¿Proyectos futuros? ...Típica pregunta periodística. ¿Tu última exposición fue la del MNAV?

No, la última fue en la Fundación Atchugarry. Ahora capaz que sale hacer una muestra pequeña en Washington. También estoy en proceso de mudanza de mi taller. Tengo

algunas ideas de investigación, trabajando afuera del plano... bueno, capaz que hablar de algo que todavía no empezaste a trabajar es demasiado difícil...

### En ese sentido, la maestría de Torres García tiene mucho que ver con eso. Con la limitación del pintor. Cómo un tipo que sabía mucho pero que no era un virtuoso fue procesando su experiencia. Pero también es algo muy humano: estar luchando por la concreción de algo...

Para mi es fundamental el error. Capaz que es algo medio psicoanalítico lo que digo, pero en el error aparecés mucho más vos que en otras circunstancias.

### ¿Es fundamental la duda también?

La duda y el error.

### ¿Y los "accidentes"?

Bueno, eso ni que hablar. Yo trabajo con la casualidad, porque es parte de la vida, lo que uno va encontrando. Lo que pasa es que después lo que lo hace valer son tus decisiones ante esa casualidad, es cómo reaccionas vos ante esa cosa. A veces uno es más valiente, otras más cobarde... hasta que no llega el momento no podés saber. ☺

# Cildo Meireles

## Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola

“Lo grandioso de este país es el hecho de que América fuera la primera en introducir la costumbre según la cual los consumidores más ricos en el fondo compran las mismas cosas que los más pobres. Puedes ver los anuncios de Coca-Cola en la televisión y saber que el presidente bebe Coca, que Liz Taylor bebe Coca y piensa que tú también puedes beber Coca. Coca es Coca y por ninguna suma de dinero puedes conseguir una Coca mejor a la que bebe el vagabundo de la esquina. Toda Coca es buena. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe y tú lo sabes.”

Andy Warhol<sup>1</sup>.

“É claro que uma garrafa de Coca Cola transporta um líquido, que seria o refrigerante, mais uma ideologia”.

Cildo Meireles<sup>2</sup>.

JOSÉ COITIÑO

*Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* del año 1970 es una de las obras artísticas más populares y comentadas del artista brasileño Cildo Meireles. Surgida en el periodo de la dictadura brasileña, estuvo estrechamente vinculada con ese contexto de inestabilidad política. Relacionada con el arte conceptual esta obra “estética, ideológica y política” asumió un rol claramente combativo frente al imperialismo norteamericano que se materializaba en la ilustre bebida.

**Coca-Cola como motivo iconográfico en el arte del “centro” y de la “periferia**  
Coca-Cola fue una de las principales “estre-

llas” de la sociedad de consumo de posguerra. Un producto de proyección mundial fabricado en serie para un público masivo. Un objeto trivial que luego de la segunda guerra mundial adquirió un valor estético de gran relevancia convirtiéndose en un motivo iconográfico fundamental en el campo de las artes visuales.

A modo de epígrafe, comenzamos citando la opinión de dos artistas contemporáneos sobre esta gaseosa que tuvo un importante papel en su actividad creadora. Andy Warhol y Cildo Meireles trabajaron en diferentes contextos pero incorporan a su obra este objeto de consumo de preeminencia estética. No obstante, los significados que presentó

Coca-Cola en la producción de ambos fueron muy disímiles. Para el primero, cuyas imágenes se caracterizan por “su extrema obviedad”<sup>3</sup> y que desarrolló su tarea artística en un Estados Unidos que se impuso como potencia hegemónica después de 1945, la bebida parecía ser la materialización de una especie de “democracia económica” (aunque no se puede dejar de entrever una cierta ironía y ambigüedad en sus palabras y en la propias obras artísticas). Para el segundo, cuya labor se desarrollaba en un Brasil perimido que transitaba por una crisis de gran envergadura, la gaseosa era la materialización de la dominación ejercida por Estados Unidos en Latinoamérica.



*Inserções em Circuitos Ideológicos.* Cildo Meireles. Projeto Coca-Cola, 1970.

Evidentemente, no hay en la obra de Meireles una asimilación pasiva de un motivo iconográfico del arte del "Primer Mundo". Podríamos decir que existe una "nacionalización" del mismo, tomando un concepto de la crítica Marta Traba. En una de sus obras más importantes, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, publicada en 1973, la polémica crítica empleaba el término "nacionalización del pop" refiriendo a la apropiación local que realizaron determinados artistas latinoamericanos de algunos postulados de este fenómeno artístico. Pero esta apropiación no constituyó una simple imitación del Arte Pop europeo y norteamericano. Dicha

"nacionalización" trajo aparejado un cambio rotundo en la connotación de aquel motivo iconográfico. Siguiendo a Traba, podríamos decir que Cildo Meireles se apodera "de la señal, para devolverla, como un búmeran, contra quien la emitió"<sup>4</sup>. Aunque en un primer momento se podría establecer cierto vínculo entre el *Pop Art* y *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, sería demasiado simplista asociarla exclusivamente a ese fenómeno artístico. Reviste una gran complejidad y está estrechamente vinculada al Arte Conceptual de la década de los sesenta, pero a una práctica conceptual que, según varios autores, presenta una "identidad

latinoamericana" que la diferencia de las producciones artísticas conceptuales angloamericanas. En la segunda mitad del siglo XX el envase de Coca Cola y la "revolucionaria" bebida que portaba se convirtieron en un referente visual de gran relevancia en la producción de varios artistas, ingresando triunfantemente en el mundo de las artes plásticas. Fueron aquellos individuos vinculados al *Pop Art* (ya sea considerados como precursores o representantes claves del mismo por la historiografía del arte) quienes la incorporan a su iconoesfera, elevándola del ámbito de lo trivial al espacio "sagrado" del arte. Envase y bebida cumplen un im-



**Coca Cola.** Wolf Vostell. Decollage, papel sobre fibra dura, dos piezas, 210 x 310 cm. 1961. Colonia, Museum Ludwig.



**Dylaby.** Robert Rauschenberg. Combine Painting, 250,2 x 170,2 x 45,72 cm. 1962. Nueva York, Sonnabend Gallery.

portante rol iconográfico en determinadas obras de artistas como Eduardo Paolozzi, Robert Rauschenberg, Wolf Vostell, Marisol Ramos, Horace Clifford Westermann y Andy Warhol. Sin duda, fue este último quien más contribuyó a elevar el objeto de consumo a la categoría de un auténtico "ícono visual y artístico". Por ejemplo, *Green Coca-Cola Bottles* de 1962 es una obra mítica, una de las pinturas más representativas del *Pop Art* norteamericano. Dentro de los objetos del mundo de consumo, Coca-Cola era la auténtica estrella. La flamante gaseosa era la viva imagen del "american way of life" que se impuso en la posguerra. Su incorporación al mundo del arte contribuyó a reforzar su popularidad (aunque esto no haya sido la intención original de los artistas). "Muchos artistas americanos y europeos han levantado monumentos a este fetiche del mundo del consumo (Warhol pintó Coca-Cola ya en 1960), en la desfiguración mediante la forma y el color, el material y el tamaño; en las esculturas llegan incluso hasta la humanización irónica, la monumentalización y las incontables series inflacionarias.

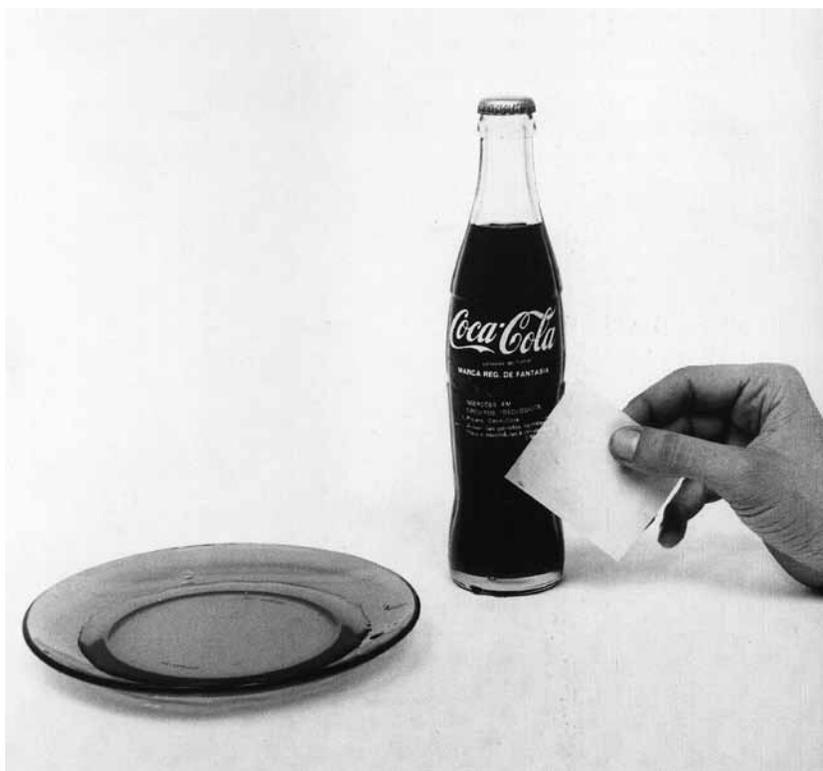
El rasgo más llamativo, pero que actúa psicológicamente, se articula artísticamente. Ningún otro artículo de marca se ha convertido como éste en un objeto tan ligado al ocio. Con él se inicia la tendencia de incluir al consumidor en la publicidad del artículo; es decir, la Coca-Cola se convierte en objeto de adorno, en poster o camiseta. Surge un mundo de artículos Coca-Cola inspirado e influenciado por el *Pop Art*, un mundo que abarca desde el llavero hasta el cubo de la basura"<sup>5</sup>.

En Latinoamérica Coca-Cola también tuvo un fuerte protagonismo en la obra de algunos artistas<sup>6</sup>. Paulo Herkenhoff señala que fue uno de los "grandes mitos pop de penetración internacional" de los años sesenta, sumamente cargado de "connotaciones ideológicas"<sup>7</sup>. La connotación que presentó en las obras artísticas latinoamericanas fue diferente a la que tuvo en Estados Unidos y Europa. Para Cildo Meireles, la bebida y la multinacional que la producía constituían una viva imagen del "capitalismo salvaje" y un auténtico vehículo del imperialismo ejercido por Estados Unidos sobre América Latina.

**"Una obra estética, ideológica y política"**

Dice Meireles sobre esta obra: "El primer sábado, nada más regresar de Belo Horizonte, donde tuvo lugar el evento *Do corpo á terra* en abril de 1970 y donde también realicé *Tiradentes: tótem/monumento ao preso político*, recuerdo que fuimos a la playa. A la

vuelta de la playa -debían ser las tres o las cuatro de la tarde- paramos en un restaurante en el (barrio de) Barra da Tijuca [...]. Al terminar la comida, uno de los presentes comentó que si metes un hueso de aceituna en una botella de Coca-Cola no saldrá nunca por sí sólo. Me puse a pensar en ello y ese mismo día escribí el texto que dio inicio a las *Inserções em circuitos ideológicos*. La información (producción, circulación y control) se halla en el origen de las *Inserções*: es ese hueso de aceituna que nadie, en el proceso de lavado industrial, podrá eliminar nunca de la botella<sup>8</sup>. De esta manera se habría gestado una obra artística que no se concebía para ser vendida y que pretendía llegar a un público amplio, el que también se convertiría en agente creador en la medida que acompañara la acción iniciada por el autor de aquella. ¿Pero en qué consistía exactamente esta acción que llevaba a la creación de una "obra de arte"? La premisa parece bastante simple, aunque encierra una carga conceptual que dota la producción de este artista de una complejidad importante. Consistía en la inscripción de mensajes subversivos que implicaban un claro ataque a la multinacional, al imperalismo cultural y la dominación económica ejercida por los Estados Unidos en Brasil. Dichos mensajes se realizaban por medio de la impresión en texto blanco en las botellas vacías del refresco que luego eran puestos en circulación, en un sistema basado en el retorno de los envases. La tinta blanca que se empleaba era igual a la que utilizaba la empresa que fabricaba la bebida. De esta forma los "mensajes de contra información" se camuflaban, eran prácticamente invisibles cuando la botella se encontraba vacía pero se tornaban claramente perceptibles cuando la misma se volvía a llenar con la gaseosa en la fábrica. *YANKEES GO HOME!* es una de las "consignas combativas" que se repite. Paulo Herkenhoff sostiene que hay un estrecho vínculo entre esta acción y las tácticas uti-



"Parte del proceso creativo del proyecto Coca-Cola"

lizadas por las guerrillas en este periodo, su propuesta "podría ser comparada, en el plano político, a la estrategia clandestina del líder brasileño Carlos Marighella: manifestaciones populares de calle en reacción a una red de represión<sup>9</sup>. En otros envases se puede leer los siguientes términos: *Molotov: pavio, fita adesiva, gasolina*. De acuerdo con Okwui Enwezor "La alusión a la botella de Coca-Cola como coctel Molotov tiene la intención de provocar en quien la reciba la idea de que todas las luchas políticas pertenecen al terreno del discurso público de la oposición en las calles, en mensajes contra- ideológicos"<sup>10</sup>. Estos mensajes son una clara muestra de la dimensión ideológica y política de esta obra artística. El envase de Coca-Cola es un soporte que sirve para la difusión de auténticas "consignas armadas" que

surgen en un contexto dictatorial que se consolidó con la anuencia estadounidense. La obra no se puede comprender si no se tiene en cuenta ese contexto histórico en el cual se gesta. Para el artista la botella de Coca-Cola no representa solamente un ícono de consumo de la sociedad de masas. "El ícono del consumo en el contexto de América Latina solamente funcionaria con el reconocimiento de que el consumidor es una víctima del mercado expandiéndose dentro del subdesarrollo económico. A ningún artista latinoamericano se le ocurriría adoptar a la botella de Coca-Cola como un fetiche sobreentendido y amigo"<sup>11</sup>. Es símbolo de la dominación y por ende de la violencia. Representa una ideología hegemónica a la que hay que combatir con mensajes contra hegemónicos. En un contexto de lucha social el

# CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: [ladiaria.com.uy](http://ladiaria.com.uy) 2900 0808\*



la diaria



Fuí el juguete de un hombre rico. Eduardo Paolozzi. Collage sobre papel, 35,5 x 23,5 cm. 1947. Londres, Tate Gallery.

artista adquiere una clara conciencia de su relevancia ideológica y el arte asume un papel claramente político<sup>12</sup>.

