



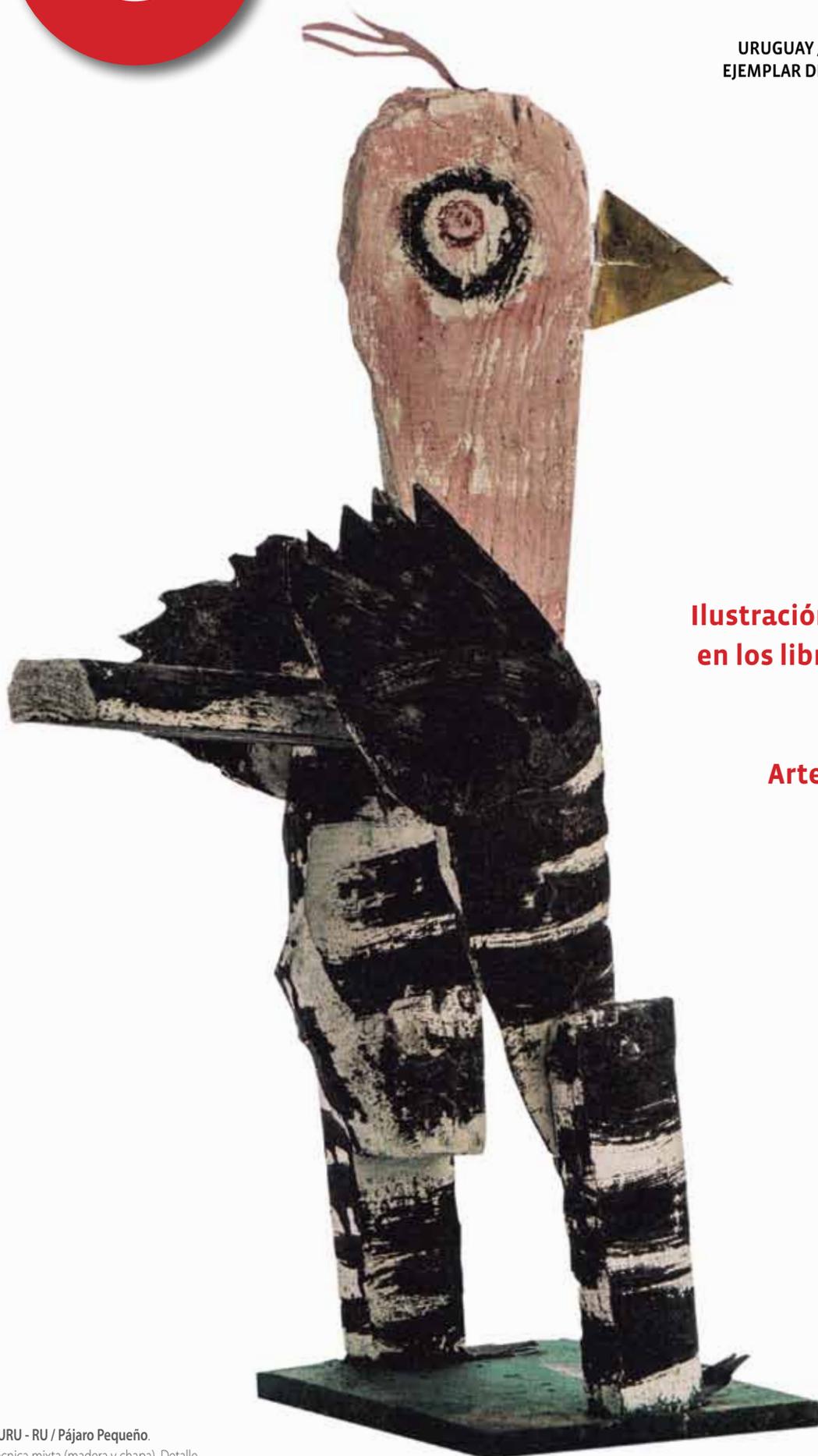
Uruguay Cultural\_LLEY DE FONDO  
CONCURSABLE  
PARA LA CULTURA

**mec**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto Seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura - MEC

URUGUAY / AÑO 7 / N.º 36, JULIO 2015  
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



**J. J. Núñez /  
Jorge Satut /  
Ilustración y Modernidad  
en los libros argentinos /  
Maruja Mallo /  
Laura Paggi /  
Arte y feminismos /**

CURU - RU / Pájaro Pequeño.  
Técnica mixta (madera y chapa). Detalle.

1	Entrevista a Rodrigo Gutiérrez Viñuales
8	In Memoriam: Jorge Satut
14	J. J. Núñez y la estética "popular"
19	Maruja Mallo: algunas pistas
24	Desde la fóvea: feminismo, cuerpo y arte contemporáneo
30	Laura Paggi

Uruguay / Año 7 / N° 36  
Julio 2015

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

## STAFF / Colaboran en este número

**José Coitino** (Rivera, 1985). Profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores Artigas (2004-2008). Maestrando en Historia, opción Arte y Patrimonio, Universidad de Montevideo, Facultad de Humanidades. Profesor efectivo en el CES y en el CETP. Dictó cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria. En el año 2013 dictó cursos de Historia del Arte en el Profesorado Semipresencial, especialidad Comunicación Visual y Plástica, dependiente del CFE. He realizado diversos cursos y seminarios de Historia del Arte en instituciones públicas y privadas.

**Dobrinin, Pablo** (Montevideo, 1970). Estudió literatura y periodismo. Publicó relatos en antologías de Argentina, España, Francia, Italia y Eslovenia, así como en numerosas revistas entre las que se destacan: *Diaspar*, *Días Extraños*, *Cuásar*, *Sinergia*, *Próxima*. Publicó el libro de cuentos *Colores peligrosos* (2013). Es colaborador del periódico "la diaria".

**Maite Iglesias**. Estudiante avanzada de Profesorado de Historia en el Instituto de Profesores Artigas, Profesora de Inglés. Sus áreas de interés son los estudios de género, la historia política y la Historia del Arte en el Uruguay.

**Oscar Larroca** (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de *La mirada de Eros* (2004) y *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espinola Gómez* (2007). Figura en la selección *100 Contemporary Artists* (Petru Russu & Umberto Eco). En 2011 recibe el Premio Figari. Escribe para *El País Cultural* y *Tiempo de Crítica*.

**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*.

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca ([larroca1@adinet.com.uy](mailto:larroca1@adinet.com.uy)) y Gerardo Mantero ([revistamantero@gmail.com](mailto:revistamantero@gmail.com)). Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. 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, MTOU, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, UNIVERSIDAD CATÓLICA, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAUJO, DE TREINTA Y TRES, MUSEO EL GALPÓN, DE PAN DE AZÚCAR, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.

Si sos un **creador visual** tenés derecho sobre tus obras.

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

 **AGADU**

Asociación General de Autores del Uruguay

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

ENTREVISTA A **RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES**.

*LIBROS ARGENTINOS: ILUSTRACIÓN Y MODERNIDAD (1910-1936)*

# El investigador y el coleccionista apasionado

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, Argentina, 1967) trabaja como investigador en la Universidad de Granada (España), su línea principal de estudio se centra en el Arte Contemporáneo, ha publicado más de doscientos ensayos sobre el tema. Ha sido comisario de varias exposiciones internacionales, impartido cursos de doctorado y máster en universidades españolas y en nuestro continente, es coordinador del Archivo de Arte Latinoamericano del Centro de Arquitectura Latinoamericano (CEDODAL), Buenos Aires, y miembro del Comité Internacional de la *Revista de Museología* de Madrid, entre otras actividades relacionadas con su materia.

En ocasión de la presentación del libro *Libros Argentinos: Ilustración y Modernidad*, (premiado por la Cámara Argentina de Publicaciones, como el mejor libro editado en la Argentina 2014, en la categoría “Literatura e interés general”) conocimos a este argentino que reúne en sus trabajos la rigurosidad de un investigador de su talla, y el apasionamiento de un coleccionista; hecho que explica el monumental trabajo de rescate y puesta en valor de una disciplina relegada por los cánones de la época.

GERARDO MANTERO

**El libro implica una revisión, una puesta a punto de una disciplina rezagada, como lo es la ilustración gráfica en Argentina (1910-1936). ¿Por qué te centras en esa época determinada, y por qué elegiste esta disciplina?**

Es el resultado de la confluencia de distintos factores que debo mencionar, y pido disculpas por dar una respuesta un tanto extensa pero que veo necesaria.

Se trata de un período sobre el cual había venido trabajando los últimos 25 años, al principio ceñido a la Argentina y luego a Latinoamérica, tocando diversas facetas: pintura, escultura, arquitectura y artes

decorativas. Desde ese núcleo fui para atrás y para adelante en el tiempo, manteniendo siempre en mis intereses un doble juego, alternando análisis locales, específicos, con visiones continentales, enriqueciéndose ambos de manera mutua. A esa metodología de estudio se unió casi desde un principio la pasión coleccionista que es algo que viene de familia: mis padres son historiadores de la arquitectura y formaron el CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana), que fungió también como editor de mi libro. Desde chico me acostumbré a las librerías de viejos y mercados de pulgas, y evidentemente

la cosa se me pegó. Empecé armando una biblioteca sobre arte latinoamericano contemporáneo, la que continúa abierta porque es la que respalda mis investigaciones, y hará cosa de unos quince años, sin saber adónde iba a llegar con ellos, comencé a reunir libros ilustrados de importantes artistas argentinos del *art nouveau* y el simbolismo, como Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Alfredo Guido o Jorge Larco. Escribí algunos artículos sobre ellos y fui descubriendo que sus tareas en la rama del diseño gráfico eran tan brillantes como ignoradas. De a poco se me fueron revelando otros



RODRIGO GUTIÉRREZ VINALES

ilustradores y vertientes, y seguí haciendo acopio de material a la vez que iba tomando la decisión de convertirlo en investigación de fondo, hasta llegar a definir lo que sería finalmente el libro. Me planteaba por qué este material gráfico, que era tan ingente y crucial en la conformación del campo artístico y literario de la Argentina, había quedado sumergido casi por completo, y no estaba en las “historias del arte”. Asumí el desafío de darle visibilidad, escribiendo una suerte de “historia del arte argentino” de esa etapa, teniendo como eje al libro ilustrado.

En todo este periplo asistía atento a la valoración que se estaba dando a este tipo de materiales y a la creación de nuevos discursos en Europa. El hecho de vivir en Granada y de estar cerca de la circulación de ciertas informaciones y exposiciones, me permitió ver varios de los proyectos organizados por Juan Manuel Bonet, tanto para gráfica y vanguardia española, latinoamericana o inclusive polaca, o muestras como *México ilustrado 1920-1950* (2010) o *La vanguardia aplicada* (2012) armada con las excelentes colecciones del norteamericano Merrill C. Berman y del español José María Lafuente, que se producen cuando ya estoy inmerso en el proceso de mi libro y determinan ciertas decisiones estructurales. Para definir mi trabajo argentino tomé

como referentes a 1910, año del Centenario argentino, que es también cuando Rodolfo Franco ilustra *El libro de horas* de Fernán Félix de Amador, uno de los que destaco como “fundacionales” en mi discurso, y 1936, año del IV Centenario de la fundación de Buenos Aires, y momento en que, al estallar la guerra civil en España, Buenos Aires la reemplazará en cuanto a dominio del mercado del libro en castellano, dando inicio a lo que se denominará la “edad de oro” del libro argentino. Era un buen límite para mi trabajo, ya que de haber tomado esa nueva etapa en consideración, tendría que haber escrito otras 400 páginas porque la cosa se multiplica...

**En la presentación del libro en Montevideo señalaste que la ilustración gráfica en el período que abarca tu estudio, se había transformado en un espacio de experimentación utilizado por los artistas, dejando de lado el problema de costos de los materiales y las exigencias del mercado, dando como resultado obras de excelente calidad. ¿Cuáles eran las características determinantes de este escenario?**

Hay una idea que es clave y que a menudo ha sido marginada, y es el hecho de que en la modernidad se plantea y se practica una verdadera desjerarquización de las artes:

más allá del componente oficial y los asuntos de mercado que consolidaban el protagonismo de la pintura, muchos artistas, en las tres primeras décadas de siglo, acometieron su praxis artística de manera integral. Quizá el caso de Alfredo Guido, tenido en la Argentina aun en un segundo plano, sea el más paradigmático: ilustrador de libros y revistas, eximio aguafortista, litógrafo, ceramista, primer premio en el Primer Salón de Artes Decorativas en 1918 por un cofre de madera, premio nacional de pintura en 1924, vitralista, muralista, escenógrafo... Lo tocó todo, y con el mismo ímpetu e interés. Sus espacios fueron oficiales (salones y edificios públicos), de difusión masiva (libros y revistas y otras labores editoriales), y privados (obras para instituciones y residencias). Se agrupaba con otros artistas, trabajaba con su hermano Ángel, uno de los más notables arquitectos argentinos del siglo XX, participaba en tertulias literarias y veladas musicales. Si tomamos como referencia esta perspectiva, fue posiblemente el más moderno de su generación.

**Juan Manuel Bonet, comisario de la exposición “La literatura argentina de vanguardia 1920-1940”, señalaba la concepción artística que se tenía del libro en aquellos tiempos. Al respecto decía: “En la época de la que hablamos, los libros**

Fernán Félix de Amador. *El libro de horas*. París, s/e, 1910.

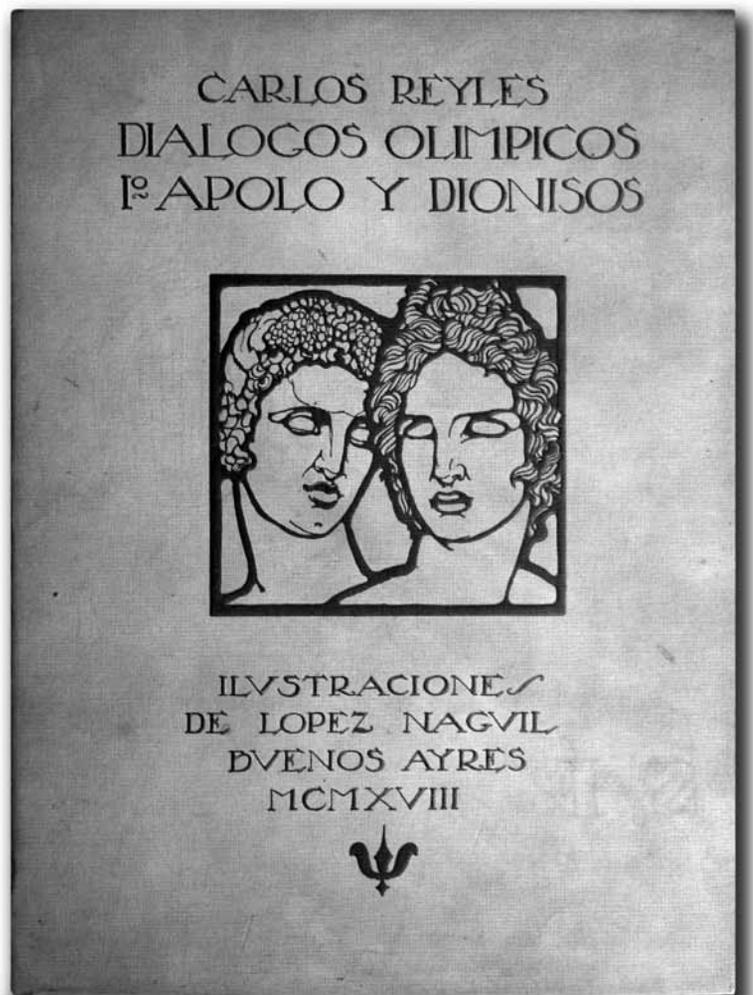
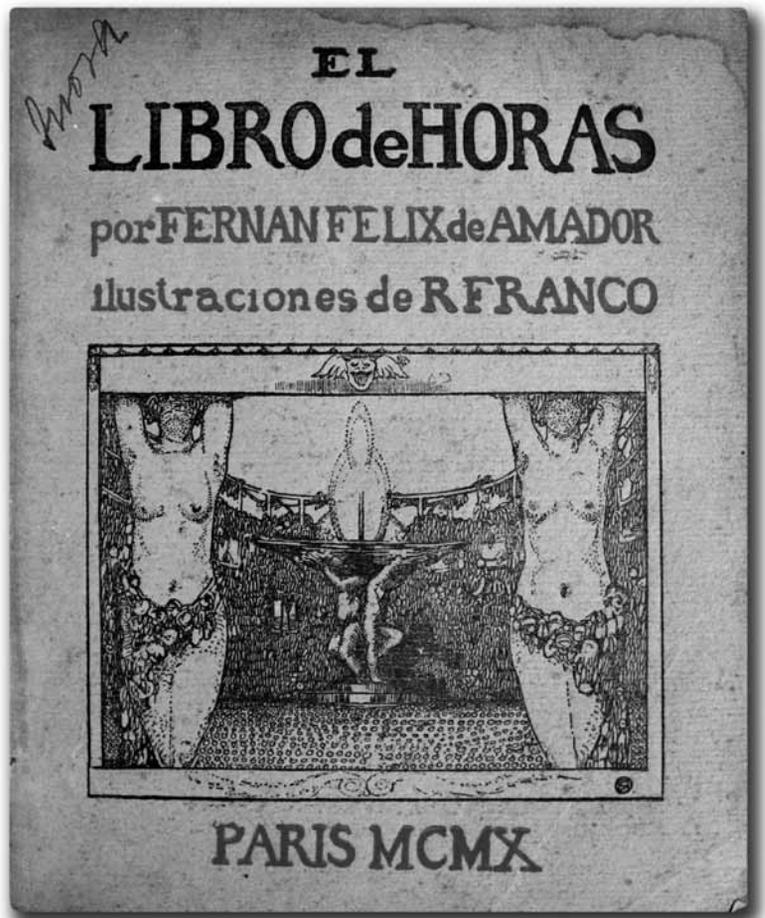
Carlos Reyles. *Diálogos olímpicos. I. Apolo y Dionisos*. Buenos Aires, Jacobo Peuser Editor, 1918. Ejemplar dedicado a Adelina del Carril de Güiraldes.

