



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

**Francisco Jarauta /  
Gorki Bollar /  
Juan Cano /  
Coleccionismo y legado /  
Fotografía /  
Monumentos /**

**URUGUAY / AÑO 7 / N° 35, MAYO 2015  
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA**

**"Monólogo". 60 x 80 cm, fotopolimeros, aguatinata. 2015. Fragmento.**

1	Reportaje a Francisco Jarauta
8	Un acercamiento a la pintura de Gorki Bollar
14	Juan Cano: de la pancarta al museo
19	Desde la fóvea: coleccionar, legar, y así vencer a la muerte
24	De la estatua ecuestre al memorial
29	Una fotografía es un fragmento

Uruguay / Año 7 / N° 35  
Mayo 2015

Ejemplar de distribución gratuita  
www.revistalapupila.com

## STAFF / Colaboran en este número

**Federico Ferrando** (Montevideo, 1933). Artista plástico, escenógrafo, actor, periodista. Ha trabajado con ilustración de libros y revistas así como con murales realizados en Alemania, Italia y Suecia. Ha expuesto en muestras personales y colectivas en varios países de Europa. Dirigió la revista de arte y pensamiento "La Revista del Sur" (Suecia 1983-92) y la galería "Del Correo Viejo" (Mvdeo. 1992-93) Reside en Suecia.

**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.

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

**Alma Rodríguez** (Galicia, España, 1988). Licenciada en Historia del arte. Instituto de Educación Secundaria "As Vizocas" (O Grove, Pontevedra). Licenciada en Historia del Arte Universidad

de Santiago de Compostela (USC). Intercambio de estudios por el Programa Convenio Bilateral con Universidades de Iberoamérica en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Udelar, Montevideo. Cursó numerosos talleres (cine, Antropología Filosófica, fotografía, etc.).

**Pablo Thiago Rocca** (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari (Uruguay). Premio nacional de ensayo de arte (MEC, 2004) y Premio Municipal de Poesía (2008). Tema Bartolomé Hidalgo en poesía (2009). Libros de poesía: *Poemas y otras mentiras* (1987), *El cuerpo y su sombra* (1998), *Los suburbios de dios* (2000), *Túneles para viajar por la carne* (2004), *Nada* (2009) y el DC *Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Legrand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

**Daniela Tomeo** (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora de Profesorado Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: *Manual de Historia del Diseño Gráfico 1* (Universidad ORT); *Enciclopedia Uruguaya*, coautora en capítulos de arte y arquitectura. 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) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.



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

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 – www.agadu.org

# Debemos **construir** otra **tensión**

Francisco Jarauta es Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia, y profesor invitado por prestigiosas universidades europeas y americanas. Sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y la teoría del arte. Ha comisariado varias exposiciones internacionales, y ha sido Vicepresidente del Patronato del Museo Reina Sofía de Madrid, siendo actualmente miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. El bagaje cultural que posee a partir de su trayectoria le permite abordar el desarrollo del arte contemporáneo desde distintos ángulos. En sus ensayos está presente la perspectiva histórica, la mirada filosófica, la construcción de pensamiento, y la articulación del arte con su época, su contexto social y político. Lo que sigue es la transcripción de un encuentro que tuvimos cuando nos visitó el año pasado. Con la solvencia y la elegancia que lo caracterizan, nos regaló este recorrido por los grandes hitos del arte universal.

## GERARDO MANTERO

**Usted afirma que, en las últimas décadas, en el escenario del arte contemporáneo, es donde se establecen los códigos de lectura de aquellos problemas que tienen que ver con la identidad, las distintas formas de ver, así como las tensiones simbólicas en el horizonte antropológico de nuestro tiempo. Pero también dice que para mayor comprensión de este escenario habría que remitirse a las décadas del '60 y del '70, porque esos años fueron un laboratorio para entender la realidad actual.**

Por una parte, los años '60 ejercen de puente entre lo que se dio ya por terminado: una herencia de la Vanguardia que había alimentado fundamentalmente los lenguajes de arte, pero que la Segunda Guerra precipitó en una ruina que parecía irreparable. En los últimos '50 hay, dentro de lo que fue (sobre todo el arte europeo y muy en particular el arte francés), una respuesta que me parece radical particularmente en la obra de Fautrier y Dubuffet: ese regreso a la materia, esa recuperación de lo no formal, casi de lo orgánico, de lo radicalmente silencioso. Esto hace que toda la construcción formal de la Vanguardia definitivamente desaparezca. En la otra orilla, la emergencia del expresionismo abstracto americano, la gestualidad que se encuentra sobre todo en el primer Pollock (el Pollock del '47 al '49), hace que el arte vuelva otra vez a esa materia. Evidentemente, los años '60 en el tablero geopolítico, e instalada la Guerra Fría, se juega en el caso europeo un gran debate acerca de cual sería su horizonte futuro. El *American way of life* se asienta. El modelo del capitalismo americano se apoya además en las grandes alianzas económicas de la restauración europea: el Plan Marshall. Definitivamente hay todo un debate. Cuando hablamos del '68, nos estamos refiriendo a las últimas barricadas de resistencia o de legi-



FOTOGRAFÍA: RODRIGO LÓPEZ



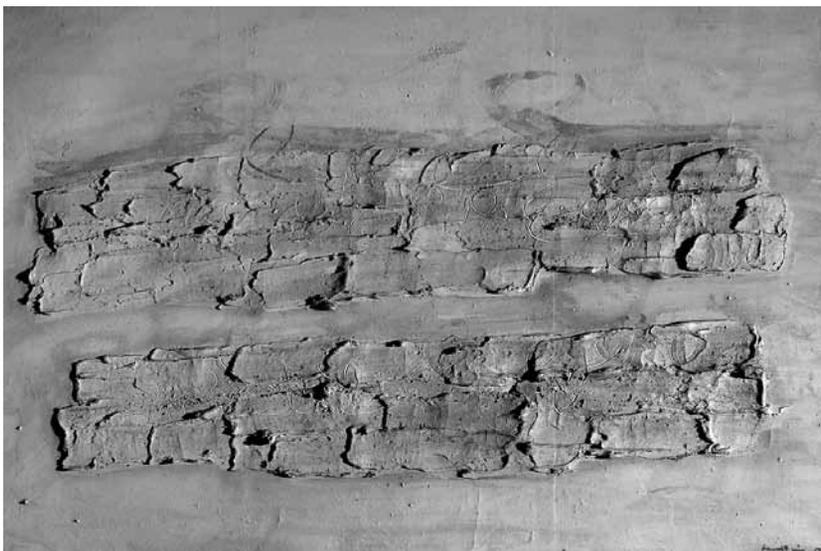
timación de ese modelo liberal americano que se instala. Tuvo poca fortuna el Pop. Digamos que el Pop europeo es tardío, se miró siempre con distancia, con sospecha. Sin embargo sí que se validó, inmediatamente, dentro del campo británico, una obra como la de Richard Hamilton. Es una obra fundamental para entender ese proceso. Los '60 y los '70, cuando ese radicalismo que aparece en las obras de Burri, de Tàpies, de Fautrier y Dubuffet (que son los cuatro grandes) tiene una recuperación, cuando ya aparece toda la gran generación del *arte pòvera*, con su regreso a la materia poética del silencio y su abandono de los presupuestos que podríamos llamar formalistas... eso genera un espacio verdaderamente complicado. Lo que pasa es que en los '60 no solo se llevan adelante nuevas propuestas artísticas y nuevos lenguajes sino que se instituye una nueva poética y una nueva ética del arte. El arte tendrá que expresar no lo secreto, pero sí lo inefable. Se trata de esa materialidad que de por sí es poética y que era lo que hacía Luciano Fabro (he hecho una exposición sobre la Colección Christian Stein, que como tu sabes son las mejores o más importantes piezas en lo que respecta al *arte pòvera*). Eso nos precipita al año '68 o '69 cuando ya entra en juego otro paradigma: el triunfo, posterior a la derrota de mayo del 68, de un modelo más americano asociado a la emergente industria cultural.

**Existen dos puntos de inflexión para entender el arte contemporáneo, que son la aparición de las llamadas industrias culturales, con la irrupción del "ansioso consumidor de estos productos", como usted lo denominó, y el inicio de la Posmodernidad ¿Podría desarrollar el análisis de estos fenómenos?**

Sí. Lo más importante a mi entender, es como las dos lecturas que tanto Daniel Bell como Alain Touraine, habían ya, a finales de los '50, planteado con esa rúbrica de *Post-industrial society*. Se venía a decir que comenzaba realmente una nueva época en la que observaríamos un fenómeno singular: la aparición de las industrias culturales. Del texto de Touraine se concluye que "*el capitalismo había intuido que había un nuevo espacio, un nuevo territorio social y económico, donde el capitalismo tenía que intervenir mediante ese sistema de producción, de productos, culturales*". Obviamente eso conllevaba, como bien dices, la inducción de un consumidor de productos culturales, y ese sería, por decirle así, un consumidor que se identifica con el producto y reconstruye su imaginario. Ya no es el imaginario

político sino un imaginario, *piano piano*, lentamente, estetizado. Una estetización que iría larvadamente construyendo los parámetros de lo que más adelante constituiría una forma de pensar. Cuando aparece el texto de Jean-François Lyotard rápidamente domiciliado en toda la agenda del pensamiento americano: *La condición posmoderna*, ese posmoderno se hubiera podido interpretar (lo ha dicho el antropólogo Marc Augé) como una hipermodernidad. No es que se termine la modernidad sino que ella misma incuba una nueva forma de modernidad, donde el arte (que en última instancia era el último espacio de la cultura no secularizado) pasa a ser secularizado a través de su conversión en mercancía. La mercantilización del producto artístico conlleva ya una homogeneización nueva que sería “*construyamos el mercado del arte*” o más abierto en términos sociológicos “*el mercado del producto cultural*”. Este mercado del producto cultural terminaba siendo una relación de feedback de “*yo soy consumidor*” pero también “*yo induzco la gran máquina del producto cultural*”. Date cuenta que en los años ‘60 se generaliza la primera gran estructura de los sistemas de comunicación: la televisión entra avasalladoramente en un espacio en el que el imaginario queda totalmente rehén y se adapta progresivamente a los llamaremos flujos comunicativos que surgen de ese proceso. En última instancia existe una acomodación del sujeto a tal realidad y estamos en un momento en el que las cosas son literalmente así. Esa era la situación en la que de alguna forma, la llamada industrial cultural, se legitima, adquiere un desarrollo formidable y se induce la existencia de un *usuario-espectador ansioso*. El concepto de *anxiety* es de gran interés porque el *anxiety* no se acomoda sino que siempre busca más. Es la tensión que se aparece siempre que el objeto del deseo se desplaza.

**A partir de ese escenario del gran mercado que lo abarca todo, los guiones curatoriales de las mayores bienales (Venecia, San Pablo, Documenta) nos proponen espacios de reflexión acerca de los problemas que emergen de esas complejas sociedades contemporáneas. Pretenden también atraer al gran público con un gesto que va más allá de las lógicas mercantilistas, al menos en apariencia. Sin embargo, esas mismas instancias se nutren del andamiaje del gran mercado del arte (fundaciones, museos, curadores) conectándose de una u otra manera con los circuitos que han transformado a la supuesta transgresión**

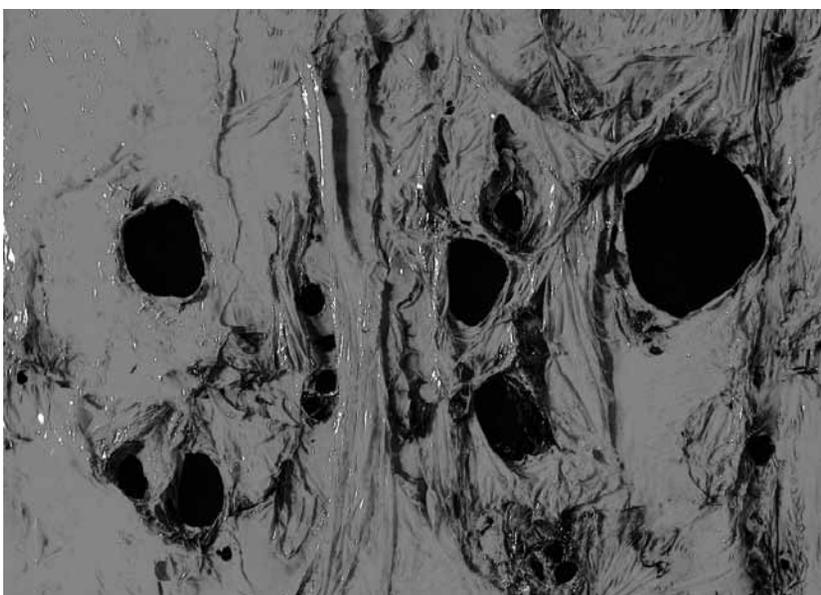


Jean Fautrier. *Sin título*. Óleo. 59 x 91 cm. 1959

**en parte del mismo juego. Finalmente, ¿se podría deducir que estas instancias están dirigidas también a satisfacer las apetencias de una pequeña elite?**

Hasta cierto punto, porque el efecto de profundidad es como ante esa situación, dominada por la industria cultural, la emergencia del nuevo espectador: esa ansiedad que prolonga los tiempos de las necesidades culturales. La primera reacción es un crecimiento hipertrofiado de la institución arte. Desde finales de los ‘60 hasta los ‘80 y tantos, la institución arte se redimensiona. Nunca hay tantos artistas, nunca hay tantos sistemas galerísticos, nunca hay tantos críticos, nunca hay una situación que alcance esa dimensión. Es

un crecimiento exponencial. Estamos atisbando un optimismo institucional que cree que el arte, definitivamente va a ocupar el espacio privilegiado de la cultura. Más aún te diré, se juega en otra dimensión porque el arte no solamente genera los códigos estéticos de la vida, sino que además instituye una nueva modernidad. Por eso fue anómalo hablar de posmoderno cuando lo que estaba haciendo el arte era instituir una nueva modernidad. A todos los efectos ese teorema *arte-modernidad* que estaba comentando antes, se equipara. También podemos decir que la administración de la *institución del arte* sí que ha estado regida por una elite. Una elite que suman los grandes directores de museos, que son los



Alberto Burri. *Rossa plastic*. Técnica mixta. 40 x 50 cm. 1966.



Jean Dubuffet. *Ponge feu fullet noir*. Óleo. 132,5 x 99,5 cm. 1947

directores de esa larga navegación, el club de *curators* que en ese momento adquirieron un prestigio excepcional y la complicidad de la crítica. Suma a eso las políticas culturales de muchos países que se casaron directamente con esta operación. Hicieron valer por su cuenta que la *institución arte* les garantizaba una modernidad que se debería concebir en diferentes planos.

**¿A partir de esta última afirmación, esos pretendidos espacios de reflexión no terminan siendo funcionales al sistema?**

Sin duda alguna lo son. Pero en este caso yo le daría un carácter más secundario que principal. Lo son porque la funcionalidad que adquieren todos esos procesos cumple un valor determinado. Pero era más importante plantear las ideas y el debate (hablemos de la Bienal de Venecia, hablemos de Documenta, hablemos de San Pablo). Siempre se introducía un proyecto, administrado por un *curator* y sus ideas, y luego una intervención en lo que podría llamarse el espacio, el escenario, el horizonte, el territorio del arte contemporáneo. Ahí sí que había resonancia, efectos. Hoy muchas de las bienales no tienen ninguna relevancia, ni crítica ni orientativa para los programas del arte, son una más; y en este caso, si en su día hubo solo dos bienales, la de Venecia y la de San Pablo, en este momento nos acercamos a ciento ochenta y seis bienales en el planeta, incluida la vuestra.

**Usted afirma que los aspectos específicos de la cultura artística deben articularse con su dimensión política.**

Sí.