Otro aspecto fundamental a destacar de esta tarea artística es la importancia que asume en su concepción y difusión la propia masa consumidora. *Gravar nas garrafas opinioes críticas e devolvê-las a circulação* es otra de las consignas que se lee en las botellas. Es una invitación a esta masa o público consumidor a que se integre en la confección de la obra. En este sentido, comparte claramente ciertas premisas fundamentales con la producción de otros creadores de la década de los sesenta. Hay un claro intento de acercarse a un público amplio y nuevo y hacerlo participe de la actividad artística buscando borrar "las fronteras entre arte y vida", "fusionar el arte y la política" y ampliar a través de

un rediseño el "concepto tradicional de "obra de arte"<sup>13</sup>. La otrora masa consumidora y anónima debe convertirse en agente activo en el proceso de creación que lleva al surgimiento de la obra artística.

#### ¿Una obra canónica del "conceptualismo ideológico" latinoamericano?

Los especialistas suelen vincular esta obra, como otras del creador, al arte conceptual. Es importante destacar que *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, fue incluida en la exposición *Information de 1970* curada por Kynaston McShine en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esta fue una de las primeras exposiciones donde se presentaron obras vinculadas a las experiencias conceptuales internacionales.

Pero el arte conceptual abarca un mosaico muy amplio de obras y artistas. De hecho hay quienes distinguen distintas subtenencias dentro de este fenómeno artístico. Ligado a esto, tenemos autores que plantean que existe una diferencia entre el arte conceptual anglo-americano y el conceptualismo latinoamericano. La crítica e historiadora del arte Mari Carmen Rodríguez, al abordar el arte conceptual en América Latina, emplea en sus escritos el término "conceptualismo ideológico"<sup>14</sup>. Cabe aclarar que esta denominación ya había sido empleada por Simón Marchán Fiz en la década del setenta para referir a diversas manifestaciones artísticas que habían tenido lugar en Argentina, aunque aclara que también este "conceptualismo ideológico" (que se diferenciaba de la vertiente lingüística y tautológica y de la empírico medial) se daba en figuras aisladas de los países desarrollados como Estados Unidos y Alemania<sup>15</sup>.

Siguiendo la línea de pensamiento de Rodríguez el filósofo e historiador del Arte Peter Osborne en un estudio más reciente señala: "Contenido ideológico" es el término clave del arte conceptual latinoamericano. A diferencia de las preocupaciones ideales más formales de gran parte del arte conceptual estadounidense y europeo [...], este era un arte para el cual "la ideología en sí misma era la "identidad material" fundamental de la proposición conceptual"<sup>16</sup>. En este sentido la obra de Meireles parece ser claramente una obra paradigmática del arte conceptual latinoamericano<sup>17</sup>. Es innegable el componente político e ideológico de la misma, mecanismo que está estrechamente ligado al contexto histórico en el cual se gestó. Pero hay otras razones que nos permiten vincular *Inserções* con aquella tendencia artística. Por un lado, el empleo de textos que incitan a una acción determinada y que constituyen una parte esencial de la obra. Por otro, la nueva vinculación que se establece con un público amplio (constituido por la muchedumbre consumidora) "generando así condiciones de recepción colectivas"<sup>18</sup>. Esto se complementaba con un rechazo a la mercantilización y musealización de la obra artística (aspiración que también se visualiza en otras manifestaciones artísticas de la década del sesenta y que no se logra del todo). Estaba pensada para circular en el entramado social rompiendo así con los espacios tradicionales de exhibición del arte. "La secuencia de botellas fotografiadas o expuestas en el museo no es la obra en sí, sino un residuo, una

referencia, una muestra. La obra existe solo en la media que se está llevando a cabo. Su lugar es un poco como el de la tercera bola en manos del malabarista. Siempre está pasando de una mano a otra"<sup>19</sup>.

Hay otro aspecto que es fundamental a destacar y que diferencia esta obra notoriamente de ciertas actividades conceptuales angloamericanas. No hay en la misma una tendencia a la "desmaterialización" del objeto<sup>20</sup>. La botella de Coca-Cola es el objeto fetiche por excelencia, representa el imperialismo norteamericano que se expande con fuerza por América Latina. Su presencia, su materialidad son esenciales en el discurso artístico de Meireles. Aunque lo lingüístico (presente en los mensajes contra hegemónicos) ocupe un rol muy importante, está en estrecho diálogo con el objeto. De esta forma, se articula lenguaje y objeto superando los "excesos de retórica verbal" presentes en otras prácticas conceptuales<sup>21</sup>. 

<sup>1</sup> Tilman Osterwold, Pop Art. Alemania, Editorial Taschen, 2007, p. 30.

<sup>2</sup> Documental sobre el artista Cildo Meireles. Disponible en: [http://www.youtube.com/watch?v=COKJf1\\_ZZVQ](http://www.youtube.com/watch?v=COKJf1_ZZVQ)

<sup>3</sup> Simon Wilson, El Arte Pop. Barcelona, Editorial Labor, 1975, p. 14.

<sup>4</sup> Marta Traba, Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p.215.

<sup>5</sup> Tilman Osterwold, Pop Art, p.p 24-25

<sup>6</sup> Además de Meireles podemos mencionar a Antonio Caro y a Decio Pignatari.

<sup>7</sup> Paulo Herkenhoff y Rodrigo Alonso, Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960. Catálogo de la exposición homónima, Buenos Aires, Fundación Proa, 2012, p. 21.

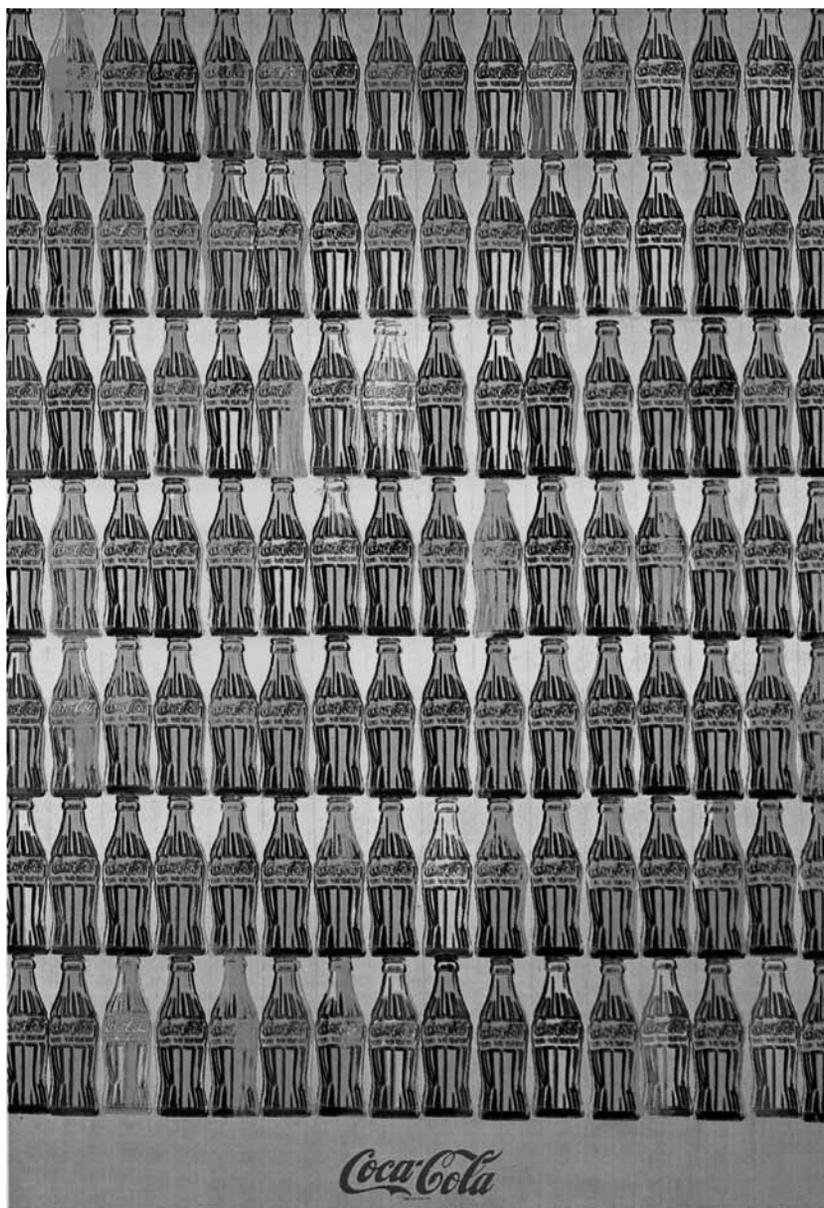
<sup>8</sup> Cildo Meireles. En Guy Brett (Ed): Cildo Meireles. Catálogo de la exposición homónima. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2009, p.65.

<sup>9</sup> Paulo Herkenhoff, "Um gueto labirintico: A obra de Cildo Meireles". Citado por: Thaís de Souza Rivitti, A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles. Universidad de San Pablo, Tesis presentada para optar por el título de Magister en Artes, 2007, p.42. Disponible en: [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br).

<sup>10</sup> Okwui Enwezor: "Política de disgregación: Notas sobre las Inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meireles. En: Guy Brett (Ed): Cildo Meireles, p. 73.

<sup>11</sup> Luis Camnitzer, Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Murcia, Colección Ad Hoc., 2008, p. 128.

<sup>12</sup> Peter Osborne, Arte Conceptual. Barcelona, PHAIDON, 2011, p. 148



**Botellas de Coca-Cola verdes.** Andy Warhol. Óleo sobre lienzo, 208,9 x 144,8 cm. 1962. Nueva York.

<sup>13</sup> Andrea Giunta, Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI, 2008, p. 18.

<sup>14</sup> Mari Carmen Rodríguez, "Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin América". En: Aldo Rasmussen (Ed), Latin american artists of the twentieth century. Exhibition Catalogue, New York, MOMA, 1993, p.p., 156-169. También puede verse: Mari Carmen Rodríguez "Táticas para vivir da adversidade. O conceitualismo na América Latina", p.p., 184-195. Disponible en: [http://www.baiadeganabara.com.br/arte\\_ensaios\\_web/a\\_e\\_15/pdf/MariCarmenRamirez.pdf](http://www.baiadeganabara.com.br/arte_ensaios_web/a_e_15/pdf/MariCarmenRamirez.pdf)

<sup>15</sup> Simón Marchan Fiz, Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "Posmoderna" (1972). Madrid, Editorial Akal, 2009, p.p.268-271.

<sup>16</sup> Peter Osborne, Arte Conceptual, p. 37.

<sup>17</sup> Cabe aclarar que hay quienes cuestionan el empleo de este término. Véase a modo de ejemplo:

Suely Rolink, "Un desvío hacia lo innombrable". En: Guy Brett (Ed): Cildo Meireles, p.p., 136-137.

<sup>18</sup> Ana Longoni, "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". Papers d'Art, n° 93, Girona, 2° semestre de 2007.

<sup>19</sup> Cildo Meireles. En: Guy Brett (Ed): Cildo Meireles, p.65.

<sup>20</sup> Sobre la "desmaterialización del objeto" puede verse: Lucy Lippard, Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid, Editorial Akal, 2004.

<sup>21</sup> Ángela Granado y Juliana Almonfrey, "Cildo Meireles: "Trabalhar na fronteira das coisas". 19° Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios" – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil, p.p., 88-102. Disponible en: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/angela\\_maria\\_grando\\_bezerra\\_2.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/angela_maria_grando_bezerra_2.pdf)



Eduardo Sívori, **El despertar de la criada**, 1887. Óleo sobre tela, 198 x 131 cm, Inv. 1894.

# La **seducción fatal**

## Imaginarios eróticos del **siglo XIX**\*

LAURA MALOSETTI COSTA

Relaciones de poder, violencia y sumisión, pero también el delicado equilibrio del deseo y la seducción han dado forma a un universo de convenciones en las representaciones de la sexualidad humana, algunas de increíble persistencia a lo largo del tiempo. El erotismo es uno de esos bordes de la cultura que se asoma al abismo de la fisicalidad radical del animal humano, a su discontinuidad. Exuberancia de vida en la que también asoma la muerte— escribía Georges Bataille en 1957— el efecto fascinante del erotismo consiste en colocar al individuo no sólo frente a una cierta disolución de su aislamiento en el vínculo con otro ser, sino también a la complejidad y las contradicciones de la mente humana.<sup>1</sup>

Desde mediados del siglo XIX - cuando la popularización de la lectura y de la imagen impresa en diarios y publicaciones periódicas multiplicó el ritmo y la difusión de los cambios en la cultura - y al menos hasta el final de la *Belle Époque* con el impacto de la Primera Guerra Mundial, los más antiguos tópicos de la imaginaria erótica de Occidente se reformularon y transformaron para el consumo burgués.

Buena parte de las obras del siglo XIX que se conservan en nuestros museos se vincula de manera más o menos abierta o encubierta con estas cuestiones, aunque pocas veces la crítica o la historia del arte lo han mencionado.

