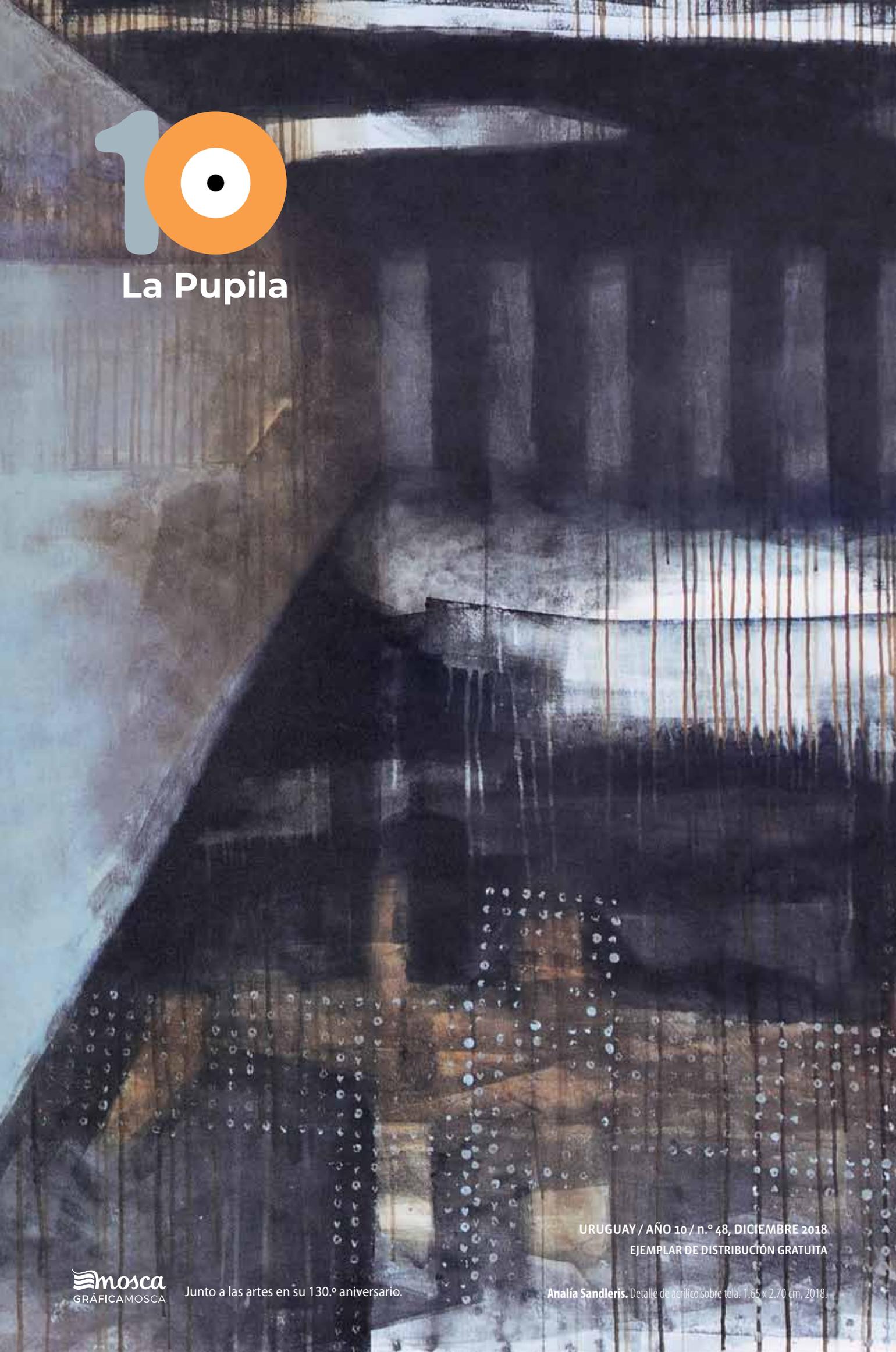




La Pupila



URUGUAY / AÑO 10 / n.º 48, DICIEMBRE 2018

EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA


GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 130.º aniversario.