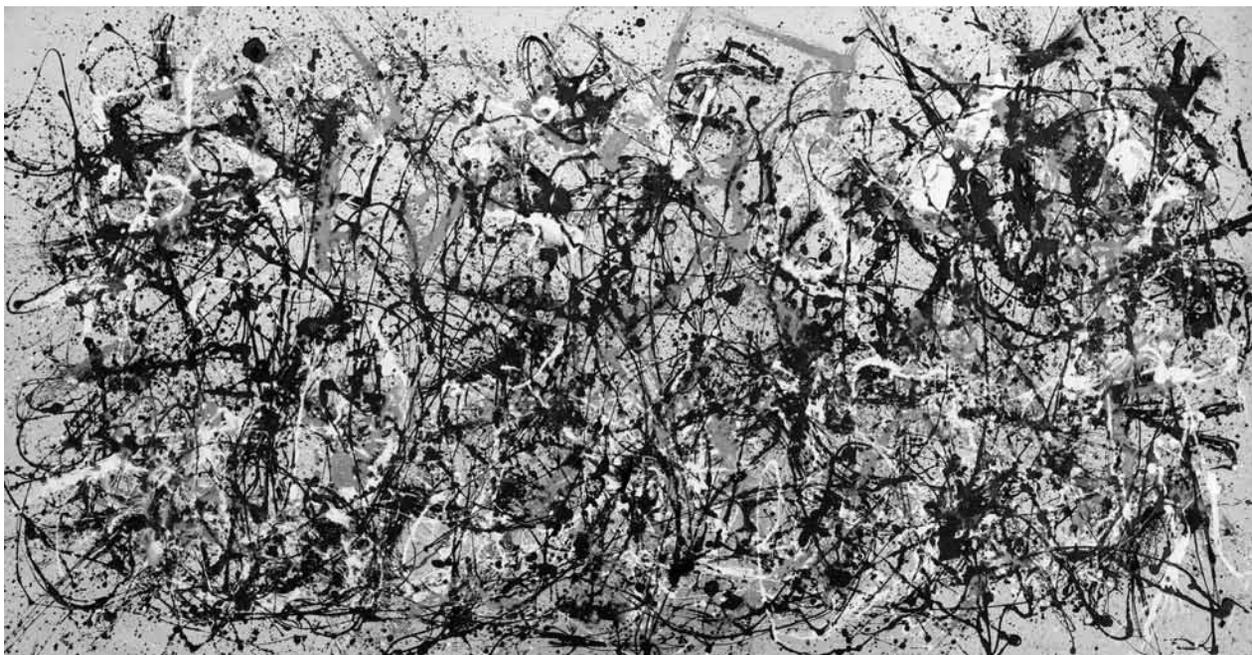
**Los grandes hitos de fines del siglo XX como la caída del Muro de Berlín, la disolución de la URSS, la ilusión de encontrar el fin de la Historia, el fortalecimiento posterior del capitalismo libe-**

**ral... ¿dejaron como consecuencia un clima hedonista que de alguna manera relega el espíritu crítico anterior?**

Han existido fases en las que este principio que tú subrayas se ha comportado en forma distinta. Yo creo, en forma general y no es para reivindicar las tesis de la sociología del arte, que hay que hablar que el arte pertenece a una época. Está articulado a una época y esa entropía del arte es constitutiva de las estrategias del arte. No podemos partir de un grado cero del arte porque, como decía Bajtin, no existe. Hay más bien, como también él decía, una moral de la escritura y una moral del arte. Pero en este caso la cuestión es más compleja. En algún momento determinado esta entropía, esta pertenencia era como más relativa, y se planteaba sobretodo como una especie de *va bene*. Se instrumentalizaba el arte a efectos del cumplimiento de los objetivos principales de, pero en otros momentos, en un mar de crisis como los que referías al hablar de fines de los '80, la caída del muro y demás, ahí que se produce de hecho un giro ético en la cultura. Ese giro ético genera una dinámica que arrastra al arte, que en ese momento se carga de problemas, se carga de preguntas. Todos los problemas sociales tenían una referencia, por ejemplo, en la Whitney Biennial de esa época, donde racismo, homosexualidad, violencia, exclusión, formaban parte de un solo ticket que terminaba siendo la matriz problemática que el arte americano interpretaba en esa ocasión. Desde ese momento hasta ahora, el arte ha vivido justamente de esa experiencia que recorre la agenda de problemas que ya no son. El tema de la *identity-post identity* que mencionabas antes, eso es un caballo de Troya. En ningún periodo histórico anterior la humanidad se preocupó tanto por el tema de la identidad, en una forma tan central, con tanta angustiada y obsesiva centralidad, porque quizás o refuerzas los procesos identitarios o te abres a una experiencia más mestiza, más nómada, más fluida, más de relaciones hipotéticas provisionales, que es justamente el debate que hoy en día quizás tiende a remitir, porque ya hemos asumido las consecuencias de una *post identity* que a todos nosotros nos ha liberado de ciertas preocupaciones.

**En la conferencia que dio en nuestro país, habló de las reuniones que se realizaban en la Alemania de posguerra, Darmstädter Gespräch. En ese marco participa la figura controversial de Heidegger, que dio una conferencia a la que tituló "Pensar, construir, habitar." (Bauen, wohnen, denken). Usted afirma que en esa conjunción de verbos está la clave para entender el futuro.**

Todas las reservas que en ese momento giraban en torno de Heidegger como colaboracionista del Tercer Reich, que además después del final de la Segunda Guerra y una vez derrotada Alemania ni quiso reconocer ni se exculpó nunca. Pertenecía a un laberinto moral en el que él se situó y casi casi podemos decir se "bunkerizó", aplicando un término militar. Protegió su conciencia y probablemente no quiso dar nunca explicaciones, aunque estoy convencido de que algún día esa cita se produjo. La conferencia de Heidegger en el marco de las Darmstädter Gespräch era de una eficacia insólita. Se trataba de restaurar a Alemania, de restaurar a Europa. Se trataba de decidir qué tipo de proyecto civilizatorio, de cultura se debía reconstruir. Las urgencias pasaban por la construcción, pero él pone en la mesa que primero se debía pensar con qué ideas construir. Porque además al final se encuentra el nivel más real de todos que es el habitar (habitar la ciudad, habitar la casa, habitar la tierra). Es un gran debate que ya estaba planteado en la cultura de Alemania desde la década de 1930. El libro de Carl Smicht, *Nomos der Erde* (La ley de la Tierra) ya era un texto muy importante. En esa misma corriente de pen-



Jackson Pollock. *Lavender mist. Number 1*. Óleo. 221 x 300 cm. 1950.

samiento, Le Corbusier en los '30 y tantos había dicho: "la casa del hombre moderno todavía no se ha construido". Mies van der Rohe, en el año '31, había manifestado algo muy similar aplicado a la ciudad. La ciudad del hombre moderno no existía pero él estaba seguro que las condiciones de vida de la época la iban a hacer necesaria. Esa especie de tensión utópica hacia adelante. Heidegger sitúa la cuestión en términos casi metodológicos: pensemos con qué ideas construimos y aseguremos un habitar moderno, donde la casa y la ciudad adquieran esas dimensiones que la democracia ha permitido construir y nosotros estamos en condiciones de garantizar. Era como una especie de hoja de ruta para ese debate en el que los intelectuales europeos jugaban todas sus cartas. Habían o no habían leído las últimas notas de Max Weber, hablo del final de la Gran Guerra, cuando se firman los protocolos de Versalles y él escribe dotado de una inmensa lucidez que es la que da la melancolía: "la que ha sido derrotada no es Alemania, la que ha sido derrotada ha sido la razón, y mejor aún, la razón práctica". ¿Y qué toca hacer ahora? Dice: "no existe el sujeto capaz de instaurar o restaurar la razón práctica. A lo mejor el programa nuestro sería reorientar el trabajo de las Ciencias Sociales". Es curioso que, como si hubieran leído este testamento, los chicos de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer, Adorno and company hacen eso: reorientar el programa de las Ciencias Sociales sólo tres años después.

**De sus ensayos destaco dos afirmaciones que podrían sonar contrapuestas: "Estamos viviendo un momento fascinante en el mundo del arte". Por otro lado, también dice que el arte que se ve en la actualidad es como una especie de *deja vú*, de cosa vista muchas veces y que existe una cierta fatiga de la institucionalidad del arte que obliga a repensarla, reconstruirla ¿En qué consiste concretamente esa fascinación? ¿En las posibilidades que ofrece esa reconstrucción, en una disyuntiva de futuro?**

Cuando hablé de fascinación, me vas a permitir hacer esta precisión, no me refería a que el mundo del arte hoy fuera fascinante, porque no lo creo. Me refería a la época nuestra. Me resulta fascinante la época, pero no me resulta bajo ningún concepto fascinante el arte actual. Es importante aclararlo y me parece que tú opinas lo mismo. No me fascina el arte actual y no es solamente por la condición de *deja vú* al que tu te remites, de lo tantas veces visto, sino porque es raro que se nos produzcan esas emociones, una página, un poema, una partitura. No. Lo que me fascina es una época que ha tenido, sin agenda de ruta y en tiempos tan cortos, transformaciones tan profundas y tan aceleradas. De este gran mapa de transformaciones, lo que sí me produce una gran fascinación son los avances inmensos de la ciencia. La ciencia juega a hacer casi arte: ha construido mundos, ha determinado mediaciones tecnológicas de una eficacia estrepitosa. Está en condiciones de garantizar inno-

# CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

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



**la diaria**



Dokumenta de Kassel. Instalación de **Geoffrey Farmer**. *Leaves of Grass*. 2012.

vaciones en campos que unos años antes no nos habríamos podido ni imaginar y que por otra parte eran tabú como los cambios genéticos. Pero estas son sólo las puertas de una nueva era, donde la ciencia juega un papel preponderante. Ahí sí que me dejo fascinar, cómo también lo hago con la inmensa tensión que se acumula en nuestro mundo para poder pilotar su futuro. Hoy estamos ante una situación paradójica en la que, por una parte ha emergido una complejidad absolutamente nueva y dramática; y a la vez, en una relación de completa simetría, carecemos de las instituciones internacionales suficientes para la *governance* de esa complejidad. Por eso el mundo va a la deriva y, sobre todo, cuando se han suspendido los modelos con los que hemos operado, que en la Guerra Fría fueron las hegemonías: una americana y la otra soviética. Hoy no hay una sola hegemonía que administre el mundo. El último libro de Henry Kissinger es precisamente sobre cómo la abdicación americana a la hegemonía planetaria se convierte en un verdadero drama; y los problemas que emergen cuando otras potencias (voy a hablar de China) juegan a un papel de guante blanco de *"ese no es nuestro asunto, nuestros negocios están en otra parte"*. Y el conflicto que acompaña a esta situación es la transformación de la crisis rusa en algo que para todos nosotros es fundamental (y que no es otra cosa, lo digo así de claro) que el bloqueo de la posibilidad de una modernización de Rusia, que es otro elemento añadido a la crisis. Me fascina la tensión con la cual nosotros podemos asomar al futuro, pero fíjate que frente al futuro la paradoja está en otro lugar: una vez, cuando George Santayana, por largos años profesor de Harvard estaba

muy viejito y se iba a retirar a vivir a Roma, una periodista bisoña le preguntó: *"Don Jorge, dígame la verdad"* *"¿Cómo qué le diga la verdad?"* *"Dígame la verdad: ¿usted es optimista o pesimista?"* *"¿Pero señorita, a mi edad no se hacen esas preguntas! ¿Cómo voy a responder tan ingenuamente como usted lo piensa? Mire señorita, para que lo tenga en cuenta, no soy optimista ni pesimista: ¡soy un escéptico apasionado!"*. Eso soy yo. Me reconozco de esa línea, como él soy escéptico. Él creía que esa es la forma más lúcida de sobrevivir y entiendo que sea así, pero a la vez nunca voy a poder renunciar a esa pasión por la reivindicación de una razón capaz de orientar la humanidad. Hay que trabajar con un concepto fuerte de humanidad, esta es la cuestión.

**Sí, tal vez esa tensión, característica de nuestro momento histórico, como es la pérdida de sentido por un lado y donde la única certeza es la innovación tecnológica, ¿no lleva acaso al mundo de los simulacros, de rituales que ensayan una comunicación y que, al final de cuentas, nunca se llega a dar?**

Yo no soy un neo darwinista, rápidamente te he respondido. No creo precisamente en esa espectacularización, en esa aura del producto tecnológico. No. Lo que entiendo es que, en una civilización como la nuestra, donde la ciencia ha conseguido no solamente un primado en el sistema de referencias, en la construcción de ese futuro, necesitamos construir las mediaciones que articulen directamente, no solo las posibilidades que nacen del conocimiento, sino también de la experiencia humana en su complejidad. Hay que darle un primado a la experiencia humana. Si estamos haciendo

una experiencia del límite, una experiencia de la precariedad, una experiencia de la pobreza, de las dificultades de la libertad, necesitamos construir. Hay que pensar en contra de la realidad, hay que pensar en *grands reality*. No tenemos que mimetizarnos con la realidad para decir "hemos llegado". No. Debemos construir otra tensión. De que es fundamentalmente una tensión utópica. Ya te avanzo una idea para el 2016, para que lo pongáis en vuestra agenda temática: el '16 va a ser el Año Mundial de la Utopía: se cumple el quinto centenario de la aparición del libro de Thomas More en 1516. Podríamos organizar algo, *"Antiguas y nuevas utopías"*, o simplemente, te brindo un buen título: *"La tensión utópica"*, y cómo el arte la ha cifrado, la ha interpretado, ha jugado en esa dirección. Ha construido los mapas, las cartografías de ese otro espacio, a veces de forma onírica, otras veces, como los surrealistas, dando forma al deseo, creando una experiencia del cuerpo, generando ese mundo de realidad y ficción confundidas. Quizás la idea más temeraria que jamás llegó a pensar el ser humano sea la idea del Paraíso. ¿Cómo se atreve a pensar el origen, como Adán y Eva, paseando por aquí y por allá, si en realidad fue algo terrible, algo de una lucha entre los primeros primates por el control de los recursos y el territorio, con la muerte siempre presente? ¿Cómo nosotros nos atrevimos a pensar en el *paradisos*, que en persa quiere decir jardín, si luego la Historia siempre fue triste? Expulsados del Paraíso, cuando dejamos de habitar allí. Estaba una famosa cuestión del siglo XIX sobre que lengua se hablaba en el Paraíso y aquello se resolvió favoreciendo a las tesis de lingüistas cercanos a la Biblia que decían que, obviamente se hablaba el arameo, cuando en el "paraíso" de nuestros orígenes sólo se oían guturales "uh, uh, uh", sonidos sueltos, cada vez con más fuerza de acuerdo a la potencia.

**En su agenda en Montevideo, se incluye una conferencia sobre El Greco.**

Voy a hablar de El Greco, sí.

**El Greco nació en Candia, Creta y se dice que en algún momento, en Venecia, pudo haber sido discípulo de Tiziano.**

Siempre se presenta como discípulo de Tiziano, pero en realidad para ese entonces Tiziano ya era muy anciano y el que realmente le sugeriría un acercamiento a la pintura no fue tanto Tiziano como Tintoretto. Tintoretto no tuvo gran fortuna hasta que murió Tiziano, que era el gran patrón. Hay un precioso libro de Jean Paul Sartre sobre Tintoretto, que es el mejor

que vas a encontrar sobre el pintor. El Greco se forma con Tintoretto y sigue su técnica. En los años de Venecia de El Greco, Tintoretto está pintando la Scuola di San Rocco y en ese caso el aprendizaje es muy fácil. Cuando muere El Greco en su atelier de Toledo hay setenta y tantas esculturas de cera. Ese sistema de trabajo lo aprende de Tintoretto: acá pongo la figura de cera y aquí pongo una candela, la enciendo y yo no pintaré una figura sino su sombra. Esa es la base de una interpretación. Por eso los elongamientos de las figuras en El Greco nunca tuvieron que ver con su estrabismo, con un problema visual. Es un tema de concepto, hay que pintar con una luz interior. Es el más radical antinaturalista que puedas imaginarte.