Se exhiben en esta exposición obras de artistas europeos y nacionales (incluyendo al uruguayo Juan Manuel Blanes) del "largo" siglo XIX para considerarlas en conjunto, siguiendo el hilo de esos tópicos en el arte y en el gusto de los coleccionistas y públicos argentinos, sus sincronías y



Édouard-Marie-Guillaume Dubufe (1853-1909), **Eros et Psyché**. Acuarela sobre papel entelado, ø 119 cm, Inv. 5487.

divergencias. Pero además la intención es desnaturalizar su carácter de "obras de arte de museo" y vincularlas con otras manifestaciones de la cultura de su tiempo. Para mirarlas de nuevo, como artefactos visuales que dieron forma al deseo, como indicios del universo ideológico y mental en el que se inscribieron.<sup>2</sup>

Algunos de los tópicos del erotismo occidental que ellas ponen en escena permanecen activos con notable eficacia, sobre todo en la cultura de masas (comics, series de TV,

avisos publicitarios, etc.) y también en la pornografía. Aun cuando en buena medida esas formas culturales que asumió el deseo masculino parezcan cosa del pasado, ellas persisten como *Pathosformeln* en un sentido warburgiano, dando forma a partir de la memoria cultural a nuevas sensibilidades en las relaciones de género.<sup>3</sup>

Desde los tempranos años setenta, la mirada crítica feminista comenzó a desnaturalizar la presencia de los desnudos femeninos canónicos en los museos, a desafiarlos y



Vicente Nicolau Cotanda, **La visión de Fray Martín**, 1892. Óleo sobre tela 330 x 202,5 cm.

reclamar miradas nuevas sobre las relaciones de poder allí implícitas.<sup>45</sup>

Sin embargo, la extraordinaria colección de obras del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires no ha sido hasta ahora puesta en escena con una mirada crítica que la vincule con las grandes tradiciones del erotismo en Occidente.<sup>6</sup> Se trata de una colección particularmente rica en pintura y escultura de fines del siglo XIX y la primera década del XX, el momento en que fue creado el museo y los coleccionistas porteños de la *belle époque* adquirían las obras de arte europeo (en su gran mayoría contemporáneo) que irían a enriquecerlo.<sup>7</sup> Buena parte de ellas se inscriben en los

tópicos hegemónicos consagrados y admitidos en relación con la mirada y el deseo masculinos sobre el cuerpo de las mujeres. Más de cuarenta años después de aquella temprana y radical crítica feminista, es posible hoy tomar otra distancia para poner en foco también el deseo y las distintas formas de *agencia* de las mujeres, en relación con la imaginaria erótica que estas obras pusieron en escena.<sup>8</sup> En su inmensa mayoría ellas fueron producidas por y para hombres, pero hubo mujeres en Buenos Aires, como Sofía Posadas, que no sólo pintaron desnudos femeninos sino que se atrevieron a exhibirlos en los primeros salones de arte. Y mujeres como Juana Romani, que pin-

taron autorretratos perturbadores. No sólo como modelos, musas y objetos de deseo sino también como artistas y – sobre todo – comitentes, clientes y espectadoras críticas, las mujeres fueron también participantes activas en el universo complejo del erotismo finisecular.

Aunque buena parte de las obras que hemos reunido fue realizada en Europa, en un nuevo ámbito sus significados variaron: nuestra mirada situada en la Buenos Aires de fin de siglo las desplaza a un escenario distinto, donde se tramitaron de otros modos las novedades y las tradiciones europeas, así como las relaciones de género, raza y clase implícitas en las formas del erotismo que esas obras pusieron en escena.

En ese sentido, hay aquí una invitación a pensar sincrónicamente los distintos circuitos y públicos para este tipo de representaciones y la incipiente cultura de masas en la ciudad: los grabados y libros de lujo, la fotografía, la caricatura política, la publicidad en las primeras revistas ilustradas, el cine, la milonga y el tango. A partir de esos cruces, resulta evidente la fluidez con que las imágenes, los símbolos, las formas de pensar y sentir circularon entre la cultura de las elites y la de las clases populares, en una ciudad que por esos años alimentó una fama mundial de ser tan bella y seductora como peligrosa: ciudad de burdeles y milongas, de redes de trata de prostitutas inmigrantes y de compadritos de cuchillo al cinto, de hombres inmensamente ricos que gastaban sus fortunas en París y mujeres hermosas que se paseaban vestidas a la última moda por la calle Florida.

Así, en ese cruce, las obras consagradas por la "alta cultura" se verán por un instante desplazadas de la lógica del Museo aun dentro de sus muros: un cierto desenmascaramiento invitará a mirarlas de nuevo junto a otras manifestaciones culturales que, en sincronía y en sintonía con ellas pero fuera del museo, fueron consideradas pornográficas y "peligrosas". En ese contexto ampliado pretendemos desnaturalizar sus implicancias eróticas, proponiendo a los espectadores nuevos lugares críticos desde donde observarlas.

Esas obras hablan de un gusto predominante en las colecciones argentinas por el erotismo suave y refinado de artistas como William-Adolphe Bouguereau o Jules Lefebvre, de una cierta predilección por motivos eróticos orientalistas de algún modo vinculados con la historia local, y de algunos gestos disruptivos fuertes, tanto por parte de los artistas como de algunos coleccionistas argentinos. Todo ello fue dando forma a la cultura de una elite que procuraba instalar en Buenos Aires los hábitos y gustos de una modernidad ur-



Severo Rodríguez Etchart, **Mujer oriental**, 1899.  
Óleo sobre tela, 75,3 x 164,5 cm, Inv. 6041.

Francisc Masriera Manovens, **Salomé**, 1888. >  
Óleo sobre tela, 176 x 105, Inv. 6132.



vana europeizada, pero también a un nuevo disciplinamiento de los cuerpos, del deseo y de las relaciones de género.

Cuerpos delgados, depilados, blancos, idealizados, se ofrecieron desde entonces a los visitantes del Museo Nacional como ejemplos de belleza y de alta cultura. Esto parece algo natural. Pero no lo es.

Hubo discusiones intensas en la Buenos Aires finisecular respecto de la exhibición de desnudos: Eduardo Sívori las inaugura en 1887 con su *Lever de la bonne*. Pero es Eduardo Schiaffino el protagonista clave de esta historia: desde sus propias obras de desnudos modernos y simbolistas, sus intervenciones como crítico en varios periódicos, y su permanente batalla por el arte moderno como formador de colecciones para el Museo Nacional, fue él sin duda quien más contribuyó a construir un escenario para el arte nuevo – con el desnudo femenino como punta de lanza – en Buenos Aires.<sup>9</sup> Su pluma fue particularmente irónica e incisiva, y las polémicas en los diarios fueron verdaderos torneos de retórica exaltada que llegó incluso al duelo a pistola. Hubo burlas feroces hacia los desnudos que se atrevió a pintar Sofía Posadas, y descontento de las damas de Santa Cecilia por un moderno desnudo de Alfred Roll que no tenía motivo mitológico aparente. Hubo una leyenda negra alrededor del artista que, hijo de un prócer de la patria, se había dedicado a pintar a su criada desnuda. Nunca se vieron esos cuadros secretos hasta mucho después de la muerte de Prilidiano Pueyrredón, pero



Juana Romani, **Joven oriental**, circa 1888-1895. Óleo sobre tabla, 81 x 53,5, Inv. 2326.



se habló de ellos, el secreto se hizo público de boca en boca y fue creciendo una oscura fama de libertino para su autor.

Hubo también en Buenos Aires amplia circulación de una cultura "pornográfica" de la que poco se sabe y mucho se imagina. La fotografía, con su ilusión de inmediatez de lo representado, fue el vehículo privilegiado de las imágenes eróticas que circularon, por ejemplo, como obsequio para los fumadores. Pero también el cine, que circuló en los salones de hombres y barberías, y la cultura llamada "prostibularia" que estimuló tangos y milongas.

La imagen de la *femme fatale* en Buenos Aires estuvo inevitablemente asociada con los miedos y ansiedades que suscitó el fenómeno extendido del comercio sexual en la ciudad que fue el principal puerto de inmigración europea de Sudamérica. "A fines del siglo XIX, Buenos Aires era conocida internacionalmente como un tenebroso puerto de mujeres desaparecidas y vírgenes europeas secuestradas que se veían obligadas a vender su cuerpo y a bailar el tango" escribió DonnaGuy al comienzo de su libro sobre la historia de la prostitución en la ciudad.<sup>10</sup> Asociada su imagen con las actrices y bailarinas de cabarets y bistrós, pero sobre todo con el estereotipo de la muchacha de clase baja que se prostituye (y es capaz de todo tipo de traición) para vestir y enjoyarse como una mujer rica, éstas "malas mujeres" no fueron objeto de pinturas o esculturas sino que proliferaron en el imaginario desplegado en los tangos, sainetes, vodeviles y novelas.

El tango, crecido en los burdeles y bares de Buenos Aires a fines del siglo y adoptado poco después como una moda arrasadora en París (y desde allí en todas las grandes ciudades del mundo), una danza de electrificante potencial sensual y sexual teñido de melancolía, es tal vez el más importante aporte de Buenos Aires a la historia mundial del erotismo. 

**\* Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. 11 de noviembre de 2014 - 15 de marzo de 2015**

<sup>1</sup> Georges Bataille: El erotismo. [1957] Barcelona, Tusquets, 1979, pp. 23-40

<sup>2</sup> Griselda Pollock, en Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive, Londres-New York, Routledge, 2007, propone una deslocalización crítica de la perspectiva desde la

Prilidiano Pueyrredon, **El baño**, 1865. Óleo sobre tela, 102 x 126,5 cm, Inv. 1884.

Étienne Dinet, **Las mensajeras de Satanás**, 1908.  
Óleo sobre tela, 112 x 148 cm, Inv. 2548.

cual se ha analizado el desnudo femenino, analizando críticamente la interacción de las obras y el público en los espacios de exhibición. En la portada, una notable fotografía de Nick Turpin presenta una mujer desnuda (un mármol clásico) espiando a un hombre de espaldas.

<sup>3</sup> José Emilio Burucúa, *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE, 2002.

<sup>4</sup> Un buen ejemplo es *Woman as Sex Object*, *ART-news Annual* N° XXXVIII, editado por Linda Nochlin y Thomas B. Hess en 1972.

<sup>5</sup> Cfr. los textos de las primeras historiadoras del arte feministas como Linda Nochlin y Griselda Pollock, las performances de grupos de activismo feminista como las Guerrilla Girls, y su famoso poster de 1991 con la máscara de gorila en el cuerpo de la Gran Odalisca de Ingres preguntando *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*

<sup>6</sup> Deben mencionarse como antecedentes dos exposiciones en las que se incluyeron obras de su colección: *Desnudos y Vestidos*, curada por Marcelo Pacheco y Ana María Telesca en 1987. Y la exposición curada por Verónica Tell: *Miradas al desnudo*, con obras de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Teatro Auditorium, Centro Provincial de las Artes, Mar del Plata, enero-febrero 2007 e itinerancias en 2008.



<sup>7</sup> María Isabel Baldasar rehace un análisis crítico de la formación de estas colecciones en *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

<sup>8</sup> Norma Broude y Mary D. Garrand (eds), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley, University of California Press, 2005. "Introduction" pp. 1-25.

<sup>9</sup> De esta cuestión me he ocupado con detenimiento en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en*

*Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2001, en particular respecto del desnudo en el capítulo VI. Respecto de Surol como formador de colecciones y asesor, por ejemplo, de Aristóbulo del Valle como comprador de desnudos modernos, cfr. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte*. Buenos Aires, Edhasa, En particular el capítulo dedicado a Aristóbulo del Valle, pp. 161-173

<sup>10</sup> Donna J. Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 17.



**Plaza Independencia 737**

[www.fundacionunion.org](http://www.fundacionunion.org)

**facebook**



La Oreja Cortada.Tapa, XII - 1990.

# Figuras letradas Lo verbovisual uruguayo en el Siglo XIX

RICCARDO BOGLIONE

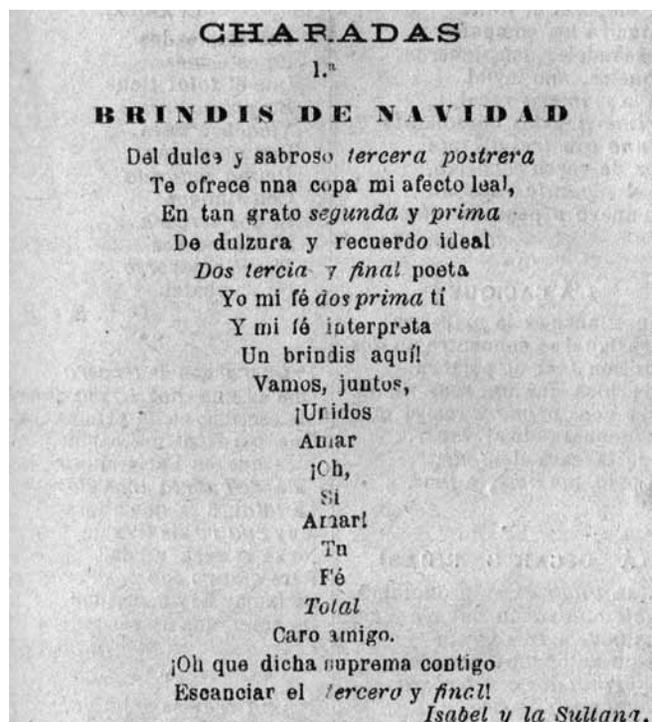
Entre otros records que Uruguay tiene en diferentes rubros – sea lo mejor, lo primero, lo más grande – parecería que, gracias al polifacético poeta de la patria Francisco Acuña de Figueroa, los orientales se han asegurado el de mayor producción latinoamericana, por parte de un solo autor, de *technopagnia* o *carmina figurata*. Aclaro, en seguida, de qué se trata: de un tipo de poemas cuyas diferentes longitudes y ubicación de los versos confor-

man la silueta de un objeto que, a su vez, es el centro “temático” o un elemento clave del contenido de la composición. Con su ambivalente naturaleza de escritura para mirar y figura para leer, su amasijo de hibridismo asombroso y superposición de sistemas semióticos diferentes, su mezcla de carácter “local” del idioma empleado y figuración tendenciosamente “transnacional”, se trata en realidad de una noble (aunque, relativamente secreta) y antiquísima (hay especi-