**están hechos a la vez por el poeta y por el gráfico, el libro se piensa como una totalidad: lo escrito y lo gráfico tienen la misma importancia". ¿Cómo fueron evolucionando los conceptos de los artífices del libro y la gráfica en la Argentina y en el resto del continente?**

Indudablemente el cambio de tercio se produce a finales del XIX y sobre todo a partir de la primera década del XX. Allí es cuando se estrechan los lazos entre literatos y artistas: aquellos solicitan ilustraciones, estos las ofrecen. A veces los literatos recurren a reproducciones de óleos ya pintados que consideran que se adaptan a sus textos (lo hace por ejemplo Enrique Larreta incluyendo pinturas de Pedro Figari en una edición en francés de su *Zogoibi* publicada en París en 1930). En ocasiones los propios literatos ilustran sus libros, siendo el caso más emblemático en la Argentina el de Oliverio Girondo, como hay también plásticos que abordan la literatura, por caso Alberto María Rossi, por citar sólo un caso de los muchos que hubo.

Lo que es una evidencia es que esta práctica colaborativa entre literatos y artistas en el marco de los libros y las revistas, estrechó el vínculo entre ambas ramas, y ello se vio con claridad en los múltiples cenáculos y cafés que se formaron en aquellos años, y que eran, junto a los talleres y las sedes de las editoriales los lugares naturales de encuentro. Los escritores no tardaron en advertir la potencialidad de incluir ilustraciones en sus libros, y visitas como la de Marinetti a Buenos Aires en 1926, trayendo consigo una muestra de ediciones futuristas, de tipos tan sobresalientes como Fortunato Depero, sirvieron de disparador: en ese mismo año Oliverio Girondo, junto a Guillermo Korn, instituyeron un "Salón de Escritores" en la sede de la revista *Valoraciones* de La Plata, en el que se exhibieron dibujos de ellos, de Borges, Marechal o González Carbalho. Algo similar haría la porteña revista *Signo* en los años 30.

Esto mismo que destacó para la Argentina, de interrelación literatura-plástica, fue moneda corriente en el resto del continente, y por poner sólo algunos ejemplos mencionaríamos al grupo *estridentista* mexicano en México y Jalapa, los *modernistas* brasileños





Aloysio de Castro. *As sete dôres e as sete alegrias da Virgem*. Río de Janeiro, Imprensa Nacional, 1929. Ejemplar Nº 73 de una tirada de 150. Dedicado por el autor a João Ribeiro.

Fernando Bermúdez Franco. *El sendero inmaculado*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1919. Ejemplar dedicado a Enrique Banchs.

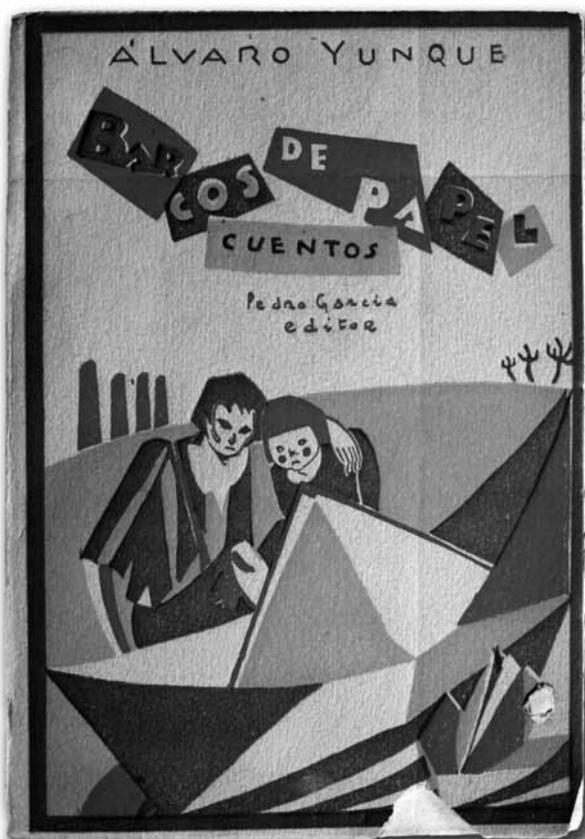
en São Paulo, el grupo en torno a Mariátegui en la revista *Amauta* o los *ultraorbicistas* en Perú, los *runrunistas* en Chile, y por supuesto la vanguardia uruguaya, que contó además con ejes vertebradores como *Alfar*, *La Cruz del Sur* o *La Pluma*. Y esto que mencioné es solamente la punta del iceberg.

**El libro, por más que se centra en la ilustración argentina, también aborda sus ramificaciones latinoamericanas, en países como Perú, Uruguay y México. En el caso de Uruguay vos contás como a partir de tus recorridos por la feria de la Plaza Matriz, la feria de Tristán Narvaja o las visitas a Linnardi y Risso, descubriste a grabadores como Federico Lanau, Melchor Méndez Magariños, o Leonardo Castellanos Balparda. ¿Qué relación se puede establecer entre las características de estos artistas, en el contexto tanto regional como universal?**

Este es tema que han puesto en el tapete, de una manera excelente, Gabriel Peluffo, Pablo Thiago Rocca y Riccardo Boglione, a quienes me acoplé luego y cuyos trabajos me permitieron articular la colección uruguaya de libros ilustrados que venía armando en ferias y librerías desde los 90. Me permitirás incluir un recuerdo, a manera de homenaje, al querido Julio Moses, de Oriente-Occidente, gracias a cuya sabiduría y generosidad pude conocer y completar esa senda.

Creo que en dicho derrotero la figura clave fue Federico Lanau, y su formación dentro de la técnica de la xilografía, que se convirtió en una de las señas de identidad del arte uruguayo en aquellos años, conformando casi lo que podríamos llamar "escuela". Porcentualmente, esta técnica fue más notable en Uruguay que en la Argentina, donde podría destacar a figuras relevantes como Norah Borges o Adolfo Bellocq, salidos del riñón del expresionismo alemán, al que conocieron en Europa, lo mismo que Lanau. Por supuesto, las xilografías de vanguardistas europeos que se conocían gracias a la difusión en Montevideo de la revista *Alfar* -entonces aun se publicaba en La Coruña- fueron decisivas. Y podríamos trazar líneas imaginarias en el continente, desde los xilógrafos mexicanos como Francisco Díaz de León, pasando por el peruano José Sabogal -quien adopta la técni-





Álvaro Yunque. *Barcos de papel*. Buenos Aires, Pedro García editor, 1926.



Edgardo Casella. *El estudiante que murió de rabia. Relatos breves del hospital y de la calle*. Buenos Aires, Isely y Cía., 1928. Ejemplar dedicado al diario *La Razón*.

ca justamente en México hacia 1922-1923 para dedicarse a la consecución de unas excelentes obras en Cuzco en el año 1925-, y llegando hasta el chileno Carlos Hermosilla, o más acá en el tiempo, a los brasileños Oswaldo Goeldi o Livio Abramo.

**A inicios del 1900 se puede constatar una fuerte influencia del "Art Nouveau", tanto en las portadas de libros como en las revistas. ¿Quedaron registros de otras corrientes artísticas, que influyeron en la gráfica argentina y la de la región?**

Sí, se van amalgamando a lo largo del tiempo, conforme se van produciendo también los avances técnicos que permiten mayores tiradas y por ende una mayor

difusión (y calidad) de revistas ilustradas. La circulación de información llegada desde Europa será determinante. Si a finales del XIX uno advierte el predominio de un tipo de ilustración más bien realista, el simbolismo y el *art nouveau* se impondrán desde finales del XIX. La multiplicación de editoriales a partir de los años 20, muchas de ellas instauradas por emigrantes europeos como Antonio Zamora, Juan Torrendell, Manuel Gleizer, Jacobo Samet o Samuel Glusberg, entre otros, permitirá una mayor apertura de espacios de acción a literatos y artistas, inmersos ya en esa confluencia de texto-ilustración. Así, se consolidarán nuevos lenguajes como el realismo social, el prehispanismo, las van-

guardias geométricas, el libro infantil o el humorismo. Esto sin olvidar a la ilustración gauchesca o a la de cuño hispano, de larga data, cuyas innovaciones en cuanto al lenguaje fueron mucho más moderadas. En el período tratado, todas ellas coincidieron y puede uno hallar ornamentaciones *art nouveau* en los años 30 e inclusive después. Esto vale tanto para la Argentina como para Uruguay, como asimismo para otros países americanos.

**Uno de los tantos datos relevantes para entender la riqueza de la producción gráfica de la época, es la existencia de los concursos internacionales, organizados por el empresario catalán Manuel Ma-**

# CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

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



**la diaria**



Demetrio Zadan. *Trapecia*. Buenos Aires, Editorial Yo, 1936. Ejemplar dedicado a Juan Ferreira Basso.

**Malgrida i Fontanet, donde participaban importantes artistas europeos y americanos que contribuyeron a consolidar la influencias modernistas en la Argentina. ¿Qué factores incidían para lograr esa convocatoria que traspasaba fronteras?**

El caso al que te referís es el de los dos concursos para dotar de carteles publicitarios a los Cigarrillos París, que se llevaron a cabo en Buenos Aires en 1900 y 1901. El primero, reducido al ámbito local, gozó de tal éxito que Malgrida decidió convocar un "Gran Concurso Universal" (así lo llamó). Se le dio una publicidad muy buena en Europa, con enviados especiales que se dedicaron a difundir la convocatoria, y se recibieron en Buenos Aires 555 carteles de todo el mundo; algo increíble. Antonio Monturiol, un especialista catalán, no duda en afirmar que "fue el mejor y el más

grande concurso de este tipo" de todos los que se celebraron en el mundo. Hubo carteles, entre otros, de Ramón Casas o del mismísimo Alphonse Mucha. En la Argentina, la primera vez que se hizo referencia a estos concursos en la historiografía, fue hace menos de veinte años... Por eso vuelvo a la idea inicial, de muchas historias ocultas, sumergidas, que los relatos canónicos marginaron y que fueron sobresalientes, testimoniando un nivel de internacionalización que nos parece impensable para la época pero que fue real.

**Con el arribo de Alfonso Bosco (este último, como ilustrador de libros, a finales del XIX, realiza los dibujos de *La Raza de Caín*, del uruguayo Carlos Reyles editado en Montevideo) y el retorno desde Roma de Pío Collivadino, se consolida el graba-**

**do, especialmente el aguafuerte. ¿Cómo se fue desarrollando la evolución formal, en cuanto a las técnicas utilizadas en la gráfica argentina?**

El papel de los dos artistas que citás es fundamental. Bosco había sido nada menos que el introductor del aguafuerte en colores en Italia, es decir que cuando se instala en la Argentina traía consigo un reconocimiento. Collivadino va a ser fundamental a partir de la primera década del XX, organizando una exposición de "blanco y negro" en 1908, en el marco del grupo Nexus, y estableciendo, tras el Centenario, la cátedra de aguafuerte en la Academia Nacional de Bellas Artes: ahí van a formarse, plasmando temáticas de tinte social, artistas como Alfredo Guido, Spilimbergo, Taglione y algunos de los que después se denominarían los "Artistas del Pueblo". En Buenos Aires se funda en 1914 la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas, que evidencia la importancia que esa técnica adquirió en el país.

En la senda del libro ilustrado (y de las revistas) la fotografía y los sistemas de reproducción mecánica como el fotograbado habían suplantado casi por completo a la producción artesanal. Desde principios del siglo XX, con la revalorización de ésta en Europa (con el referente del *Arts & Crafts* de William Morris y nuestras escuelas de artes y oficios, como las que promovió Figari en Montevideo), se inicia un proceso de reencuentro del libro con la estampa original. En los años 20, también por influencia de sociedades de bibliofilia como las de Barcelona o París, se establecerán grupos similares en la Argentina que comenzarán a recuperar el interés por el arte del libro incorporando aguafuertes, litografías, linografías o xilografías originales, por supuesto en ediciones limitadas. En 1928 se fundó la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, con poco menos de 100 socios que recibían copia de todos los libros que se editaban.

**Otro capítulo de importancia señalado en el libro refiere a la salida de las revistas en torno al Centenario de la Independencia, como lo fue *Plus Ultra*, que según David Viñas fue la precursora de la revista *Sur* de Victoria Ocampo. ¿La Argentina ha sido y es un país muy prolífico en cuanto a la cantidad y la calidad de sus publicaciones? ¿Qué valorización se puede hacer de las revistas editadas en el período de estudio del libro?**

Argentina, en aquella época, fue un país muy prolífico en la publicación de revistas

culturales, muchas de ellas hechas con escasos recursos y por ende de carácter muy efímero; buena parte no pasó del número inaugural, aunque muchas, como las que citás, o *Claridad*, órgano de difusión principal del grupo de Boedo y de las ideas socialistas, permanecieron muchos años. *Plus Ultra* fue una de las más lujosas, excelente en cuanto a diseño y calidad de reproducciones, y, aun habiéndose publicado entre 1916 y 1931, su calidad gráfica y de diagramación hoy haría palidecer a varias que están en el mercado. Tal fue la cantidad y variedad de las revistas, que casi desde que arranqué con el proyecto del libro, tuve claro que no me iba a meter por ese lado, sino no hubiera acabado nunca. Y esa convicción la produjo en buena medida la existencia de los cuatro tomos sobre "La prensa literaria argentina" que publicó Washington Pereyra, uruguayo radicado en Buenos Aires, que hizo un trabajo de compilación fabuloso, cuya lectura me demostró que si me metía a trabajar a fondo con las revistas, al menos dentro de la metodología que yo quería abordar, se me iba a ir de las manos. Y esto con el añadido de la imposibilidad de poderlo consultar todo, un afán completista que, aún con sus faltas, perseguí en cuanto a los libros.