### Y es un pintor "modernista" para su época.

Digamos que, después de Venecia pasa otros siete años en Roma, en un círculo de gente muy influyente, vinculado sobre todo a Fluvio Orsini (que luego fue el que inspiró una novela importante del siglo XX que fue Bomarzo), bibliotecario del Cardenal Alejandro Farnesio. Allí El Greco entiende dos circunstancias: Venecia era el color, Roma era la forma, desde Rafael a Miguel Ángel. Su apuesta era articular ese modelo veneciano construido sobre el color al modelo romano de la forma. Se acaba de hacer, entre las exposiciones programadas sobre El Greco por el cuarto centenario de su muerte, una dedicada a su biblioteca. Era el más culto de todos los pintores de su tiempo. Culto porque además sus notas, sus observaciones, han sido siempre escritas en los márgenes de sus libros primeras ediciones. En el ejemplar de *Le Vite* que poseía El Greco, por ejemplo, cuando se habla de Cimabue o de Masaccio, él escribe en los márgenes su opinión sobre lo que dice Vasari. En *Los diez libros de Arquitectura* de Vitruvio, él escribe sus opiniones sobre qué es lo clásico. Con *Orlando Furioso*, escribe sobre la locura. Era un apasionado. Son ciento cincuenta y siete primeras ediciones las que



FOTOGRAFÍA: RODRIGO LÓPEZ

se encuentran en su biblioteca. En algunos casos tiene también segundas y terceras ediciones. Del Vasari, por ejemplo tiene tres ediciones y va anotando permanentemente. Más tarde va a abandonar Roma, porque Alejandro Farnesio le ha retirado la confianza, Orsini no puede hacer nada para restaurarla y con una carta de Tiziano que lo presenta como discípulo suyo, que no lo fue, llega a España. Su destino inicial es El Escorial. Felipe II no podía decir no a una carta de Tiziano, y le encarga un cuadro en el que El Greco pone absolutamente todo de su parte: *El martirio de San Mauricio* que se encuentra en la sacristía de El Escorial todavía hoy. Es un cuadro imponente, imposible de pintarlo en Roma o en Venecia. Sólo puede hacerlo aquí donde ha liberado su propio lenguaje. Pero lo ve el rey y Felipe II que hablaba un estupendo italiano dice: *no, troppo inquietante*. Y El Greco entonces se va a Toledo. Allí, a través de mediaciones de españoles que estaban en Italia y que él había conocido, recibe el gran encargo del *Expolio*. Pero con *El Expolio* se produce la misma situación: la misma crítica recibida del Rey, que de alguna manera era más privada, le llega ahora de manos de

la religión toledana, que reacciona ante la obra en forma violenta. Cuidado: Toledo ya era la capital de la inquisición y había que ir de puntillas, no era fácil improvisar. Es ahí cuando, justamente, va a entrar de una manera frontal en una situación realmente compleja. Pero a partir de ahí él sabrá climatizar su propio discurso, planteará sus historias y terminará siendo aceptadísimo. Luego aparece un lenguaje nuevo, que es construir una Toledo que termina siendo una ciudad espiritual. Tres obras forman la serie: primero la *Vista sobre Toledo* que está en el Metropolitan, un cuadro impresionante. Segundo el *Laocoonte*, el sacerdote de Apolo condenado por los dioses porque anuncia la destrucción de Troya eso es inadmisible. Pero El Greco que está pesando en Toledo como una ciudad mística también piensa en su destrucción como tal y recrea esa situación en el *Laocoonte*. Y finalmente, la tercera de la serie, también en el Metropolitan (*el Laocoonte* pertenece a la colección de la National Gallery en Washington) *La apertura del quinto sello*, el *Apocalipsis*, ya no solo el fin de Toledo sino el Fin de la Historia. Acá la visión de San Juan adquiere una dimensión apoteósica. ☺

COMERCIALIZACIÓN

**Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.**  
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 1890\* - [www.tiempost.com.uy](http://www.tiempost.com.uy)

**tiempost**  
postal | logística | distribución

# Sueños lúcidos: un acercamiento a la pintura de **Gorki Bollar**

Pese a que la obra de Gorki Bollar (Montevideo, 1944; Ámsterdam, 2015) ha recibido una gran aceptación en Holanda, donde vivió y trabajó durante décadas, en Uruguay sus pinturas son escasamente conocidas. Alumno de José Gurvich, integrante y fundador del Taller Montevideo de importante actuación en Europa, Gorki ha mantenido un perfil bajo, con una obra singular que lo aproxima a los “primitivos” –tanto contemporáneos como a los pintores así llamados previos al Renacimiento– y que ha decantado hacia la sutileza de la composición y el encanto del color. Transcurridas cuatro décadas de su partida de Uruguay se ha realizado por primera vez una muestra individual en su ciudad natal, que reúne pinturas y dibujos, así como fotografías y documentación histórica sobre su trayectoria.\*

PABLO **THIAGO ROCCA**

## El modelo interior

*En mis cuadros busco referirme a mi propia experiencia personal de la realidad. Esta interpretación conduce a menudo a un mundo de cosas imaginadas, lo que André Breton llama “el modelo interior”.GB<sup>1</sup>*

Es un fenómeno de relativa extrañeza. No tanto en cantidad como en cualidad (parece que es sensiblemente más frecuente en los durmientes infantiles). Los sueños lúcidos son aquellos en que el soñador puede controlar con su propia conciencia el desarrollo de la escena onírica. Algo que para el resto de los soñadores parece imposible. El soñador lúcido, que ha practicado muchas noches o tardes de siesta su oficio de durmiente precavido, puede trastocar el devenir en apariencia azaroso –aunque psíquicamente pautado– de los personajes de sus sueños, mover las piezas del tablero, introducir nuevos acontecimientos y navegar en el mar de los imprevistos. Puede mirarse las manos y decir “quiero volar” y acto seguido largarse en veloz carrera para remontarse sobre el prado o la orilla de un río. Los sueños lúcidos suelen más claros –el practicante puede hacer uso de su

arsenal de recuerdos–, más diáfanos y estar embebidos por una aguda conciencia de los detalles. Como todo soñador, siempre se está en el centro del universo y los actos le persiguen solo a él.

Ante algunos cuadros de Gorki Bollar hemos sentido la misma sensación de extrañeza y vértigo. Es, quizás, una cuestión de estilo. Sus obras parecieran traducir al lenguaje plástico un psiquismo ascensional, auténticamente positivo. Los personajes de sus pinturas están allí cumpliendo no se sabe qué simbólica tarea, que a todas luces, y por más enigmática que parezca, resulta tremendamente útil para su propia diégesis, su mundo narrado. Tal vez no haya nada de extraordinario en montar una bicicleta, pasear un perro, observar una embarcación. Pero la forma en que estos actos se presentan disociados y al mismo tiempo conectados por un delgado hilo de expectación, convierten a los cuadros de Gorki en un espacio de trascendencia: algo ha sucedido o algo sucederá o algo está sucediendo entre nosotros, presencias diminutas que habitamos este universo luminoso y transparente.

De hecho, a menudo el espacio en las pinturas de Gorki, acusa una perspectiva

con puntos de fuga muy pronunciados: simulan ventanas por donde nos asomamos para escrutar el misterio de su cotidianeidad. Pero, en un juego especular que conviene a esta lógica de los sueños lúcidos, también los personajes de sus cuadros son convocados a observarnos. Proviene directamente desde distintas zonas de la fulgurante ciudad pintada para contemplar al observador del cuadro –del mismo modo que antes debieron detener su “mirada” en el creador durante el acto demiúrgico de los pinceles– y pareciera incluso que pospusieran para ello sus actividades o hicieran un alto en la jornada. El cuadro es una zona de intercambio de miradas entre personajes y personas, y esta doble interpelación, por su extravagante lucidez y su calculado avance, opera como “un falso despertar” en términos oníricos, es decir, un trasvasamiento de los planos ficticios y reales. Desde “aquel otro lado” –que es la pintura y el mundo interior de Gorki–, los habitantes también parecen animados por una curiosidad dirigida a nuestra peripecia mundana, y han llegado a la misma, precisa y tal vez incómoda –en tanto cuestiona también su estatus ontológico– situación de voyeur.

## Un nuevo primitivo

*Siempre me sentí inclinado hacia los temas del Cristianismo, admirando la pintura flamenca o veneciana. Además se dio que Holanda tiene una tradición de una especial veneración por la Biblia y el Cristianismo Primitivo, es decir de antes del Siglo IV; todas cosas que comparto. GB<sup>2</sup>*

*“¡Pero usted es un primitivo!”, exclamó José Gurvich (Lituania 1927 – Nueva York 1974) cuando un joven le mostró sus primeros dibujos.<sup>3</sup> Y lo dejó seguir camino, confiado en que el instinto es el más sabio de los consejeros, precisamente porque el instinto no da ni escucha –“como la dalia en el tintero”, agregaría Medina Vidal– consejos. No se equivocaba José Gurvich. Especialmente si consideramos que el término “primitivo” aplica no sólo a los llamados pintores ingenuos, sino a aquellos de la baja Edad Media y comienzos del Renacimiento. El mismo artista ha declarado a texto explícito su inclinación por los pintores flamencos y la expresión de religiosidad de los primeros cristianos, en tanto fuente de inspiración. (v. epígrafe de este capítulo) “En la constelación de los artistas flamencos, cada uno posee títulos de gloria que le son propios. La maestría natural de Jan y Hubert van Eyck llevó el arte flamenco a su forma más perfecta. La idealización de un tema concreto, que se convierte así en el símbolo de una elevada intuición espiritual: tal es el genio peculiar de Van der Weyden. Y Hans Memling aporta su simpatía por los árboles, los ríos, los campos del país de Flandes.”<sup>4</sup> Hay ciertamente una línea “flamenca” que prosigue la pintura de Gorki: la simpatía por los elementos del paisaje, la delicada precisión en el toque de color, el hierático gesto de las figuras –simplificado en el artista contemporáneo–, todo lo cual ha llevado a decir a uno de sus seguidores uruguayos que “Gorki es el más holandés de los pintores holandeses contemporáneos”. ¿Cómo se concilia en la obra del uruguayo esta idea de exquisita sutileza de los antiguos pintores flamencos y la relativa tosquedad de los naïf o primitivos modernos? La respuesta está en la manera que está dado el color, y dicho esto no únicamente en un sentido técnico, es decir, no sólo en la manera en que son distribuidos los pigmentos, cercana al miniaturismo y la iluminación de manuscritos medievales, sino, principalmente, por el carácter placentero de la ejecución, la alegría serena de un tipo de pintura que exige dosis parejas de concentración y ternura. (La respuesta también puede buscarse en su maestro Gurvich, quien admiraba ambas tendencias y cultivaba una obra que es narrativa y constructiva al mismo tiempo).*

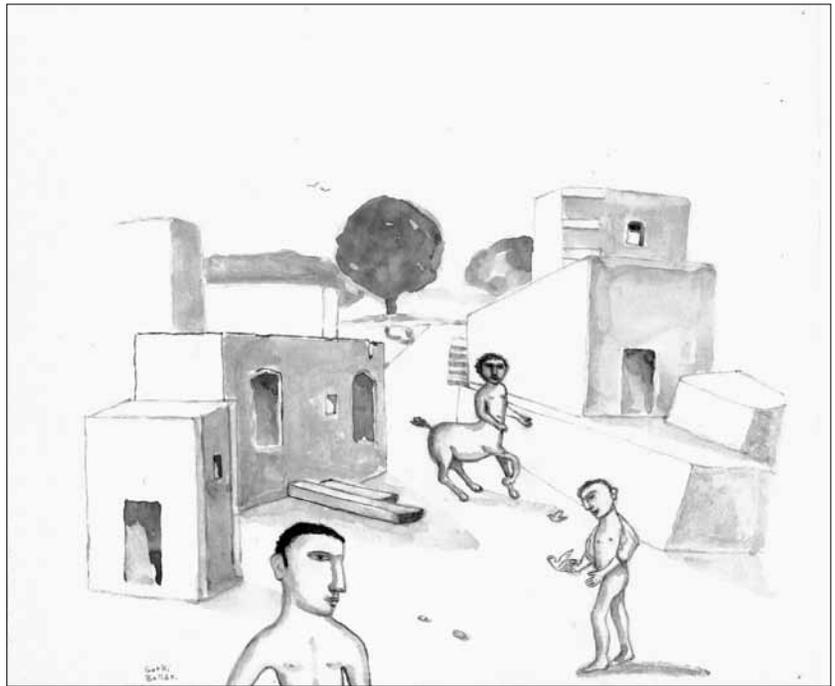
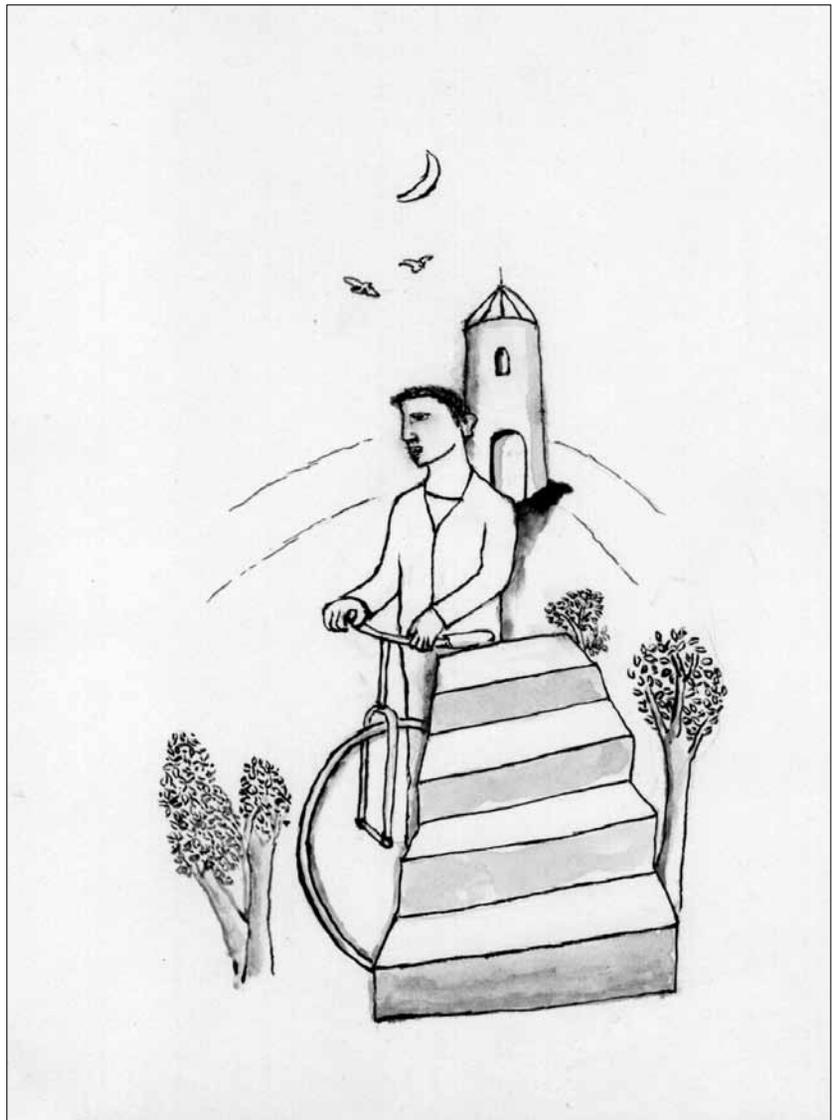


Ilustración para **La bicicleta etrusca**, 2014. Lápiz y tinta sobre papel, 23 x 24 cm.



Dibujo de tapa de **La bicicleta etrusca**, 2014. Lápiz y tina sobre papel, 23 x 24 cm.



Ilustración para *La bicicleta etrusca*, 2014. Lápiz y tinta sobre papel, 23 x 24 cm.

Lo que el Aduanero Rousseau (Laval, 1844 – París 1910) y los primeros naïf modernos lograron como conquista social de la pintura, fue en esencia la recuperación de la felicidad del color, en ese preciso momento histórico en el que la academia languidecía y las vanguardias “destruían” la forma, al menos, en términos figurativos convencionales. Rousseau, Paul Peyronnet, Camilla Bombois, Séraphine Louis y otros pioneros de la denominada pintura ingenua, aportaron más que una mirada infantil hacia el espacio y los objetos, un color nuevo para recubrirlos, una combinación más libre –pomos de color saturado, prolijo degradé para los cielos, vegetación brillante y opulentamente recreada– consecuente, en ciertos casos, con el paraíso soñado por la clase media francesa que adquiriría a la sazón nuevos tiempos de ocio e imaginaba un color y una naturaleza que la ciudad le negaba. Gorki recogerá algunos de los elementos mencionados, como veremos más adelante, en especial de Rousseau, pero lo hará teniendo como plataforma de despegue los conocimientos “constructivos” adquiridos junto con Gurvich y la escuela del Sur. “Desde el principio mi trabajo mostraba similitudes con el arte de los primitivos modernos, artistas que trabajan fuera de las corrientes

artísticas vigentes, y que son a menudo clasificados como naïfs. Pero hay una diferencia esencial entre naïfs y primitivos. Naïfs son por lo general individuos que practican la pintura sin haber recibido una enseñanza formal. Su trabajo es un intento de lograr una copia fiel de la realidad, más que una transfiguración dinámica. Los naïfs tienden a mirar hacia fuera, a través del lente naïf. Por el contrario, el primitivo puede ser descrito como alguien que observa el interior con un ojo inocente, y en él ve un mundo de formas imaginadas...”<sup>5</sup>

### El Taller Montevideo

*Me fue posible expresarme dentro de los principios del constructivismo sin perder espontaneidad.* GB <sup>6</sup>

Cuando, aún en Montevideo, Gorki pinte junto con sus compañeros el Taller Montevideo (TM)<sup>7</sup> un mural en la Galería Caubarrere, deberá contenerse y destilar muy sutilmente ese disfrute por “el mundo de las formas imaginadas”. En aquel entonces primaba una rígida disciplina constructiva, que abrevaba principalmente de la doctrina de Joaquín Torres García (Montevideo 1874 – 1949). En el folleto de la primera exposición del TM de 1963 (Pintura - Cerámica