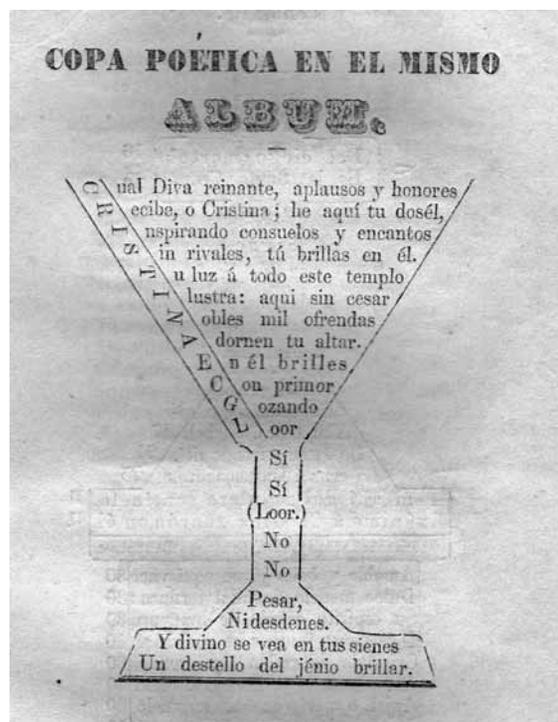
menes griegos ya en el siglo III AC) técnica de composición lírica. Que tendrá, entrados en el siglo XX, un desarrollo extraordinario, recargándose en las experimentaciones verbovisuales de las vanguardias históricas y en la poesía visual y concreta de las neovanguardias, entre los años 50 y 60, y que en el mismo Uruguay dejará una huella significativa. Como explicaba Dick Higgins – poeta y crítico estadounidense ligado a Fluxus y autor de un estudio fundamental de este tipo de producción literaria –: “Hay treinta y cuatro *carmina figurata* conocidos en la literatura hispana de América Latina, de los cuales veintisiete son de Acuña de Figueroa. Este grupo supera el número de todas las piezas provenientes del nuevo mundo en inglés, francés y portugués juntos.”<sup>1</sup> Si bien la excepcionalidad de los *carmina figurata* de Acuña no ha pasado desapercibida en patria – es reconocido en varias instancias como el primer experimentador local de una práctica que, como decía, tiene en Uruguay una sólida y estable presencia –, faltan estudios exhaustivos sobre los mismos. Por suerte, recientemente, Juan Ángel Italiano – él mismo poeta visual (y sonoro) – ha publicado una encomiable antología que reúne la producción poético-icónica de Francisco, *El rey de copas. Caligramas y otras fruslerías de Francisco Acuña de Figueroa y su tiempo*:<sup>2</sup> Italiano, además de poner en circulación, luego de más de un siglo, esos poemas y escribir una buena introducción al mundo icónico de Acuña, finalmente corrige un error de Hig-

gins que, en su aparentemente detallada “cuenta”, se había olvidado de ocho piezas. El norteamericano mencionaba un total de 27 *carmina figurata*. Sin embargo, *El rey de copas* presenta 34: el *record* resulta más consistente aún. Tanto Higgins e Italiano, como Clemente Padín y N. N. Argañaraz – dos autores que se han ocupado de lo verbovisual acuñano – utilizan, a la hora de mencionarlos en sus estudios o reproducir algunos de ellos, solamente los *technopaegna* incluidos en las *Obras completas* de Acuña, publicadas póstumas, en 1890, por los editores Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes. Sin embargo, el bardo uruguayo había divulgado en vida un *Mosaico Poético* en dos tomos, salidos en 1857 por la Imprenta del “Liceo Montevideano”, reuniendo ahí 7 *carmina figurata*,<sup>3</sup> cuyo aspecto gráfico es infinitamente más atractivo que el de los de 1890 donde los poemas resultan “uniformados” a la diagramación austera de aquella edición. Es en este *Mosaico poético* que aparece por única vez el “trigésimo quinto” *technopaegnon*, sin duda, la obra maestra “visual” de Acuña: el “Cenotafio” a Cristina Ascasubi, que acá rescato, reproduciéndolo. Se trata de un “monumento fúnebre” dedicado a la hija del escritor y coronel argentino Hilario Ascasubi: según cuentos orales recogidos por Miguel Mujica Láinez, la muchacha se dejó morir por la imposibilidad de amar al hombre de su vida por ser su medio hermano y a ella el poeta uruguayo dedicó otras composiciones, copa incluida. Del “Cenotafio” cabe resaltar

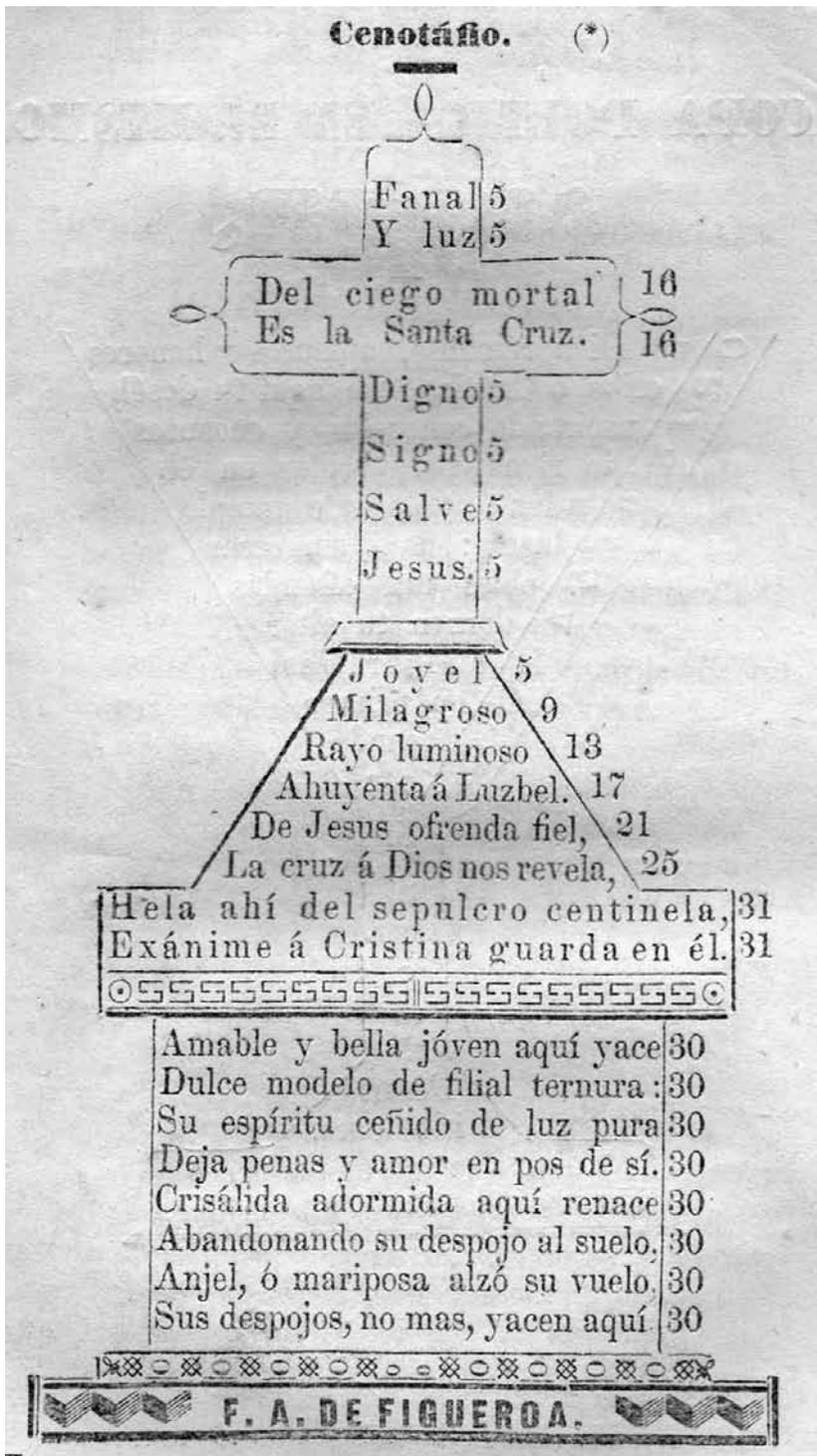
la excepcionalidad de su estructura, mucho más compleja que las otras, además de ser elegantemente reforzada por un contorno de líneas y varios adornos tipográficos (circulitos, puntos, ovals, etcétera) que funcionan como elementos arquitectónicos: semejante esmero es posible que se inscriba dentro de la costumbre, internacional, de los diagramadores de la época de edificar “monumentos”.<sup>4</sup> El recurso al *mix* de iconismo y logos no sorprende dentro de una actividad poética absoluta y febrilmente omnívora y con particular inclinación hacia lo artificioso como la de Acuña de Figueroa (prodigiosa, por ejemplo, es la cantidad de acrósticos, también dentro de los mismos figurados, que escribió a lo largo de su carrera): se trataba claramente de un escritor que, aunque actuando siempre sin descarrilarse de patrones pre-existentes, resultaba temerario a la hora de probarlo todo, privilegiando un tono satírico y socarrón enjaulado dentro de esquemas “matemáticos”, rígidos. Tanto su veta más punzante y pícaro como la más formalista y “experimental” dieron sus frutos. Por un lado, su divertidísima *Nomenclatura y apología del carajo* (publicada sólo en 1922) inspiró abiertamente la *Nomenclatura y apología de la concha* que Sarandy Cabrera escribió en 1988. Por el otro lado, su *Salve Multiforme* – esta especie de monstruosa “oración a la Virgen María, dividida en 44 partes que poseen, cada una, 26 paráfrasis articulables gramaticalmente con cualquiera de las paráfrasis de las otras



Francisco Acuña de Figueroa. Sección Ingenio Copa del Bien, 1896.



F. A. de F. Copa, 1857.



Francisco Acuña de Figueroa. Cenotáfio, 1857.

partes<sup>75</sup> y que permite millones de lecturas pidiendo, de paso, una vigorosa participación del lector de sabor moderno – ha sido manipulada por algunos escritores contemporáneos: la revista experimental *La Oreja Cortada* incluyó, en un número especial de diciembre de 1990, un sobre con 44 figuritas del poema que se podían aplicar a las páginas de la revista, para disfrutar, también materialmente, del juego combinatorio acuñano, mientras Padín en 1998 publicó una *plaque* con fichas móviles de la obra e hizo una lectura parcial del poema en una *performance* que inauguró la exposición *V + V (verbal más visual)* en la Galería del MEC.

Es bastante fácil concordar con que ninguno de los *carmina figurata* de Acuña brilla por su calidad literaria (se trata casi siempre de rutinarios panegíricos y homenajes a personalidades destacadas de su época o versos, bastante insulsos, de carácter religioso), sin embargo, sobre todo en su edición de 1857, lucen composiciones gráficas que no desfiguran, en lo más mínimo, frente lo que se estaba haciendo en el género a nivel mundial: si en parte, en el caso uruguayo, se pueden tal vez leer como flébil traslación al campo mecánico de aquella “ornamentación caligráfica que fue corolario de la buena escritura”<sup>76</sup> – hijas del programa civilizador del Uruguay decimonónico, según bien explicó Ernesto Beretta –, demuestran sobre todo una fijación peculiar del autor del himno nacional en esta “especie de hipóstasis, donde la formación icónica comprende la sustancia lingüística”<sup>77</sup>, de gusto más renacentista o barroco que neoclásico y que marcará a posteriori, subrepticamente, las letras locales. De hecho, la figura más usada, e incluso abusada, por Acuña, la copa – por él siempre empleada en sentido pro-etílico, como la botella, “amable consuelo” – será retomada, caligramáticamente, ya en el siglo XX por, al menos, dos poetas uruguayos, revertiendo la lección acuñana. Vale decir, exponiendo, con el vigor de la imagen asociada a la palabra, la nocividad de la bebida alcohóli-

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova  
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

**los sábados a las cinco por el canal 5**

**TNU**

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**

ca, en contra también de toda la tradición verbovisual, generalmente ligada a una idea alegre del brindis. En el primer caso se trata de un poema-copa publicado en el séptimo número de *El Lazo Blanco*, "órgano de la propaganda de la Liga N. Contra el Alcoholismo", de mayo de 1918 y firmado "J. De S." (casi seguramente Joaquín de Salterain). Es menester señalar el amor de esta revista por los *technopaegna*: la copa se imprime dos veces más, en marzo y junio de 1919 y en este último caso hasta como potencial afiche, ya que iba acompañada por una elocuente leyenda: "Se suplica colocar esta copa en lugar visible"<sup>8</sup> Además, unos años después, en la contratapa del número de abril de 1922, aparecerá otro *carmen figuratum*, esta vez anónimo: una inusual "damajuana". Una copa caligráfica vino, en cambio, de la mano del escritor gauchesco T. M. González Barbé, en la decimonona entrega de la revista argentina de "vanguardia teosófica" *Acción Femenina*, de febrero de 1924.

Si bien cuando se habla de experiencia de cruce entre lo verbal y lo icónico en el siglo XIX uruguayo se suele limitar el campo a la fértil experiencia de Acuña de Figueroa,

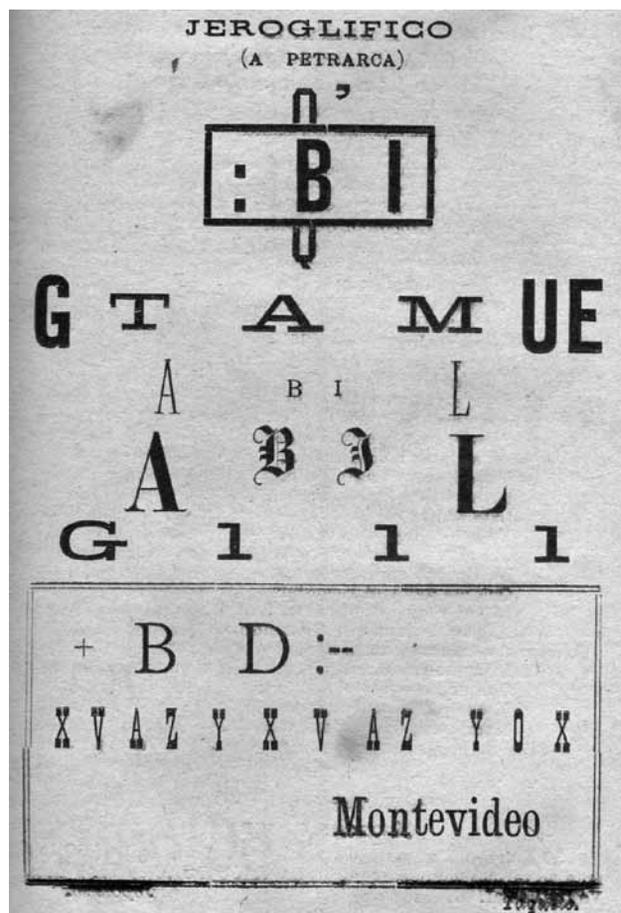
hay más. Aquí quiero analizar tres casos que aparecen en la última década del 1900, pero es probable que el futuro nos prepare otros descubrimientos: ese tipo de ejercicio durante todo el siglo ha florecido en varias literaturas continentales y con más razón aquí se debe haber producido más, dada la ejemplar figura de Acuña y su fidelidad al género.<sup>9</sup>

Sigo entonces con los *carmina figurata*, tomando el sendero histórico nacionalista. Por pericia técnica, tamaño y sutil uso del color, la pieza más contundente de la verbovisualidad uruguaya antigua aparece el 25 de agosto de 1894. Se trata del *Retrato-biografía del General Don José Gervasio Artigas Fundador de la Nacionalidad Oriental*, publicado por los "Premiati Stabilimenti de L'Italia" como hoja suelta de 70 x 55 centímetros. Esta pieza también, firmada solamente "F. F.", se inserta en una larguísima tradición de "prosas con formas", según la clasificación de Higgins, y más específicamente con forma de retratos. Realizados, en sus orígenes, caligráficamente, en su mayoría se concentraban en las cabezas de personalidades destacadas, si bien haya también de figuras enteras: entre los más anti-