**Los cafés, las peñas, las tertulias, se transformaron en espacios fermentales donde repercutían las tendencias vanguardistas de la modernidad, y se concretaban alianzas entre escritores, poetas, pintores, ilustradores, etc. ¿Cuáles fueron los de mayor notoriedad, aquellos en que se visualiza con mayor nitidez el clima de la época?**

Ese es un tema apasionante y vasto, tanto que le dediqué en el libro un capítulo entero. Cuando lees libros como *Cronicón de un almacén literario* (1962), de Arturo Lagorio, aludiendo a infinidad de peñas, cafés, grupos, subgrupos, vínculos

artístico-literarios, te das cuenta de la gran movilidad de actores y el carácter tan cambiante de esos cenáculos. Un mismo tipo te aparece a la vez en un café como en otro, con gente de Boedo o de Florida, en los barrios o en el centro, en permanente rotación. Ahí es donde se cocinaban las ententes, de ahí salían las colaboraciones entre escritores y artistas a la hora de confeccionar los libros ilustrados. Esto lo estudió muy bien, para el caso español, Antonio Bonet Correa. Podría mencionarte muchas de estas peñas, como la que organizaron Ernesto Morales y Diego Novillo Quiroga en torno a la revista *Hebe* y de la que participaban, entre muchos otros, escritores como Horacio Quiroga o Alfonsina Storni, y artistas de la talla de Alfredo Guido, López Naguil, Franco o Basaldúa. El Almacén de Piaggio reunía a varios de los que habían pasado por París en la segunda década de siglo: el Vizconde de Lascano Tegui, Rodolfo Franco, o los que compondrían el llamado "Cuarteto del Lagarto": Arturo Lagorio, Fernán Félix de Amador, Ricardo Gutiérrez y Valentín Thibon de Libian. Estaba el grupo "La Púa", que se reunía tanto en Buenos Aires como en París, en donde encontrás a Oliverio Gironde, Raúl Monsegur, Evar Méndez, Ricardo Güiraldes o Alfredo González Garaño, y a cuyas reuniones parisinas se sumaba Pedro Figari. En Buenos Aires, los de Florida tenían sus tertulias en el Richmond, y por ahí se dejaba caer otro uruguayo, Enrique Amorim, además de Jorge Larco, Norah Lange, Alfonsina, Gironde... O la del Café "El Globo" donde se juntaban Alberto Hidalgo, Borges, Bernárdez, Marechal o el dibujante Carlos Pérez Ruiz, o las que pasaron por el café Tortoni. En fin, la lista es interminable.

**El último capítulo del libro está dedicado a resaltar la trayectoria de diferentes artistas y grupos que pautaron con su impronta el período que abarca el**

**estudio de tu obra. ¿Cuáles fueron los criterios que manejaste para la elección de dichos autores?**

El proceso de elección partió del trabajo de acopio y catalogación de los libros, una tarea por cierto muy entretenida, que me permitió ir constatando quiénes eran, numéricamente y cualitativamente, los artistas con mayor dedicación a la tarea de ilustrar libros en el período de estudio. Esos dos criterios, cantidad y calidad -en esta última variable primó mi criterio personal-, fueron los que definieron los 14 ilustradores que tomé como esenciales y a los cuales por lo tanto les dediqué capítulos específicos, y los restantes 43 que fueron agrupados en diferentes espacios: Simbolistas, Hombres de revista, Boedo esquina Florida, Artistas del Pueblo artistas del libro, Vanguardistas del plano y la línea, Un amplio abanico plástico en los 30, Protagonistas del arte social en los 30...

Esta mirada transversal, esta manera diferente de construir una historia del arte argentino a partir de las artes gráficas, arrojó, entre otros aspectos, el rescate de artistas de avanzada de primerísimo nivel, y que nunca o casi nunca fueron mencionados en los estudios sobre las vanguardias argentinas: Antonio Bermúdez Franco, Juan Antonio Ballester Peña, Julio Vanzo, José Bonomi, Bartolomé Mirabelli, Manuel Mascarenhas, Ramón Muñiz Lavalle, Adolfo Travascio o el paraguayo Andrés Guevara. Esta labor de rescate y puesta en valor fue una aventura apasionante, en la que, en muchos de los casos, encontré la ayuda de los propios descendientes de esos artistas, que conservaron documentación durante años a la espera de que alguien la estudiara, sorprendiéndose en muchos casos de los libros que había conseguido por mi lado, y que ellos no conocían, lo cual también habla a las claras del carácter de obra efímera con que se plantearon estas tareas como ilustradores, no conservando en sus archivos a veces ni un solo ejemplar. ☺

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

# Jorge Satut y la cinta adhesiva

La palabra “dibujar” proviene del árabe *dabacha* que significa adornar, configurar. Los griegos utilizaron los términos *grafila* y *gráfica*, sucedáneos de *grafiké*, “arte del dibujo.” Pitágoras consideró la línea recta como representación del infinito por ser igual a sí misma, mientras que la línea curva representa lo finito porque tiende a volver a su comienzo. Luego, Galileo sentenció que la línea recta no existe, dado que es un fragmento diminuto de la circunferencia de un círculo infinito. Hace algunas décadas, el artista austriaco Friedensreich Hundertwasser sostenía que la línea recta procedía del infierno, mientras que la línea curva provenía de Dios. Lo cierto es que, si bien no existen líneas en las superficies de los volúmenes físicos (y no las puede haber, dada su tridimensionalidad), desde el Neolítico el ser humano viene utilizando la línea (*el perimetros*) para demarcar las formas sobre un plano bidimensional.

El dibujo era, para Paul Valéry, el juicio que habla al juicio por el carácter eminentemente intelectual de la línea, sin sombras que alteren la limpieza de su discurso visual. Y es con ese trazo que el artista debe resolver las rémoras inherentes a la representación.

OSCAR LARROCA

## El dibujo

De las crónicas de Adolfo D’Hastrel a mediados del siglo XIX, hasta el humor gráfico de “Peloduro”, el dibujo uruguayo se fue destacando en distintos espacios de comunicación. A comienzos de la década del 60 el mundo hervía bajo los paños fríos de una “guerra protocolar” entre los dos imperios hegemónicos, y varios jóvenes artistas tuvieron la afebrada pasión de intervenir en la historia inmediata con las armas simbólicas que tenían a mano. Así como quienes elegían la técnica del grabado lo hacían convencidos de que era una opción política; quienes adoptaban la técnica del dibujo (a lápiz, a tinta) entendían que era una forma urgente (“pobre” y también política) de responder a la crisis económica y social que signaba el conti-



Homero Alsina Thevenet. Cinemateca revista.  
Agosto 1980, nº 19.



Ronald Reagan. Cinemateca revista. Julio 1982, nº 32.



István Szabó. Cinemateca revista. Marzo 1983, nº 37.

nente. El dibujo permitía problematizar ese momento.

En el ámbito local, la eclosión de esta técnica se dio a partir de la década del 60 para ser bautizado como "Dibujazo"; un término acuñado entonces por la crítica María Luisa Torrens para señalar la explosión del heterogéneo movimiento artístico: Álvaro Armesto, Hermenegildo Sábat, Domingo Ferreira, Eduardo Fornasari, Eugenio Darnet, Víctor Mesa, Yamandú Canosa, y Jorge Satut, fueron algunos de sus integrantes. Varios de los nombrados debutaron en la célebre "Feria de Libros y Grabados" de Nancy Baceolo.

Explica Satut: "Dibujar fue el modo que encontramos para expresar lo que sentíamos respecto a una realidad que nos golpeaba duramente. No queríamos tampoco la forma coloreada; queríamos la respuesta inmediata a aquello que nos estaba sucediendo." (...) "Recuerdo, en esa época, salir de la oficina y encontrarme con escenas

de violencia muy fuertes; por ejemplo, con una parejita de jóvenes apaleados por recoger unos volantes en la calle. Cuando Enrique Gómez [de Galería "U"] reunió a un grupo de dibujantes, descubrimos con asombro ciertas similitudes que nos reconfortaron. Todos estábamos aprisionados en la misma realidad y reaccionamos con un dibujo que en aquél momento se le llamó visceralista, por ser abstracto en cuanto al concepto, pero intenso."<sup>4</sup> Más allá de la utilización política de la técnica, de sus palabras se desprende que el dibujo permitía una velocidad para un acabado que no admitía, por ejemplo, el óleo. Alejandro Casares, Hilda López o Carlos Pieri trabajaban con un registro urgente asociado a cierto expresionismo; sin embargo, Norman Bottrill, José Mujica, Carmen Garayalde, o el propio Satut, se regodeaban en un detalle pausado que contradecía esa velocidad. Fernando Álvarez Cozzi, Nelson Romero,

Horacio Gómez, Pilar González, Claudia Anselmi, se sumaron más tarde a la singular tradición dibujística nacional, pero a comienzos de la década del 90 esta técnica ya había perdido el aura que había conquistado en los 60. La globalización impuso sus novedades, y ello se debe no solo porque se sigue cultivando un discurso epigonal, sino porque también se cae en el equívoco de sostener que existen más definiciones y asertos acerca de los problemas de la estética que definiciones acerca de lo novedoso. Actualmente, el dibujo fue encontrando nuevamente (tanto en Uruguay, como en el mundo entero) su legítimo lugar en la obra de otros artistas y estilos (Víctor Soldini, Elián Stolarsky, Pablo Reyes, Claudia Ganzo, Litir Olivera). Contemporáneo de Domingo Ferreira, Marta Restuccia, José Mujica, Nelbia Romero, e Irene Ferrando; Satut fue dejando su huella por diferentes lados, como recuerda Jorge Abbondanza: "Mantuvo



"La dama del vestido amarillo: boceto para memorizar un recuerdo". Tinta. 1981

un taller desde donde transmitía conocimientos con el estilo irónico y sutil que lo caracterizaba, más allá de animar discusiones largas, pasionales, siempre cruzadas por el humor." En dichas tertulias supo apuntalar el sentido crítico allí donde creía que podía anidar, al tiempo que nadie lo podía correr con el poncho. Fue un protagonista fundamental, pero perduró más allá del "Dibujazo." Colaboró en diarios (*Última Hora, El Eco, Ya*), semanarios (*La Idea, Opinar*) y revistas culturales y políticas (*El Dedo, Nueva viola, Escenario*), que, a inicios de la década del 80, ofrecieron sus páginas a un numeroso grupo de jóvenes ilustradores.

"[En las ilustraciones y caricaturas] tuve que agarrar para otro lado porque 'me visitaban' los militares. Un día, estando en el Estadio Centenario [1982], se me ocurrió hacer algo con la foto de Batlle que salía todos los días en *El Día*. El resultado fue un collage en el que aparecía Batlle rodeado del dibujo de un alambrado, bajo la frase: Se acabaron los problemas: gol de Fernando Morena."

### ¿Arte?

"Más allá de errores, horrores y locuras, creo que he tenido la lucidez de ubicarme y decir: ¿pero qué es un artista? Esa es una palabra inmensa que nos queda grande a todos. Por eso mismo le doy el mismo significado que a la palabra filosofía: si esta significa amor al conocimiento, artista es aquél que siente amor por el arte. Y si el arte no es una respuesta a la realidad, no es arte."

Expuso en Buenos Aires (Galería Lirolay, 1970) y en Montevideo (Galería "U", 1971, 1973, 1974, 1975). Su obra se caracterizó por la elaboración rigurosa de una idea (tema desvanecerse en el panfleto) antes de vehicularla con plumines y aguadas a través de un registro cercano al trampantojo: marcos, roturas en los bordes de una cartulina, moscas (el dibujo *sobre* el dibujo), diarios arrugados, y cinta adhesiva, eran detallados con precisión absoluta. La tinta, debido a su uniformidad, es una técnica más fría que el pastel tiza o el grafito (solo provee de trazos duros, no

*esfumables*), pero el autor igualmente se las ingeniaba, mediante la paciente construcción de una delgada urdimbre de líneas, para extraer la ilusión del brillo, las sombras y los volúmenes en los objetos que elegía como motivos.

Dos series distintas, como "Los homenajes" en los cuales rindió un singular tributo al Quijote, la *Venus de Milo* o la *Gioconda*, y "Equis andacalles", dejaron la impronta de su capacidad y de un cinismo que dejó desplomar sobre iconos del arte universal divulgados hasta la saciedad por el *merchandising*. De los pliegues deformantes de la caricatura extrajo la ironía, y de los umbrales del surrealismo desgajó climas y contrastes literarios. Debido a esa delicada mixtura, su obra se salvó de ser fagocitada por la ilustración convencional.

La ironía, además, implicaba disfrute. Un disfrute que ha sido colocado, por momentos, en la misma bolsa de quienes producen una obra epidérmica. Ya Álvaro Amengual sostenía que "Esta concepción al disfrute de lo visual es inadmis-

ble para los inquisidores de la mirada. En su hoguera de leña verde un fuego anémico agoniza desde hace años, en el intento de quemar a la pintura y a los pintores. Sin embargo, su ira arde más que su fuego."

En un precoz reportaje que le hiciera el diario "El País" en el año 1974, Satut explicaba su posición a propósito de referencias y mitos: "No es a ella a quien estoy desmitificando lo misticado. No a la *Gioconda* de Leonardo, sino a la imagen distorsionada de esa *Gioconda* que tanto sirve para publicitar un perfume como una prenda de vestir. No estoy negando el pasado. Lo que propongo, simplemente, es la utilización de un sentido crítico para incorporar o rechazar todo aquello que nos venga de él y que resulte o no asimilable a la realidad actual. No se trata de adoptar a priori elementos ajenos a nuestra sensibilidad, que nacieron bajo un impulso intelectual distinto, respondiendo a otras coordenadas, a otros ritmos de vida, a otros esquemas mentales. La inserción a un medio que desconoce sus condicionamientos y que no coincide con sus propósitos, termina deformando a ese arte. La diferencia existente, por ejemplo, entre los pintores de la década del 60 y nosotros, radica, básicamente, en una concepción distinta de la universalidad del arte. La etiqueta de vanguardia puede endosarse, olímpicamente, en la frente, pero las etiquetas no siempre garantizan la bondad del contenido."

### Cinemateca

Satut conocía al crítico Manuel Martínez Carril desde la infancia (ambos fueron alumnos del Colegio Sagrado Corazón de Betharram- Vascos) y años más tarde lo reencontró en Cine Club, cuando se proyectó el cortometraje *Carlos*, de Mario Handler (1964). Desde entonces lo asistió en distintos proyectos; en particular, *Cinemateca Revista*. Gran admirador de "Peloduro", Satut no abandonó nunca la caricatura tradicional (la suya estaba quizá más vinculada con la anamorfosis y no con la síntesis), género con el cual ilustraba los ensayos de un puñado de críticos de cine que escribían para esa publicación.

En el subsuelo de Cinemateca Uruguaya ("Cinemateca Carnelli", en la voz popular) funcionaba una cantina y una sala de

exposiciones que era dirigida por Satut, con el apoyo logístico de Teresita Castillou, la secretaria de Martínez Carril. También fue el responsable de la agenda de exhibiciones de Cinemateca Pocitos en una época en la que no existían los curadores: Satut fue crítico, director de sala, comisario y montajista. En el marco de esas responsabilidades, organizó en 1981 un concurso para artistas jóvenes, con un jurado compuesto por Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Manuel Espínola Gómez, Jorge Abbondanza, y él mismo. Muchos de los jóvenes que salieron seleccionados en ese certamen, hoy tienen una carrera consolidada (Ulises Beisso, Virginia Jones, Santiago Tavella, Fernando Nicrosi<sup>ii</sup>), y revisten como docentes (Carlos Musso, Carlos Seveso).