-Tapices) se lee la máxima de George Braque: “Amo la regla que corrige la emoción.” Susana do Pazo y otros amigos del grupo recuerdan esa severidad de criterios, que los ayudó a tomar conciencia de su misión, a reconocerse en una “mística” y realizar sacrificios por el mundo del arte que hoy nos sorprenden por su valentía. Pero ya Gurvich había dejado en ellos una semilla: la asunción del camino estético como un sendero de crecimiento individual. Tanto al interno del grupo –el TM continuará exitosamente, aunque variando su integración, hasta comienzos del siglo XXI– o fuera de él, todos los integrantes del TM lograron articular un estilo propio y diferente del resto. Esta relación de cada artista al interior del taller Montevideo mantiene la misma equidistante lógica entre la tradición e innovación, que la de Gurvich respecto a su maestro Torres García: se respeta la tradición –en el caso de TM de una vanguardia militante–, pero no se permanece a ultranza atado a sus preceptos, como aconteció, en cambio, con otros discípulos de Torres. Ello permitirá el ejercicio de ciertas libertades necesarias: “En cuanto a mi manera de trabajar, Gurvich tenía una idea muy clara de lo que había de proponerme para lograr un resultado. Me dijo una vez: ‘Usted forma parte del grupo del Taller (de Montevideo), eso está bien, porque la compañía de los otros le dará muchas cosas. Pero no pierda de vista su propia personalidad y su manera peculiar de hacer las cosas. Cuando ellos se pongan a discutir y a buscar soluciones, usted tiene que mantenerse aparte. Escuche lo que ellos digan, pero después vaya y haga lo suyo.’ Estos consejos de Gurvich serían para mí de un valor enorme andando el tiempo, haciéndome saber muchas cosas sobre mí mismo.”<sup>8</sup> La influencia del TM en la obra postrera de Gorki no es fácilmente perceptible. La febril actividad del grupo a mediados de los años sesenta, volcado a un arte de resonancias cinéticas y con acciones y performances callejeras de impronta revolucionaria, parecen alejadas del mundo más tradicional de la pintura de caballete. Sin embargo, más allá o más acá de la dinámica grupal, el artista guarda su energía y mantiene un cause subterráneo. “Siempre seguí con la pintura, lo cual combinaba con las actividades del Taller Montevideo, en este caso trabajar en arte cinético o realizar diapositivas con tema abstracto, que luego eran proyectadas en paredes u objetos.”<sup>9</sup> Perdura y se refleja en ambas instancias una idea de orden, de construcción, que prosigue en la pintura luego de abandonar el TM e instalarse definitivamente en Ámsterdam hacia 1966. Si bien es cierto que su pintura carece de la idea tonal a la manera

torresgarciana, la vieja doctrina de la Estructura se manifiesta en los cuadros fantásticamente descriptivos: las proporciones aéreas siguen jalonando el espacio a través de coloridos contornos. *“El constructivismo se basa en una idea de estructura, la relación de las partes con el todo. El oficio del pintor es como el de un arquitecto o un constructor; presupone un concepto de proporción y un sentido de armonía y equilibrio.”*<sup>10</sup>

### Barcos, globos, bicicletas y caballos

*“Me llega como una gran luminosidad y una diafanidad que sugieren algo misterioso y mediterráneo.”*<sup>11</sup>

Un rico y variado repertorio de personajes y figuras entrañables nutre la pintura de Gorki Bollar. No cabe dudas de que algunos de ellos nacen de la observación directa de la realidad, tributo del artista a la ciudad anfitriona, Ámsterdam, surcada por canales, embarcaciones e infatigables bicicletas. Otros elementos cumplen funciones alegóricas o sugestivas de onirismo, como las errantes alondras, caballos y perros, cuya inclusión oscila desde el sustrato mitológico al mundo de lo cotidiano. (También son importantes y frecuentes las figuras de músicos y de personajes del circo). Pero existe un elemento que llama poderosamente la atención por su carácter recurrente: los globos aerostáticos. Son presencias marginales que delatan con su lenta fuga hacia las alturas el dominio de la imaginación y de la felicidad. Como afirma Juan Eduardo Cirlot: *“Otra asociación importante a la idea de esfericidad es la de perfección y felicidad. La carencia de esquinas (aristas) equivale analógicamente a la falta de inconvenientes, estorbos, contrariedades.”*<sup>12</sup> Por su encendido cromatismo y su gratuidad narrativa, los globos nos recuerdan a los pintores naïf y en especial al pionero francés Henri Rousseau (1844 – 1910). En la pintura de este último se ven repetidamente globos aerostáticos y biplanos, como en *“Paisaje con grúa y el dirigible Patrie”* de



*“Haarlemmersluis”*, 2002. Acrílico sobre fibra, 23 x 29,5 cm.



*“Composición con figuras”*, 2012. Acrílico sobre papel, 20 x 27 cm.

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova  
videoentrevistas

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

**TNU**

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

colección  
en venta en museos y librerías

**25 artistas**  
**27 programas**  
**28 min c/u**

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Triago Rocca

**volúmenes 1, 2 y 3**  
**9 DVD**

patrocinado por Fundación **Itaú**

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

1907-8, "Paisajes con tres pescadores y biplano" de 1908, y a veces ambos artefactos voladores en el mismo cuadro, como en "Orillas del Marne, con dirigible y biplanos" de 1907.<sup>13</sup> Un globo diminuto aparece en el famoso autorretrato al aire libre, "Yo, retrato-paisaje" (1889-1890), en la que también asoma una embarcación con banderas, otra probable referencia icónica de Gorki.<sup>14</sup> Las citas del uruguayo a la pintura de Rousseau no se agotan en la aparición de los globos aerostáticos: hay un empleo escalonado de los planos y un uso aberrante de la perspectiva, así como diferencias de escala entre las figuras dentro de una misma obra, elementos que en Rousseau se dan por inconsistencia técnica y en Bollar es distorsión deliberada.

Y sobre todo, una atmósfera onírica constelada por fuertes contrastes cromáticos y calculados degradé. Pero todas estas afirmaciones parecen contenidas en la figura clave del globo aerostático, de la que los franceses fueron, al parecer, grandes adelantados, según admite un ayesado británico: "*It was the French who first enclosed a cloud in a bag*".<sup>15</sup>

"Guardar una nube en una valija" es quizás una metáfora posible para el acto pictórico tal como lo practica Gorki Bollar. La noción del viaje implícita en esta imagen surreal está presente en sus cuadros al trastocarse en innumerables medios de transporte –no faltan tampoco helicópteros y tranvías–. Leo Duppen escribió sobre el "regreso" de Gorki Bollar, otros hablan de un "Llegar y partir sin fin" y "un viaje rumbo a lo desconocido".<sup>16</sup> Como si el desplazamiento de la imaginación fuera propulsado por fuerzas motoras mancomunadas en el tiempo y el espacio, los medios de locomoción también se dejan llevar por la levedad del trazo. Hoy la pintura de Gorki nos devuelve a un mundo de imaginación y de sueños navegables. "*El hecho de saber que se sueña le permite al soñante ampliar su abanico de opciones así como abordar el contexto onírico con una mayor libertad de acción. No sólo puede controlarse a sí mismo y a sus actos, sino también intervenir deliberadamente en el ambiente, los personajes y el desarrollo de su sueño. Ciertas acciones se presentan con una gran regularidad, como soñar que se vuela o se levita*".<sup>17</sup> Dejémosnos llevar por el globo aerostático de Gorki Bollar. Deslicémosnos por el paracaídas de su fantasía. Al final de cada viaje nos espera una nueva partida. 📍

#### Notas:

1. Gorki Bollar, **Retrospektief**, 2000, Museo Rijswijk, Holanda.
2. Correspondencia con el autor, 17/01/2015.
3. Citado por Tatiana Oroño en **José Gurvich: Una paideia desvelada**, Museo Gurvich, Montevideo, 2012, pág. 32.
4. Willem Vogelsang, **La Pietà de Rogier Van der Wwyden**, Aguilar Ed., Ámsterdam, 1950, pág. 5.
5. Gorki Bollar, "Pintura primitiva: sus conexiones con el realismo y el constructivismo" en **Gorki Bollar, Retrospektief**, 2000, Museo Rijswijk, Holanda.
6. *Ibidem*, Museo Rijswijk, Holanda.
7. Fundado en 1963 por los discípulos de José Gurvich Armando Bergallo, Gorki Bollar, Clara Scremini y Héctor Vilche y a los que pronto se suman Ernesto Vila y otros artistas y amigos como Susana do Pazo, Alicia Gilardi, Nora Schoenemann, entre otros.
8. Citado por Tatiana Oroño en **José Gurvich: Una paideia desvelada**, pág. 32.
9. Correspondencia con el autor, 17/01/2015.
10. Tomado de **Gorki Bollar, Retrospektief**, Museo Rijswijk, Holanda, 2000.
11. "Pronto tendré más dibujos para mandarte" A propósito de los manuscritos de **La bicicleta etrusca** (pozodeagua ediciones, Montevideo, 2014), que el autor envió a Gorki en el año 2013 con la intención de trabajara en dibujos que acompañaran el poemario, como finalmente aconteció. Correspondencia con el autor del 23/12/2013.
12. Juan-Eduardo Cirlot. **Diccionario de símbolos**, Entrada Globo, Ed. Labor, Barcelona, 1978, pág. 218.
13. Incluso la presencia de los dirigibles ha servido para estimar la datación de la obra. "La identificación del dirigible con 'Patrie' y la noticia de que su primera ascensión no tuvo lugar hasta 1907 han permitido fijar un seguro termino *ante quem non*..." **La obra completa de Rousseau**, Ed. Origen, Barcelona, 1990. Equipo editorial: Jaime Pr, Caterina Molina, Romén Solé, Carlos Dorico.
14. "La torre Eiffel, visible tras el mástil de la nave, la misma nave empavesadao y quizás también el globo constituyen probables referencias a la Exposición Universelle de 1889." *Ibidem*, **La obra completa de Rousseau**, 1990.
15. C. H. Gibas – Smith, **Ballooning**, Companion Royal Aeronautical Society, Penguin Books, Londres, 1948.
16. Artículo sobre la obra de Gorki Bollar en la revista *Ámsterdam* Sur
17. Sueño lúcido según Wikipedia en "[http://es.wikipedia.org/wiki/Sue%C3%B1o\\_l%C3%BAcido](http://es.wikipedia.org/wiki/Sue%C3%B1o_l%C3%BAcido)"

\* **Los sueños lúcidos** de Gorki Bollar, Centro Cultural Dodecá (San Nicolás 1306, Montevideo, 3 de febrero al 27 de marzo 2015). La noche en que se levantaba esta exposición falleció en Amsterdam el artista homenajeado. Sabíamos del delicado estado de salud de Gorki, y esta muestra, realizada gracias a la comprensión y gentileza de Cristina Bausero, buscaba compensar en vida el desconocimiento de su obra en nuestro país. Gorki así lo entendió y lo transmitió a sus amigos. Queremos por ello expresar nuestro más profundo agradecimiento a las personas que hicieron posible esta muestra facilitando obras y documentos: María Cristina Azambuya, Jorge Barreiro, Daniel Benoit, Susana do Pazo, Álvaro Gelabert, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Graciela Noce, Tatiana Oroño y Frida Silverman.

## // CORRESPONDENCIA //

"Esta es una foto de 1948, estoy en la puerta de mi casa en la calle Gaboto. Mi padre era aficionado a barcos y embarcaciones, y me había hecho un submarino de madera, que él mismo pintaba. (El escritor favorito de mi padre era Máximo Gorki, y por eso me dio su nombre.)"

(21/12/2014)

\* \* \*

Yo 'paraba' en la esquina de Eduardo Acevedo y Durazno, y a veces concurría un muchacho llamado Francisco Varela; él a su vez estaba vinculado a Bergallo y a Vilche, y a veces nos invitaba a ir al apartamento de Convención 1412, donde vivía Bergallo. De ahí se dió un contacto con José Gurvich, que les daba clases de pintura en su taller del Cerro.

(17 de enero de 2015)

\* \* \*

"Bollar, mi apellido, viene del nombre de un pueblo de la provincia de Vizcaya de donde probablemente provienen mis ancestros. Mis abuelos paternos ya habitaban en el Departamento de Treinta y Tres, donde tenían campo para dedicarse a la agricultura.

Mi padre, Tomás Bollar, perteneció allá por los años treinta a una organización anarquista, llamada Lucha Libertaria, la cual había contribuido a formar al lado de un grupo de compañeros. Publicaban textos y poesías relacionados con sus ideas; había entre ellos quienes escribían y otros que pintaban y exponían sus obras. Todo esto sucedía en Treinta y Tres. Hacia 1939 mi padre se establece en Montevideo, donde trabaja como jefe de personal de una empresa de Montevideo, La Liga Sanitaria. Aquejado por problemas de salud, mi padre falleció a temprana edad, en 1952. Me fue posible llegar a conocer su idealismo y convicciones. Elementos que más tarde encontraría en José Gurvich y su entorno.

Conocí a Gurvich a través de Armando Bergallo y Hector Vilche, que iban los domingos a pintar al Cerro. Para ese entonces yo me había

puesto a pintar por mi cuenta. Habiendo producido unos paisajes, se los di a Bergallo y Vilche, para que se los mostraran a Gurvich. Él dijo reconocer un primitivo en mí, y me invitó a formar parte del grupo de los domingos, el cual estaba integrado por amigos que iban a pintar al taller del Cerro.

A los pocos meses, en 1962, fui invitado, junto con Bergallo y Vilche, a exponer en Amigos del Arte, que quedaba entonces en la calle Juan Carlos Gómez, siendo ésa mi primera exposición.

(17/12/2014).

\* \* \*

*"Me resulta más fácil trabajar en cuadros, sobre todo porque la técnica es a la inversa que con los dibujos.*

*Cuando se pinta un cuadro es siempre posible superponer pinceladas, determinar un contorno, y si no te convence del todo simplemente le pintas por encima una nueva versión.*

*Lo cual no es posible en técnicas sobre papel, y sobre todo con acuarela; tiene que quedar bien de entrada, porque después no se puede borrar o cambiar nada."*

(23/11/2013)

\* \* \*

*"Hola Thiago,*

*Acabo de recibir y leer el texto de 'La Bicicleta Etrusca'.*

*Me ha gustado mucho: es un mundo con el cual siento una gran afinidad.*

*Muchas gracias por pensar en mi trabajo para participar en el libro.*

*Pronto te haré llegar algunos dibujos que haga tomando tus poemas como punto de partida.*

*Hasta pronto, un abrazo,  
Gorki."*

(05/11/2013)

\* \* \*

*"Hola Pablo,*

*Me alegro de que hayas podido visitar la muestra en el Museo Gurvich.*

*Es muy cierto lo que dices acerca de lo bueno que es conocer a un verdadero maestro.*

*Siempre he sentido que través de sus lecciones uno recibía una energía para continuar trabajando toda la vida. Como él decía: -'... la pintura es una cosa que lo agarra a uno y ya no lo suelta más'.*

*Abrazo,  
Gorki."*

(20/8/2012)



**Plaza Independencia 737**

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

**facebook**

# Juan Cano

## De la pancarta al museo Un camino sembrado de descubrimientos

El exilio, ese común denominador que afectó a los perseguidos políticos por la dictadura uruguaya, destruyó mucho y provocó mucho dolor. Pero también, como en una relación dialéctica, involuntariamente hizo lugar a la gestación de nuevos amaneceres en la existencia de muchos desterrados. La creación artística fue, en infinidad de casos, la herramienta que transformó la experiencia dolorosa en un camino de logros y revelaciones. El del artista plástico Juan Cano (Montevideo, 1954), radicado en Suecia, es uno de esos buenos ejemplos.

FEDERICO FERRANDO

### Tiempos difíciles

Cano fue uno de aquellos militantes anónimos que, en las instancias pre-dictadura, volcaba su fervor juvenil en la contienda propagandística haciendo de la brocha, el estencil o el *planograf*, herramientas que contribuían a golpear con sus mensajes al poder opresor. Juan nos cuenta sobre aquellos tiempos en los que esa faceta de la militancia resultaba siempre un desafío desde varios puntos de vista, entre los que no era menor el de la imaginación. No alcanzaba con pintar muros o pancartas, -rememora-, había que sorprender, innovar estéticamente en la formulación del mensaje así como explorar nuevas maneras de expandirlo. El panfleto, el afiche, la tarjeta también, aportaron caminos en la búsqueda para llegar a la gente y conmovérla.

Fueron tiempos duros en los que cabía poco margen para la atención de lo personal. Sin embargo, había que sobrevivir y allí también era necesario utilizar el ingenio. La misma práctica de utilización de elementos gráficos acudió a resolver, muchas veces, el problema de subsistencia y la impresión serigráfica de camisetas y otras prendas que luego se pondrían a la venta, dio solución a tales emergencias. Juan Cano nos confiesa que aquella experiencia lejana, en aspectos técnicos, fue una incipiente escuela que, en nuevas

circunstancias, lo conduciría al desarrollo de la actividad plástica que ejerce a plenitud desde hace años.

Cuando la violencia militar se hizo más álgida, Juan ingresó a la corriente de uruguayos cuya única opción posible era el exilio o las garras de la dictadura. Así, un día Suecia se transformó en el nuevo hogar.

### Volver a nacer

Bien podría afirmar, nos dice Juan, que el desembarcar en Suecia fue como una forma de volver a nacer. Comenzar de cero significó el enfrentamiento con un idioma difícil, códigos de funcionamiento y comportamiento social desconocidos y, por lo tanto, la necesidad de estructurar una disposición mental tendiente a la adaptación nada fácil, pero imprescindible. Al mismo tiempo, el padecimiento de la soledad, ese sentimiento desgarrador que muchas veces te hacía tocar el fondo de oscuros abismos, contribuía a la caída en situaciones de desaliento de las que parecía no haber retorno. De esta manera expresa Juan el recuerdo de las primeras sensaciones del exilio. Sin embargo, así como se evidenciaron las dificultades propias a un recién llegado tanto como el dolor de todo lo perdido, por otro lado, el descubrimiento de un horizonte de enormes posibilidades se hizo visible con el tiempo y le abrió al exiliado una gran cuota de esperanza.