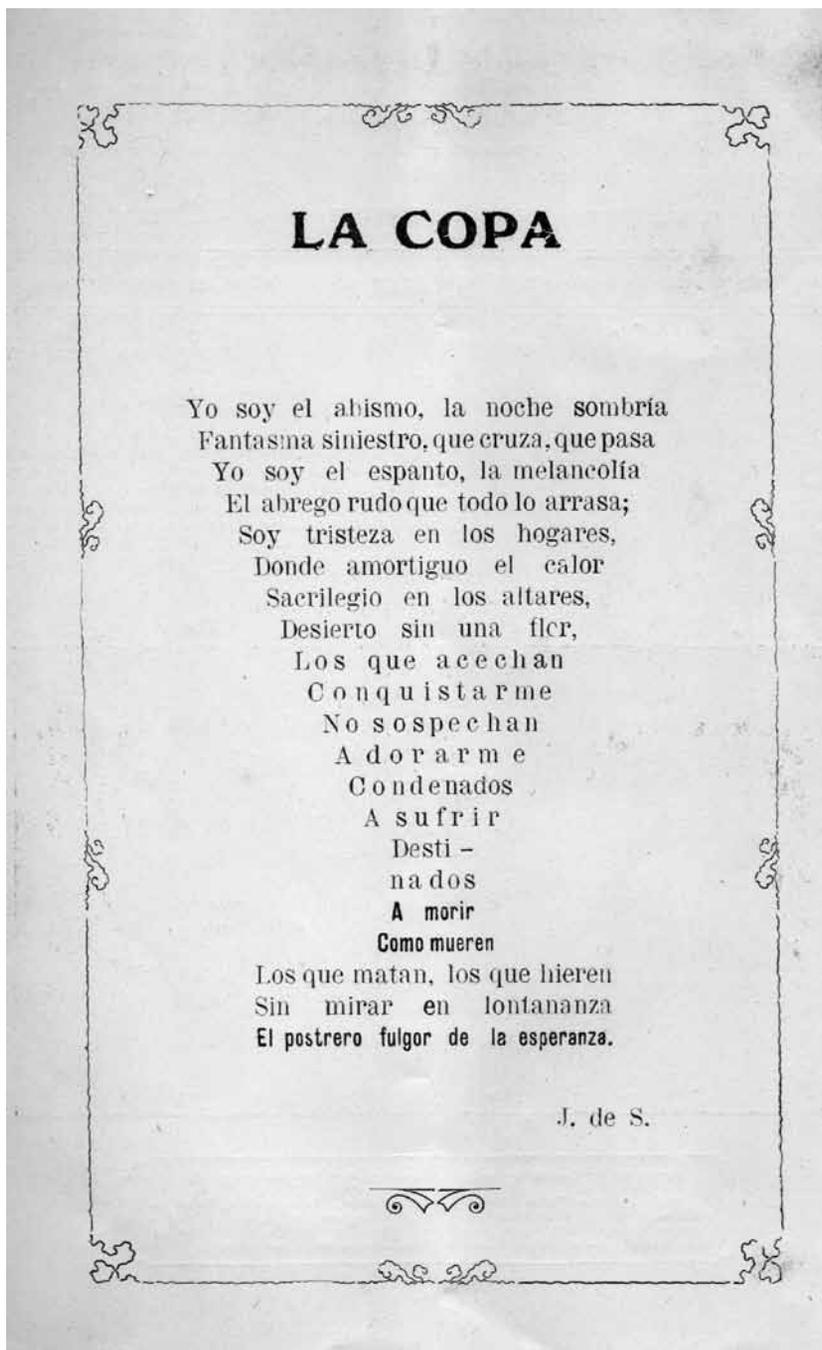
guos y logrados vale la pena recordar uno de Martín Lutero, del siglo XVII, conservado en la Biblioteca Nacional de París y otro de la Reina Victoria de Inglaterra "hecho de 173.000 palabras que cuentan los detalles históricos de su reinado".<sup>10</sup> Similarmente el rostro de Artigas, aunque más sucinto, está conformado por frases que relatan su vida, desde el nacimiento hasta la muerte en Paraguay, con tonos, obviamente, épicos. El afiche, además del medallón central con la cara del héroe, comprende un elaborado "fondo" que la enmarca con el sol y seis banderas, en color, y un "pedestal" donde se reproduce el texto del himno nacional (¡otra vez Acuña!).<sup>11</sup> El entramado es extremadamente complicado y parece resuelto totalmente con tipos móviles, vale decir sin trazos dibujados: por ejemplo, los ojos de los soles han sido armados con circuitos y paréntesis, los laureles con un entrelazado de cuadraditos de tonos desiguales, etcétera. El absoluto virtuosismo del tipógrafo se nota, sobre todo, en el refinado juego de sombras y luces que define los rasgos artiganos: un sapiente uso de letras comunes y negritas de diferentes tamaños, junto a series de puntos de suspensión para las



Sección Ingenio del Bien, 1896.



Sección Ingenio del Bien, 1896.



Joaquín de Salterain, Copa, 1919.

zonas más iluminadas logran, conservando la legibilidad del texto, un claroscuro muy eficaz, con el plus de zonas grises y detalles como las pupilas, muy vivas, marcadas por una S y una L particularmente intensas o partes de palabras que acentúan el corte de la boca, la nariz, las cejas. El "modelo" del rostro parecería ser un retrato al óleo de Artigas anciano – reproducido en el libro *Artigas en la historia y en el arte. Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís*, de 1952 – del pintor montevideano, de formación italiana, Luis Queirolo Repetto, donde el prócer aparece en vestimenta civil y medio calvo: imagen bastante mesta

que se contrapone un poco a la pompa del fondo, aunque no deje de emanar cierto aire hierático.

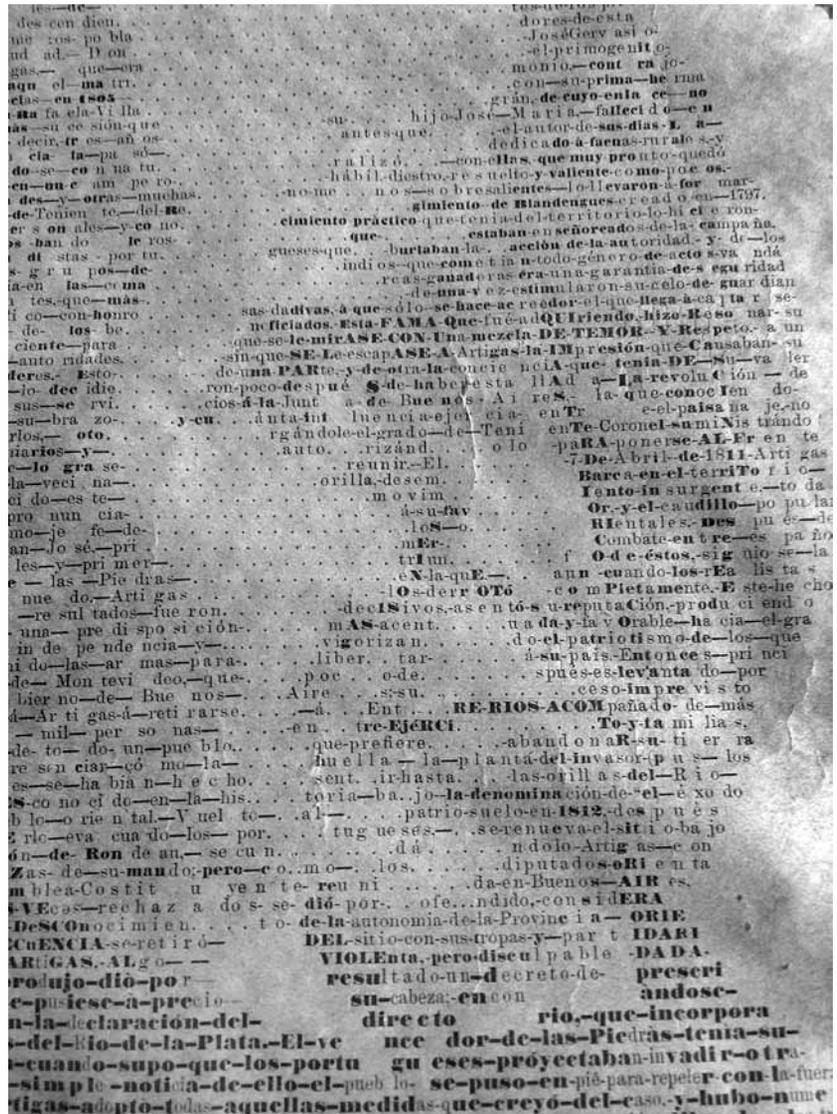
Es igualmente patriótico el próximo espécimen: en 1896 para una tertulia en honor del Presidente de la República Juan Idiarte Borda, la Comisión Popular de Fiestas de Rivera imprime una invitación sobre cartulina cuyo fondo reproduce la bandera uruguaya: el sol, posicionado en alto a la izquierda, está "dibujado" completamente con letras: su centro da cuenta del evento y de la fecha del mismo mientras cada uno de los 33 rayos está formado por uno de los nombres de los heroicos "insurrectos" de 1825: se

trata de una gustosa interpretación del *technopaegnon* "solar", figura que tiene una sólida, aunque no profusa, tradición dentro el género.<sup>12</sup>

Finalmente, para el cuarto caso de instancia iconoverbal pre-novecientos, resulta útil, una vez más, arraigarnos a la producción de Acuña. Entre sus infinitas "formas difíciles de Ingenio Literario" como define Rafael de Cózar "el complejo mundo de los llamados «artificios literarios extravagantes», «esfuerzos de ingenio», «rarezas» y «curiosidades», que constituyen una especie de poética heterodoxa casi siempre olvidada o rechazada, tanto por autores como por críticos, pero siempre presente en la historia literaria"<sup>13</sup> de los que Acuña fue un campeón y que incluye, por supuesto, los *carmina figurata*, abundan los que se podrían llamar juegos en versos. "Charadas", "enigmas", "anagramas" plagan su producción e incluyen otros ejemplos de extrema interacción con su público: véase los "Versos para un pañuelo"<sup>14</sup> – también por su componente figurativo (la representación del sonadero mismo a través de un rectángulo) – poema que juega con la participación activa del lector quien, según las instrucciones, debería bordar de verdad las cinco cuartetas del poema en un pañuelo. No asombra entonces que la trivialización de dicho material bajo la forma de "juegos de ingenio" populares – que aparecen en los diarios europeos ya a fines del siglo XVIII – no sólo tenga un aura literaria muy fuerte, sino que desarrolle un uso desinhibido de las posibilidades expresivas de la tipografía, con efectos a menudo pasmosos, si leídos con ojos contemporáneos. La apéndice de la antología acuñaana editada por Italiano incluye algunos ejemplos – de *La Razón*, *El Negro Timoteo*, *El Pobrecito Hablador*, etcétera – pero un caso especialmente exuberante en este sentido parece ser la *Sección Ingenua* de la "Biblioteca de *El Bien*", dirigida por Petrarca (seudónimo sintomático si hay uno) y empezada en Montevideo en 1891. Los varios "jeroglíficos", "logogrifos", "romboides", "charadas", "cuadros silábicos" etcétera, no escatiman nada a la hora de emplear dibujitos, signos, símbolos y todos tipos de caracteres a disposición de la imprenta, con tamaños y posicionamientos recargadamente excéntricos. En los pocos ejemplares del periódico que he podido examinar, de los años 1895-1896, aparece además, algo muy familiar y que cierra redondamente este primero y escueto panorama poético-visual decimonónico del país. En medio de este tripudio de palabras y letras donde la dimensión icónica juega un rol central, sobre todo con el fin de divertir y asombrar, y que tanto se parece,



"Retrato Biografía Artigas".



Acercamiento del "Retrato Biografía Artigas".

a nivel epitelial, a ciertas soluciones de la revolución tipográfica llevada a cabo por futuristas y dadaístas dos décadas después (y acá también, en los poemas visuales que la Troupe Ateniense publica en el libro *Aliverti Liquida* de 1932), se asoman un par de *technopaegna*. Una cruz "Charada epitafo a Taquete" y sobre todo una prolíja copa charada "Brindis de navidad", ambas de 1896 -<sup>15</sup> postremas encarnaciones de una tradición vieja de milenios, despojada al menos parcialmente de su eco poético culto en pos de uno únicamente lúdico-popular: el *technopaegnon* con el acercarse del siglo XX, se vuelve, por un momento, "de masa". <sup>16</sup>

<sup>1</sup> Dick Higgins, *Pattern Poetry*, Albany, NY, State University of New York Press, p. 1987, p. 123.

<sup>2</sup> El libro, en formato PDF, se puede descargar gratuitamente aquí: <https://archive.org/details/ElReyDeCopas-JuanAngellitaliano>

<sup>3</sup> Según Dardo Estrada en su *Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo 1810-1865* (Montevideo,

Serrano, 1912, pp. 209-210) el proyecto editorial quedó incompleto, interrumpiéndose a las 208 páginas del segundo fascículo, lo cual deja suponer que Acuña no se habría limitado a tan escasa selección de sus cuantiosos poemas visuales si la publicación del *Mosaico* hubiera continuado.

<sup>4</sup> Según David Jury, luego de la publicación londinense de *Typographia* de John Johnson en 1824, "se volvió un ejercicio popular para los tipógrafos construir «monumentos», en cuyos centros a veces se ubicaba alguna declaración solemne que venía al caso." (David Jury, *Graphic Design Before Graphic Designers*, Londres, Thames & Hudson, 2012, p. 103).

<sup>5</sup> Clemente Padín, "Salve Multiforme. El Poema Laberíntico de Francisco Acuña de Figueroa" en *Escaner Cultural* n. 41, junio de 2002 (<http://www.escaner.cl/escaner41/acorreo.html>)

<sup>6</sup> Ernesto Beretta, *Mucho más que buena letra. El arte caligráfico en Montevideo durante el siglo XIX*, Montevideo, Fin de Siglo, 2011, p. 135.  
<sup>7</sup> Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milán, Adelphi, 2002, p. 25.

<sup>8</sup> La descendencia acuñaana se explicita en una breve nota anónima de La Razón, del 18 de febrero de 1920, donde se habla de "la copa de J. De J. [posiblemente un error, debiendo ser J. De S.], escrita a la manera de Acuña de Figueroa y con conceptos hondos y elocuentes sobre los peligros que trae aparejado el vicio de la bebida."