"[Entre otros jóvenes que se acercaban a Cinemateca] acogimos a unos botijas que venían trabajando muy bien en Conventuales, pero empezaron a tener problemas con la milicada, entre ellos José Bayardi y Felipe Michelini, todos

estudiantes de la FEUU. En el 82 [en plena apoteosis de la revista *El Dedo*] hicimos una muestra de caricaturas dedicada a 'Peloduro', con originales que consiguió 'Beto' Oreggioni. Ombú estaba en México, pero mandó dibujos desde allá. Participaron varios humoristas, como 'Cuque' Sclavo, 'el pastilla' Fornaro, Dabezies, César Di Candia, los Alcuri. (...) Cinemateca fue un lugar de encuentro. Podías ir a ver una película, o bajar a sentarte a conversar en la cantina con un montón de escritores, músicos, actores."

Entre 1979 y 1983 estuvo al frente de estos espacios de exposición, mas no abandonó su cercanía con el asesoramiento de montajes: siendo funcionario en la Intendencia de Montevideo<sup>iii</sup>, llegó a trabajar brevemente en el Museo Juan Manuel Blanes.

### Memoria

"Estoy tratando de recuperar la memoria; algo que nunca debe perderse."



## Juan de Andrés Contención y Síntesis

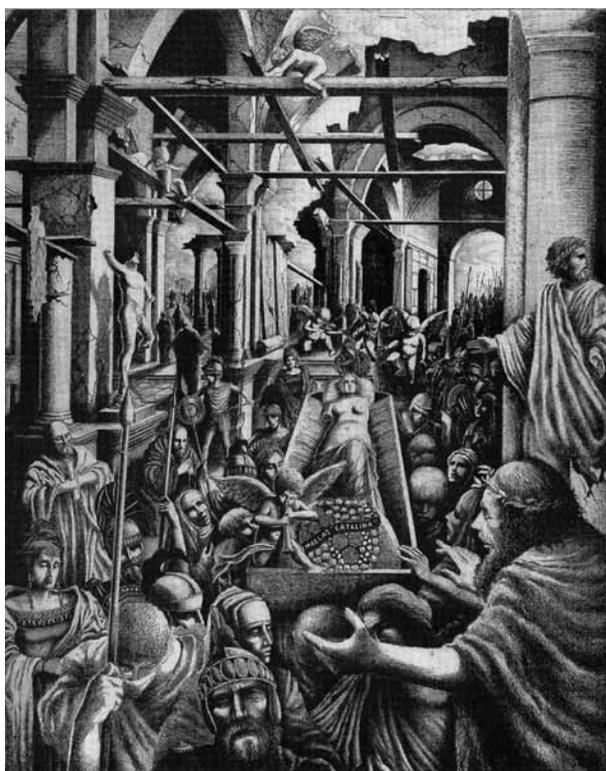
Desde el 22 de Julio  
al 30 de Setiembre



Galería 6280. Alberdi 6280 Esq. Córcega.  
Tel.- 2600 4560-hola@gallery6280.com



Dibujo a tinta. Sin datos.



"El entierro de la Venus del Milo". 1974. Tinta s/papel. 43 cm x x34 cm.

Por eso estoy tratando de hacer segundas versiones de mis dibujos. Entonces me pasan cosas como subirme a un ómnibus y que se suba un viejo con la voz cascada y una guitarra casi destruida. Ese viejo se pone a cantar y yo noto detrás de su decrepitud que alguna vez aprendió o supo cantar. Hoy tiene la voz agotada por el vino y el pasaje de los años y, cuando se baja, en lugar de verlo a él, veo a Cristo cantando *Cambalache*, el único tango que cantaría Cristo hoy en día, si cantara algo encima de un ómnibus."

Ernesto Vila pronosticaba que los artistas uruguayos iban a morir soplando una bandera de piedra. Satut, descorazonado y escéptico con los titubeos de la gestión política de la cultura, cumplió con ese pronóstico, pues se lamentaba de forma similar: "estoy esperando que las nueces se partan solas."

El cáncer, finalmente, subyugó a una personalidad impar del arte uruguayo. Como recordara Nelson di Maggio en su obituario,

Satut fue "franco y cordial, siempre inconformista y rebelde para no desmentir el ardor sesentista que lo caracterizó."

Ese dibujante, que deslumbraba a sus espectadores y colegas por cómo representaba (entre otros objetos) la imagen de una cinta adhesiva pegada a un papel, nació en Montevideo en 1938 y falleció en la misma ciudad, en 2013. ☺

<sup>i</sup>Comentarios extraídos de reportajes que le hiciera la prensa escrita entre 1974 (El País) y 2007 (Arte y Diseño), así como del libro *24 ilusiones por segundo. La historia de Cinemateca Uruguay*, de Carlos María Domínguez. C.U. Montevideo, 2013.

<sup>ii</sup>Con Nicrosi, bautizamos a Satut como "la mosca." Nunca supimos bien cuál fue la razón, aunque es dable suponer que hacíamos referencia a sus ojos grandes y de mirada intensa.

<sup>iii</sup>En la Intendencia capitalina desempeñó funciones como "Especialista profesional (carrera dibujante)", hasta octubre el año 2001, fecha en que se acogió a los beneficios jubilatorios.

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova  
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

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

**TNU**

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

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

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

**volúmenes 1, 2 y 3**  
**9 DVD**

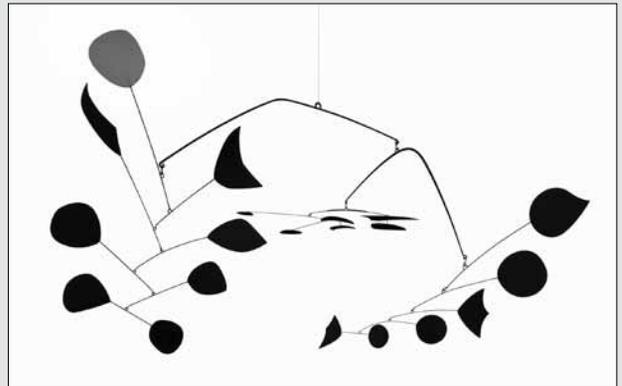
colección  
en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación **Itaú**

# 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 y contemporáneo: New York. Visitas a museos, edificios, centros de exposiciones, talleres de artistas y galerías, que ponen a dialogar la historia del arte y los lenguajes artísticos. Prepararemos el viaje previamente con clases y reuniones informativas para conocer y aprovechar mejor nuestra estadía.



Calder.

**A modo de adelanto de lo que va ser nuestro itinerario (que publicaremos en próximas ediciones), visitaremos el taller del artista uruguayo Rimer Cardillo. Con él iremos a la universidad "State University of New York" en New Paltz, donde imparte clases. Continuaremos la recorrida por el parque de esculturas de "Storm King" y por la "Dia Art Foundation" en Beacon.**

## ***El Museo Whitney y el arte norteamericano.***

Sin duda el arte norteamericano se benefició con el ascenso del nazismo en Europa, ya que produjo una verdadera diáspora de artistas alemanes hacia Estados Unidos. Los arquitectos del movimiento moderno llegaron al nuevo continente donde fueron recibidos como maestros, término que no refiere solamente al reconocimiento que tuvieron, sino también a que ejercieron la docencia en distintas universidades. Marcel Breuer (1902-1981) había sido alumno y luego docente en la Bauhaus, colaborador de Gropius en su estudio londinense previo a la llegada a la gran manzana. En Nueva York, Breuer fue el responsable del Museo Whitney de arte americano en 1966, institución creada por la coleccionista y escultora Gertrude Vanderbilt Whitney. El edificio de hormigón, es lo que el arquitecto J. M. Montaner define como "museos búnker, sin ventanas, en hormigón armado". Volúmenes contundentes potenciados en su solidez por el pesado material gris que queda expuesto. Mrs Whitney, integrante de la alta burguesía neoyorkina, albergó allí su colección de arte norteamericano que había sido rechazado por el Metropolitan en un gesto de desprecio por lo local. Edward Hopper



Hopper.

el pintor que trabaja tan bien "la ciudad como condensadora de soledad", al decir del crítico Robert Hughes, es uno de los pintores expuestos profusamente en el Whitney. En el otro extremo lo lúdico se hace visible en la obra que probablemente atrapa más asistentes, el famoso circo de Alexander Calder, el escultor norteamericano más renombrado del siglo XX, cuyo circo hacía las delicias de sus amigos pintores en el París de la entreguerras. Uno de los no menos conocidos estables de Calder puede encontrarse cerca del museo, en la explanada del Seagram Building, obra de Mies van der Rohe, otro emigrado alemán a Estados Unidos. El cosmopolitismo de Nueva York se hace presente aún en un museo dedicado al arte norteamericano.

**Informes:** [danielatomeo2009@gmail.com](mailto:danielatomeo2009@gmail.com)

# En la búsqueda de una **estética “popular”**: Juan José **Núñez**

El lenguaje de este singular escultor (Tacuarembó, 1949), se caracteriza por la capacidad de síntesis en sus composiciones, por la economía en el uso de los materiales, pautados por el humor (algo poco frecuente en lo escultórico), y por un protagonismo del color a partir de una paleta que hereda de su formación en el taller de Miguel Ángel Pareja. Con materiales de desecho, J.J. Núñez crea piezas sutiles, que aluden al imaginario popular y a un entorno bucólico que nos remite a sus orígenes y a su presente.

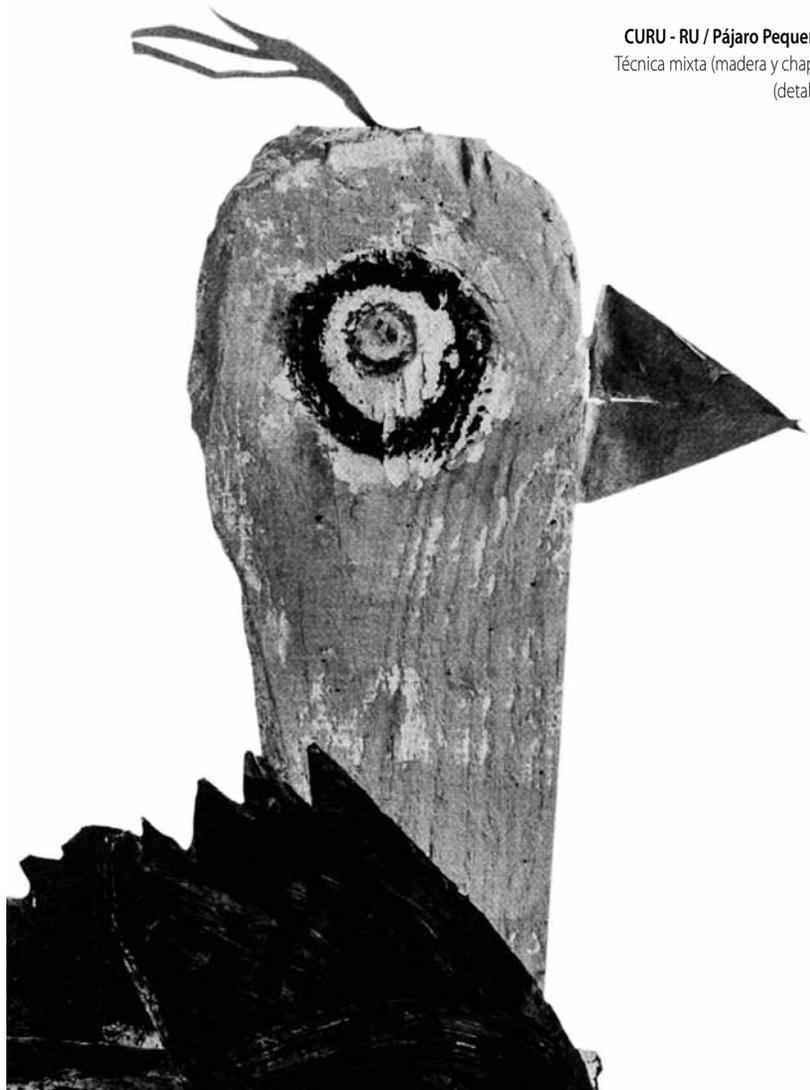
GERARDO **MANTERO**

**Tu primer acercamiento en el campo de las artes visuales se da en el liceo, en tu ciudad natal de Tacuarembó, con Gustavo Alamón ¿Puede ser?**

Sí, yo estaba estudiando y Gustavo tenía una especie de taller en el sótano, en el mismo liceo.

**¿Era parte de la currícula de tu liceo?**

No, era una cosa aparte. Era un momento en que yo estaba en una intensa búsqueda de una forma de expresión que ahí aún no estaba clara, pero se inclinaba más hacia la escultura. Recuerdo que en esos tiempos incursioné en el taller de un escultor local, de Tacuarembó [José] Bulmini, que tenía unos talleres de cerámica. Yo, desesperado por el tema de la forma, me metí en el taller de cerámica y me puse a modelar y a hacer cosas. Todo muy precario, evidentemente, aunque estaba convencido de que estaba bien encaminado. Hasta que llegó una exposición de trabajos en el liceo, en el año final. ...No me acuerdo bien el año, hace tiempo ya, yo estaba haciendo Bachillerato de Abogacía. Llegaron casualmente al salón de al lado dos muchachos que estaban haciendo Bellas Artes, trayendo estampado en tela, serigrafía. Empezamos a hablar y a decirme, “no, mirá, disculpame... escultura es esto y esto otro”. Se dio un rico intercambio estético en esa oportunidad.



CURU - RU / Pájaro Pequeño.  
Técnica mixta (madera y chapa).  
(detalle).



FOTO: JUAN JOSÉ NÚÑEZ

### ¿Sos de la generación que tuvo al “Bocha” Benavidez como profesor de literatura en el Liceo?

Yo vivía en un barrio, en la periferia. Eso que mencionás sucedía en el ámbito de la ciudad, del asfalto. Esto era más rural. Lo conocía al “Bocha”, obviamente, pero no fue mi docente. Estos muchachos me invitaron a que si venía a Montevideo pasara por el taller que dirigía Miguel Ángel Pareja.

### Y es entonces cuando venís a Montevideo te vinculás al taller de Pareja.

Yo vivía en pensiones y buscaba dónde formarme. Ahí caigo para conocer a Pareja, que era un tipo muy hosco, muy para adentro.

### ¿Era en la casa que Pareja tenía en la calle Rivera?

No. En ese momento él vivía en la antigua casa de la calle Brandzen y Pablo de María. Después conocí la otra casa que tuvo frente al Zoológico. Fue muy impresionante. De entrada me dijo: “si te interesa la escultura andá a ver esto” y me tiró con un catálogo de Silvestre Peciar, que estaba por irse a Brasil y que era también en la Escuela [Na-

cional de Bellas Artes] y trabajaba en Barro. Esta muestra era en la antigua galería U. Yo quedé impactado cuando vi el trabajo de Silvestre Peciar. Era como decir “es esto lo que yo quiero hacer”. Igualmente yo siempre tuve la escultura metida en el cuerpo.

### La paleta de Pareja se deja ver en tu obra. Se percibe la influencia.

Si, totalmente. Yo recuerdo al viejo siempre trabajando en lo suyo, pero a la vez te daba pautas: “un color no es necesariamente el que más te interesa, esa capaz que es la falla; lo que importa es el equilibrio, la estructura”. Eso fue brillante. Yo venía con un *training* muy fuerte, de impulso hacia la concreción, pero el drama mío a resolver era la situación económica. Vivía en pensiones, trabajaba en lo que podía: fábricas, venta puerta a puerta, en una metalúrgica. No tenía espacio, no tenía plata. Tenía que hacer con las cosas que tuviera a la mano ¿Y qué se conseguía fácil en ese momento? Hablamos de fines de los setenta, principio de los ochenta. Y... por ejemplo podías encontrar latas de aceite de auto tiradas por la calle. Yo empiezo a juntar ese material y con un corte empecé a plantear formas. Me salían

caballos. En mi infancia iba al campo a visitar a mis tíos y montaba a caballo y tropeaba. Toda esa cosa de gurí de pueblo en un espacio rural se volvió elemento de trabajo elaborado. Después, estando en la Ciudad Vieja empecé a levantar las maderas de los muebles tirados en las esquinas. Tenía que ser un material accesible, fácil de conseguir, y que supusiera una rápida elaboración. Yo tenía que buscar estrategias para sacar fuera del cuerpo esas demandas expresivas, que es otra situación.