Mientras que el nuevo paisaje le brindaba renovadas expectativas en un clima de paz y tranquilidad, el panorama de la dictadura uruguaya seguía ejerciendo la ignominia en el lejano Uruguay. La distancia y el sosiego alcanzado no impidieron que aquella realidad siguiera doliendo. Juan volvió entonces a embarcarse en un proyecto colectivo dirigido a la solidaridad. La difusión a nivel europeo de aquel estado de cosas en el país buscando concientización y apoyos contra la dictadura fue un objetivo principal. La experiencia anterior de Cano en Uruguay se trasladó entonces a otro frente. Un taller de serigrafía se puso en marcha y permitió, bajo su dirección y trabajo, abrir múltiples vertientes de divulgación. Simultáneamente, el descubrimiento de nuevas posibilidades técnicas y la apertura de horizontes potenciados con la perspectiva europea, fueron enriqueciendo en Juan su bagaje cognoscitivo y afinando tanto su sensibilidad como la curiosidad por aspectos que ingresaban ya directamente al campo del arte propiamente dicho.

### Continuidad de un camino

Una férrea voluntad, gran disciplina y el placer por el trabajo, fueron pilares sobre lo que Juan Cano asentó el desarrollo de un quehacer que fue adquiriendo, año tras año, una dinámica imparparable en la evolu-

"Monólogo", 60 x 80 cm,  
fotopolímeros, aguatinata. 2015.

ción de una obra que hoy ya se destaca con nivel internacional. Cuando las instancias políticas de un Uruguay con nueva realidad fueron mutando el enfoque de su propia vida, y los intereses adquiridos en el terreno del arte crearon otro panorama, su vocación natural entró a manifestarse de lleno. La práctica de la pintura alternó, durante un buen tiempo, el desarrollo e investigación de la gráfica que finalmente ocupó su mayor interés y absoluta dedicación. Esta manifestación plástica fue enriqueciéndose mediante una obstinada búsqueda de recursos técnicos y experimentación incesante que le permitió ir madurando y fomentando la construcción de una identidad expresiva que, en pocos años comenzó a dar sus frutos. Uno de ellos, fue el acceso a una institución que le permitió dar un importante salto en varios aspectos. Hablamos del Taller Colectivo de Gráfica de Malmö (KKV). Esta institución, creada por la voluntad de artistas gráficos y sostenida sin fines de lucro desde hace unos cuarenta años, ha ido evolucionando en sus capacidades técnicas y de funcionamiento convirtiéndose en un centro donde, además de ofrecer la disponibilidad de instalaciones con los últimos avances técnicos para el uso personal de sus miembros, promueve la realización de exposiciones e intercambios entre centros de diferentes países. Como es de norma, la aspiración al ingreso al KKV como miembro, exige la presentación de currículum y obra que luego es evaluada por un jurado competente. En su momento Cano llenó tal exigencia y desde hace veinte años es miembro activo del taller colectivo de Malmö. Las ventajas de tal condición se extienden desde no sólo la disponibilidad de local y aparatos durante las veinticuatro horas del día hasta la participación en eventos internacionales, sino también al significativo contacto con otros grabadores en el



lugar de trabajo permitiendo una enriquecedora interrelación profesional. En el año 2002, respondiendo precisamente a una convocatoria del KKV a la que se presentaron ciento cincuenta artistas, Cano resultó elegido junto a otros diez colegas para representar a la gráfica sueca en el Museo de Arte Erasto Cortés de Puebla, México. A partir de aquel primer contacto con el país azteca, la obra de Cano adquirió -en ese contexto- relevancia inmediata que continuó desarrollándose con presenta-

ciones en distintos museos y galerías de diferentes ciudades. La febril actividad del artista le ha permitido, desde entonces, mantener una exhibición permanente y simultánea de su labor en distintos frentes latinoamericanos y europeos. La trayectoria de su trabajo está avalada no sólo por la elogiosa crítica en Suecia y el extranjero sino por la múltiple recepción de la obra en espacios de prestigio en Italia, Japón, Dinamarca, Holanda, Estados Unidos, Costa Rica, y Francia.



"Petsi". 50 x 40 cm. Fotopolímeros, aguainta, serigrafía. 2015.

### Construcción de una identidad

Múltiples son los factores que contribuyen a la creación de una personalidad. Sin embargo, en la base conceptual que sustenta dicho universo muchas veces son suficientes pocos elementos definidos para alcanzar esa conquista. En la obra de Juan Cano se han manifestado dos constantes que, por un lado tiene que ver con el origen de la aventura de vida que transformó su realidad. Es decir, el numen de lo político subyace siempre en el espíritu de su trabajo. Por otro lado, la modalidad o enfoque con que encaró su ingreso al mundo del arte en la fase práctica.

Con respecto al primer punto, la preocupación de Juan de que la herramienta expresiva elegida, su arte, no se apartara de una actitud interesada por el devenir histórico de una humanidad sufriende y en crisis, sigue presente y marca uno de los aspectos característicos de su quehacer. No esperemos, no obstante, una formulación literal de tal enfoque en su obra y he aquí, uno de los grandes hallazgos de su trabajo. El de haber logrado con elocuencia conmovedora la introducción a un mundo de lecturas

que obvian el facilismo banal y abren un espectro de interpretaciones que no dejan al espectador indiferente.

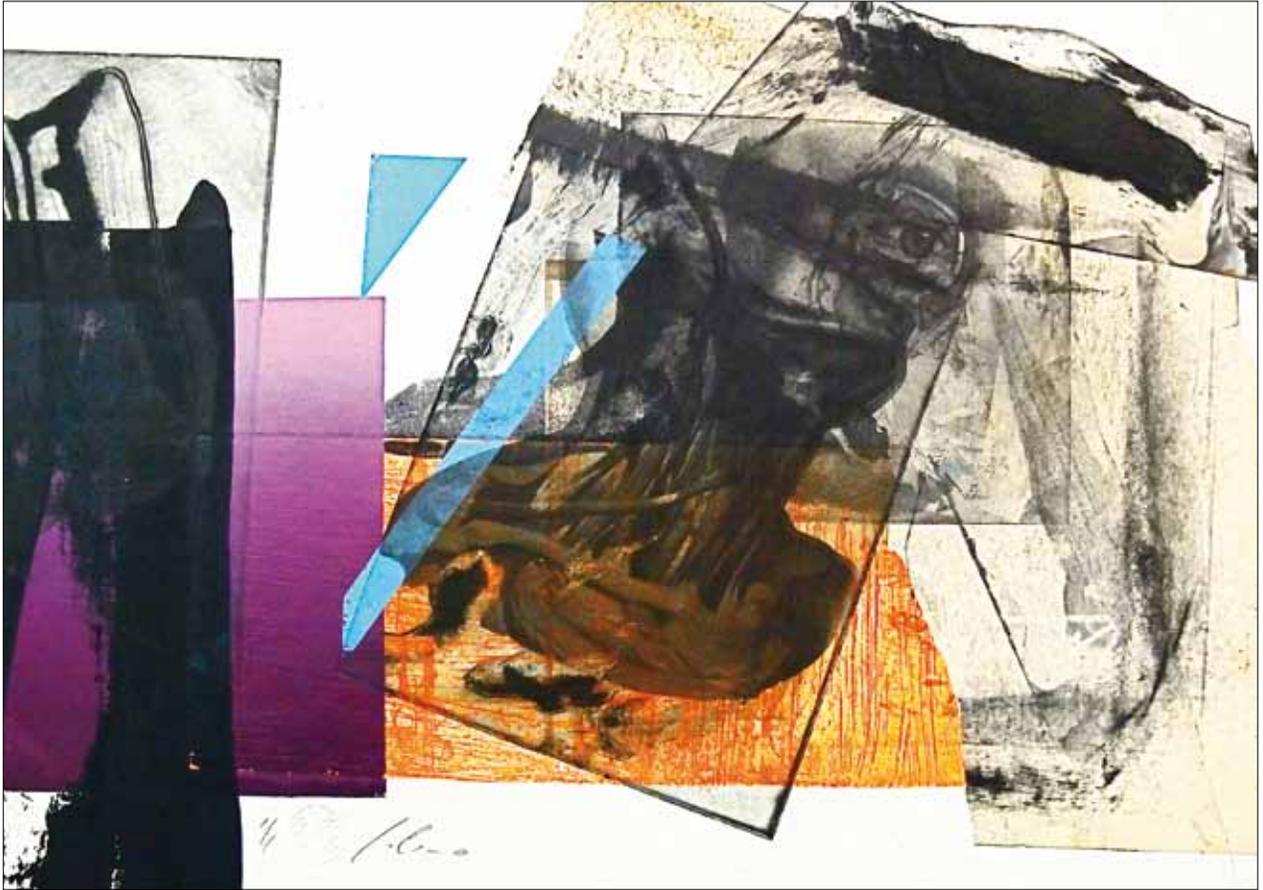
El otro aspecto que se suma para aportar a la obra la efectividad lograda, es la ruptura con toda metodología ortodoxa para la concreción física del trabajo. Cano ingresó al mundo de la gráfica con la experiencia de una serigrafía "de urgencias" (por darle nombre a las circunstancias en que se situara) y a partir de ahí, imbuido de curiosidad y apasionamiento, fue avanzando como una tromba en la obtención y práctica de técnicas tradicionales así como de las más avanzadas al alcance de la gráfica actual. Con ese aprovisionamiento se volcó a la alquimia de sus constantes experimentaciones con las que innova y sorprende siempre. En este campo, Cano es un inventor constante. Para él no es suficiente el dominio del "agua tinta", el "fotopolímero", el "shinecole" o la "serigrafía" en las múltiples combinaciones que usa en sus elaboraciones. Juan siempre tiene un ojo apuntando hacia otro horizonte, otra búsqueda. La forma diferente de usar aquellas técnicas, los nuevos soportes donde aplicarlas, son preocupaciones siempre despiertas para brindar nuevos escenarios. En esa forja

imaginativa surgieron, en un momento, las telas serigráficas de cinco y seis metros, introducidas en instalaciones que comenzó a desarrollar años antes, tocado por las terribles miserias de la guerra de Irak y el Oriente Medio. En tales instalaciones, que recorrieron múltiples espacios, pudo desplegar toda la gama de aplicaciones técnicas en metáforas de gran impacto. Las instalaciones se constituyeron, desde entonces, en otra forma expresiva que Cano introdujo en su mundo creativo incorporándola con los rasgos ya típicos de una fuerte identidad.

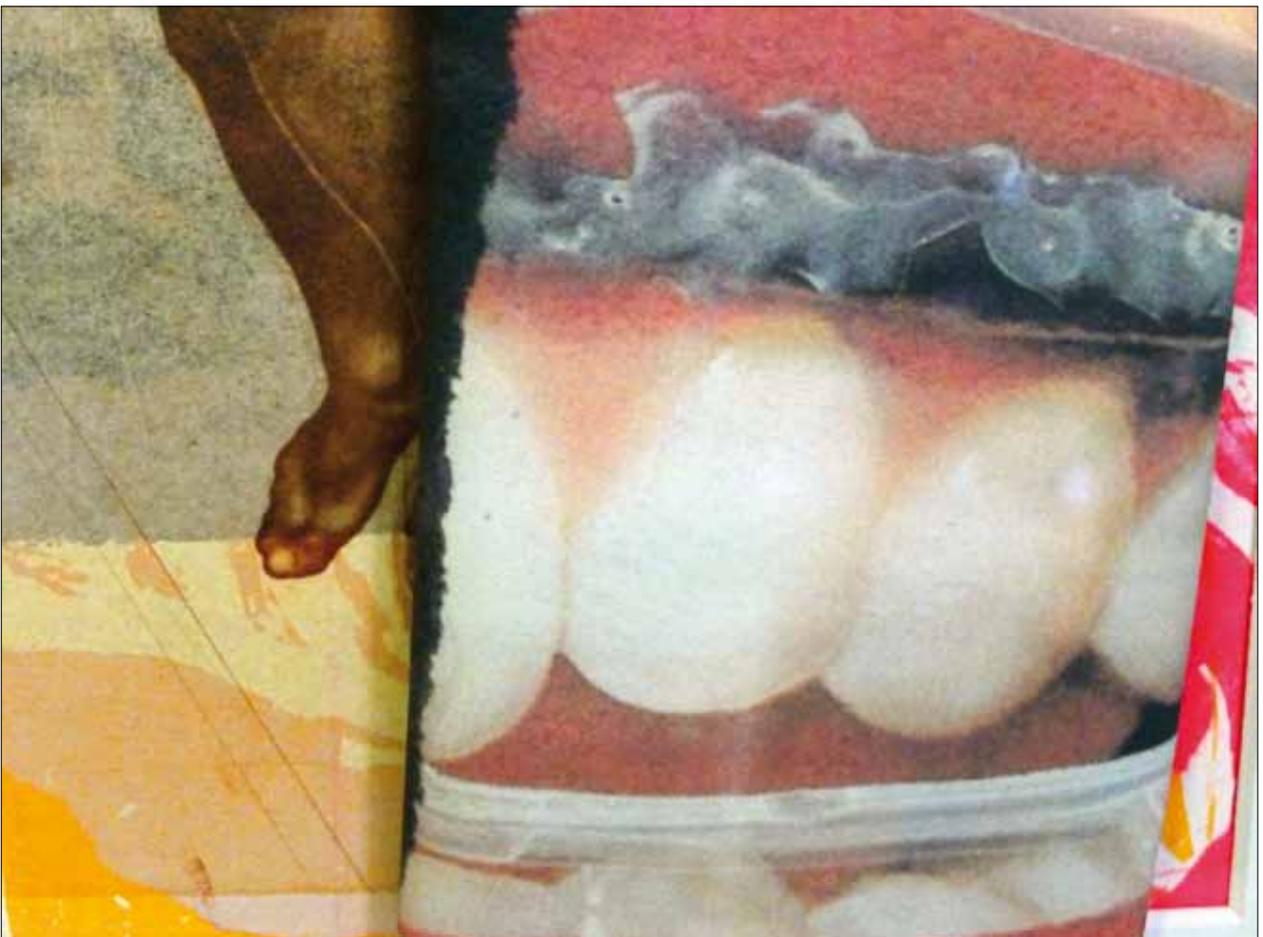
### Nuevas exploraciones

Liberar la imagen del plano y darle corporeidad le resultó, en cierto momento, un objetivo obvio en su inquieta búsqueda y surgió así el descubrimiento del plexiglás, esa resina sintética semejante al vidrio que le serviría de nuevo soporte a otra invención. Los bloques transparentes con incorporación de imagen le aportaron a la misma otra luminosidad y presencia, transformándose en un hallazgo que le brindó a lo gráfico nueva perspectiva.

Ante la perenne inquietud de Cano cabe



"Krop": 50 x 37 cm. Fotopolimeros, aguainta, serigrafía. 2015.



"Peace ON NO war": 50 x 40 cm. Shinecole, aguainta. 2015.

siempre preguntarse cuál será el nuevo descubrimiento para manifestarse que saldrá a luz en su camino. Tal condición, que forma parte indivisible de su idiosincrasia, también conlleva otra no demasiado frecuente en el mundo del arte y que no se adjudica a aspectos estéticos o técnicos: la generosidad.

Esa carrera que ha venido desarrollando y que lo ha llevado a ocupar destacadísimos lugares en el panorama de la gráfica sueca que representa con destaque en el exterior, nunca le ha impedido compartir a través de los contactos adquiridos, nuevos espacios con los colegas de la profesión. Todo artista atento a la difusión de su propia obra sabe de la significación que tal actitud conlleva a la hora de aspirar a un espacio con aquel fin. Para Juan Cano el "otro" también existe y así lo demuestra en su práctica de vida. Una idea que manejaba hacía tiempo y fue madurando hasta alcanzar finalmente su concreción en octubre del 2014, da cuenta del comentario precedente. Ante el contacto con artistas gráficos de Uruguay, en oportunidad de algunos *workshop* efectuados en Montevideo, surgió en él la intención de hacer trascender fuera de fronteras la obra de aquellos artistas. Ejerciendo ese espíritu



solidario y utilizando la posición alcanzada en el medio mexicano, coordinó la realización de una suerte de homenaje a la gráfica uruguaya abriéndole a un grupo de destacados grabadores uruguayos las puertas del Museo Fernando García Ponce, en Yucatán. Allí, dieciocho artistas de primer nivel fueron exhibidos en cinco salas del museo en el marco de lo que se dio en llamar "Gráfica uruguaya y su historia", donde la mención inevitable al "Club de Grabado" estuvo pre-

sente como espíritu subyacente del evento. El éxito de la iniciativa y la realización en sí, tuvo enorme proyección aunque, extrañamente, en el país de origen de los artistas participantes el hecho fuera olímpicamente ignorado. Cosas veredes. Realizaciones y proyectos permanentes son la constante de este artista que, insaciable en su afán por renovarse, sigue desarrollándose profesionalmente sin apartar de su arte la presencia de un mundo que lo conmueve e inspira. ☎



**Informes:**  
danielatomeo2009@gmail.com

## La Pupila a Nueva York/2016

Acompañado por los directores de la Revista La Pupila y la Prof. Daniela Tomeo

En abril de 2016 proponemos un viaje a una de las capitales del arte y especialmente del arte moderno. Visitas a museos, edificios, centros de arte, talleres de artistas y galerías, que ponen a dialogar la historia del arte y los lenguajes artísticos contemporáneos. Prepararemos el viaje previamente con clases y reuniones para conocer y aprovechar mejor nuestra estadía.