Analía Sandleris. Detalle de acrílico sobre tela. 1.65 x 2.70 cm, 2018.

- 1 Arte y política
- 6 Bodegones
- 11 Tabaré cosmopolita
- 14 Analía Sandleris
- 20 *Ex libris* - repaso editorial
- 24 Los concretistas
- 29 Francisco Félix Trivelli



Uruguay / año 10 / n.º 48
diciembre 2018

Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



Analía Sandleris. Detalle de acrílico sobre tela. 1.65 x 2.70 cm, 2018.

STAFF / Colaboran en este número

Ricardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para *La Diaria* y es profesor de literatura e italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual. Es el fundador de la revista "*Assembling*", Wit-Uperium (2005-2007).

Andrea García Casal (Oviedo, 1995). Graduada en Historia del Arte y máster en Género y Diversidad por la Universidad de Oviedo (España). Su línea de investigación aborda el estudio de la iconografía y la iconología de las pinturas y esculturas creadas por las mujeres artistas durante la Edad Contemporánea, aproximando también la visión feminista al arte no occidental. Comenzó su labor como articulista en el año 2015. Se destacan sus publicaciones en *ArtyHum*, *Principia Magazine* y *La Nueva España*.

Laura Malosetti Costa (Montevideo, 1956). Investigadora y ensayista argentina que escribe sobre historia del arte. Es también curadora de exposiciones de arte y autora de varios libros sobre arte latinoamericano. En 2006 y 2016 fue reconocida con el Premio Konex. Realizó un doctorado en la Universidad de Buenos Aires y es académica de

número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Se desempeña como investigadora del CONICET y como directora del Instituto de Artes de la Universidad Nacional de San Martín. Es directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la UNSAM.

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Óscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 fue seleccionada con medalla de plata en la 4.ª edición del "Shankar's Children's Art Number" en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria.

Pepe Viñoles (Melo, 1946). Artista plástico. Vive en Suecia desde 1973. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en el IPA. Se graduó e hizo un posgrado en Konstfack, Estocolmo. Es integrante del grupo sueco Plattform de intervenciones artísticas urbanas y de la galería Rostrum de Malmö. Ha expuesto en Suecia y en otros países y ha curado diversas exposiciones, entre ellas, en 2012, *Small Formats* de Tania Ruiz Gutiérrez en Gallery Rostrum.