### Te vas a México a fines de los setenta.

Si, en el '76 salimos de país como refugiados políticos y nos exiliamos en México.

### Trabajaste como dibujante...

Exacto, trabajé para una revista que unos argentinos sacaban allá y después estuve diseñando juguetes pedagógicos, con un arquitecto español también exiliado.

### El impacto con la cultura precolombina dejó huella en tu lenguaje plástico.

Totalmente. El primer impacto en este país es la presencia de la escultura indígena impresionante.

Aparte tuve la suerte de que naciera allí mi hijo Luis y de poder ver con él una exposición inmensa de Henry Moore. México es un gran un centro internacional de arte. Pude ver muestras de todos lados del mundo. Pero a la vez fue muy terrible para un tipo de un barrio de Tacuarembó recalar en ese espacio gigantesco, donde un barrio corresponde a tres millones de personas, fue una locura.

**Volviste a Uruguay en 1983.**

Sí. Desesperados. Volvimos a que pasara lo que pasara. Ahí me entero que Pareja estaba muy enfermo, y se muere al poco tiempo. Quince días después de eso se muere mi padre de cáncer, en el hospital militar. El viejo leía *El Popular* y las enfermeras le decían "¡esto no se puede leer acá!" (Risas). Fue una época muy compleja, de grandes pérdidas y en pleno proceso de adaptación a la nueva realidad del país, sin nadie que me ayudara a organizarme.

**Y ahí, en medio de ese mar de fondo, y trabajando en la construcción es que te volvés a encontrar con la escultura.**

Sí, y lo hago definitivamente. Ahí ya estaba jugado. Estábamos haciendo el armado de lo que sería la usina de la cárcel de Santiago Vázquez. Estábamos cortando fierros en un espacio enorme Y encuentro una varilla de 6 mm doblada, y en ella veo un pájaro, largo todo y la voy a buscar emocionado. "¿Qué ves acá?" le pregunto al herrero; "Un fierro doblado", responde, y yo no me calenté con el tipo que me contestaba de acuerdo a su cultura. El que estaba fuera de lugar y tenía que buscar una salida era yo. Eso me motivó a meterme de lleno en la escultura a como diera lugar.

**¿Luego de ese descubrimiento es que comenzás a mostrar tu trabajo en el circuito de las artes visuales de nuestro país?**

Sí. Yo estaba en ese momento con Guiller-

mo Busch en la Ciudad Vieja. Le alquilaba una pieza, después tuve el taller. Lo único que tenía para trabajar era un nylon negro que había comprado para achicar la altura de la pieza y andaba con eso de un lado para el otro. Y al final, en vista de que no tenía otros materiales, clavé ese nylon en la pared y le empecé a pegar papeles de las bolsas de portland que trabajé con color y lo fui estudiando, hasta que encontré la solución, que era coserlo. Y ahí apareció un Cristo crucificado que era la desocupación, la tortura, muchas cosas removedoras del momento. El llamado lo organizaba la comunidad judía, pero yo no pensé en nada de eso. Llegamos ahí con Busch que andaba incurriendo con el tema de unas puertas,... quemando unas puertas. Aparecimos los dos, aquel con las puertas quemadas, y yo con un rollo. El que estaba recibiendo los cuadros miró lo que le llevamos, y muy preocupado nos dijo: "Yo les tengo que avi-



**GALLO FELISBERTO.**  
Técnica mixta (madera y chapa).



**DOÑA ANTONIA la vaca de mi abuela.**  
Técnica mixta (madera y chapa).



**CURUTÍ / bicho del monte bajo.**  
Técnica mixta (madera y chapa).

sar: esto es una muestra de pintura", -"Sí, sí, nosotros sabemos, usted no se preocupe, anótenos ahí". Él nos quería prevenir por si nos rechazaban la obra por no ajustarse a los requerimientos del concurso. A mí me aceptaron y esa fue mi primera incursión en el ámbito expositor. Imaginate que a mí no me conocía nadie, que no era de Montevideo, no venía de ningún taller y además había estado mucho afuera.

**¿Esa fue tu primera exposición?**

Esa fue mi primera aparición pública. Me había presentado en la muestra "Por las Libertades", en 1984 que se hizo en muchos lados, yo estuve en la Cooperativa Bancaria.

**En tu obra hay un tratamiento muy lúdico de la madera, hay rasgos de humor que es muy raro encontrar en lo escultórico, y hay una cosa muy bucólica que semeja reminiscencias del campo, ¿lo ves así?**

El humor yo lo utilizo para arrimar a la gente a la escultura. Es muy difícil la escultura. Yo acudo a atrapar, a que se detengan un momento a mirar la obra, eso ya me basta a mí. En una muestra que estuvo en el Subte, un homenaje a José Belloni, hice un monstruo, tipo toro, que dice: "Cuadrúpedo que lucha por su vida sin muchas expectativas". (Risas)

**Y esta última exposición en el Museo Figari se llama "Mi abuela tenía una vaca y otros bichos que no me acuerdo..." El humor es parte de tu lenguaje y tiene que ver con tu personalidad.**

Y... tiene que ver con que la escultura que yo hago, que es intimista, persigue como objetivo el disfrute. La escultura tiene que imponerse por sí sola. Tiene que tener humor, tiene que tener color.

**Pero también hay como cierta capacidad de síntesis en tu escultura. No son piezas monumentales.**

Hay una búsqueda de equilibrio entre el color, la forma y los aspectos conceptuales. Es un equilibrio de cosas que deben conjugarse para ser atractivo.

**¿Cómo te manejas metodológicamente? ¿Trabajás todos los días o lo hacés por impulsos?**

Son impulsos, pero siempre estoy en esto.

**¿Vivís de la escultura hoy en día?**

He tenido la suerte de vender esculturas, sí. En realidad debería decir que estuve en



MANTA É / bicho del Pedregal.  
Técnica mixta (madera y chapa).



CATEMPORÁ o "pequeño bicho del monte bajo".  
Técnica mixta (madera y chapa).

el momento y en el lugar preciso. Vinieron unos alemanes, me conocieron, les gustó la obra porque la encontraron diferente. La preocupación mía es que tenemos que armar una estética popular. Un poco por las ondas de [Hugo] Nantes; por ahí tiene que andar la cosa. Claro que trabajando así tengo una lucha permanente con los materiales, la madera que se apolilla y esas cosas que no entran en los ámbitos de un creador. Lo que a mí me importa es que el material no sea un impedimento para con-

cretar la forma. Que es otra situación fuera de tu cabeza y de tu cuerpo.

**¿Te pusiste a reflexionar frente al escenario del arte contemporáneo; cómo se ubica tu obra, intimista, casi como de complicidad con el espectador?**

Es una gran pregunta. Yo soy de los que piensan que existen la pintura y la escultura. Por supuesto que hay arte conceptual que me gusta. No sé, excepto a alguien como Joseph Beuys, pero él obedece a

cierta problemática, cierta realidad histórica que lo conduce a trabajar así.

**...La famosa historia del avión piloteado por Beuys y que fue derribado en Crimea en 1944. A punto de morir congelado, unos nativos tártaros lo envolvieron con grasa y fieltro, dos elementos que van a ser utilizados por él en su obra.**

El arte conceptual da para mucha cosa. Están los que se disfrazan de conceptualistas y los que hacen verdadero arte conceptual.

**Te definís como un artista en búsqueda de lo popular, de la tradición. ¿Existen otras influencias por fuera de la plástica, que hayan sido un aporte en la construcción de tu lenguaje?**

Me reconozco en todo esto que decís porque soy del interior. Me reconozco en las canciones de El Sabalero, lo que él canta son experiencias que yo viví. O en la obra de Osiris Rodríguez Castillo, Aníbal Sampaio. Yo transito por esos territorios. Tacuarembó es algo medio fuera de este mundo.

**Tacuarembó es una tierra fértil que ha dado artistas notorios en todas las disciplinas artísticas de nuestro país. Es una especie de fenómeno digno de estudiar.**

Somos como una nave espacial que aterrizó ahí. Nos llega información de Brasil, de Norteamérica. Yo siempre traté de investigar con mi madre y sé que tengo un antepasado portugués que era ebanista. Y estaba también mi padre, que era un siete oficios y las tardes de invierno, que nos poníamos cerca de la estufa traía de afuera arcilla, barro y hacía caballitos, vaquitas.

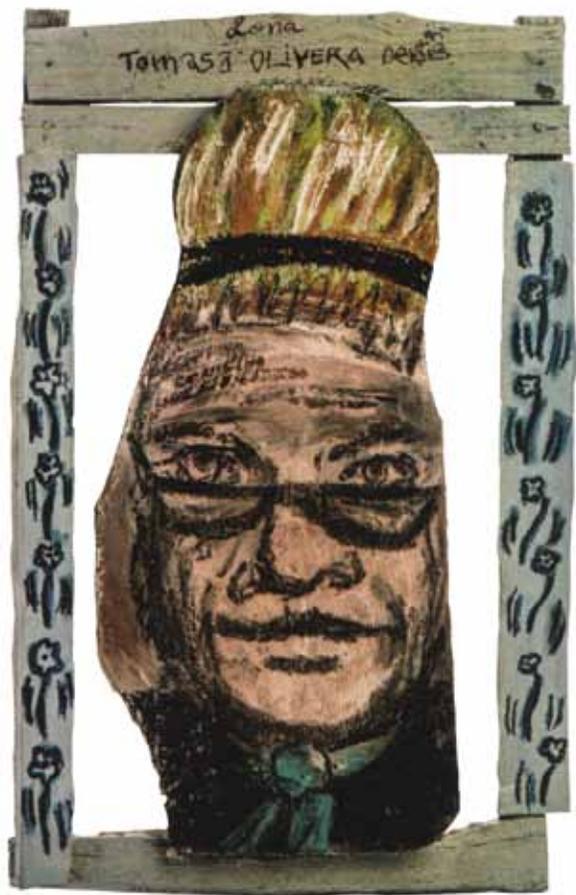
**Ahora que hablás de tus influencias de artistas de tierra adentro me estoy acordando de Tomás Cacheiro, por ejemplo.**

Conocí historias de Cacheiro, sí. Y como referentes escultóricos, Alexander Calder me apasiona mucho. Y aquí en el Uruguay respeto el trabajo de Hugo Nantes. En su momento me gustaba mucho el artista que te mencioné antes: Silvestre Peciar, que no sé qué es lo que hace ahora. Después yendo un poco más atrás, en cuanto a maestros, me encantan Picasso, o Klee haciendo esculturas, o la pintura de Matisse.

**Has elegido volver a vivir en el campo, ¿es una elección que tiene que ver con tus orígenes?**

Es una elección de vida que supone un beneficio que nos damos mi compañera y yo. Nos encanta. Por mi parte, estando en una ciudad me siento como en una caja de

TOMASA OLIVERA DENIS  
(abuela).  
Ensamblaje en madera.



zapatos. Sí, es una búsqueda incluso espacial. La ciudad me estresa mucho.

**Este regreso redundo en tu trabajo.**

Redundo porque me dispone con otra tranquilidad estando inmerso en esto. Siempre estoy manejando los mismos criterios que cuando empecé. Por ejemplo, de un viejo alambrado que desmontamos empecé a usarlo para hacer formas. "En la otra" se llama la serie que estoy trabajando, que vendría a ser "en la otra dimensión". Yo sostengo que existen como siete u ocho planos o dimensiones. Son formas abstractas.

**¿Por qué ocho?**

No es un terreno racionalista, es más metafísico y puede equipararse a la convicción de que después de la muerte hay algo.

**¿Vos creés que después de la muerte hay algo?**

Sí, completamente. Yo siento que Luis, mi hijo, está vivo. Murió y eso es innegable, pero también sé que hay algo más allá de eso. Soy bastante religioso en el sentido de *religare*, re-atar, re-armar.

**¿Cómo te surge la idea de una muestra? ¿A partir de una pieza? ¿Por algún hecho que te motiva?**

Puede surgir de una idea. Lo de la *Batalla*

de las Piedras, yo estaba tomando mate en el Rincón del Colorado, frente al espacio donde fue la batalla y surgió la idea de qué buen tema era para hacer una muestra, y ahí empecé a trabajar con unos alambres sobre eso. Siempre me ayudó ser consciente del momento en el que estoy viviendo. El lugar que me motiva a algo, o un color o una forma determinada que dispara otras cosas.

**¿Sos una especie de recolector permanente de objetos o vas a la búsqueda de un material específico?**

Los materiales vienen a mí. Es inevitable. Voy caminando y veo un alambre doblado, pisado por los autos y yo lo levanto porque veo algo interesante. Lo que pasa es que yo sostengo que el creador tiene que ser un tipo realista y manejarse con las cosas que tiene a su alcance, proyectar sus cosas desde su entorno.

**En esta muestra en el Museo Figari, también trabajás en el plano.**

Siempre estoy jugando con el límite entre el plano y el volumen. Tengo otra obra que tiene base y estructura, y otra que incluso va colgada. Vos sabés que una conocida mía viendo las dos modalidades me sugirió que era mejor colgada y tiene razón. Colgadas funcionan notable. ☺



**Sorpresa del trigo**, 1936. Óleo sobre lienzo, 66 x 100 cm.  
Colección particular.

# Maruja Mallo: algunas pistas acerca de su pasaje por Uruguay

Una representante de la vanguardia europea visitó varias veces el Uruguay de los años 40 y 50, pero poco sabemos de ella. La presente nota es una invitación a conocer la obra de Maruja Mallo, quien dejó en nuestro Museo Nacional de Artes Visuales una de sus pinturas más enigmáticas.

MAITE IGLESIAS

Cuando en 1970 Linda Nochlin se preguntó por qué no ha habido grandes artistas mujeres, abordó una problemática ineludible ya para la Historia del Arte. Cuando decimos historia, nos referimos en realidad a la historiografía: es decir, a la escritura de la historia en tanto práctica social. Con ello no queremos

decir, junto a Nochlin, que haya habido grandes artistas mujeres equivalentes a Rembrandt o Matisse –para situarnos más específicamente en la pintura–. La autora afirma que el hecho de que no las haya habido, por un lado, tiene que ser objeto de investigación en sí mismo en la medida en que pone en evidencia las exigencias que la tarea de ser mujer pintora tenía en épocas pasadas y también en el presente. Por otro lado, sí ha habido excelentes pintoras mujeres que la escritura de la

historia ha dejado sepultadas prácticamente en el olvido, o no ha valorado lo suficiente. Ello se traslada a los relatos propuestos en los grandes museos del mundo. Rescatarlas de esa invisibilidad ha sido la tarea de muchos estudios feministas, aportando así a nuestro conocimiento tanto sobre las mujeres pintoras, como sobre la Historia del Arte en general. Cabe destacar asimismo las acciones que desde 1985 llevó adelante el grupo de las Guerrilla Girls, buscando generar conciencia



**Espantapájaros**, 1929. Óleo sobre lienzo, 138 x 198 cm. Colección particular.



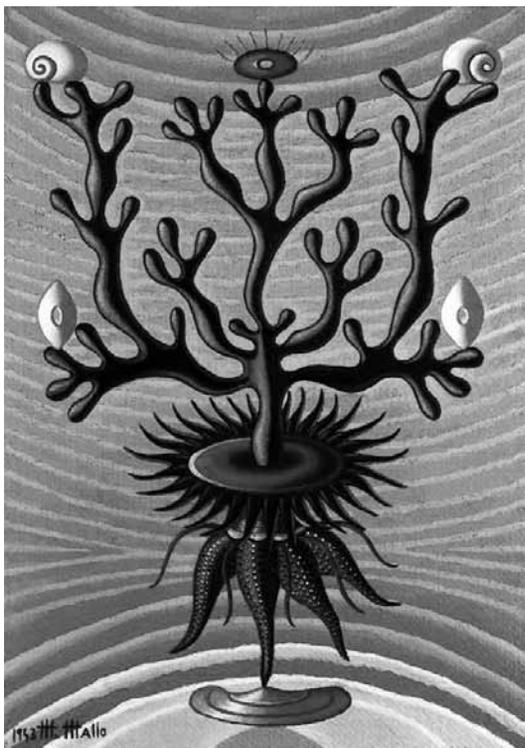
**Arquitectura humana**, 1937. Óleo sobre lienzo, 84 x 100 cm. Colección particular.