Los *cloisters* o claustros, es el nombre que recibe la sección de arte medieval del Museo Metropolitano de Nueva York (MET). En los años treinta del siglo pasado, un grupo de norteamericanos entre los que se encontraba John D. Rockefeller Jr, resolvieron crear un museo dedicado al medioevo, a partir de fragmentos de columnas y edificios románicos y góticos traídos de Europa. El conjunto compuesto por una serie de claustros catalanes y franceses, se completó con retablos, muebles, pinturas murales, un jardín medieval, tallas religiosas y una singular colección de siete tapi-



ces del siglo XV que representan la caza del Unicornio. Los *cloisters* se ubican en la zona norte de Manhattan, en Fort Tyron, un parque diseñado especialmente para albergar el edificio.



Fernando García en el Phaeton, tirado por los caballos Gastón y Tonny (Fuente: catálogo "Cocheras y caballerizas de la quinta en Carrasco de Fernando García").

# Coleccionar, legar, y así vencer a la **muerte**

Al morir en 1945 el empresario Fernando García Casalia, legó al Estado un patrimonio que incluía propiedades y múltiples colecciones, desde carruajes a cajitas de música, destacándose su colección de arte. El Museo Nacional de Artes Visuales recibió casi 400 obras, incluyendo 152 óleos y dibujos de Juan Manuel Blanes -la mayor colección privada que existió de este artista- y una valiosa colección de arte español, en la que destaca el óleo "Los desastres de la guerra" de Goya. ¿Quién era este coleccionista? ¿Qué lo llevó a reunir tan importante colección y por qué se lo legó al Estado? ¿Qué peso tuvo ese legado en la conformación del acervo del principal museo del país?, son algunas de las preguntas que guían este artículo.

CAROLINA **PORLEY**

**E**l 17 de junio de 1945 a los 58 años murió en su apartamento del Edificio García (en la esquina de Ejido y 18 de Julio), Fernando García Casalia, víctima de una meningitis aguda. Horas antes de su muerte, había realizado una de sus fastuosas fiestas privadas en la "casona" de su quinta de Carrasco, con capacidad para 400 comensales. Una semana después se abrió el testamento cerrado que este empresario y filántropo uruguayo había dejado preparado dos años

atrás, y para sorpresa de muchos había decidido legar casi todo su patrimonio al Estado uruguayo, así como a empleados y amigos. Fernando García era un empresario con actividad en la industria tabacalera, el comercio importador y la banca. Nació en Montevideo en 1887, y fue el cuarto de los seis hijos del matrimonio de Hipólito García y Rosa Casalia. Hipólito era un inmigrante gallego que llegó al país en 1865, abrió un almacén de ultramar, una fábrica de cigarrillos y tuvo también una importante actua-

ción en la banca, llegando a tener el 10 por ciento de las acciones del Banco Comercial. También fue el primer cónsul honorario de Costa Rica en el país e integró la comisión directiva del Teatro Solís, antes de su adquisición por la intendencia capitalina. Rosa era una de las hijas de José Casalia, un exponente del patriciado local, y dueño de la Casa Mojana.

El matrimonio tuvo cuatro varones y dos mujeres, pero fue Fernando, el que asumió



“Salomé” de Romero de Torres (foto gentileza MNAV).

las riendas de los negocios familiares tras la muerte del padre. Además de su faceta como empresario, este coleccionista tuvo una actuación política en el sector de Alfredo Baldomir, y llegó a ocupar la vicepresidencia del Banco Hipotecario y cargos en el gobierno departamental. Se casó con María Elena Roch, quien murió en 1934.

Sin hijos, Fernando García se dedicó a sus negocios y colecciones. Su pasión por poseer objetos abarcaba desde monedas antiguas, sellos, armas y armaduras, mates de plata, cajitas de música, placas estereoscópicas y documentos relativos a la historia del Teatro Solís. En su quinta de Carrasco tenía además una treintena de carruajes, siendo la suya la colección más importante de volantas en el país, además de una especie de zoológico con cisnes, garzas, focas, monos y ciervos.

Pero sin dudas la colección más significativa que logró reunir fue la de arte. Estaba integrada por unas 400 obras originales, entre pinturas y dibujos de artistas uruguayos y extranjeros, destacándose la colección de

obras de Juan Manuel Blanes, la más importante reunida por un particular.

#### Razones de un legado.

Al detallar el destino de los bienes, el testamento de Fernando García menciona en primer lugar su colección de arte, lo que da idea de la importancia que le asignaba. El 2 de octubre de 1945 el entonces Museo Nacional de Bellas Artes recibe ese legado, el más importante que se integró al acervo del museo considerando la cantidad y la calidad de las obras. Incluyó casi 400 obras pertenecientes a unos 50 artistas, de los cuales la mitad eran españoles, seguidos por uruguayos, y en menor medida, italianos y franceses. Entre los uruguayos además de Blanes, y de sus hijos Juan Luis y Nicanor, la colección de Fernando García incluía obras de Diógenes Hécquet, Carlos Federico Sáez, Carlos María Herrera, Pedro Blanes Viale, Domingo Laporte, Ernesto Laroche, Carlos Castells, Roberto Castellanos, Washington Barcala y Rafael Barradas, entre otros.

Se trata de una colección de arte moderno, con obras realizadas entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX. Hay excepcionalmente un óleo del siglo XVI (“Desposorio de Santa Catalina” de Paolo Veronese), que seguramente Fernando heredó de sus padres, ya que no es representativo de la pintura que gustaba coleccionaba (Hipólito y Rosa si bien no eran coleccionistas, sí fueron aficionados a la pintura renacentista).

Con respecto a las obras de Blanes, que es el autor más representado en la colección, con 152 obras, se trata de varios óleos, retratos de gran porte, numerosas pinturas con motivos rurales, de la llamada serie de “los gauchitos” (“El rodeo”, “Los dos chiripaes”, “La carreta”, “Atardecer”, “Amanecer”, “El lazo”, “doma”, entre otros) y piezas alegóricas e históricas (“El ángel de los charrúas”, “La Paraguaya”, “El último paraguayo”, “Resurgimiento de la patria”, entre otros). La presencia de versiones preliminares de obras significativas y bocetos (por ejemplo de “La Samaritana” y de los cuadros de-



Francisco de Goya, "Episodio de la invasión francesa" (foto gentileza MNAV).

dicados a la muerte del Gral. José Miguel Carrera y del Gral. Venancio Flores, entre otros), y numerosos dibujos o "estudios", pueden indicar la importancia que tenía para este coleccionista acopiar la mayor cantidad de documentación sobre la producción artística de Blanes, y de ese modo contribuir al conocimiento o estudio de la trayectoria y el proceso que realizó el pintor. Esta metodología y el hecho de que la colección fue donada para su exposición en un museo público, podría sugerir la intención pedagógica que García asignaba a su legado.

En ese sentido vale destacar como uno de los aportes fundamentales, el boceto al óleo del "Episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires". Se trata de una pieza fundamental para el estudio de la obra de Blanes porque refleja el proceso del artista, y la coexistencia en su trabajo de su espíritu romántico junto al peso de su formación académica neoclásica.<sup>1</sup>

El valor de la colección de Blanes que logró reunir Fernando García, quien realizaba sus

compras en las galerías Berro y Moretti y en sus viajes a Buenos Aires y Europa, fue reconocido en el país mucho antes de la muerte del coleccionista.

En 1941 el Ministerio de Instrucción Pública realiza la exposición más ambiciosa dedicada a Blanes en el Teatro Solís, y en ella la colección de Fernando García fue expuesta en lugares destacados, extendiéndose en una de las galerías laterales a la galería central, así como en otras dos secciones. En el catálogo de dicha exposición, el coleccionista figura con destaque en los agradecimientos, como la contribución particular más importante.

Como se señaló, este coleccionista tenía una predilección especial por el arte español -quizás porque era el país de origen de su padre- que es la nacionalidad más representada en la colección, en cantidad de obras, luego del arte nacional. No solo la mitad de los artistas eran españoles, sino que muchos de los uruguayos de los que García tenía obras, se formaron

o vivieron muchos años en España (es el caso de Barradas, Carlos María Herrera, entre otros.).

Entre los artistas españoles presentes, están algunos de primer nivel como Mariano Fortuny, Eduardo Rosales, Julio Romero de Torres o Ignacio Zuloaga (estos últimos fueron conocidos de primer mano en el Río de la Plata, ya que realizaron exposiciones individuales en Buenos Aires); así como otros que vivieron en Uruguay (Vicente Puig) o expusieron en el país (como el vasco Mauricio Flores Kapertxipi). También hay artistas españoles de gran influencia sobre uruguayos como el catalán Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959).<sup>2</sup>

En la colección destaca el único cuadro de Francisco de Goya que hay en Uruguay, y que es el pequeño óleo "Episodio de la invasión francesa" (25,5 x 32 cm). Se trata de una de las pocas pinturas que el artista dedicó a la llamada guerra de la independencia española y la resistencia popular a la invasión napoleónica (1808-1814). Junto a



"Paisaje de Mallorca" de Anglada Camarasa (foto gentileza MNAV).

los óleos "El dos de mayo en Madrid" y "Los fusilamientos del 3 de mayo", y a la serie de aguafuertes "Los desastres de la guerra", este pequeño óleo muestra la batalla del pueblo español (representado en el lienzo por unas mujeres, una de las cuales carga un bebé), contra el invasor.

¿Qué peso tuvo la donación de Fernando García en su momento en la conformación del acervo del MNAV? Esta pregunta todavía no la podemos responder, pero sí podemos decir que años antes de recibir el legado en cuestión, en 1939, el museo tenía un acervo que ascendía a 1.339 obras, de las cuales 977 eran originales y el resto copias (362). En 1955, un nuevo registro informa que el acervo había ascendido a 1.715 obras originales y 391 copias.<sup>3</sup> Si se considera que el legado de Fernando García incluía casi 400 obras originales (óleos, acuarelas, dibujos y bocetos), al menos un quinto de las piezas originales que tenía el museo en 1955, pertenecía al legado de este coleccionista.

La lectura del testamento de Fernando García arroja luz también sobre la valoración que el propio coleccionista hacía de su legado y de los artistas que lo integraban, lo que podemos deducir a partir de los pintores que nombra en el documento notarial: "Lego al Estado uruguayo la colección de pinturas, cuadros y todos los documentos relativos a ellos mismos, compuesta

en su mayoría por obras del pintor nacional Juan Manuel Blanes, Eduardo de Martino, Diógenes Hécquet, como también de Goya, Mariano Fortuny, Eduardo Rosales, Ignacio Zuloaga, Jorge Romero de Torres, etcétera, que se hallan en mi apartamento en la calle Ejido 1565 y en mi quinta en camino Carrasco ()".

De este modo se explicita la importancia que el propio García da a su colección de Blanes así como a varios artistas españoles. También se refleja en el documento el objetivo pedagógico del legado, ya referido, al donar junto a las obras, documentación relativa a las mismas.

También el testamento esclarece lo que fueron las intenciones que llevaron a Fernando García a legar su colección al Estado, y que es, como sucede con gran parte de los coleccionistas del período, la necesidad de trascendencia y de reconocimiento social. Así, el testamento establece que el legado se hace "bajo la condición resolutoria de que en el término de dos años se inaugure una sala que llevará mi nombre colocando en ella los retratos a nombre de mi esposa y mío pintados por Miguel Del Pino, que también integran dicha colección".

Este aspecto de la donación modal, muestra la intención del coleccionista de aportar a la institucionalidad artística del país, al progreso nacional (contribuyendo al rescate y difusión de su arte) y también la necesidad de trascendencia citada.

Las otras donaciones incluidas en el testamento, siguen los mismos objetivos. Así, Fernando García lega al Banco Comercial su colección de monedas con el fin de que se forme un museo específico, y a la intendencia de Montevideo le deja su quinta de Carrasco, una propiedad de más de 12 hectáreas con cinco inmuebles, incluido un chalet principal que tenía en su interior mobiliario de estilo y muebles históricos y algunas de sus colecciones, así como los caballos y carruajes, con la condición de que se conforme con fines recreativos el parque público Fernando García (actualmente Museo del carruaje y Parque Fernando García). También donó al gobierno departamental documentación referida al Teatro Solís con la condición de que se establezca un museo sobre la historia de dicha institución. Otras donaciones, siguieron el mismo sentido filántropo y de reconocimiento social (por ejemplo unos inmuebles legados a una congregación religiosa para que se abra allí un colegio para niños huérfanos que debería llamarse Fernando García).

Con respecto a la personalidad de Fernando García sabemos que tenía un gusto por lo selecto: en su quinta de Carrasco había reunido una cantidad de objetos únicos o que habían pertenecido a distintas personalidades, por ejemplo tenía el Delis que había importado Alejo Rosell y Rius en 1899 y que fue el primer automóvil que llegó a Uruguay, o un reloj que había pertenecido a Máximo Santos o un piano de caoba que había pertenecido a Lorenzo Batlle. Además de esa tendencia fetichista, García dedicaba gran parte de su tiempo libre a limpiar y reparar sus relojes y cajitas de música, su personalidad era la de un "detallista", y un "obsesivo por la limpieza y el orden".<sup>4</sup>

El rol del coleccionismo privado en la conformación de los acervos artístico de los museos es un tema que ha sido estudiado en distintos países de América Latina, Estados Unidos y Europa desde disciplinas tan variadas como la historia del arte, la economía, la sociología, la antropología y la psicología.

Desde el psicoanálisis, distintos estudios, asocian el gusto por coleccionar, por acumular y guardar, así como una conducta compulsiva hacia el orden, la clasificación y la limpieza todos aspectos reconocidos en este personaje) con la necesidad del sujeto neurótico, de poseer, retener y en definitiva, controlar el destino y vencer a la muerte.<sup>5</sup>

En Argentina, la historiadora del arte María Isabel Baldasarre, ha definido un "primer coleccionismo privado" que ubica en su país entre fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, el cual precedió en muchos casos a la fundación de los museos públicos. Así colecciones particulares como las reunidas por Juan Benito Sosa, José Prudencio Guerrico o Adriano Rossi, terminaron perfilando los acervos de museos como el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en sus inicios.<sup>6</sup>

En el caso que nos ocupa, no estamos en condiciones de decir que el coleccionismo privado perfiló el acervo del principal museo del país, ya que desde el inicio el museo compró obras de artes, además de recibir donaciones y legados (véase recuadro), pero sí podemos ver que el perfil que Fernando García dio a su colección particular, coincide con la del museo estatal. Como se dijo, García jerarquizó en sus compras el arte español, que es la nación más representada en cantidad de obras, luego del arte nacional. Al día de hoy el MNAV tiene entre sus más de 6.500 obras una presencia mayoritaria de arte nacional, y Blanes es uno de los cinco pintores con mayor presencia, y en segundo lugar de arte español. Fernando García claramente contribuyó a ese perfil.<sup>7</sup>

\*Este artículo es un avance de la investigación sobre coleccionismo privado de arte en Uruguay que realicé en el marco de mi tesis de maestría en Historia, Arte y Patrimonio (UM).

<sup>1</sup> Véase al respecto el análisis de la historiadora Laura Malosetti en "Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX". Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>2</sup> Véase "Pintura española en la colección del MNAV" (catálogo de la exposición realizada en 2010), con textos de Mario Sagradini, Sergio ALtesor y Jorge Moreno.

<sup>3</sup> Véase Museo Nacional de Artes Visuales: "Centenario del MNAV". Diciembre de 2011.

<sup>4</sup> Entrevista realizada a la sobrina de Fernando García, Susana Nunes García (21 de abril de 2014).

<sup>5</sup> Por ejemplo de Maurice Rheims "Les Collectionneurs. De la curiosité de la beauté du goût de la mode et de la speculation" (1981) o de Werner Muenssterberger "Collecting. An Unruly passion" (1993)

<sup>6</sup> María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (2006).

<sup>7</sup> En 2010 en la exposición sobre la pintura española en la colección del MNAV, ocho de las 24 obras de la muestra procedían del legado de Fernando García.

## EL ORIGEN PRIVADO DE LAS COLECCIONES PÚBLICAS DE ARTE

En Uruguay como en toda la región, la donación ha sido el principal mecanismo de ingreso de piezas a los museos, muy por encima de la otra gran modalidad de adquisición que es la compra directa a los artistas o a sus herederos, en subastas o en remates, y en los salones o premios oficiales).