<sup>9</sup> Por no ser exactamente un *technopaegnon*, pero por su afinidad al género, apenas menciono aquí la imagen que Diógenes Hequet crea en para ilustrar el diploma que la Cruz Roja entregó a las enfermeras que habían actuado en la "Revolución de 1897": a la izquierda del campo de batalla un obelisco está marcado por todos los nombres de las comisiones departamentales, produciendo cierto efecto caligramático.

<sup>10</sup> Massin, *Letter and Image*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company, 1970, pp. 194-197.

<sup>11</sup> Para una más detallada descripción ver la ficha correspondiente en el flamante libro *Un simple ciudadano, José Artigas*, Museo Histórico Nacional, 2014, pp. 80-81.

<sup>12</sup> Frente a la multitud de estrellas, no hay muchos ejemplos de soles "letrados". Vale la pena mencionar, por lo menos, los de L. De Grand De Brachey de 1641 y de Ermanno de Santa Barbara de 1687. Agradezco a Winston Sterling por haberme proporcionado la imagen de la invitación de 1896.

<sup>13</sup> Rafael de Cózar, *Poesía e imagen*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991, p. 12.

<sup>14</sup> Francisco Acuña de Figueroa, *Obras completas, Poesías diversas*, Tomo Tercero, p. 292, recogido también por Italiano en *El rey de copas*.

<sup>15</sup> *Sección ingeniosa dirigida por Petrarca*. Año VI. Montevideo, Biblioteca de El Bien, 1896, pp. 3 y 27.



Vitrales con imágenes de actividades artísticas (pintor).

# Moscú: de Iván a Stalin

El Ermitage, los palacios de los zares, los canales de San Petersburgo, invaden la imaginación de quienes piensan en Rusia. Sin embargo antes y después está Moscú, la antigua capital eslava, centro del mundo soviético y de la Rusia contemporánea.

DANIELA **TOME**O

Iván IV fue llamado el Terrible por alguna razón. Siete esposas de trágico destino, un hijo asesinado por sus propias manos y una paulatina y férrea centralización del poder, parecen ser algunas de las causas que justifican el nombre. El proceso lo había iniciado su padre, Iván III, quien se había casado con la princesa bizantina Sofía Paleóloga y fundado la III Roma haciéndose llamar czar, término que deriva de César. La tradición artística del mundo bizantino ortodoxo se fortaleció con la llegada de la princesa, en pleno siglo XV, momento en

que se estaba produciendo la desaparición del Imperio Bizantino en manos de los turcos otomanos.

Iván IV el Terrible inició su gobierno desde la ciudad de Aleksándrov, a unos 120 kilómetros de Moscú. Allí permaneció por diecisiete años, hasta que en un ataque de ira asesinara a su hijo Ivan<sup>1</sup>. El Kremlin de Aleksandrov y el palacio del zar, son construcciones nada suntuosas, de muros blancos y escasa altura. Una sala de recepción con un sitial para el trono, una capilla pequeña, las habitaciones privadas del zar y

el comedor para los banquetes. Una arquitectura en piedra bien lejana a la suntuosidad palaciega que se va apropiando de San Petersburgo a partir del siglo XVIII y a la arquitectura doméstica y religiosa medieval en la que dominaba la madera. En Moscú, la Catedral de San Basilio, erigida para conmemorar la victoria a los tártaros de Kazán, es una de las obras que recuerdan al terrible Iván.

Fue en esos tiempos que trabajó el artista más conocido de la vieja Rusia, Andrei Rublev (1370-1430), el pintor de iconos



El monumental Palacio de los Soviets con la gigantesca estatua de Lenin. Impulsado por Stalin no llegó sin embargo a construirse.

más sobresaliente del siglo XV y uno de los artistas referenciales del arte ruso. La importancia de las imágenes en el culto religioso ortodoxo, no suponen una permanente renovación formal como en el arte occidental, sino por el contrario, la permanencia de patrones de representación que sobreviven generaciones. Los fondos dorados, las imágenes planas, los gestos significativos y eternos de las figuras representadas, serán recursos visuales que caracterizan el arte ruso. Desde el cine se revisitó el pasado no solo de la mano de S. Eisenstein sino también, ya avanzado el período soviético con la obra de Andrej Tarkóvsky, *Andrej Rublev*. El film, de 1966, cuenta momentos de la vida del artista, en el escenario del turbulento período en el que vivió, reflejando la dura vida de los campesinos, sometidos a permanentes hambrunas e invasiones.

En 1703 Pedro el Grande trasladó el gobierno ruso a la nueva capital: San Petersburgo. La arquitectura zarista del siglo XVIII y XIX no escatimó esfuerzos ni recursos económicos o humanos a la hora de construir

suntuosos palacios para el gobernante y su familia. Arquitectos europeos, principalmente italianos se encargaron de portentosas y monumentales construcciones, entre las que deslumbra sin duda El Ermitage, plagado de molduras doradas, balaustres, espejos y monumentales escaleras. Occidente llegaba a la vieja Rusia a través del Báltico.

Ese San Petersburgo palaciego, escenario de la vida de los zares, tenía, en vísperas de la revolución, su contrapunto moscovita, en un territorio en donde las tradiciones eslavas no desaparecían totalmente a la vez que se atendía a la modernidad que llegaba de Europa y se producía en los ambientes artísticos una pujante vanguardia.

En 1910, el francés Henri Matisse visitó Moscú invitado por el coleccionista ruso Sergei Schukin<sup>2</sup> para quien realizara las famosas obras *La Danza* y *La Música*, obras que tenían como destino alhajar el palacio moscovita de Schukin. Matisse diría sobre esa visita: "*Moscú me pareció una inmensa ciudad asiática*". Efectivamente la presencia de la tradición, la policromía de la arqui-

tectura eslava, el fulgurante dorado de los íconos que cubren totalmente los muros de catedrales de la Plaza roja, deben de haberlo deslumbrado, como aún lo hacen con quienes visitan la capital rusa.

### **El Moscú soviético: rascacielos y subterráneos**

Al triunfar la revolución rusa, la capital vuelve a Moscú. Luego de un breve período de investigación artística que tuvo su momento alto con obras como el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin o el cartel político: *Matad a los blancos con la cuña roja*, de Lissitzky, el tiempo de la experimentación acaba. Stalin impone una nueva forma de hacer arte en la que domina la monumentalidad, la referencia clásica y la alegoría.

Como tantas veces a lo largo de la historia, se recurrió a la arquitectura como instrumento de representación del poder. El Mausoleo de Lenin, en la Plaza Roja, mantiene aún hoy al pensador y líder revolucionario exhibido en una construcción de ricos

## HISTORIA >

mármoles y granitos rusos. La forma de mastaba escalonada y la conservación del líder de cuerpo presente a través de sucesivos procesos de conservación no eluden reminiscencias faraónicas.

En 1935 se proyectó un plan para la reconstrucción de Moscú, que proponía entre otras cosas la realización de un grupo de rascacielos llamados 'las siete hermanas', así como lujosas estaciones de metro transformadas en 'palacios del proletariado'. Fue el historiador norteamericano Henry-Russell Hitchcock, quien en 1929 utilizó el término "La nueva tradición"; para referirse a una arquitectura que trabaja con una modernidad que no reniega del historicismo, al que recurre en busca de significados simbólicos necesarios especialmente cuando hay que solucionar edificios que representen el

poder. Esta arquitectura monumental, que confrontó la modernidad austera y blanca del movimiento moderno, tuvo en la Rusia soviética un momento de destaque. Lo clásico se fue imponiendo, especialmente a partir del triunfo de la doctrina del realismo socialista propuesta por Anatole Lunacharsky, Comisario de Instrucción Pública, quien defendió la idea de que el arte antiguo podía ser un legítimo referente para la arquitectura del nuevo estado revolucionario.

Las 'siete hermanas' son el Hotel Ukraina (actual Radisson Royal Hotel), el Hotel Leningradskaya, el Ministerio de Asuntos Exteriores, edificios de viviendas y la Universidad Estatal de Moscú, durante muchos años, el edificio más alto de Europa. Lo cierto es que la altura representaba modernidad desde fines del siglo XIX y que

los años treinta habían sido el momento de eclosión del rascacielos en Estados Unidos. Rascacielos que competían por altura en Nueva York o Chicago y que alentaron a Stalin a emularlos, en el entendido de que tampoco en este rubro el mundo soviético podía quedar relegado.

Las obras más recordadas del stalinismo, son sin embargo las estaciones de metro moscovitas, símbolo del desarrollo tecnológico del país, a la vez que del lugar que el nuevo régimen daba al pueblo. Funcionales y simbólicas, las estaciones son verdaderos museos en los que se expone lo mejor del realismo socialista a través de vitrales, mosaicos, pinturas murales y esculturas, con un despliegue de materiales sin igual: granito, pórfido, rodonita, ónice y distintos tipos de mármol. Una integración de las artes como la que supieron esgrimir los palacios barrocos en San Petersburgo, pero ahora al servicio de los trabajadores.

La primera línea de metro fue inaugurada en 1935 en un exaltado gesto por mostrar el desarrollo industrial ruso. Durante la guerra sus estaciones se utilizaron como refugio antiaéreo. Después de ella, vencido el nazismo, Stalin se abocó a la construcción de nuevas líneas y estaciones en las que el triunfalismo de la victoria, los personajes del pueblo ruso y de la historia política e intelectual del país estuvieron constantemente referidos.

La estación "Plóschad Revolutsi" ("Plaza de la Revolución"), fue una de las primeras, inaugurada en 1938 y famosa por las grandes esculturas de bronce de tamaño superior al natural que la decoran. Un guardia con su perro, el soldado, un obrero, una campesina, son algunos de los 'héroes' anónimos que representan al pueblo ruso y son homenajeados allí. En la estación Novoslobodskaya, se usó mármol blanco de los Urales, piso de granito blanco y negro, arañas suntuosas y un conjunto de treinta y dos vitrales realizados por artistas de Riga. Los recursos plásticos, las técnicas tradicionales como el manejo del vitral artesanal, la iconografía de matriz cristiana, remiten permanentemente a obras del pasado. Así como en la catedral medieval veíamos al vitral que



El ingeniero Vladimir Tatlin, en un lenguaje moderno propuso la realización de un gigantesco edificio que terminó en un proyecto conocido como Monumento a la Tercera Internacional.



Entre las múltiples técnicas con que se realizaron murales en el metro, el mosaico dorado fue frecuente. La madre monumental que avanza con el niño rodeada de los símbolos soviéticos bajo la inscripción Mir que significa Paz en ruso.

representaba al santo patrono de los retablistas, los de la estación Novoslobodskaya alterna vitrales en los que vemos un pintor, un músico, un científico entre otros, con una imagen resuelta como una pintura del siglo XIX, más que como una obra de mediados del siglo XX.

No menos interesante es el mosaico ubicado en el extremo de la estación, obra de Pável Korin llamada: "Paz en el mundo entero". En ella el referente bíblico es indiscutible, así como el uso del mosaico de fuerte tradición bizantina. Una mujer con un niño vistas como era habitual en la pintura del realismo heroico desde un punto de vista bajo, rodeada de palomas, avanza delante de una cruz soviética dorada. La formación de Korin, como pintor académico y estudioso de la iconografía religiosa rusa, quedaba en evidencia en una imagen de fuertes resonancias marianas. Las asociaciones con la iconografía tradicional estuvieron presentes en su obra y



## 1959: Gabriel García Márquez y su viaje a la Unión Soviética

"Stalin no vivió nunca fuera de la Unión Soviética. Se murió convencido de que el Metro de Moscú era el más hermoso del mundo. Es eficaz, confortable y muy barato. Es de una extraordinaria limpieza como todo Moscú: en los almacenes GUM un equipo de mujeres pule durante todo el día los pasamanos, pisos y paredes que ensucia la multitud. Lo mismo ocurre en los hoteles, cines, restaurantes y aun en la calle. Con mayor razón en el Metro, que es el tesoro de la ciudad. Con lo que costaron sus corredores, sus mármoles, frisos, espejos, estatuas y capiteles, se habría resuelto el parte el problema de la vivienda. Es la apoteosis de lo rastacuero.

En el seminario de arquitectura del festival, arquitectos de todo el mundo discutieron con los responsables de la arquitectura soviética. Uno de ellos -Joltosky- tiene noventa y un años. El más joven del Estado mayor -Abrassimov- tiene cincuenta y nueve. Esos fueron arquitectos de Stalin. Frente a las críticas occidentales ellos se descargaron con un argumento: la arquitectura monumental corresponde a la tradición rusa. Es una intervención particularmente brillante, los arquitectos italianos nos demostraron que la arquitectura de Moscú, no está en la línea de la tradición. Es una fabricación, engrandecida y adornada del neoclasicismo italiano. Joltosky -que estudió y vivió treinta años en Florencia y que ha vuelto varias veces a recalentar sus ideas- terminó por reconocerlo. Entonces ocurrió algo inesperado: los jóvenes arquitectos soviéticos mostraron sus proyectos rechazados por los responsables de la arquitectura staliniana. Eran admirables. Desde la muerte de Stalin la arquitectura soviética está recibiendo un soplo de renovación."

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel- Yo estuve en Rusia en Obra periódica 3. De Europa y América. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1997 p. 382



**tiempost**  
postal / logística / distribución

lejos de resultar molestas al régimen, lo hicieron merecedor de múltiples premios y distinciones.