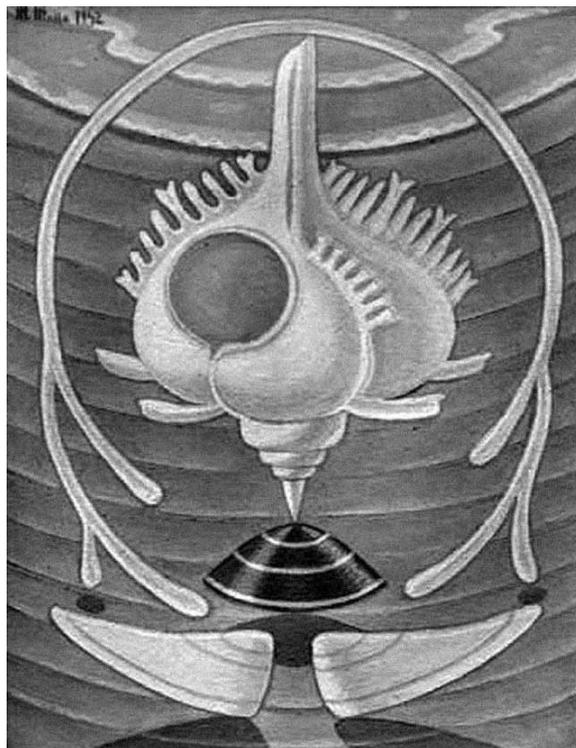
**Canto de las espigas**, 1939. Óleo sobre lienzo, 118 x 233 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)

y denunciar la escasa presencia de las mujeres en el mundo del arte.

El caso de Maruja Mallo es particular, pues desde mediados de los setenta ha existido un especial interés en su figura, en tanto fue representante de las vanguardias del siglo XX en España. Como integrante de la llamada Generación del 27, mientras estudiaba en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, vivió en la Residencia de Estudiantes, y asistió a las tertulias del Café Pombo dirigidas por Ramón Gómez de la Serna, contando entre sus amigos a Salvador Dalí, Luis Buñuel y Rafael Barradas, entre otros. José Ortega y Gasset estaba seguro de haber descubierto a una prometedora joven pintora cuando en 1928 organizó la primera exposición que de una artista se hizo en los salones de la *Revista de Occidente*. Posteriormente, Maruja Mallo realizó las portadas de esa revista por varios años. En 1932 fue becada por la Junta de Ampliación de Estudios en París, y André Breton adquirió uno de sus cuadros, llamado *Espantapájaros* (1929). De vuelta en Madrid, conoció a Joaquín Torres García y los fundamentos de *Circle et Carré*, dictó clases en la Escuela de Cerámica y se vinculó a la Escuela de Vallecas. También participó en la Exposición Logicofobista de la ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) de Barcelona, entre otras exposiciones, al tiempo que se comprometía en las Misiones Pedagógicas de la República Española. Estos antecedentes disipan toda duda acerca de su estrecha relación con los movimientos y artistas más progresistas de la época. Las reseñas existentes sobre la artista suelen destacar esta etapa de su carrera en que estuvo vinculada fuertemente a las vanguardias artísticas europeas, considerándola como una artista surrealista. Según la investigadora Estrella de Diego, se calificó a Maruja Mallo como surrealista merced a una triple operación: en primer lugar, Breton inventó lo femenino surrealista, intentando adecuar las mujeres artistas a modelos de comportamiento impuestos desde fuera. Después, la crítica feminista, como estrategia para rescatar a algunas artistas mujeres, las incluyó dentro del movimiento surrealista, añadiendo una segunda construcción –aquí debemos recordar a título de ejemplo a la historiadora del arte especializada en feminismo y estudios de género, Whitney Chadwick–. En el caso de Maruja, hay una tercera construcción por parte de los intelectuales madrileños que desde mediados de los setenta y fundamentalmente durante los años ochenta, consideraron su surrealismo como reducido vanguardista. Estrella de Diego sostiene que tras la vuelta de Maruja Mallo del exilio, y con la revisión de las vanguardias que empieza a realizarse en ese momento, la figura de la artista sirvió al propósito de establecer un vínculo entre la modernidad perdida de la República y el porvenir que se esperaba con optimismo por los círculos minoritarios y progresistas de Madrid. Por su actitud moderna y desafiante, por sus relatos de vida, por su vínculo con la vanguardia y los vanguardistas, se la llamó “surrealista” sin saber bien cómo catalogarla. La misma artista, en los últimos años de su carrera artística, hacía constantes referencias al surrealismo en su obra, participando también de ese mito. Ante este



**Naturaleza viva** (Vida vibrante), 1943. Óleo sobre tablero de artista, 42 x 30 cm. Galería Guillermo de Osma (Madrid)



**Naturaleza viva**, 1942. Óleo sobre fibra, 40 x 32 cm. Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo)

hecho, Estrella de Diego se pregunta si no se tratará de lo que Joan Rivière denominó “mascarada”; vale decir, una estrategia para sobrevivir en un metaterritorio masculino, que en este caso consideraba la abstracción como más “intelectual” y “profesional” que lo figurativo, y por tanto más peligroso para una mujer.

Como queda dicho, la revisión que se hizo de Maruja Mallo en los ochenta ha contribuido a ampliar los estudios sobre esta artista. Sin embargo, poco se ha estudiado el largo período de su carrera artística en que residió en Buenos Aires, con breves estancias en Chile y Uruguay, entre 1936 y 1961, aunque son importantes en ese sentido los artículos incluidos en el catálogo razonado de la serie llamada “Naturalezas Vivas”, coordinado por Juan Pérez de Ayala. Este estudio ha llamado la atención acerca de que, a diferencia de la tradicional subalternidad en que ha sido puesto el arte producido en Latinoamérica respecto al europeo, Maruja Mallo alcanzó en este continente la cumbre de su carrera artística. A pesar de ello, existe en nuestro país poca información acerca de esta artista.

América: “... la alegría de vivir frente a la agonía del morir”

Maruja Mallo llegó a Buenos Aires el 9 de febrero de 1937, invitada por la Sociedad Amigos del Arte, para dictar unas confe-

rencias en Argentina y Uruguay. La poeta chilena embajadora en Lisboa, Gabriela Mistral, le sirvió de vínculo para emigrar, al desatarse la Guerra Civil en Galicia. En Buenos Aires, entró en contacto con el escritor mexicano y embajador en Argentina Alfonso Reyes, con Victoria Ocampo, y con los medios culturales y artísticos bonaerenses como la revista *Sur*, siendo acogida con entusiasmo por los intelectuales latinoamericanos.

Según una publicación de Editorial Losada del año 1942 prologada por Ramón Gómez de la Serna, en junio de 1937 Maruja Mallo pronunció su primera conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte en Buenos Aires, titulada “Proceso histórico de la forma en las artes plásticas”. La segunda conferencia de Mallo fue en julio de 1937 en la Sociedad de Amigos del Arte de Montevideo, y se centró en el estudio y análisis de su propia labor artística, “Lo popular en la plástica española (a través de mi obra), 1928-1936”. Allí la artista se dedicó a analizar su obra en un orden cronológico, haciendo hincapié en un giro que ésta había tomado:

“La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida (sic), des-

provista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico; en un orden viviente y universal. Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica de los minerales y vegetales siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y de las hoces.”

Como se puede apreciar, la artista da cuenta de lo que se proponía en el momento en que arriba a América. Se trata ciertamente de una idea madurada a fines de su primer período madrileño, inaugurada por la pintura *Sorpresa del trigo*, que inicia un proceso de búsqueda que se continuará en el Nuevo Continente, y que tiene que ver con las labores, productos y actividades del medio rural y del costero, junto a otros elementos naturales, como las estrellas, el sol y la luna: es la serie de los trabajadores de mar y tierra, que fue su primera serie americana, cuya primera pintura fue *Arquitectura humana* y su obra culmine, *Canto de las espigas*.

El cambio que empieza a experimentar la obra de Mallo expresa la profunda transformación que ella comienza a vivir al entrar en contacto con América, a tal punto



Pablo Neruda y Maruja Mallo en las playas de Chile, 1945. Fotografía.



Maruja Mallo en Buenos Aires, 1944. Fotografía.



Maruja Mallo en bicicleta, en Punta del Este (Uruguay), hacia 1940. Fotografía. 17,7 x 12,6 cm  
Residencia de Estudiantes.

que algunos críticos consideraron que se encontraban ante otra pintora. Ella misma afirmó en su primer regreso a España “yo me siento más completa desde que he vivido en América”. Y en otra ocasión advertía “En este inmenso continente que me brindaba... la alegría de vivir frente a la agonía del morir. Era la aurora que me revelaba nuevas visiones, sorpresas y conceptos: la clarificación que me empujaba como una cascada magna...”

En definitiva, se considera que “la artista gallega ha encontrado por fin su lugar en el mundo”. Es cierto, como ella recalca, que las geometrías y la naturaleza han sido

intereses constantes desde el comienzo de su carrera, pero es quizá aquí que logra ese cenit donde la forma se condice con todo lo que ella busca expresar. Se puede afirmar que la etapa americana de Mallo es una etapa de maduración de su obra artística, no solo por las creaciones sino también en cuanto a la construcción de un discurso propio acerca de su obra, a través de las conferencias dictadas.

Punta del Este: “constelaciones que parecen que podemos alcanzarlas con la mano... y plantas de todos los climas”

La transformación que se produjo en Mallo al entrar en contacto con América se profundizó al conocer los océanos que rodean este continente. Pérez de Ayala habla del “descubrimiento del Pacífico” que llevan a cabo sus sentidos en Valparaíso y Viña del Mar, y considera que la serie *Naturalezas Vivas* —que consta de dieciséis lienzos de pequeño formato, pintados entre 1942 y 1943— resume de forma contundente su experiencia en el Pacífico, permanente fuente de inspiración de la artista. Uno de los cuadros de esta serie pertenece a la colección del Museo Nacional de Artes Visuales, y se pudo ver en la exposición *Mujeres en arte* (del 13 de marzo al 19 de abril de 2015).

El impacto que causó en la artista la costa chilena, con sus caracolas, piedras y vegetación, está múltiplemente documentado. De 1944 es una fotografía tomada en Buenos Aires, en la que Maruja aparece midiendo una concha, y luciendo un collar hecho con elementos marinos. También se han destacado las fotografías tomadas con Pablo Neruda en la isla de Pascua en 1945, en las cuales Maruja está vestida de sirena y cubierta de algas. Pero es importante

asimismo destacar su relación con el Atlántico, que quizá haya sido menospreciada. Entre sus visitas de Chile de 1939 y de 1945, y también posteriormente, Mallo estuvo afincada en el Atlántico, entre Buenos Aires y Punta del Este. Pérez de Ayala ha afirmado que las playas del Atlántico en el Este del Uruguay también fueron fuente de inspiración de la serie de cuadros *Naturalezas Vivas*. El catálogo de la exposición realizada en 2010 en el Museo Nacional de Artes Visuales, titulada “Pintura española en la colección del MNAV”, reitera la idea ya mencionada por Pérez de Ayala, de que “es probable que *Naturaleza viva* (1942) esté relacionada con nuestras costas marinas”, dada la simultaneidad de esta serie con la recorrida de las playas del Este uruguayo. En una entrevista publicada en *Mundo Uruguayo*, Maruja Mallo dice que conoció las playas uruguayas en enero de 1940. Notamos en primer lugar el insistente interés del/a entrevistador/a por hacer que la artista exprese su opinión acerca del Uruguay. Al preguntársele “¿Qué lugares ha visitado Ud. de nuestro país?”, la artista demuestra una habilidad destacada para responder algo que satisfaga al público lector de la esfera nacional, sin desconocer las repercusiones regionales que sus testimonios pueden tener, de modo que también ensalza las virtudes de las territorio argentino, habiendo hecho ya lo propio con respecto a Chile. En lo que refiere al Uruguay, Maruja Mallo habla de Punta del Este de la siguiente manera:

“En enero de 1940 conocí las playas del Uruguay. Punta del Este es una sorpresa del Atlántico. El territorio sostenido por un cielo de grandes estrellas, constelaciones que parecen que podemos alcanzarlas con la

mano, y que en las Islas Canarias había visto por primera vez. Los habitantes de estas islas afortunadas los llaman “cielos bajos”. En esta oportunidad Angélica Lussich me llevó a conocer el Parque de Punta Ballena, de Antonio Lussich, y allí encontré plantas de todos los climas, desde las que brotan en las regiones heladas, hasta las que brotan en los trópicos: allí están el abeto de Himalaya y la palmera de los climas ardientes. Durante ese mismo verano, Victoria Ocampo me (sic) invitó a su residencia de Mar del Plata y allí conocía las estancias de “La Armonía de Cobo” y “El Boquerón”, de Enrique Anchorena. Ambas posesiones son muy hermosas, pero ninguna de ellas es como el Parque de Punta Ballena que, según creo, ha adquirido ahora el gobierno uruguayo.”

A pesar de la modesta referencia, el/la periodista se encarga de exacerbar la relación de Mallo con las playas uruguayas. El copete reza: “La insigne pintora española habla de su obra e inquietudes y de sus impresiones de América. Sus recuerdos del Uruguay”, y el pie de foto, “Maruja Mallo es una enamorada de nuestras costas oceánicas: aquí la vemos durante su última visita a Punta del Este, dispuesta a comenzar su diario ejercicio de equitación.” Existe otra fotografía, perteneciente al archivo de la

Residencia de Estudiantes y fechada en 1940, que la muestra andando en bicicleta en Punta del Este.

### Epílogo

En la carrera posterior de la artista –siempre dentro de su etapa americana–, se destaca la *Armonía Plástica*, tres grandes murales que decoraban el hall de entrada del cine Los Ángeles de Buenos Aires, realizados en 1945 y destruidos en 1982 a propósito de la reforma que tuvo por objetivo dotar al cine de dos salas cinematográficas en lugar de una. Luego de exponer de forma privada en hoteles de Viña del Mar, Río de Janeiro y Nueva York, Maruja Mallo realizó en 1948 su primera exposición individual en Nueva York. Existe poca información hasta 1961 en que regresa desde Buenos Aires a España. Se afirma que en este período se retiró de la vida pública, y existen escasas menciones a su pintura de los años cincuenta. En esas décadas se destacan algunos retratos de mujeres afrodescendientes, así como pinturas de máscaras. En 1952 realizó una exposición en la Galería del Este de Punta del Este, y algunas de sus pinturas habrían estado inspiradas en sus playas, pero nada más sabemos por ahora de esta otra etapa

de la artista en Uruguay. Nuevas búsquedas nos permitirán en el futuro conocer más y mejor el pasaje de Maruja Mallo por Uruguay. 

### Bibliografía

- DE DIEGO, E. Maruja Mallo, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
- DE DIEGO, E. “Cosas que el mar devuelve”, en Pérez de Ayala, Juan (ed.) Maruja Mallo. Naturalezas vivas 1941-1944. Catálogo razonado, cat. exp., Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2002.
- GAZE, D. (ed.) Concise Dictionary of Women Artists. New York, Routledge, 2011.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. Maruja Mallo, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.
- MALLO, M. “Proceso histórico de la forma en las artes plásticas”, Grafos (La Habana), noviembre-diciembre 1937. Reeditado en Ramón Gómez de la Serna, Maruja Mallo, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.
- MALLO, M. “Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936”, en Ramón Gómez de la Serna, Maruja Mallo, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.
- “Maruja Mallo”, Mundo Uruguayo, Montevideo, 25 de setiembre de 1941, pp. 9, 10 y 83.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA, Pintura española en la colección del MNAV, cat. exp., Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2010.
- NOCHLIN, L. “Why Have There Been No Great Women Artists?” en Women, Art and Power and Other Essays, Westview Press, 1988, pp.147-158.
- PÉREZ DE AYALA, J. “Vida vibrante”, en Pérez de Ayala, Juan (ed.) Maruja Mallo. Naturalezas vivas 1941-1944. Catálogo razonado, cat. exp., Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2002.