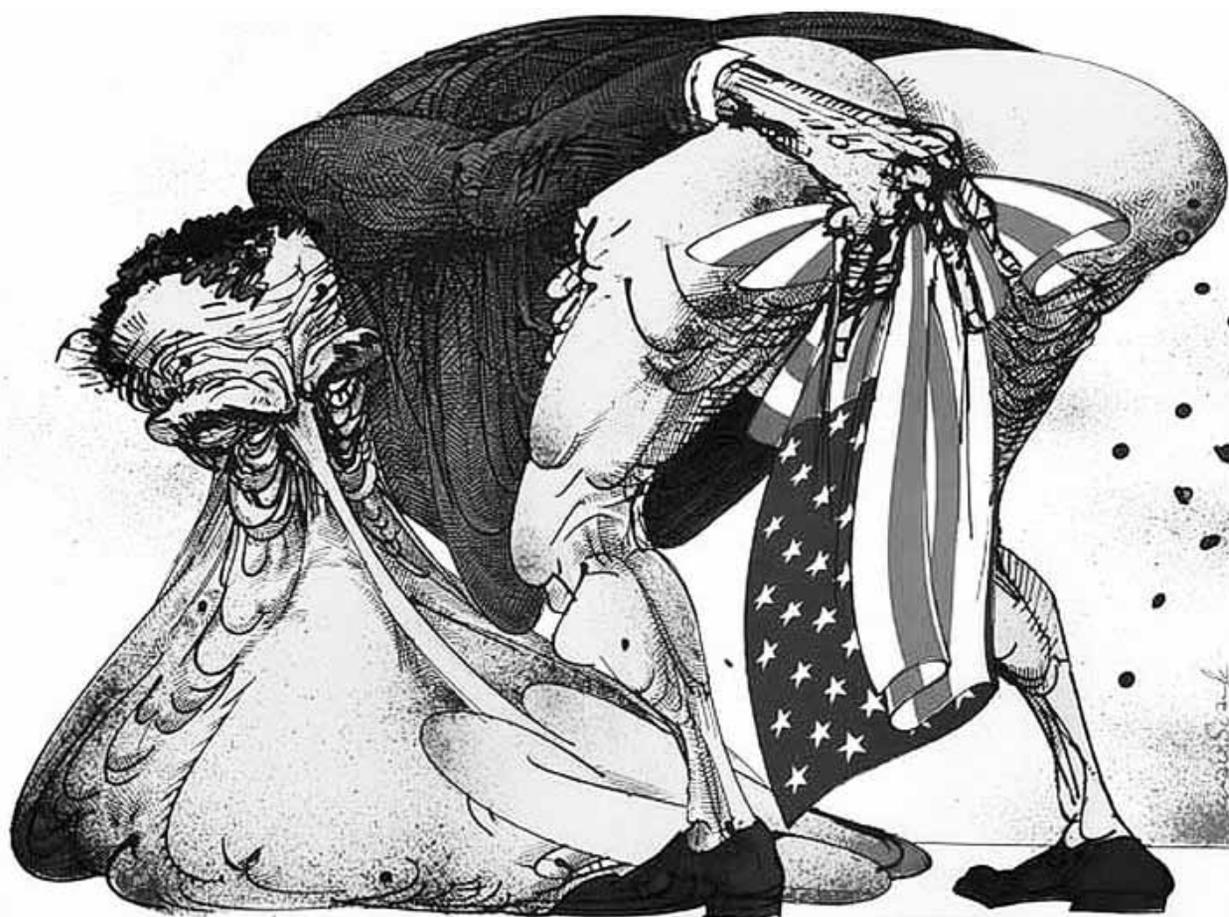
Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha.

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com).

Diseño Gráfico: Rodrigo López. **Corrección:** Vanina Castellano. Impresa en Uruguay. *La Pupila* es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura n.º 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en *La Pupila* recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, 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 ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, GALERÍA DIANA SARAVIA CONTEMPORARY-ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.



Gerald Scarfe. Nixon. Tinta, 1973.