### Una torre y un palacio que no se hicieron y una Catedral que regresó.

En 1931 uno de los templos más importantes de Moscú, la Catedral de Cristo Salvador, sede del patriarca de Moscú, fue destruido. La intransigencia stalinista hacia la religión, dominó el primer período soviético y los templos también sufrieron las consecuencias. El líder destinó el sitio a uno de sus proyectos más queridos, el Palacio de los Soviets, por lo que en el mismo año se llamó a un concurso de proyectos. Arquitectos modernos como Le Corbusier, Gropius o Perret presentaron diversos proyectos en los que la abstracción era la tónica dominante. El proyecto ganador por supuesto estuvo en el campo opuesto, siendo el arquitecto ruso Boris Iófan (1891 -1976) el triunfador. El edificio se proyectaba como una gigantesca torre de 415 metros de altura, dimensiones que la transformarían en el edificio más alto del mundo, coronado por un obrero que

fue posteriormente sustituido por un Lenin de 100 metros de altura. Carente de simbolismos e imágenes icónicas había sido el proyecto que realizara en 1919, el ingeniero Vladimir Tatlin (1885-1953), conocido como Monumento a la Tercera Internacional. El monumento en realidad era la maqueta de un supuesto edificio de carácter verdaderamente revolucionario, con formas abstractas ya que su interior se integraba con tres volúmenes geométricos que giraban a lo largo de un día, un mes y un año respectivamente. Allí se albergarían organismos de propaganda de la revolución, carteles luminosos cubrirían la fachada y su altura de 400 metros lo transformaría en el más alto del mundo. Tatlin pertenecía a la primera vanguardia soviética, al movimiento constructivista influido por el futurismo y la vanguardia occidental, que proponía planteaba un lenguaje abstracto y una concepción que remitía al mundo de la máquina y la tecnología, sin renegar de un cierto tipo de monumentalidad. Ni la Torre ni el Palacio se hicieron. Donde se proyectaba ésta última, se construyó en cambio una gran piscina en la que

aprendieron a nadar varias generaciones de moscovitas. A la caída del régimen soviético y entre las múltiples transformaciones que tuvo la capital, una nueva operación cargada de simbolismo llevó a los rusos a reconstruir la Catedral de Cristo Salvador, tal como era al ser consagrada a mediados del siglo XIX, con sus muros blancos y características cúpulas doradas. Desde el año 2000, el nuevo milenio, la consagración de la Catedral inaugura una ciudad en la que, como en todas las cruzadas por el drama de la historia, podemos leer la lucha por relatar un pasado en que vencidos y vencedores erigen o, destruyen hitos urbanos como formas a su vez de erigir o destruir ideas. 

<sup>1</sup> Tema de la pintura del artista ruso del siglo XIX Ilya Repin: Iván el terrible y su hijo el 16 de noviembre de 1581.

<sup>2</sup> La extensa colección de pintura occidental, especialmente de Matisse y Picasso que tenía coleccionistas como Schukin o Iván Morósov, abruma por su calidad y cantidad a los actuales visitantes del Museo Pushkin en Moscú. La Danza y la Música de Matisse están hoy en el Museo del Ermitage.



Vladimir Tatlin - Monumento a la III Internacional (maqueta)

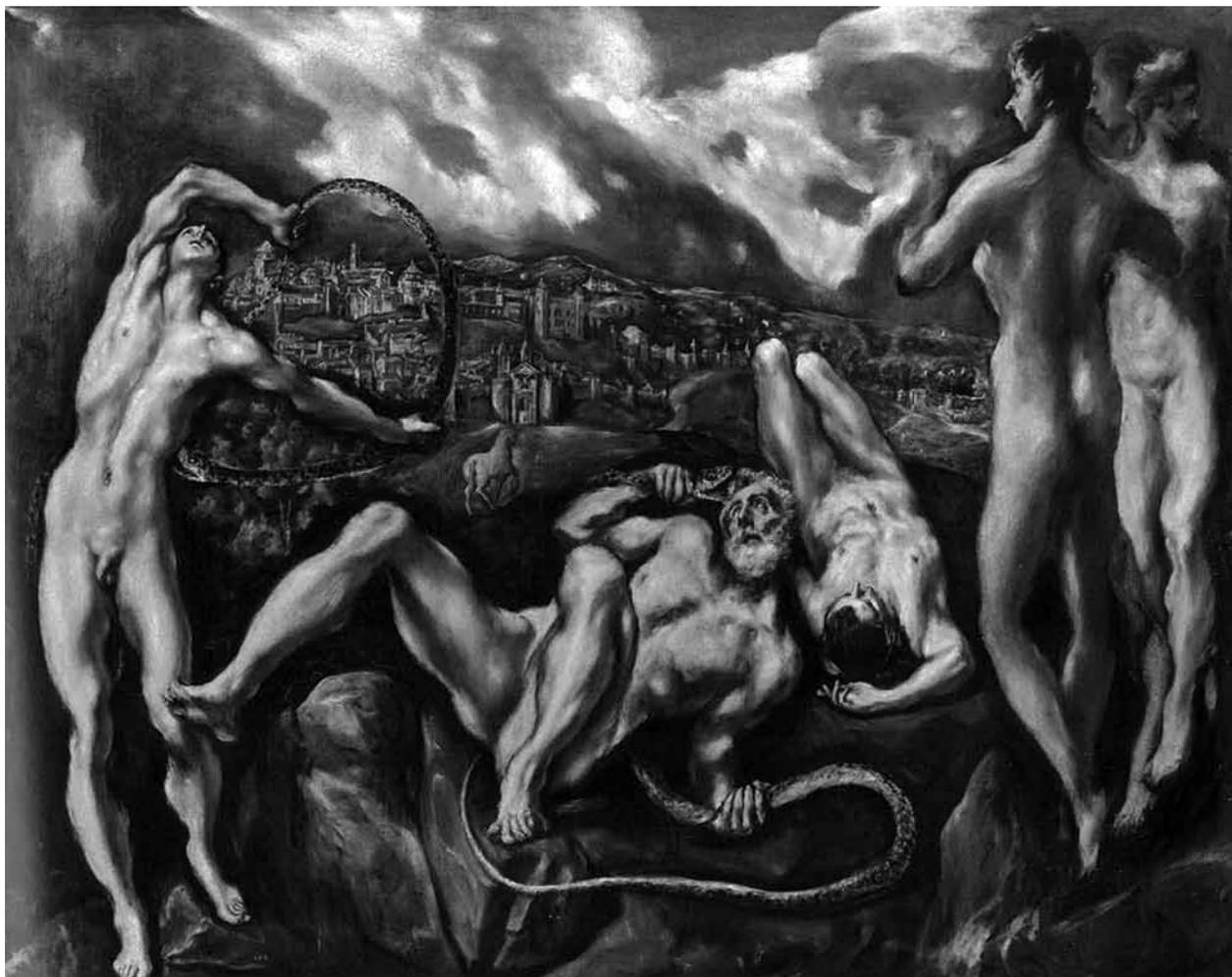
### Monumental y constructivo

“En aquellos años surgió una tendencia artística a la que se le dio el nombre de constructivismo. (...)”

Vivían bajo la influencia de una civilización tecnificada, y preferían la imagen de una turbina eléctrica a la de un paisaje. En sus cuadros no figuraba el hombre, y si alguien lo quería reflejar a pesar de todo, transformaban al ser humano en una rueda, un cilindro, o en un muñeco, un servidor obediente y sometido a la máquina.

El constructivismo contó en Rusia con numerosos adeptos. Uno de sus líderes eran un tal Tatlin, un ruso extravagante, lo que suele llamarse un fiel exponente de la naturaleza rusa. Tatlin procedía de una familia pudiente. Antes de la Primera guerra mundial había viajado por Alemania. Después se dedicó a pintar y estudió en una academia técnica. Pero su nombre no pasó a ser conocido en círculos más amplios hasta que se expuso su gran proyecto de un monumento que iba a ser erigido en Moscú. Es decir, él no le habría dado el nombre de monumento, la palabra le habría parecido demasiado anticuada y romántica. Lo llamaba “Torre en homenaje a la Tercer Internacional”. la maqueta de la gigantesca construcción tenía más de tres metros de altura. La componían toda clase de barras deliberadamente torcidas, unas montadas encima o debajo de las otras. Esta “Torre de la tercera Internacional” tendría, una vez acabada, dos veces la altura del edificio de Woolworth, que por aquellos años era el rascacielos más alto de los Estados Unidos. Por otra parte no sería una construcción estática: giraría sin cesar sobre sí misma.”

GROSZ, George- Un sí menor y un NO mayor. Ed. Anaya. Madrid 1991. p. 208-209



Laocoonte. Circa 1610. Washington National Gallery.

# El Greco, de Creta a Toledo, vía Venecia

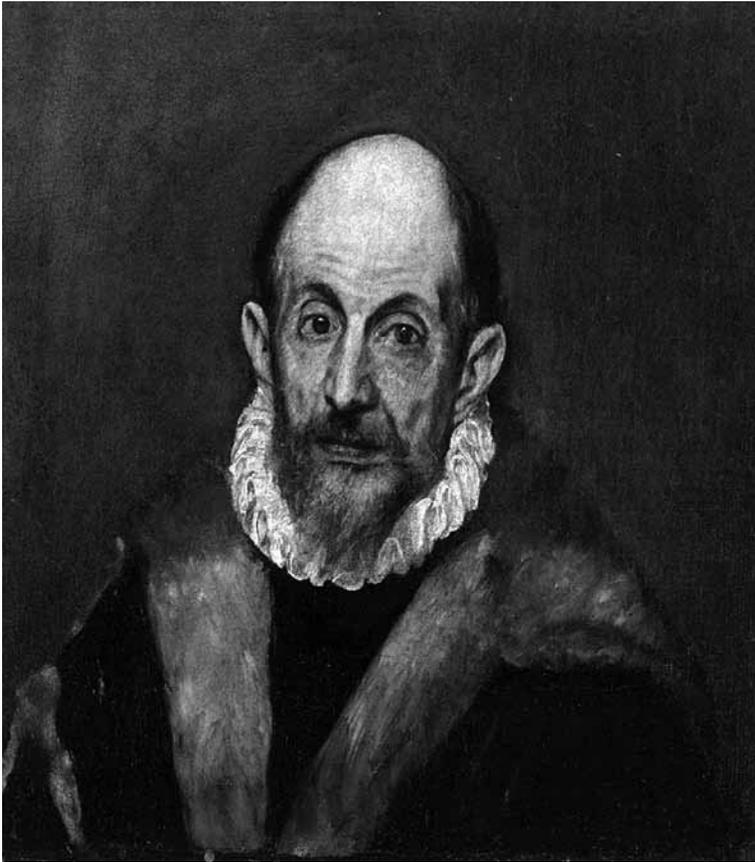
FRANCISCO JARAUTA

Extravagante, manierista, místico, filósofo... éstos y otros han sido los lugares comunes de una crítica siempre en dificultad para ver y entender una obra en permanente disolución e invención, sin otra verdad que la que nace de la visión del mundo y la eternidad. En efecto, pocos capítulos de la historia de la crítica han sufrido tanta perplejidad a la hora de decidir y situar la trayectoria de quien de pintor bizantino de iconos se transforma en moderno y occidental artista, próximo como ningún otro a nombres y tradiciones centrales como Tiziano, Tintoretto, Michelangelo... para después

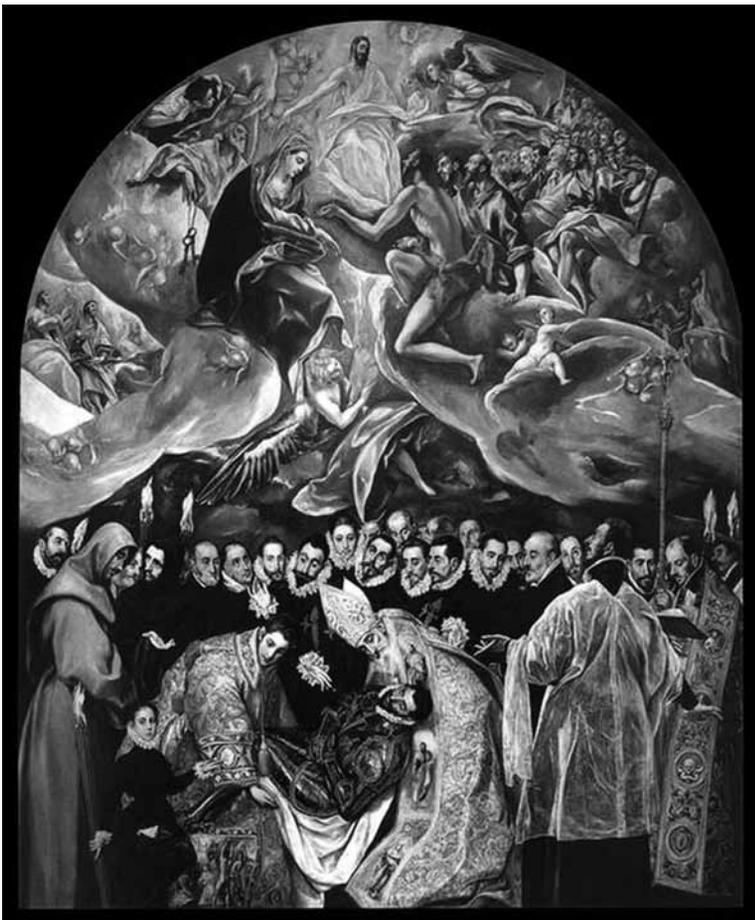
buscar febrilmente un lenguaje propio que le posibilitara representar una "naturaleza imposible, aquella que se esconde a nuestros ojos de carne", tal como anota en su ejemplar de *I dieci libri dell' architettura de M. Vitruvio*, en la edición que Daniele Barbaro había publicado en Venecia en 1556 y que probablemente Federico Zuccaro regalara a El Greco con ocasión de su visita a Toledo en 1586. Vitruvio y Vasari - las *Vite* en sus tres volúmenes de la edición de 1568 - se convertirán ya en la edad madura del pintor en el lugar preferido donde quedarán anotadas dudas y perplejidades, dificultades y entusiasmos, distancias irreparables y

también defensas apasionadas del propio ideario estético, un ideario siempre fiel al propósito de hacer de la pintura y del arte el lugar por excelencia del saber y representar aquella "naturaleza imposible". Un largo viaje que transforma al joven pintor cretense de iconos en uno de los nombres excelsos de la pintura moderna.

Todavía nos emocionamos ante el *San Lucas pintando a la Virgen* del Museo Benaki de Atenas, cuando el joven Doménikos Theotokópulos inventa una distancia ritual entre la Virgen y el pintor, distancia absorbida por la luz y la presencia, que marcará



Autorretrato, 1595. Metropolitan Museum, New York.



El Entierro del conde de Orgaz, 1586 - 1588. Toledo.