Plaza Independencia 737

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

facebook

# Feminismo, cuerpo y arte contemporáneo

“Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea [...]. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo otro.”<sup>1</sup>

“Una mujer que usa su propio rostro y cuerpo tiene el derecho a hacer lo que quiera con ellos, pero hay un sutil abismo que separa el uso de las mujeres por parte de los hombres para la excitación sexual del uso de las mujeres por las mujeres para exponer ese insulto.”<sup>2</sup>

JOSÉ GOITIÑO

En esta instancia, a través del estudio acotado de cuatro obras de determinadas artistas que desplegaron su actividad en las décadas de 1960-1970, época de eclosión del arte feminista<sup>3</sup>, pretendemos examinar la relevancia que tuvo el cuerpo femenino “real” como dispositivo que retaba determinados postulados del pensamiento androcéntrico inherente a las sociedades patriarcales del mundo occidental. Las artistas cuestionaron los roles sociales impuestos a la mujer (considerados como ingénitos a su figura), su cosificación como objeto sexual, su exclusión del campo artístico y la violencia simbólica y física que sobre ella se ejercía.

## La “segunda ola” del feminismo: cuerpo y creación artística

En los años sesenta y setenta del pasado siglo el activismo en torno a los derechos de las mujeres se intensificó vertiginosamente. En esta “segunda ola” del movimiento feminista, aquellos valores y convenciones considerados universales e irrefutables empezaron a discutirse vehementemente. Muchas mujeres pusieron en tela de juicio el patriarcado y el arte fue una de las vías utilizadas para minar las bases del androcéntrico imperante. “En el tránsito entre los sesenta y los setenta, particularmente



Genital Panic. 1969. Valie Export. Múnich.

**Interior Scroll.** 1975. Carolee Scheemann.  
East Hampton, Long Island.





**Waiting.** 1971. Faith Wilding. "Womanhouse", Los Ángeles, 1972.

en el contexto occidental pero con implicaciones planetarias, las estructuras androcéntricas y el orden fálico son cuestionados con una firmeza inusitadas. Estamos ante un cambio de paradigma. Tanto en el plano de movilizaciones sociales como en el espacio de reflexión teórica, la crítica al sistema patriarcal es constante y tiene por objetivo un fin igualitario: acabar con la violencia generada y reflejada en la sumisión y subordinación de la mujer.<sup>4</sup>

En este marco, el cuerpo de las artistas se convirtió en un elemento central en su obra. Este pasó a ocupar un rol de gran relevancia en la actividad creativa desplegada por las mujeres. Fue concebido "como

un espacio donde se producían las relaciones de poder y control que gobiernan la sociedad, [un] elemento real y central en performances y acciones realizadas por un importante número de creadoras"<sup>5</sup>. Se intentó emancipar el cuerpo femenino de la colonización masculina al que había sido sometido a lo largo de la historia y tomar nuevamente el control de este. "Nuestros cuerpos, nosotras" fue el lema feminista de los años setenta.

De este modo, el arte feminista se concentró en la indagación de las realidades del cuerpo de las mujeres y en los diversos medios de exponerlo, tratando de evadir y cuestionar simultáneamente las pautas

reguladoras impuestas sobre este por el mundo masculino. Fue así, que las acciones y las performances cobraron una gran relevancia como lenguajes artísticos fundamentales para comunicar determinadas ideas y/o sentimientos de las artistas del aquel período.

### **Valie Export y su reacción frente al machismo de los accionistas vieneses**

Cansada del sexismo imperante en el Accionismo Vienés, que relegaba a las artistas a un segundo plano, la austriaca Valie Export (1940) concibió a fines de 1960 una serie de acciones realmente sorprendentes. Una de las más destacadas y radicales fue *Aktion-hose. Genital Panic*, realizada en Munich en 1969<sup>6</sup>. Con los cabellos hirsutos, rostro y mirada desafiante, ataviada con una camisa negra, unos pantalones cortados a la altura de la entrepierna que dejaban al descubierto su sexo y portando una metralleta (notorio símbolo fálico), la artista penetró en un cine porno. Paseándose cautelosamente entre los espectadores y observándolos, perturbando así su cómoda posición de voyeur, les anunció que sus genitales estaban realmente a su disposición y que podían hacer con ellos lo que desearan. Es claro como en esta acción la vagina fue utilizada como un elemento de combate, de mayor relevancia incluso que el arma que portaba<sup>7</sup>. Ante tremendo desafío, los varones atemorizados abandonaron silenciosamente la sala.

Sobre esta acción, la artista expresó en una entrevista en 1981:

"Pasé de fila en fila, lentamente, mirándoles a la cara. No me movía de modo sensual. Cuando avanzaba de fila, la metralleta que llevaba colgada del hombro apuntaba a la cabeza de las personas sentadas en la fila anterior. Tenía miedo y no tenía ni idea de qué podían hacer. A medida que iba descendiendo por la platea, las personas que ocupaban las filas anteriores se levantaban y salían del cine. Fuera del contexto de la película, les resultaba totalmente distinto establecer una conexión con ese símbolo erótico."<sup>8</sup>

Export se presentaba de una forma claramente sexualizada, "pero no como un objeto de exhibición y consumo, sino como un sujeto que devuelve la mirada y que tiene poder."<sup>9</sup> La artista se convertía así en un auténtico sujeto del arte, dueña de su propio cuerpo era ella la que decidía "ofrecerlo". Atacaba el sometimiento de las mujeres y buscaba dismantelar las imágenes que sobre ellas había impuesto el sexo masculino.

“La historia de la mujer es la historia del hombre”-expresó la artista-. “Como el hombre ha definido la imagen de la mujer tanto para él como para ella, los hombres crean y controlan los medios sociales y de comunicación [...]. Los hombres han proyectado su imagen de la mujer sobre esos medios y han dado forma a la mujer de acuerdo con esas pautas mediáticas [...]. Dejar hablar a las mujeres para que puedan hallarse a sí mismas: eso es lo que pido para lograr una imagen nuestra definida por nosotras, y, por tanto, una visión diferente de la función social de las mujeres. Nosotras, las mujeres, debemos participar en la construcción de la realidad utilizando un material constructivo de la comunicación a través de los medios.”<sup>10</sup>

Con esta y otras acciones, intentaba corroer los cimientos de aquella sociedad estructurada en torno a una fuerte división de géneros, derribar los estereotipos de femineidad creados e imponerse en una escena artística regida por el sexo masculino.

### **Womanhouse: Faith Wilding y su crítica mordaz a la pasividad femenina**

En 1972 se presentó en Los Ángeles una muestra de carácter colectivo, organizada por Judy Chicago y Miriam Shapiro, titulada *Womanhouse*. Participaron más de veinte artistas que restauraron y ambientaron una casa abandonada, presentando distintas instalaciones y performances en las que se aludía a temas vinculados con el cuerpo de la mujer, la identidad y los mitos y leyendas existentes en torno a la femineidad. Este colectivo de artistas reflejaba en este proyecto “los tótems y tabúes resultantes de la asociación de mujer y casa desde un punto de vista femenino.”<sup>11</sup>

En una de las acciones titulada *Waiting*, la joven artista Faith Wilding (1943) como si fuera una anciana Penélope aguardando la llegada de Ulises, sentada pasivamente, resignada, con sus manos sobre la falda, se balanceaba de forma monótona en una mecedora. Allí recitaba, a modo de letanía, una serie de frases asociadas las diferentes facetas de la espera que le “conciernen” a la mujer a lo largo de su vida: la espera de crecer y desarrollarse, del primer amor, del esposo, del hijo, del irremediable comienzo de la decadencia del cuerpo y el fin de la vida.

“Esperando...esperando...esperando/Esperando a que alguien venga/Esperando a que alguien me tome en brazos/Esperando a que alguien me alimente/Esperando a que alguien me cambie los pañales...Esperando/...Esperando a ser una niña grande/...



**Rape Scene.** 1973. Ana Mendieta. Moffitt Street, Iowa City, Iowa.

Esperando a llevar sujetador/Esperando a que me venga la menstruación/Esperando a leer libros prohibidos/.../Esperando a tener novio/Esperando a ir a una fiesta, a que me saquen a bailar, una balada/Esperando a ser bonita/Esperando el gran secreto/Esperando a que empiece la vida...Esperando...Esperando a ser alguien/...Esperando a que se me vayan los granos/Esperando a llevar pintalabios, tacones y medias/Esperando a ponerme guapa, a depilarme las

piernas/Esperando a ser guapa...Esperando.../Esperando a que se dé cuenta de que existo, a que me llame/Esperando a que a que me pida una cita.../Esperando a que se enamore de mí...Esperando a casarme/... Esperando la noche de bodas/...Esperando a que llegue a casa para llenar mi tiempo.../Esperando a quedarme embarazada/Esperando a que me engorde la barriga/Esperando a que se me llenen los pechos de leche/Esperando a notar cómo se mueve



In Mourning and in Rage. 1977. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. *Performance*, Ayuntamiento de Los Ángeles.

mi bebé/Esperando las primeras contracciones/Esperando a que las contracciones terminen/ Esperando a que saque la cabeza/Esperando su primer grito, tras nacer/... Esperando amamantar a mi bebé/Esperando a que mi bebé deje de llorar.../Esperando a que él me diga algo interesante, a que me pregunte cómo estoy/Esperando a que deje de reñunarse, a que me busque la mano y me dé un beso de buenos días/ Esperando la realización... Esperando a que mi cuerpo se descomponga, se haga feo/ Esperando a que se me caigan las carnes/... Esperando a que me visiten mis hijos, a que me escriban/Esperando a que mueran mis amigos.../Esperando a que desaparezca el dolor/Esperando que acabe la lucha.../ Esperando..."<sup>12</sup>

Esta performance, que fue una de las más celebradas, recordaba la pasividad en la que han sido encorsetadas las mujeres a lo largo de la historia<sup>13</sup>. Constituía una especie de denuncia a la opresión del sexo

femenino, que se había naturalizado como algo inherente a su figura sin visualizar, y por ende, cuestionar la carga de violencia simbólica que esto portaba. "De esta forma tan sencilla y parca tomaba cuerpo el vacío cotidiano de la existencia de muchas mujeres sometidas al sistema patriarcal."<sup>14</sup>

#### **Ana Mendieta: violación y empatía**

*Rape scene* de 1973 es una de las obras más conocidas e impactantes de la artista de origen cubano Ana Mendieta (1948-1985). Su cuerpo se transforma en una especie testigo y agente de denuncia concomitantemente, de una de las formas de violencia más aberrante ejercida sobre la mujer en el marco de una sociedad machista que se mostraba como de avanzada. Allí se reflexiona sobre la violencia de género, que en este caso preciso alude a una agresión sexual, de una manera muy significativa y concreta. Esta creación estaba basada en

un caso real: la violación y asesinato de una estudiante en el campus de la Universidad de Iowa en aquel año. En una de sus variantes<sup>15</sup>, Mendieta aparece semidesnuda y postrada sobre una mesa, atada de pies y manos y manchada de sangre (fluido muy recurrente en su producción artística). La habitación se encontraba iluminada únicamente por una luz que se hallaba sobre la mesa. La escabrosa escena del cuerpo ultrajado estaba acompañada de platos rotos y sangre a su alrededor que acentuaban aún más su dramatismo. A esta escenificación acudieron sus amigos cercanos que habían sido invitados a comer a su departamento y que "se convirtieron así en interpretres-cómplices de la misma violencia, la violencia del mirar, esa violencia que todos y todas ejercemos."<sup>16</sup>

Cabe destacar que en 1970 hubo colectivos de artistas y activistas feministas que desarrollaron obras en las que se denunciaba la violencia sexual (generalmente desdeñadas

por los medios de comunicación) ejercida sobre las mujeres. A modo de ejemplo se puede citar *Three Weeks in May* o *In Mourning and in Rage*, ejecutadas ambas en 1977 por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. Pero mientras estas producciones eran colectivas y se desarrollaron en el exterior (en las calles), la obra de Mendieta es individual e intimista: se desenvuelve en el interior de una habitación/estudio en penumbra. Ella representa directamente la víctima a diferencia las creaciones artísticas referidas. En esta performance nos presenta "la especificidad de la violación a través de la cual la artista intentaba quebrar un código de silencio que la convierte en un hecho anónimo y general, negándole su carácter particular y personal."<sup>17</sup> El cuerpo de la artista se convierte así en una representación visual con una importante dosis de obscenidad que resulta desagradable al espectador voyeur y por lo tanto no causa un placer escópico.

**Carolee Schneemann: el cuerpo femenino como fuente de conocimiento interno**

En *Interior Scroll*, realizada por primera vez ante un público femenino en 1975 y repetida en 1977 ante uno mixto, la artista alemana multidisciplinar Carolee Schneemann (1939) considerada como una antecesora del *Body Art*, se presentó cubierta con una sábana y explicó al público que procedería a leer un fragmento de un libro<sup>18</sup>. A continuación procedió a desnudarse y pintarse el cuerpo y rostro con grandes rayas hechas con barro. Subida en una larga mesa procedió a la lectura del texto mientras adoptaba una serie de poses características de las modelos de dibujo al natural. Esas diversas poses de la clase del natural conjuntamente con el hecho de cubrirse el cuerpo con pintura "recuerdan el énfasis sobre la superficie y las fronteras del cuerpo en la representación, tradicional de la mujer como objeto del arte."<sup>19</sup> Hacia el final, dejó caer el libro y con movimientos rituales extrajo de su vagina un rollo de papel, asociado al cordón umbilical y a la menstruación, que contenía un texto escrito por ella misma. En esta obra mítica, estableciendo un diálogo con un productor de cine estructuralista, símbolo del androcentrismo en el plano cultural, leía al público sobre el "espacio vulvar" (según expresión de la propia artista) fragmentos extraídos de textos feministas, que ella mismo había escrito para una obra anterior, en los que ironizaba sobre las

actividades consideradas ajustadas a las mujeres por una sociedad sexista. Asimismo cuestionaba el menosprecio existente hacia las artistas y se mofaba del minimalismo. Su cuerpo y su orificio vaginal cumplen en esta performance un rol manifiestamente activo<sup>20</sup>. El pensamiento emanaba del interior de aquel, el cuerpo era un agente que tenía voz propia. La noción de la mujer como objeto queda roto frente de la idea que se pretende imponer del cuerpo femenino como una fuente de conocimiento interno y de poder matriarcal. "En una inversión interesante, Schneemann localiza el pensamiento dentro del *cuerpo* en vez de hacer equivalente el pensamiento con la *mente*; lo que sale consiste en significantes que pueden ser categorizados y etiquetados."<sup>21</sup> Simultáneamente, esta obra artística revestía un claro carácter ritual. Es evidente la influencia de los ritos y prácticas de corte chamánico en los que se aunaba cuerpo, mente y espíritu. ☪

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Debolsillo, 2015, p.18.

<sup>2</sup> Lucie Lippard, 1976. Citado por: Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p.111.

<sup>3</sup> Hay que tener en cuenta que la denominación arte feminista no refiere a un estilo unificado como lo señalan distintos autores. Abarca un mosaico de representaciones visuales que se caracterizan por enfrentar determinados patrones ideológicos impuestos históricamente como dogmas por las sociedades patriarcales.

<sup>4</sup> Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Editorial Akal, 2007, p. 257.

<sup>5</sup> María Teresa Alario, *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2008, p. 72-74.

<sup>6</sup> Esta acción fue versionada por Marina Abramovic en el año 2005.