Sobre intelectuales, ilustraciones y ofensas

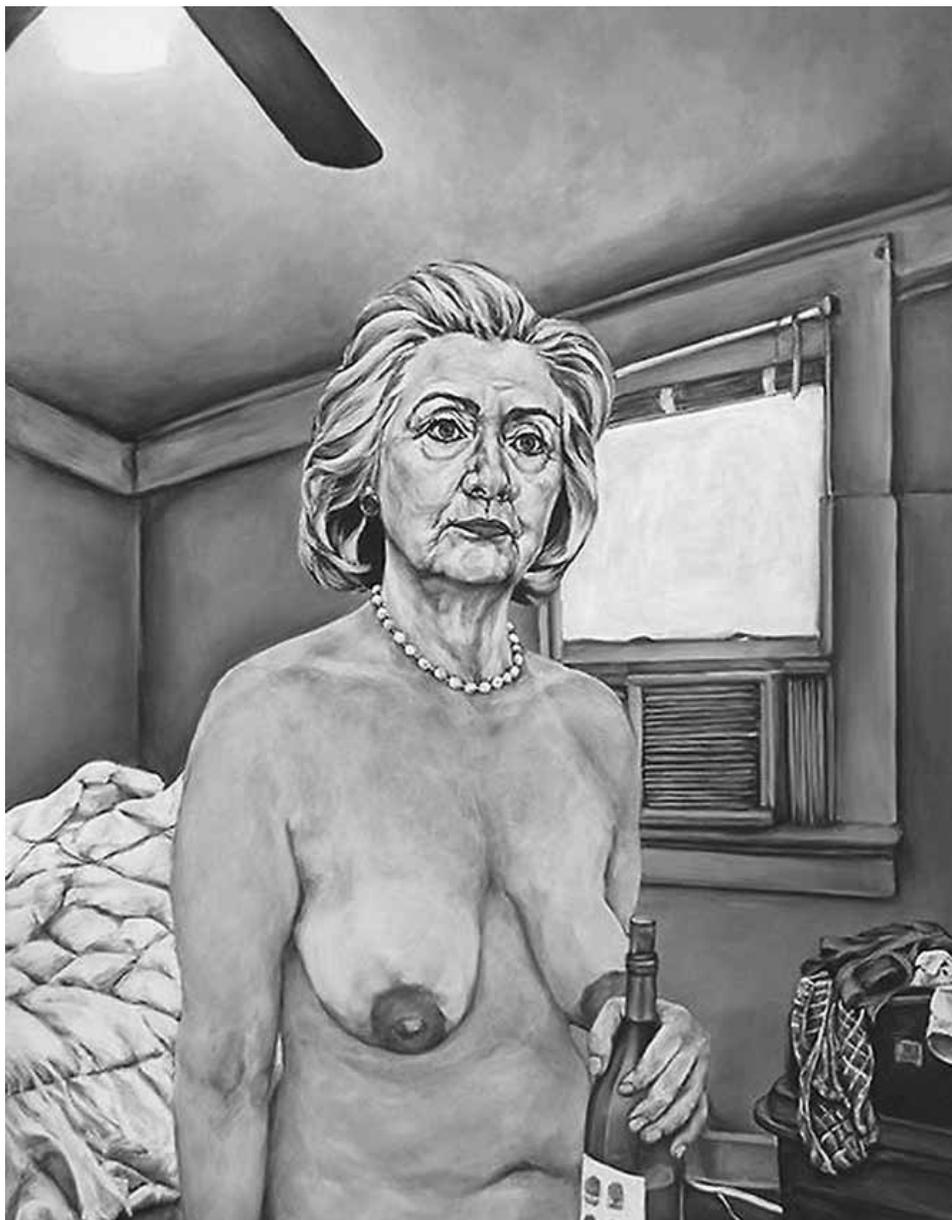
El intelectual siempre fue la voz que se interpuso entre el sujeto y el objeto. Eso, desde el vamos, fue interpretado como un acto de usurpación (¿quién es este individuo que cree saber lo que es justo y bueno para mi vida?). Entiendo que es necesaria, por ejemplo, la figura del crítico de arte, porque permite la circulación de nuevo sentido crítico y desarrolla la formación de los públicos. Hoy, más allá del ámbito cerrado de la academia, existen pocos encuentros físicos entre intelectuales y quienes no lo son. Probablemente, muchos encuentren un espacio para la difusión de sus ideas en publicaciones llevadas adelante por editoriales. Daniel Gil, Ruben Tani, Aldo Mazzucchelli, Alma Bolón, Sandino Núñez, Lisa Block de Behar, Gustavo Espinosa, Álvaro Rico, son apenas algunos de los varios nombres que hoy asoman en medio de este panorama reseco y despolitizado.¹

ÓSCAR LARROCA

1 Esta idea de *usurpación* por parte de los intelectuales se ha intensificado de forma violenta en los últimos veinte años. El sujeto crítico que expone sus reflexiones en la arena de lo público es visto como un resentido que

ostenta el verbo encarnado y que viene a arruinarle la fiesta al nuevo ciudadano que se permite cruzar todas las fronteras: un ciudadano que «no le hace asco a nada». En un mundo en el cual los límites entre las cosas se han borroneado (entre la ley y la norma, entre la realidad y la ficción, entre lo restringido y lo totalizante, etcétera), el intelectual es visto como una

figura anacrónica, inoportuna. El populismo, un concepto que nada tiene que ver con la idea de *popular*, y que tiene relaciones carnales con un capitalismo desacartonado, integra una de las causas del desprecio hacia esa figura. Desde este punto de vista, podría pensarse que los cuestionamientos a la figura del *intelectual crítico* (permitásemela la redundancia)



Sarah Ferguson.
Hillary Clinton.
Óleo sobre tela, 2008.

solamente provienen de una masa lumpen y desproletarizada; sin embargo, no son pocas las voces que proceden desde ámbitos más ilustrados. Como modo de desacreditar el pensamiento crítico, estas personas colocan todo el discurso intelectual dentro del espacio de lo enciclopédico. Ambas voces, la del lumpen y la del militante ilustrado, apelan a lo *anacrónico*, a lo *caduco*, a lo «excesivo cerebral» (sic), e incluso a la estampa oscura del *patriarcado*.