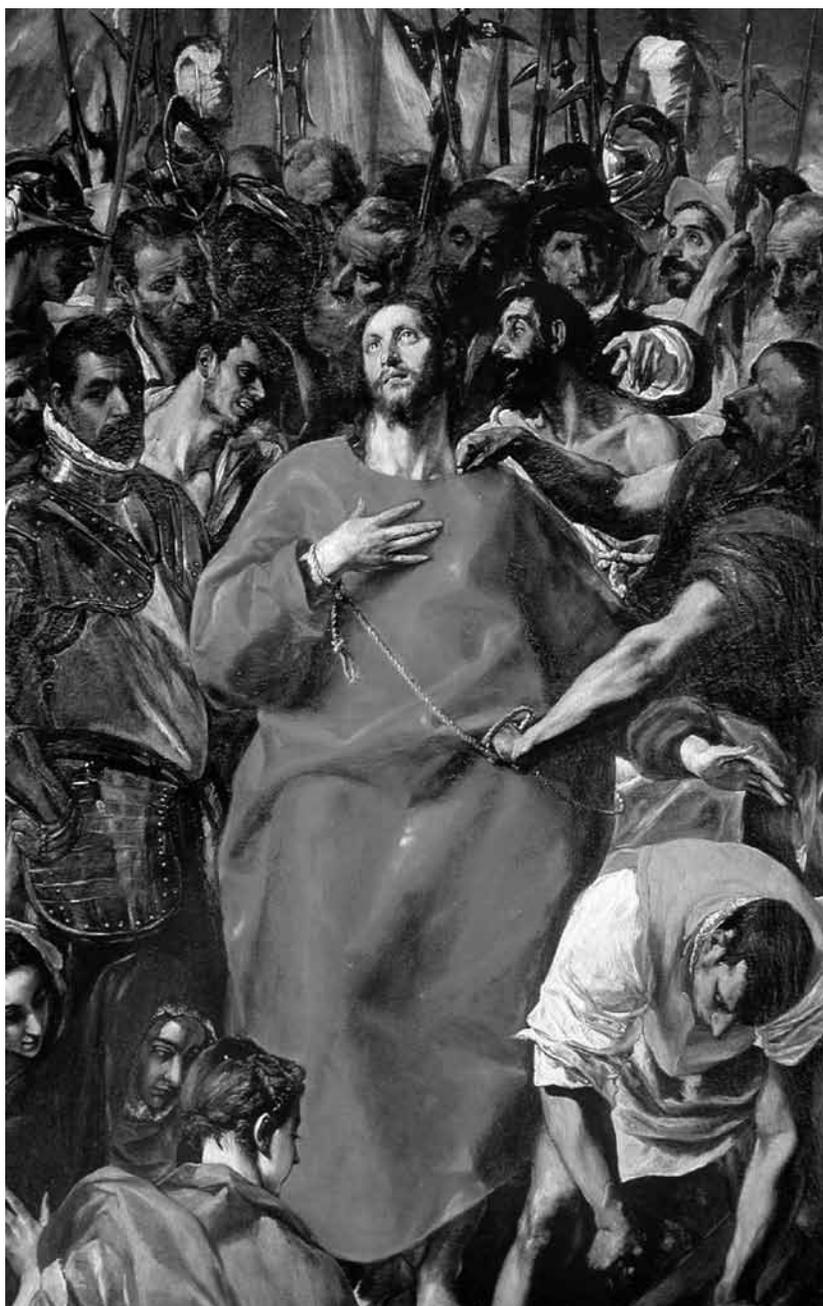
desde su inicio la ausencia de una medida del mundo, aquella medida que otros habían construido como la verdad de la pintura. Una verdad que se reinterpretará una y otra vez a lo largo de los años venecianos (1566-1570), años decisivos en las transformaciones de El Greco. Tiziano Vecellio se convertirá de pronto en el ideal del artista. Su capacidad colorista y naturalista se convirtió para Doménikos en modelo que primero había que imitar y, más tarde, del que se debía partir. Ahí están las notas emocionadas, llenas de admiración, que el viejo Theotokópulos escribe en su edición de las *Vite*. La vieja *bottega* de Biri Grande permaneció siempre con sus luces y tonos en la retina del joven pintor. A él se sumarán otras como las de Tintoretto y Veronese. Fue Tintoretto quien le muestra el empleo práctico de los modelos de cera o arcilla, una de las obsesiones del trabajo de El Greco maduro, tal como aparece en el inventario de sus haberes. Y Veronese estará siempre entre las fuentes de su concepto dibujístico y colorista, una libertad que con énfasis el cretense había convertido en el carácter personal de su pintura.

Si Venecia fue la primera y fundamental escuela de la formación del El Greco como pintor, fue Roma el lugar de nuevas y complejas decisiones artísticas. Ya Tintoretto había expresado como ideal del artista moderno, grabándola en las paredes de su *bottega*, la idea de conciliar el diseño del Buonarroti y el colorido del Vecellio. El Greco, amigo de la síntesis y las paradojas, hizo suya esta difícil tarea y fue Roma el lugar y tiempo de su prueba. De la mano de Giorgio Clovio iniciará a partir de 1570 una fecunda estancia en la que una vez más la reforma de sus ideas abrirá paso a una primera madurez. El gusto y colorido venecianos se contrastarán con un plasticismo más rígido y clasicista que inquietará profundamente a El Greco. En el fondo – lo mismo le pasará años después a Velázquez- sigue siendo un pintor veneciano. Ama el color y aquella vibración aprendida le permitía acercarse tímidamente a la "naturalidad imposible" de sus notas toledanas. El que había estudiado *le cose di Tiziano*, se encontraba ahora en el dilema de decidir de nuevo a favor de una distancia que su gusto e ideas venecianas le habían ayudado a superar. Ahí está ese autorretrato dubitativo y melancólico con el que se presenta en uno de sus mejores cuadros de la época romana como es *La Expulsión de los mercaderes del templo*. En primer plano, dejando bien claras las intenciones, se representa junto a Tiziano, Buonarroti y Clovio, como amigo tutor. Ahí está el joven Theotokópulos, la mano en el mentón, triste la mirada, más cerca de la duda que de la luz. Posiblemente tras esta escena

podamos imaginarnos otra, más cercana de una vida difícil e incomprendida. Para unos y otros era un bizantino que se había apropiado el lenguaje y la técnica de los coloristas venecianos, resistente ahora a afirmar el primado de la forma y el dibujo. Posiblemente habría que buscar suerte en otras tierras.

Y ninguna más prometedora que la España de Felipe II. De todos era sabida la pasión que tantos Carlos V como él tenían por Tiziano y la pintura veneciana. Las excelentes relaciones de la monarquía española con la Serenísima, las nuevas empresas que Felipe II había iniciado, El Escorial la principal de ellas, motivó entre otras razones el viaje de El Greco a España en 1577. Un viaje que, sin saberlo, lo convertiría en el pintor por excelencia de un final de siglo librado a tensiones religiosas y doctrinarias que sólo en sus cuadros o en las páginas de los místicos españoles coetáneos como Juan de la Cruz o Teresa de Ávila encontrarán expresión. No importan aquí las vicisitudes de este viaje: Roma, Toledo, Madrid, El Escorial, Toledo para siempre. Desde el inicio todo se precipita. Las decisiones pictóricas son ahora más radicales y personales que nunca. Ya nadie lo podrá reconocer ni como veneciano ni como romano. Es él, Doménikos Theotokópulos, El Greco, un pintor extraño y difícil, virtuoso hasta la perfección, irreverente frente a las normas, extravagante incluso. De su paleta y ojos nacerá *El Expolio*, primer encargo de la fábrica catedralicia. Atrás han quedado los modelos de referencia vistos y aceptados. Él, aquí, invertirá el orden, la disposición de los motivos, hará contemporánea la historia. Ni una gota de sangre aparece en el lienzo, ni un gesto de dolor en el rostro de Jesucristo. Todo se ha detenido en aquel instante en el que la historia y la naturaleza coinciden en su destino.

Le seguirían innumerables otros encargos que irán mostrando, como si de variaciones se tratara, un largo viaje de luces interiores, de visiones. Qué lejos queda la realidad de lo visto y aprendido. Una forma particular de inventar la *maniera* le posibilitará trasladar la realidad a lo fantástico o a la espiritual. La línea de división entre los dos mundos se irá borrando para volver a trazar ahora de nuevo desde presupuestos teológicos y estéticos propios. No en vano Toledo era entonces una de las ciudades castellanas que más intensamente vivía las tensiones religiosas que la Contrarreforma había desencadenado. Sin precisar hoy todavía las afinidades espiri-



El Expolio, 1577 - 1579. Catedral de Toledo.

tuales que El Greco pudo tener con ciertos movimientos místicos y religiosos - ahí está la Inquisición observando y juzgando el menor desvío -, a nadie escapa que fue Toledo el contexto cultural que precipitó muchas de sus posiciones espirituales y artísticas. Como tampoco habría que olvidar el posible disgusto que sintió Felipe II al contemplar *El Martirio de San Mauricio*, pintado por encargo explícito del Monarca para la Iglesia de El Escorial. Al parecer, escribe Fray José de Sigüenza, "no le contentó a Su Majestad". Le pareció una pintura inquietante. ¿Cómo no iba a ser así? Esa manera tan particular de representar la historia, la suspensión de un orden narrativo sustituido aquí por otro en el que se

acentúan las circunstancias, enmarcadas por cielos tan novedosos.

Cometido el error - esa extravagancia intelectual que tanto amaba - se abren nuevos caminos, dominados ahora por una creciente libertad. Desde *El Caballero de la mano en el pecho*, al retrato de Antonio Covarrubias, hoy en el Louvre, se inicia un largo viaje cuyo puerto no es otro que esa obra maestra de la pintura occidental que es *El Entierro del Señor de Orgaz*. Como lo ha hecho notar recientemente Fernando Marías, un cierto paralelismo con las escritura de Cervantes podía ser aquí establecido. En uno y otro se encuentran idealización y una extremada observación de la realidad;

## EL GRECO <

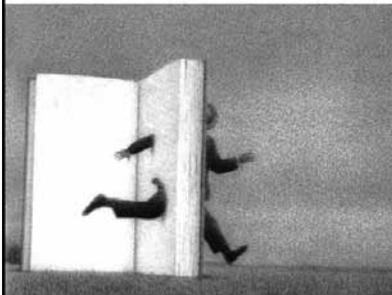
como también la introducción de la ficción dentro de la ficción, para dar lugar a una nueva historia. Ahí están los dos mundos perfectamente articulados. La ficción naturalista de la parte inferior, dotaba de carácter natural a lo sobrenatural del plano superior. Esa proximidad se hacía más evidente al dotar a la parte superior de un relativo naturalismo que, sin embargo, no conseguía acertar los tiempos que la historia del enterramiento narraba. La intensidad pictórica que domina el cuadro termina por crear el efecto de la proximidad real de los dos mundos representados, cuando en verdad la intención del pintor no es otra que la de mostrar esa fuga irreparable del tiempo que sólo la muerte y aquí la pintura pueden representar.

Posiblemente las claves de estas nuevas decisiones pictóricas sólo puedan aclararse a la luz de las notas que El Greco va escribiendo principalmente en los márgenes de las ediciones de las *Vite*, y del Vitruvio



Martirio de San Mauricio, 1580 - 1582. El Escorial.

### 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

de Daniele Barbaro. Bellísima forma ésta de escribir en los márgenes de aquellas historias - *Vite* - que el Vasari había contado, instituyendo uno de los modelos narrativos más sorprendentes de la primera modernidad. Era ahora este moderno extravagante, Doménikos Theotokópulos, pintor toledano, el que desde la distancia de algunas décadas, podía anotar sus puntos de vista, corregir unos, apoyar otros. Tiziano, Tintoretto, Buonarroti, etc. regresaban ahora a la memoria y al ojo del pintor con toda su fuerza y aura. Qué extraña compañía fiel a la de aquellos nombres a los que el maduro pintor toledano se reclamaba. Creta y Venecia, Roma habían sido estaciones de un peregrinar intenso y difícil, pero al mismo tiempo fecundo y humano. Pero fue Toledo la ciudad, el tiempo de la Verdad, de una pintura tan cercana a aquella luz que sólo

los místicos como Juan de la Cruz, o Teresa de Ávila habían descubierto. El Greco era de aquellos que resplandece en la *Noche oscura* del alma. Y que no es otra con la que El Greco pinta la *Vista de Toledo*, uno de los paisajes más evocadores jamás pintados. La evidente distorsión de la realidad, junto al estilo emotivo de la pintura, permite pensar que el pintor ha querido mostrar la influencia espiritual ejercida por Toledo sobre su vida y arte. De igual forma, como Manuel B. Cossío, su descubridor a principios del siglo XX, escribiría: "En su combinación de color y frío, de vida y muerte sugeridas en el paisaje y edificios, este cuadro es la sublimación de la visión de Toledo del Greco: una ciudad del espíritu". Un "Toledo místico" que vibraba con la luz interior que El Greco supo dar a sus cuadros, y que ahora resplandece todavía más en este su IV centenario. 



## Socio Espectacular

Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

Hacete socio: 2402 9017

# Tu entrada a la cultura



DIANA SARAVIA  
GALERÍA DE ARTE



*La Marquería*  
CUADRERÍA

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



LIBERTAD  
Libros  
Casa de Arte

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

Descuentos especiales

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



## INFANTOZZI

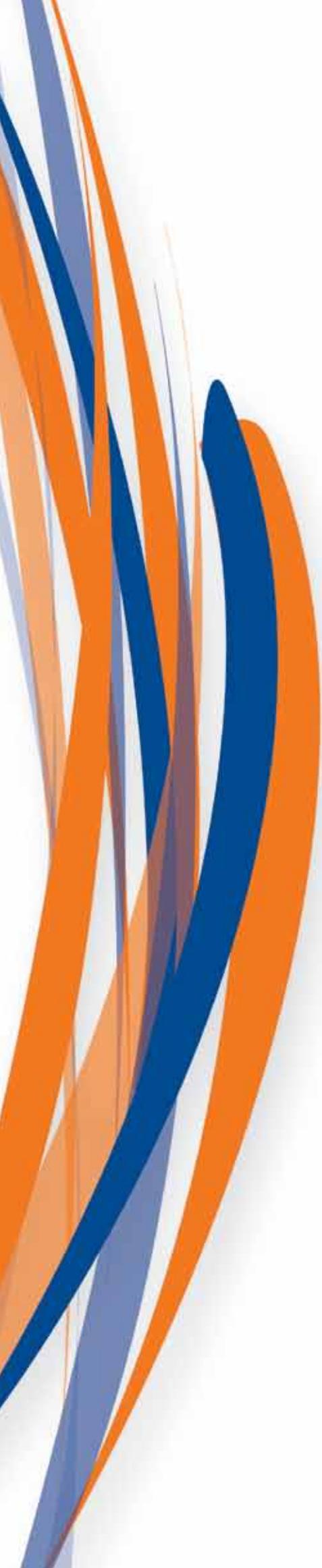
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA  
Bien HECHO EN URUGUAY

30  
Años  
1982-2012

Materiales para expresión  
plástica, artística y artesanal

Somos fabricantes y asesores  
VENTAS POR MAYOR Y MENOR

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



# 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](http://www.fundacionitau.com.uy)  
[itau@fundacionitau.com.uy](mailto:itau@fundacionitau.com.uy)