<sup>7</sup> Juan Carlos Pérez, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Editorial Cátedra, 2000, p.135

<sup>8</sup> Citado por: Miriam García López, "La historiografía como una estructura de poder. El análisis crítico sobre obras, estrategias y reflexiones como herramienta didáctica, para impartir la historia del arte occidental, promoviendo valores de género." En: Dora Sales Salvador (dir.), *Dossiers feministas. Arte, educación y género*, Castellón, Universitat Jaume I, núm.19, 2014, p.179.

<sup>9</sup> María Teresa Alario, *Arte y feminismo*, p. 76.

<sup>10</sup> Valie Export, *Arte de Mujeres: un manifiesto*, 1972. Citado por: Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2004, pp. 103-104.

<sup>11</sup> Amparo Serrano de Haro, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, S.A., 2000, p.114.

<sup>12</sup> Faith Wilding, *Waiting*, 1971. Citado en Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*, Barcelona, Editorial Phaidon, 2010, p.86.

<sup>13</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011, p. 100.

<sup>14</sup> Juan Vicente Aliaga, "El cuerpo de la discordia. Algunos comentarios sobre la violencia y el feminismo en el Accionismo de los setenta", en Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p.249.

<sup>15</sup> La obra también se interpretó en el espacio exterior, en el marco de la naturaleza "virgen". Allí el cuerpo ensangrentado de la artista estaba semioculto, cubierto por hojas y ramas, en una especie de conexión con las fuerzas primigenias de la tierra (como ocurre en la serie *Siluetas*). El efecto que causa sobre el espectador es igualmente impactante.

<sup>16</sup> María Ruido, *Ana Mendieta*, España, Editorial Nerea, 2000, p.37.

<sup>17</sup> Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*, p.98.

<sup>18</sup> Se trataba de un libro escrito por la propia artista titulado *Cezanne. Ella era una gran pintora*.

<sup>19</sup> Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, p.112.

<sup>20</sup> Mira Schor, "Linaje Paterno". En: Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2017, p. 121.

<sup>21</sup> Linda Kauffman, *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 79.

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



**Tocando el cielo** (de la serie *Ínfimas*).  
Pequeño formato, tintas y acrílico sobre papel.

# Laura Paggi: La belleza que **resiste**

Laura Paggi nació en Buenos Aires el 22 de setiembre de 1967. Es docente de Nivel Inicial, pero no ejerce porque descrea de la educación formal y la escuela como institución. Asistió al taller de artes plásticas de la profesora Claudia La Banca y a numerosos seminarios sobre dibujo, pintura y escultura. Desde 2013 imparte cursos de plástica para niños y adultos en el taller de Roxana Rignola. Participó en muestras individuales y colectivas en galerías y museos de San Telmo, Palermo, Recolecta, Barracas y La Boca. Ha ilustrado relatos para distintos medios, entre los que se destaca la revista *Axxón*. A la hora de escoger los materiales, le gusta experimentar y arriesgarse. Lápices, óleos, acrílicos, acuarelas, papeles, telas, arena, enduido, tintas, y hasta café pueden servir a sus propósitos. Tiene preferencia por los colores deslumbrantes y su estilo oscila entre el abstracto y lo figurativo naïf<sup>1</sup>.

## PABLO DOBRININ

Más allá de la búsqueda continua y a menudo aventurada, lo que define el estilo de Laura Paggi es una actitud vital y una marcada tendencia hacia la espiritualidad y la belleza. Hay una energía positiva que intenta abrirse paso en el mundo. Su poética se construye con una simbología que precisamente apunta a eso: pájaros, peces, plantas en germinación, flores, mariposas. Todos ellos símbolos espirituales o de transformación biológica. Lo interesante además es que tanto los pájaros, como los peces, o la naturaleza

misma, no son simples manifestaciones de vida, sino metáforas de lo humano, de su capacidad para crecer y trascender. Incluso, cuando aborda el erotismo, Paggi también lo hace desde una perspectiva espiritual, razón por la cual, en la representación de los cuerpos, generalmente estilizados, suele utilizar mayoritariamente el color azul.

### Imágenes de lo invisible

Los trabajos abstractos de Paggi, al liberarse de las formas convencionales, con-

siguen hacer visible lo inexpresable, los movimientos del espíritu. En *Reconstrucción de un alma*, el alma, visualizada en azul (espiritualidad) aparece como una figura humana desarticulada, en construcción. El fondo rojo, que indica dolor, y la estructura con forma de cruz del fondo, promueven la idea de sacrificio. Los colores empastados y las líneas rotundas apuntalan la idea de que esa reconstrucción es trabajosa. *Esenciales número 1* es una imagen onírica, una explosión de rojos y amarillos, que no pasa por el filtro de la conciencia y que nos

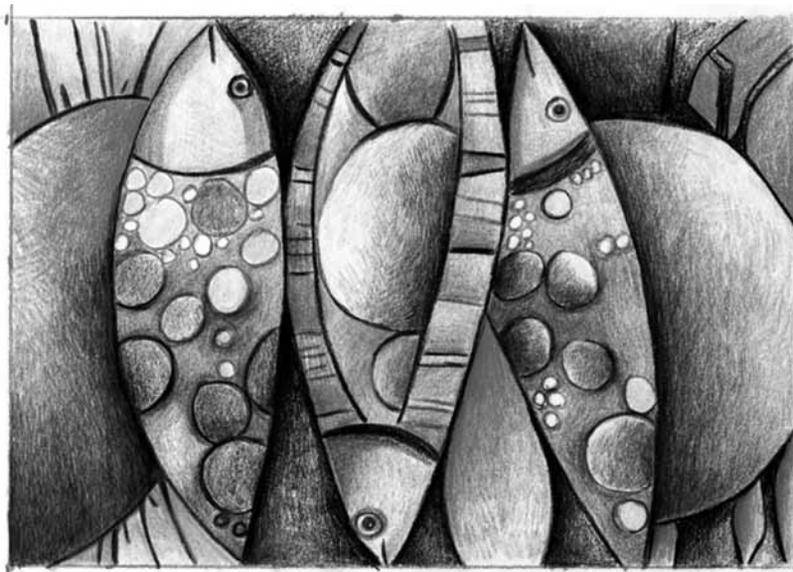
muestra el mundo tal como es; no como lo vemos habitualmente. Algo similar ocurre con *Cosas*, pintadas con café, una serie de botellas con los bordes difusos. Podríamos definir a la realidad como una sustancia gaseosa que no tiene una forma definida, y que puede acomodarse en botellas de distintas formas o tamaños. Las botellas son los esquemas mentales que nos permiten segmentar y visualizar una realidad que es indivisible y que responde al principio de unidad de lo creado.

### Pájaros y Peces

Los pájaros, considerados por su cualidad dual, terrestre y aérea, mensajeros o emisarios del más allá, están presentes en varios cuadros. En *El corazón de los pájaros* (inspirado en un cuento de donde las aves son una metáfora de los recuerdos), Paggi trabaja con imágenes esquemáticas de aves, y valiéndose de líneas curvas sugiere la idea de retorno.

En *Pajarillos al alba* las aves salen de la cama, como si representaran la inspiración o las palabras que los poetas logran atrapar en el momento del despertar. *Pájaro urbano* muestra que esos pájaros pueden sobrevivir en la ciudad, de hecho aparecen integrados al paisaje geométrico. En *Nido de pájaros*, es muy claro que Paggi remite a lo humano: el nido del título tiene un color orgánico, sanguíneo. Para sugerir la vida, el movimiento, y la circulación, la artista ha empleado una acuarela diluida que convierte al nido en un centro vital. *Anudando pájaros* es decididamente abstracto, los pájaros ya no tienen una forma reconocible, y esto ocurre porque Paggi ya no pinta su forma, sino que, con colores fuertes y luminosos, comunica su cualidad esencial.

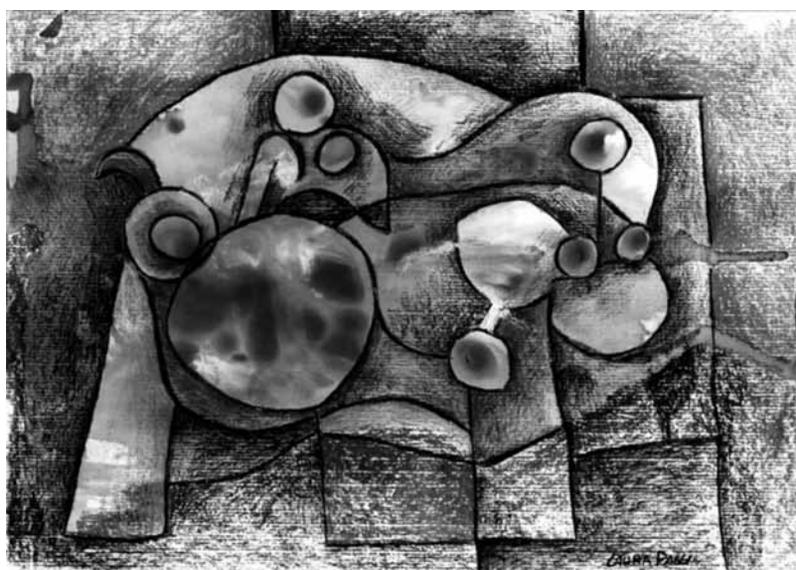
Los peces, a menudo llamados en sus obras los "pájaros del mar", representan la intuición y el inconsciente, las posibilidades ocultas de la psiquis. Son también símbolo de espiritualidad, ascensión y fecundidad. *Desove tropical* muestra peces que van y vienen, entre el sol y el amanecer, reafirmando la circularidad de la vida. Los lápices de colores aportan la necesaria calidez al tiempo que con sus matices logran un efecto de luz de impactante belleza. Las escamas no tienen el diseño habitual, han sido sustituidas por círculos que sugieren la posibilidad latente de desovar. En este cuadro, como en muchos otros, las figuras aparecen integradas al fondo, porque la artista tiende a considerar la unicidad del universo, a la vida como a un todo.



**Desove tropical.** Lápices de colores sobre papel, pequeño formato.



**Genitalidad compartida.** Óleo y acrílico sobre madera, 1 x 1,20 m.



**Gasterópodo.** témpera y lápiz sobre papel, pequeño formato.

En *Viaje al interior de uno*, suerte de exploración íntima, las formas son geométricas, abstractas, lo que resulta una decisión acertada cuando se trata de representar lo intangible o irrepresentable. La única forma más o menos reconocible es la de un pez, que parece ser el sujeto del viaje. *Gasterópodo*, en tanto, bellamente iluminado por resplandores marinos, se erige como un símbolo de las profundidades.

#### La semilla

La fuerza de la primavera fue trabajada por la artista en una serie titulada *Ínfimas* que incluye cuadros como *El manzano*, *Imagen de primavera*, *Insectívoro y vegetal*, *Profundidades rocosas*, *Secreto de primavera*, *Semillero escondido*, *Tótem subterráneo*, *Vertebral*, etc. En *Sangre tierra*, la composición en forma de "s" que se adelgaza y se proyecta hacia el extremo superior del cuadro, y los colores líquidos, logrados con un acertado empleo de las tintas, transmiten la fuerza y frescura de la naturaleza. El color sanguíneo refuerza el concepto de que estamos ante una metáfora de la capacidad regeneradora del ser humano.

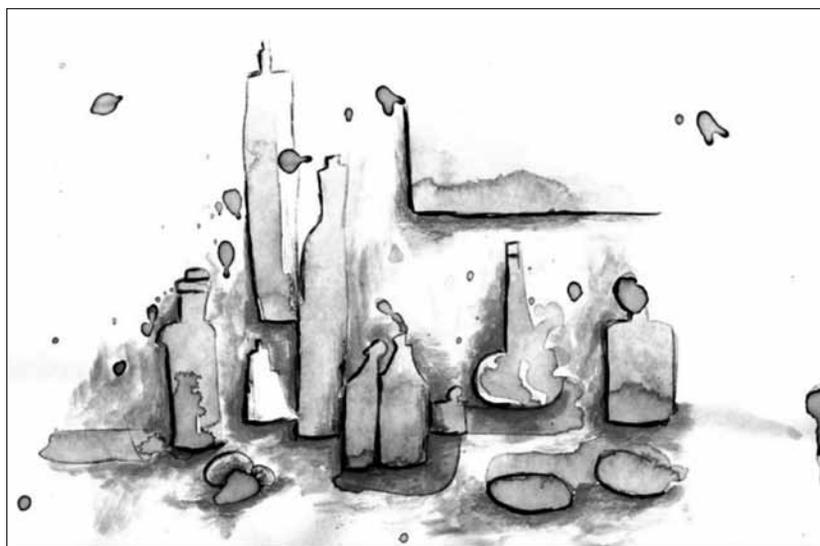
Paggi creó la serie *Ínfimas* mientras era voluntaria en el centro cultural del hospital Borda, un importante neurop-



**Sangre tierra** (de la serie *Ínfimas*). Pequeño formato, tintas y acrílico sobre papel.



**Pájaro urbano**. Óleo y acrílico sobre madera, 1 x 1,20 m.



**Cosas**. Pequeño formato, pintado con café sobre papel.

siquiátrico de la ciudad de Buenos Aires. Allí, junto a un grupo multidisciplinario de plásticos, músicos, actores, clowns y fotógrafos, se dedicaba a compartir el día con los pacientes, en actividades lúdico recreativas que se realizaban en los jardines de la institución. Es interesante considerar que estas nobles tareas, absolutamente honorarias, se llevaban a cabo mientras el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires intentaba destruir los talleres de capacitación, los jardines y las instalaciones del centro cultural. Los enfrentamientos fueron crudos. De un lado los artistas, los profesionales de la salud y hasta los pacientes que intentaban pre-

servar un espacio; del otro la Policía Metropolitana armada con cachiporras, escudos, gas lacrimógeno y balas de goma. Decenas de personas fueron brutalmente agredidas y tuvieron que pedir atención en el propio hospital. El conflicto aún no ha terminado. Sin importar lo que ocurra, una cosa es segura: los gobiernos y las administraciones pasarán, pero las obras, como las de Laura Paggi, quedarán como un testimonio de vida y resistencia pacífica frente a la prepotencia del poder institucional. 📍

<sup>1</sup> Sus trabajos se pueden apreciar en: <http://laurapaggi.blogspot.com>



## 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

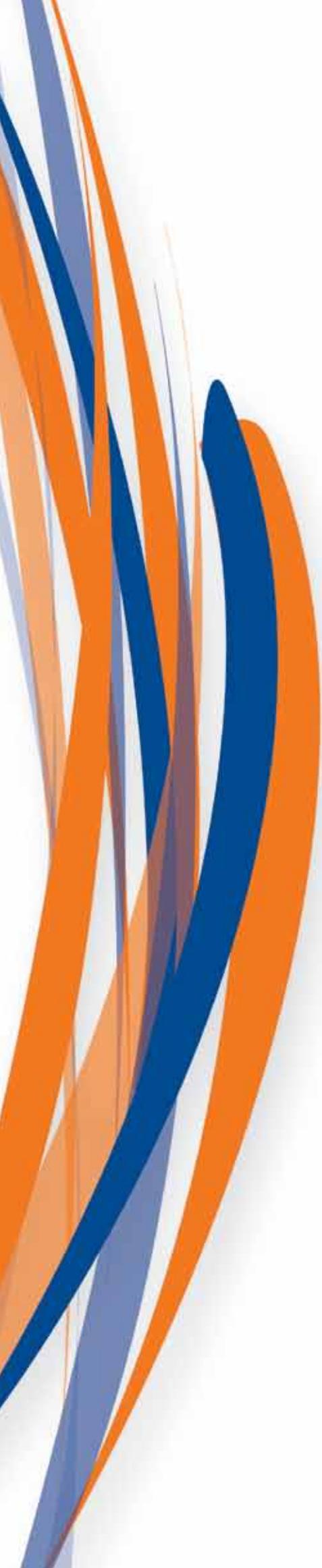
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA  
Bien HECHO EN URUGUAY

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)