Si los legados o donaciones que dejaron los artistas, sus herederos o coleccionistas particulares, ha sido históricamente la principal vía de ingreso, la segunda pregunta es si ese acervo se fue conformando de forma aluvional o existió un criterio museístico que determinó la aceptación o rechazo de estas donaciones. Consultados al respecto, varios directores del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) arrojaron opiniones diversas. Ángel Kalenberg afirmó que hasta su llegada al MNAV en 1969 "nunca se había rechazado una donación", y que en sus 40 años de gestión prácticamente no tuvo fondos para adquirir obras (aunque una de las excepciones fue la compra de 448 obras de Rafael Barradas a un familiar del artista en 1969), por lo que emprendió una política criteriosa de búsqueda de donaciones. Mario Sagradini opinó que el museo más que una colección tiene un archivo de obras, y que por el peso de la donación, el ingreso se dio en gran medida de forma aluvional. Por su parte, el actual director, Enrique Aguerre, recordó que "compras hubo desde el principio, aunque es cierto que la mayoría de las obras entraron por donaciones que incluyeron muchísimas piezas". En ese sentido, estimó que el MNAV más que una colección de arte tiene "colecciones", por el peso de algunos artistas sobre el total de obras.<sup>1</sup>

Hoy el MNAV tiene casi 6.500 obras pertenecientes a unos 900 artistas. La colección más importante es de arte nacional. Y un tercio de las obras pertenece a 5 artistas: la mayor colección es la de Petrona Viera, con 1007 obras, Rafael Barradas (503), José Cúneo (380), Juan Manuel Blanes (232) y Carlos Federico Sáez (140).

El perfil aluvional se ve en la diferencia en la cantidad de obras de los distintos artistas representados, con una distribución que no obedece a una valoración predefinido por el museo, que por ley debe reunir una visión abarcadora y completa de la producción artística nacional. ¿Tiene sentido que exista una sola obra de José Gurvich frente a más de mil de Petrona Viera?

De este modo se puede ver el peso de las donaciones en varios de los autores más representados en el acervo. En el caso de Carlos Federico Sáez (1878-1901), uno de los primeros artistas uruguayos en integrar el acervo del MNAV, el museo ha incorporado obra suya a lo largo de todo el siglo, desde su creación: en 1917 el Estado compró las primeras obras (nueve óleos y nueve dibujos). Al otro año ingresó la donación de 110 obras, realizada por la madre del artista. Luego hubo algunas compras, como la famosa "Hoja de biombo", adquirida en 1997 "declarada monumento histórico", y finalmente en 2013 se compró en remate, por 3 mil dólares, un dibujo del autor que constituye la última adquisición.

En el caso de Cuneo, 320 obras fueron donadas por su hijo en 1996 (el Estado ya había adquirido 50 obras de este artista a cambio de una mensualidad en 1954).

Con Blanes pasa algo particular: salvo aquellas encargadas o compradas por el Estado (como el "Juramento de los Treinta y Tres" o el "Episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires"), la gran mayoría de las 232 obras que tiene el museo fueron donadas por coleccionistas privados. El doctor y diplomático Manuel Otero donó en 1916, 46 obras. Asimismo uno de los cuadros más emblemáticos del acervo del MNAV, el "Retrato de la señora Carlota Ferreira", fue otra donación, en este caso de Manuel Garibay, en el mismo año. Finalmente Fernando García legó 152 obras en 1945, como se explica en la nota.

Comparativamente, la presencia de otros maestros de la pintura nacional, como Joaquín Torres García o Pedro Figari, en cantidad, es bastante menor: de Torres hay sólo 38 obras (hay que considerar los incendios en Bogotá y en Rio de Janeiro) y de Figari apenas 29.

<sup>1</sup> Porley, Carolina. "Arte Madí ingresa al MNAV. Exposición nuevos ingreso (2011-2013)". Brecha, 24-I-14.



El monumento a Artigas fue largamente discutido y proyectado. Finalmente se inauguró en 1923 y es obra del escultor italiano Ángel Zanelli.

# De la estatua ecuestre al memorial

DANIELA TOMEO

“Promesa de duración, de permanencia –contra el tiempo–. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan lo que buscamos en ellas. Es un error pensar que ellas tienen algo que decirnos acaso que representan el mundo –o lo real– No, no lo hacen. Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro deseo –acaso nuestro deseo de ser– Ellas están ahí queriendo hablarnos –o dejando que nosotros nos hablemos a nosotros mismos, frente a ellas– de lo que somos, de lo que creemos ser y de qué –como tales– nos es dado esperar, al fin y al cabo. Qué nos cabe acaso esperar ante la muerte, frente a la irrevocable cesación de ese mismo ser –que ellas nos prometen como nuestro.”<sup>1</sup>

**P**romesa de permanencia contra el tiempo, portadoras de un potencial simbólico, disparadoras de nuestro deseo de ser.

Necesidades individuales y colectivas que desde muy antiguo las sociedades quisieron satisfacer a través de la realización de monumentos que representaban el poder, la búsqueda de trascendencia, la articulación del sentido de pertenencia a un grupo o a una colectividad.

No hay ciudad latinoamericana del siglo XIX que no haya erigido en su plaza central un monumento, proceso que se acelera en las primeras décadas del siglo XX con la creciente modernización de las ciudades. Los monumentos fueron esculpidos por artistas pero pensados por historiadores y políticos y el Uruguay no fue una excepción. En nuestro país, se escribió la historia proclamando un panteón de héroes que protagonizaron distintos hechos históricos, que serían de allí en más recordados a través de efemérides y distintos rituales laicos. La historia de la patria era una y todos nos identificábamos con un pasado que planteaba un relato homogéneo que integraba a los distintos sectores sociales y que consolidaba el Estado nación nacido el siglo anterior.

Desde ese lugar, se alentó la construcción de monumentos, estatuas, grandes palacios o la promoción de la pintura histórica. Las estatuas y los monumentos, al igual que los grandes palacios actuaron como “marcadores” de un territorio que era casi virgen.<sup>2</sup> Ordenaban el territorio, jerarquizaban espacios urbanos, mostraban una pertenencia cultural al mundo civilizado y moderno que acostumbraba llevar adelante prácticas similares, pero por encima de todas esas cosas: enseñaba. La función educativa de las estatuas fue reiteradamente señalada por los contemporáneos quienes se refirieron a al fenómeno como la *pedagogía de las estatuas*. La historia no se enseñaba solo en las aulas, pensaban. Las estatuas y los monumentos permitían registrar en la memoria hechos o personajes que como colectivo nos ayudaban a constituirnos identitariamente como nación.

La discusión política referida a quién se le haría el monumento y al lugar de la ciudad en que se ubicaría era seguida por la con-

vocatoria a un concurso, generalmente internacional. La estrategia del concurso, nos daba una visibilidad como país civilizado. En 1923 al inaugurarse la estatua ecuestre de Artigas en la Plaza Independencia, el arquitecto Román Berro expresaba claramente los objetivos que había tenido la obra, que iban ciertamente más allá que el recordar al caudillo. *“Al honrar la memoria de Artigas hemos honrado también al Uruguay, erigiendo un monumento en que se armonizan la expresión de la Belleza y el sentimiento de la Patria –un monumento que es exponente de cultura y de progreso- ...”*<sup>3</sup> Un monumento trasciende la figura del héroe y representa la “cultura” y la “civilización” en un sentido más vasto.

Para los escultores europeos -algo similar sucedía con los arquitectos- América y el Río de la Plata eran una tierra de promisión en la que poder consagrarse como artistas. Marina Aguerre refiere a una *“guerra de titanes”*, entre los escultores españoles Miguel Blay, Agustín Querol y Mariano Benlliure, quienes compitieron por participar en los proyectos que se convocaron a ambas márgenes del Plata.<sup>4</sup>

Pero el monumento no estaba solo, ni tenía

vocación de aislamiento, por el contrario, formaba parte ese ritual laico que a través de la procesión y la celebración patriótica le daban sentido. En nuestro país, la conmemoración del Centenario de la Batalla de las Piedras fue uno de esos momentos en que todo el despliegue escenográfico y visual que podían proveer las artes, se cruzaron con la exaltación de la historia patria. Los festejos de 1911, estuvieron cargados de una fuerte carga simbólica. Se hicieron cuadros, medallas, se difundieron retratos del héroe, se revitalizó el viejo proyecto del monumento ecuestre a Artigas. Se pensó en el impacto visual que tendría la fiesta: caravanas, desfiles, arcos de triunfo, iluminación especial, procesiones y cuidadas manifestaciones colectivas que actuaron como verdaderas coreografías<sup>5</sup> en un pensado marco escenográfico.

Una comisión topográfica, en una operación que proclamaba “rigor histórico” había determinado el lugar “exacto” en que se desarrolló la batalla para construir un parque, erigir el monumento y reorganizar el entorno construyéndose una avenida que comunicara con el entonces pueblo de Las Piedras. Los tres días de festejos decretados



Monumental estatua ecuestre del Gral. Roca en Buenos Aires, obra de José Luis Zorrilla. El escultor uruguayo fue premiado en el concurso internacional convocado en 1937.

## ARTE URBANO >

Monumento al Holocausto al Pueblo Judío (1992) ubicado en la Rambla Pte. Wilson en Montevideo  
Fotografía: Rodrigo López.

(Abajo) Realizada en bronce patinado, el águila de Hugo Nantes se instala sobre un basamento de hormigón irregular en el centro de la plaza, el cual simboliza el monte Ararat. Completa el conjunto unitario un espejo de agua que representa el lago Sevan.



tuvieron que postergarse por mal tiempo, pero el clima no desalentó el espíritu patriótico y finalmente se inauguró la obra alusiva al hecho del escultor Juan Manuel Ferrari (1874-1916). Toda la obra está cargada de referentes clásicos, un obelisco trunco sobre el cual una Victoria alada alza con su mano derecha una corona de laurel. El clasicismo intemporal ayudaba a legitimar la historia patria pero el “toque” criollo tenía que estar presente.<sup>6</sup> La Victoria ajusta su túnica con el lazo de unas boleadoras y su brazo izquierdo sostiene un escudo redondo y una lanza hecha con una caña tacuara. Los rasgos aindiados y los pómulos salientes, rescatan los variados aportes étnicos de la población rural oriental.

El Prof. Marcel Suárez, recordaba que en 1967 la Victoria cayó del pedestal, quedando durante años olvidada en una dependencia municipal y apunta que la comunidad pedrese la recordaba como el ángel, el ángel caído. La victoria alada, una imagen clásica y antigua si las hay, que habla de los éxitos y los triunfos, que porta el laurel con el que se coronaba al vencedor en la antigüedad dejó de ser comprendida y fue resignificada como ángel.<sup>7</sup>

¿Qué lugar ocupan los monumentos en nuestra vida y en nuestro imaginario social luego de ser inaugurados?, ¿los miramos?, ¿aprendemos algo de ellos como pretendían quiénes los inauguraron hace cien

años? Los monumentos una vez que se instalan adquieren una suerte de invisibilidad, nadie los vuelve a ver. El historiador Ernst Gombrich habla del “fracaso total del monumento público en su intento en convertirse en monumento público. (...)”<sup>8</sup>. Lo cierto es que los monumentos están allí, testimoniando quienes fueron los héroes, pero por sobre todo, quiénes fueron los hombres que los erigieron y que aspiraciones tenían. Ellos vuelven a la vida cuando los resignificamos y les damos los sentidos que hacen a nuestro momento histórico y a nuestras ideas que tal vez son otras. Desde el arte, los monumentos aún tienen cosas para decirnos, desde un arte que utiliza nuevos lenguajes y tiene evidentemente





otras ideas. Durante el Encuentro Regional de Arte realizado en Montevideo en 2007, la artista argentina Amalia Pica propuso pintar de blanco los caballos de algunos héroes ubicados en nuestra ciudad. La autorizaron a pintar *algunos caballos, de algunos héroes* (Bolívar y Oribe), pero no el de Artigas. Los caballos blancos, se despegaron por unos días del caudillo a quien parecían estar eternamente unidos. En 2009 el colectivo de artistas españoles Basurama realizó una instalación que incluía un video con el inquietante título *“a lomo de caballo criollo se hizo la patria”*. En el mismo se registraba un recorrido por la ciudad de Montevideo en el carro de un hurgador tirado por el consabido caballo y se entrevistaba a una hurgadora.<sup>9</sup> Una oportunidad para repensar el concepto de patria y de héroe y por supuesto la forma en que se escribió la historia. Un tercer ejemplo en este recorrido por las miradas al monumento ecuestre en el siglo XXI es la fuerte polémica desatada en torno al monumento a Roca en Buenos Aires. Distintas organizaciones de pueblos originarios argentinos, han cuestionado reiteradamente la pertinencia de la centralidad que tiene en la ciudad de Buenos Aires el monumento al Gral. Roca, obra del artista uruguayo José Luis Zorrilla. Emplazada sobre un alto pedestal y sobre el caballo, el Gral. Roca adquiere un destaque fuertemente cuestionado por grupos que lo recuerdan como responsable del exterminio de grupos indígenas a fines del siglo XIX en la “conquista” de territorios del sur de la Argentina.

### **Siempre preocupados por el pasado que se hace presente**

En las últimas décadas del siglo XX, dice Andreas Huyssen, hay un nuevo giro hacia

el pasado y una marcada preocupación por la memoria<sup>10</sup>. Las sociedades actuales vivieron múltiples traumas y fracturas producto de genocidios, guerras y terrorismos de todo tipo. Episodios desgarradores que no involucraron a todos los colectivos por igual, provocando además fuertes procesos migratorios. Los actores sociales que se pronuncian en el espacio público, también quieren constituir allí *lugares* desde los que pensar su pasado a través de operaciones simbólicas que siguen teniendo al arte como dispositivo de acción. El estado ya no es el gran ordenador del territorio y su paisaje simbólico, sino que debe negociar cada vez más la apropiación o resignificación de espacios urbanos nuevos, monumentos, memoriales desde los que los múltiples colectivos intentarán representar esos múltiples tiempos que con los que se identifican y de los que habla Brea: la promesa de duración de aquello que viene del pasado y el deseo de ser proyectado al futuro. Los lenguajes artísticos ya tampoco son los mismos. La escultura casi idéntica al monumento, dio paso a la escultura volumen, abstracta, exploradora de materiales y valores formales, obras modernas en las que el mensaje era la obra misma. El creciente protagonismo del receptor de la obra a partir de la década del sesenta, el arte conceptual y el peso de la idea que quiere transmitir la obra, son algunos de los disparadores que dan vida al Memorial. Así como la estatua ecuestre del héroe nacional dominó la ciudad de hace cien años, los memoriales son espacios de recordación que invaden las ciudades contemporáneas. El Memorial se constituye como un nuevo hito en la ciudad, como un *lugar* en el sentido antropológico del término, constituido a partir

del ordenamiento de variados elementos: grupos escultóricos, estelas o muros con nombres, vegetación alusiva, y casi siempre con escasa información. También él apela, como lo hace la memoria, a generar un puente emocional con el receptor, ya no alcanza con saber o conocer. Hay en él una nueva forma de ritualización que no siempre es colectiva, como la de aquellos festejos del Centenario, sino que apuesta a un recorrido personal, hay que caminar, observar, puede haber espacios que inviten a detenerse o sentarse. El uso de los materiales y las formas no trabajan con la figuración sino que apelan a lo vivencial. Vayamos por ejemplo en el Monumento al Holocausto al Pueblo Judío (1992)<sup>11</sup>, ubicado en la Rambla Pte. Wilson en Montevideo y dejemos hablar a uno de sus creadores: *“El muro simboliza al pueblo judío, es el primer simbolismo, un muro de piedra, una línea recta que se rompe, se rompe a través de esta zona que simboliza al holocausto. La línea de piedra pese a su ruptura mantiene su total integridad, posterior al holocausto, y con mayor vigor. Del lado de la rambla es simplemente un balcón hacia el horizonte, es un muro bajo, donde la gente se sienta a disfrutar del paisaje, del lugar.”*<sup>12</sup> La obra se integra al paisaje, se abre al río por el que llegaron inmigrantes y sobrevivientes del Holocausto, es un lugar para pasear y para sentarse a pensar, como dice el propio Fabiano.

Al otro lado del mismo río que fue promesa de vida para unos, otro Memorial nos invita a verlo como escenario de destinos más trágicos como fueron los llamados vuelos de la muerte. Con menos visibilidad y en un lugar más alejado del centro de la ciudad, el Memorial de los Detenidos Desaparecidos fue realizado en el Parque Vaz Ferreira, en el Cerro de Montevideo e



El Memorial de los Detenidos Desaparecidos en el Cerro de Montevideo. Un camino sobre terreno inestable con el río al fondo. Fotografía: Rodrigo López.