Los intelectuales dejaron, en efecto, de ser una referencia en la opinión pública. Quizá eso no es bueno ni malo. Lo realmente preocupante es, en primer lugar, la ausencia de pensamiento que se da en todos los estamentos sociales y que se viene profundizando gravemente cada día.

2 En la caricatura que ilustra esta nota se ve a Nixon en una acción que exige de mayores comentarios. Se trata de una ilustración realizada en 1974 por el artista británico Gerald Scarfe. Hay cientos de antecedentes similares en la pintura y en la caricatura vinculados al conflicto que se puede desatar entre la libertad de expresión y la reserva moral que aducen quienes ven lesionados sus derechos, como la serie fotográfica *Los poderosos en su trono* (2014), de la italiana Cristina Guggeri, donde se ve a Merkel u a Obama sentados en inodoros, o *Train, Mechanical* (2009), donde Paul McCarthy coloca a George Bush en una obscena partusa con siete enanos y algunos cerdos. Entre muchos otros ejemplos, Hillary Clinton fue retratada desnuda por Sarah Ferguson (2008), y una escultura

del colectivo Indecline (2016) muestra a Donald Trump desnudo y con genitales diminutos.

¿Debe *valer todo* a la hora de emplear recursos gráficos vinculados a la representación? Por supuesto que no. Pero considero que todo debe valer a la hora de producir en tanto el autor se haga responsable del alcance de lo que entiende por *libertad*. Esa responsabilidad se definirá mediante un diálogo horizontal con todas las partes involucradas (artista y retratado), para lograr —finalmente— la circulación de sentido. Lo contrario a todo esto es el otro *vale todo*: el impuesto de forma vertical por quienes consideran que detrás de toda crítica se oculta solamente la pezuña de una mente perversa y subyugada por la mera burla.

Julio de Sosa. *Génesis Uruguay*. Óleo sobre tela, 2014.

Sería imposible que se hiciera por estas regiones algo parecido. Caricaturizados y simpatizantes del caricaturizado expondrán a viva voz su ofensa. Uno y otros demandarán al autor y lo desacreditarán en la plaza pública. Cristina Kirchner, por ejemplo, denunció a Hermenegildo Sábat por una caricatura en la que se la ve con la boca tapada. «¿Nos quieren calladitas y obedientes?», preguntó con desagrado la expresidenta argentina. No pocos kirchneristas hicieron eco del enojo de su mentora política. Desde este lado del charco otros llegaron a pedir la intervención de la justicia, como cuando José Mujica se ofendió por el «atentado» de un artista que lo representó en una pintura a él y a su esposa sin ropa. La caricatura, además de sus necesarias deformaciones, elige rasgos sobresalientes

del individuo: postura física, amaneramientos, gesticulaciones. Por lo tanto, no va de suyo que una representación gráfica de un individuo en estilo caricaturesco evoque consideraciones hostiles y denigrantes. Como he dicho, todavía hay quienes confunden literalidad con metáfora. Es creciente el número de espectadores que reclaman censura ante algunas representaciones (caricaturas o no) porque ven en ellas desprecio, hostilidad y discriminación (estética, de género, de clase, de raza, de edad, etcétera). Un ejemplo reciente: la caricatura de Serena Williams del artista Mark Knight (y que fue portada del periódico *Herald Sun*) fue amonestada por quienes consideraron que era una representación racista de la tenista estadounidense. Hay quienes se preguntan

si la caricatura hubiera sido sobre María Sharapova hubiera resultado sexista. O si se hubiera caricaturizado a Naomi Osaka, ¿hubiera sido xenófoba? Y si fuera sobre un tenista gay, ¿la caricatura sería homofóbica? En Uruguay, según la Ley 9739, artículo 21, promulgada en 1937: «El retrato de una persona no podrá ser puesto en el comercio sin el consentimiento expreso de la persona misma [...]. Es libre la publicación del retrato cuando se relacione con fines científicos, didácticos y, en general, culturales [...]». El problema es que toda imagen (la representación de algo que no está presente) será finalmente la reproducción muerta de un objeto vivo, que no compromete juicios de moralidad alguna por no contravenir las convenciones acerca de lo que se entiende por daño físico. Por



Cristina Guggeri. *Los poderosos en su trono.* Fotografía y Photoshop, 2014.



Paul McCarthy. *Train, Mechanical.* Instalación con esculturas mecánicas, 2009.

oposición, la legislación puede considerar la representación del cuerpo como daño moral, si así lo entendieran los agraviados. En principio se trata de un desacuerdo insoluble entre la libertad artística, por un lado, y el derecho civil, por otro. Más arriba había escrito que si algo parecido (la caricatura sobre Nixon, por

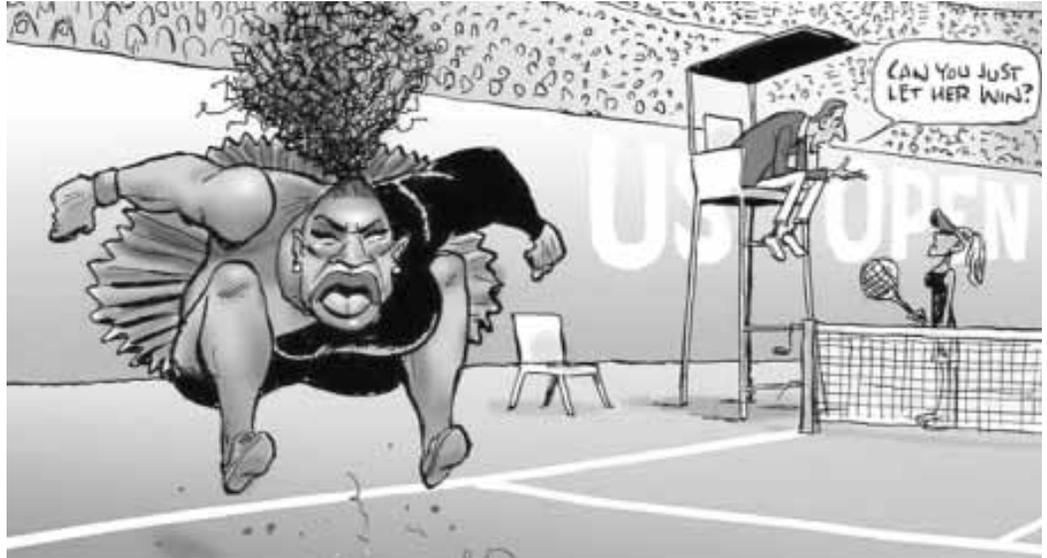
ejemplo) se hiciera por estas regiones, sus consecuencias serían imposible de eludir: los ofendidos empuñarían sus antorchas y reclamarían la prisión para el autor. Ahora bien, sería imposible hasta cierto punto. Es decir: si el retratado fuera un integrante del gobierno o de alguna minoría, es probable que se activen las denuncias en los

espacios y estamentos correspondientes. Pero si el retratado fuera un integrante de la iglesia, un tenista varón y heterosexual, un pastor evangelista o un político de la oposición, la claque oficialista colocaría paños mucho más destemplados sobre esa caricatura o pintura. Como se puede comprobar, aquellas viejas

Mostrá tu obra al mundo
con un **sitio web profesional**

DISEÑO
SITIO WEB - CATÁLOGOS - FOTOS DE OBRAS Y RETRATO

hastaller hastaller@gmail.com - 099 65 78 16
www.hastaller.com f/hastaller



Mark Knight. Caricatura de Serena Williams publicada en el *Herald Sun*, 2018.

banderas de libertad de expresión que empuñaban ciertos sectores progresistas ante la censura perpetrada por una derecha conservadora, no partían de mentes civilizadas o libertarias. Los parámetros que valían para una denuncia (la ofensa a *mis* ideas) parecen no aplicar para otra (las de los *otros*).