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

inaugurado en 2001. También producto de un concurso. La obra fue realizada por los arquitectos Rubén Otero, Marta Kohen, Pablo Frontini y Diego Lopez de Haro, el artista plástico Mario Sagradini y el ingeniero agrónomo Rafael Dodera.

Un recorrido nos introduce en un camino del que no podemos huir hasta llegar al final, nos acompañan muros de vidrio en los que se inscriben los nombres de los detenidos desaparecidos durante la última dictadura uruguaya. A los lados, el suelo se abre, las piedras se rompen, generando una sensación de vulnerabilidad e incertidumbre.

Parecidos pero no iguales, construir monumentos y memoriales son formas de pensar el pasado que coexisten en la ciudad contemporánea. 

<sup>1</sup> BREA, José Luis- Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image. Akal/Estudios visuales. Madrid. 2010 p.9

<sup>2</sup> El primer monumento que tuvo la ciudad fue el Monumento a la Paz (1867), ubicado en una Plaza Cagancha que era poco más que un descampado. Un marcador territorio aún sin escenografía.

<sup>3</sup> BERRO, Román- El Monumento a Artigas. en Arquitectura. No. IX. 1923 p.121

<sup>4</sup> AGUERRE, Marina- Lazos de bronce y mármol. España y la Argentina en los monumentos de la ciudad de Buenos Aires. En La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950). Ed. Paidós. Buenos Aires. 2005

<sup>5</sup> Dice una crónica periodística que Zorrilla de San Martín: "Pidió a la juventud, que el 18 de mayo próximo rodee el monumento que la gratitud pública levante en el campo de Las Piedras". El Siglo. 28.4.1911 p. 3

<sup>6</sup> La discusión referida a la representación del héroe con un carácter más criollo o de un clasicismo más universal, estuvo presente en la concreción de varias obras. Las posturas divididas se plantearon en la resolución monumento a Artigas en la Plaza Independencia. Una obra de tono local propuesta por Ferrari o de rasgos clásicos proyectada y finalmente vencedora de Ángel Zanelli.

<sup>7</sup> SUAREZ, Marcel. Los secretos del Obelisco de las Piedras. Historia Regional. Boletín de la Asociación Histórica de Las Piedras. No. 3, Agosto 2007, págs. 3-14.

<sup>8</sup> GOMBRICH, E. Escultura para exteriores. En Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Ed. Phaidon. N. York 2003 p. 153 Sin embargo ese proceso, señala Gombrich, ha generado inesperados íconos urbanos como ser la Estatua de la Libertad en Nueva York, una obra de discutible valor plástico

<sup>9</sup> Disponible en <http://basurama.org/proyecto/tipo/accion/rus-gira-mercorus-ronda-basuramericana> (13.11.2012)

<sup>10</sup> HUYSEN, Andreas- En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. FCE. Buenos Aires. 2001.

<sup>11</sup> La obra es producto de un concurso ganado por los arquitectos Gastón Boero, Fernando Fabiano, Sylvia Perosio.

<sup>12</sup> Disponible en <http://www.escuelaintegral.edu.uy/memorial/cfabiano.htm> (19.12.2014)

“Una fotografía es un fragmento, un vislumbre. Acopiamos vislumbres, fragmentos. Todos almacenamos mentalmente, cientos de imágenes fotográficas, dispuestas para la recuperación instantánea. Todas las fotografías son detalles. Por lo tanto, las fotografías se parecen a la vida. Ser moderno es vivir hechizado por la salvaje autonomía del detalle.”

Susan Sontag,  
Sobre la fotografía. 1975.

## ALMA RODRÍGUEZ

La multitud de significados que pueden surgir acerca de cómo el arte influye en la conciencia humana, y principalmente si hablamos de la fotografía, nos exige plantear una orientación, una línea temática que se encaminará hacia una forma de conocer y comprender la fotografía desde una base estética, cultural o histórica, pero sobre todo, sensible e íntima. Todo el pensamiento estético moderno ha desarrollado un compendio de ideas acerca de lo qué es el arte y de qué manera lo podemos entender e interpretar. El movimiento romántico empieza a entender el arte como medio de expresión dirigido a reconsiderar todo lo que subyace dentro del conocimiento humano y la sociedad en la que vive. La pintura se encamina a una revelación poética y filosófica. Primero hacia el conocimiento de la Naturaleza a través de su observación, la sublimidad oculta en ella: la *belleza*. Después, hacia la

Rayograph. Man Ray, ca. 1992. Rayografía. 27,5 x 21,5 cm.

# El tiempo y la memoria en la fotografía



Aula de danza. E. Degas. 1873. Óleo sobre lienzo. 85 x 75 cm.



Mouline Rouge, La Goulue. Toulouse-Lautrec, 1891. Litografía 170 x 118,7 cm.

realidad: la *verdad*. Pero no sería ésta una verdad procedente de la observación de la naturaleza, de la representación de las cosas que vemos, sino que se entenderá una *verdad* que no busca lo absoluto, una verdad recóndita dentro del intelecto humano, una verdad íntima anclada en el subconsciente.

El planteamiento artístico que se dio en la pintura a finales del siglo XIX y que continúa avanzando durante todo el siglo XX, será fundamental para entender lo que supuso la llegada de la fotografía al arte; la

captación del momento fugaz, de la realidad, pero sobre todo, el desarrollo de las diferentes formas de percepción y recepción que experimentó una nueva sociedad desencantada por los desastres bélicos y que explora una mirada crítica del arte y de la vida, subvierte cuestiones éticas y morales, hasta el momento indiscutibles, denunciando su inconformismo hacia el abuso de poder y la esclavitud de la libertad.

He apreciado la pintura como punto de partida hacia el entendimiento de la imagen fotográfica porque considero que

artistas como Edgar Degas o Toulouse-Lautrec, (el primer cartelista moderno y representante del Art Nouveau decorativo), advirtieron en este medio artístico la expresión de nuevos conceptos compositivos y formales dentro de las artes visuales que muy acertadamente había manifestado Degas cuando se topa con la sesgada y brusca perspectiva japonesa, que había incursionado en Europa a través de las estampas; conocidas, especialmente, por la influencia que ejercieron en Van Gogh. Los efectos de la luz sobre la naturaleza que alcanzaron los impresionistas, la expresión de lo sensible y lo oculto por el movimiento expresionista, el retrato de la vida nocturna en los suburbios parisinos y la captación de lo fugaz, la imagen que se detiene en el instante, como las bailarinas de Degas, fueron detonantes directos para convertir la fotografía en un nuevo arte universal que penetra en la realidad "tal y como es", pero que avanza hacia la más pura abstracción e irracionalidad de la mano de Man Ray, Luis Buñuel o Salvador Dalí.

La realidad social se había plasmado con gran esplendor en la fotografía documental del siglo XIX y principios del XX: las Guerras Mundiales, las crisis económicas que habían causado importantes conflictos dentro del campo y las ciudades, la documentación de los paisajes más recónditos de la Tierra, etc. comenzaron a difun-



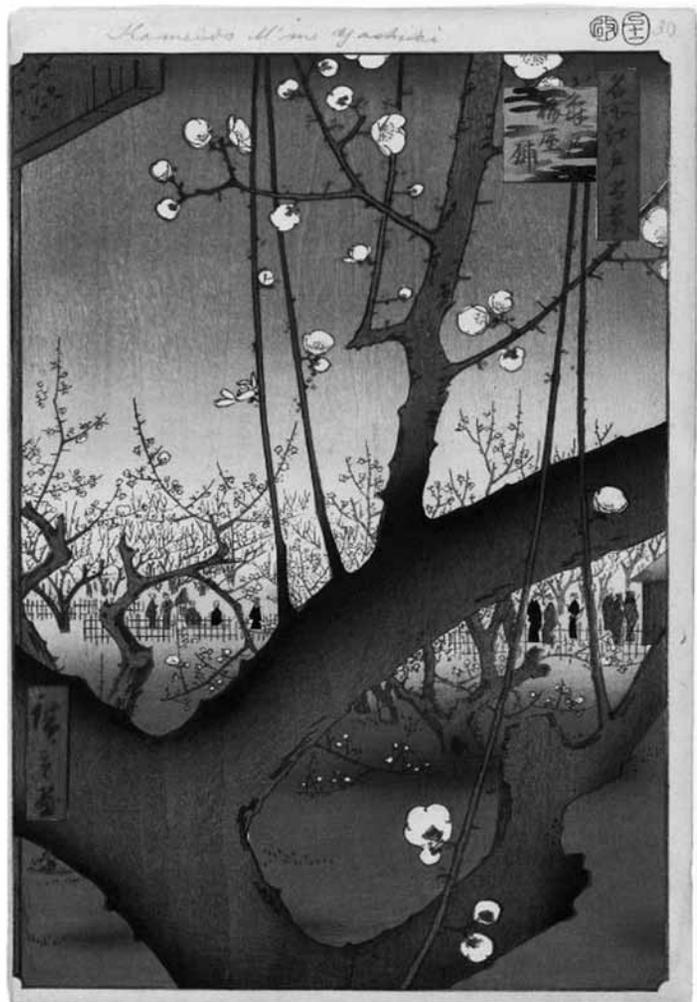
Ballet Rehearsal. E. Degas. 1873. Óleo sobre lienzo. 46 x 61 cm.



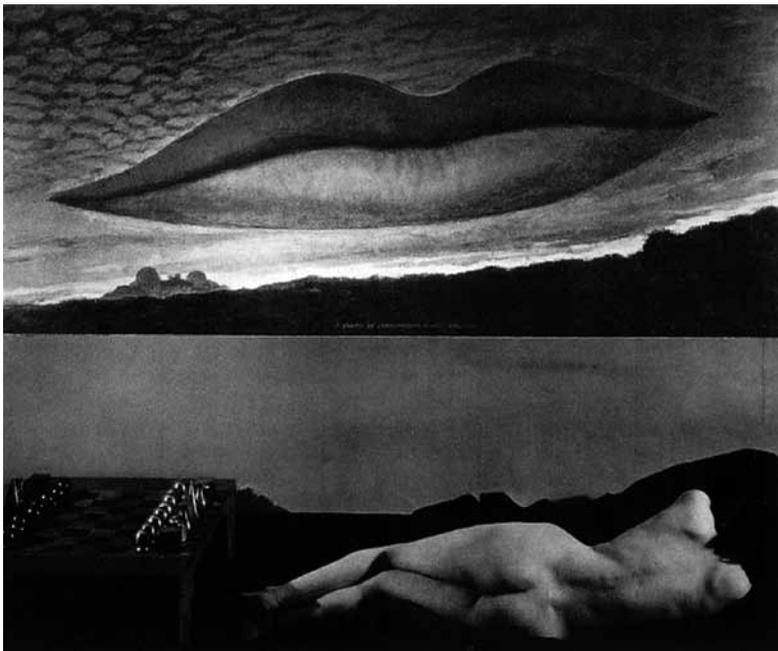
Valle de la sombra de la muerte. R. Fenton. 1856. Revelado en papel. 28,4 x 35,7 cm.

dirse por los cinco continentes. Posteriormente, se inicia el movimiento que le concederá a la fotografía su categoría artística; el *Pictorialismo* (en clarísimo vínculo con la pintura coexistente), que nos ha dejado a fotógrafos como Alfred Stieglitz o Minor White. Así, la realidad comienza a tomar forma poética, perfiles románticos con un punto de vista muy individual. La reacción estética que produjo este movimiento artístico provocó el nacimiento de una crítica, o bien un *corpus teórico* en el campo de la fotografía. Se fundan sociedades – *Photo-Secession*, *Photo Club París*-, revistas independientes que acopiaban reflexiones estéticas, explicaciones técnicas de la imagen fotográfica y contestaciones a las críticas que recibían – por ejemplo, *Camera Work*, que alentó el talento de Paul Strand-. La contestación a este movimiento caerá en manos de la fotografía directa, que determinó la decadencia de rivalizar con otros medios artísticos, como en algún momento lo hizo el pictorialismo. Así, la fotografía se consagra como expresión artística; se instaura la instantánea, se populariza alejándola de las particularidades del “academicismo”, y se rompe el equilibrio implantándose en las calles para fotografiar el mundo.

En palabras de Susan Sontag, con la que hemos empezado este comentario, “*La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar, no es la mirada misma.*” Todo lo que se contiene dentro de estas palabras ha sido la gran problemática del siglo XX y XXI; la reproducción del arte que llega de forma masiva al público que la recibe, y me refiero a reproducción porque ha sido el principal motivo que



The Plum Garden in Kalmeido. U. Hiroshige. 1858. Impresión en madera. 36 x 23,5 cm.



Observatory Time. Man Ray, 1936. Fotomontaje. 500 x 367 cm.



Abadía en el robleal. Caspar D. Friedrich, 1809. Óleo sobre lienzo. 110,4 x 171 cm.



La pesadilla. Johann H. Fussli. Óleo sobre lienzo. 101 x 127 cm.

le ha hecho a la fotografía, y en general al arte, perder la brisa, el *aura* (como expresa Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, 1936). El arte pierde su carácter originario, y para la fotografía supuso una fuerte desvirtualización de la técnica y de su recepción. Por eso, esta pérdida del aura de la que habla Benjamin, esa experiencia de distancia supone que todas aquellas cualidades que había tenido la obra de arte, paradigma de la salvaguarda de los vestigios culturales y míticos, habían caído en el olvido cuando ya se podía reproducir prácticamente todo; el momento de la afirmación individual se disipaba a favor del gusto por acumular. Esta "crisis creativa" da paso a la posibilidad de una renovación artística por parte de la sociedad, en cuanto ésta se convierte en el artífice que deja en la obra de arte todo abismo de tradición y testimonio pasado y presente, sin llevar a la copia. Desde la fotografía, la reproducción figurativa ha ido aumentando consiguiendo que la palabra y la imagen se den la mano; de ahí, que podamos hablar de la necesidad de encontrar nuevas funciones y formas de crear y difundir una imagen, ya sea fotográfica, filmica o publicitaria, que se diferencie de la mirada, -entendida esta como la acumulación constante de imágenes-, para interpretar que puede existir otra realidad, otra forma de mirar el mundo, individual o colectiva, pero distinta. La fotografía de hoy en día debe generar un diálogo reflexivo con el espectador, seducirlo a través de la fuerza psicológica del retrato. Debemos considerar la tradición romántica para reconstruir la función poética y estética del arte, observando la realidad en la que cada uno experimenta sus vivencias, donde confluyen los pensamientos. Recuperamos ideas contraculturales al considerar que pueden surgir otros valores, tendencias y formas sociales que chocan con los establecidos en nuestra sociedad. De esta manera, y como conclusión, la fotografía lleva consigo la capacidad de retratar a la perfección los sueños, pensamientos y aspiraciones del ser humano dentro del mundo; nos concede la posibilidad de ser interpretada, percibe la realidad en su esencia más ilimitada. Damos formas a nuestras vivencias y deseos, buscamos nuevos trazos de representación para conmocionar, y principalmente, para intercambiar conocimientos ideológicos, críticos, técnicos y artísticos de aquellas realidades de las que no tenemos vivencias directas. A través de la toma fotográfica custodiamos el instante y esculpimos el recuerdo. 📍



## Socio Espectacular

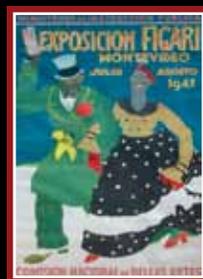
Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música

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

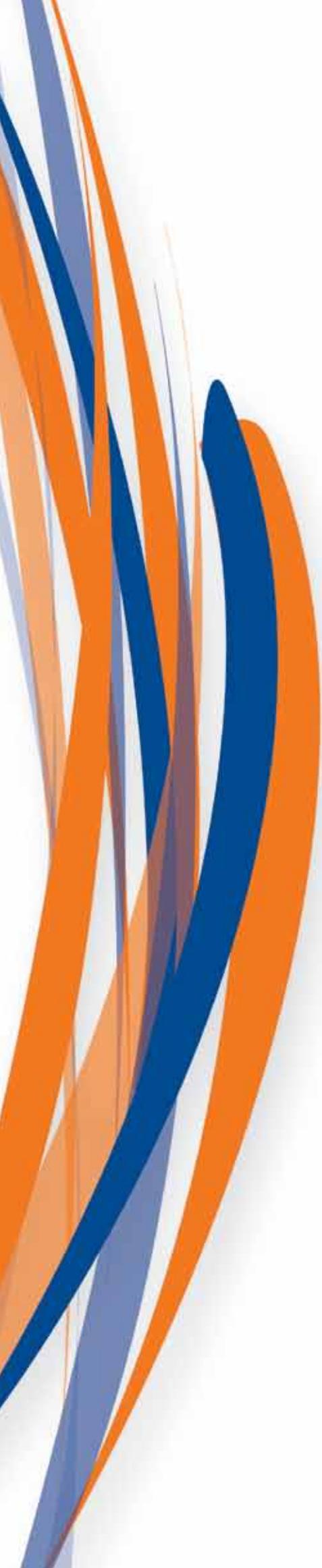
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA  
Bien HECHO EN URUGUAY

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)