La mente reaccionaria siempre estará recluida en un lado u otro del mostrador, mientras que la mente auténticamente civilizada estará un poco más allá de los extremos.

En suma, no se trata de ofensa ni de mentes más o menos avanzadas. La etiqueta de ofensa o discriminación estará ubicada en alguna parte, en un punto impreciso, a lo largo de un argumento hipócrita que tiende a reducir la caricatura (por ejemplo) a una dimensión puramente literal y no metafórica. Los falsos ofendidos no saben responder en dónde se sitúa ese punto, y la ofensa (sea propia o ajena) no comienza en otro lugar que no sea el establecido por ellos.

Como se ve, la voz de los intelectuales sigue siendo imprescindible en los tiempos que corren para poder arrojar un poco de luz sobre las largas sombras que se han instalado. 

¹ Parte de este texto fue publicado en dos notas separadas en el portal ECOS durante el mes de setiembre del presente año.



Colectivo Indecline. Donald Trump. Esculturas emplazadas en la vía pública. Medidas variables, 2017.

BRECHA | A TODA COSTA

Si tu perro todavía no aprendió a traerte Brecha, nosotros te la llevamos...

Si vivís en Ciudad de la Costa podés recibir el semanario todos los viernes en la puerta tu casa y más barato.

Suscribite o consultá por el 2902 5042
o suscripciones@brecha.com.uy

 redpagos

 VISA

 OCA
CARD



Brecha

Mundanía, sacralidad, caducidad, deliciosa y vitalidad: **la historia** de la **pintura de bodegones**

El bodegón es un género artístico en el que se representan elementos generalmente inertes, destacando alimentos, flores y objetos. También conocido como «naturaleza muerta», renació a finales del siglo XVI, dentro de las áreas gobernadas por el monarca Felipe II de España, particularmente en el norte de Italia, España, Países Bajos y Portugal.

ANDREA GARCÍA

Aunque el bodegón ya fue cultivado durante el Imperio romano, el Renacimiento significó el apogeo de un género apenas importante en la Edad Media. Las naturalezas muertas producidas en estos países fueron de gran calidad y éxito, sirvieron como ornato a diferentes estancias de los estamentos privilegiados. Lamentablemente, muchos teóricos del arte fundamentales como Leon Battista Alberti y André Félibien consideraron que el bodegón ocupaba el escalafón más bajo en la jerarquía de los géneros artísticos. Así, el pensamiento artístico tradicional se basó en otorgar una gran relevancia a las pinturas donde apareciesen figuras humanas recreando hechos históricos o ideas. En la jerarquía de los géneros, estas últimas obras de arte son las más apreciadas, entretanto, los bodegones se consideran inferiores a las demás categorías: el retrato, el género o escenas intimistas y el paisaje. De todas maneras, otra forma en la que pudo criticarse a las naturalezas muertas fue mediante la legitimación de la estética renacentista. Esto quiere decir que, desde el Renacimiento, lo que se valoraba es que el arte imitara la naturaleza y fuera capaz de superarla a través de la mano humana. Supuestamente, todos los géneros artísticos tuvieron este propósito, a excepción de los bodegones, pues representaban el tiempo bloqueado de una auténtica realidad.

No es falso sostener que las primeras naturalezas muertas siguieron esta tónica. Empero, los y las artistas recurrieron habitualmente a tratados de botánica e iconología —ciencia que estudia el significado de las imágenes—, así que se convirtieron en grandes eruditos y eruditas. Aparte, en las instituciones artísticas era obligatorio aprender a dibujar objetos, por lo que el bodegón significó el primer paso en la trayectoria de las pintoras y pintores. Pasando a estudiar el primer ejemplo de artista, cabe decir que el pintor español Juan Sánchez Cotán (1560-1627) fue uno de los primeros bodegonistas de la Edad Moderna, nacido en Toledo. Sus naturalezas muertas, como el popular *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, se caracterizaron por un dibujo y colorido minuciosos, logrando imágenes casi fotográficas de los alimentos. Esta forma tan precisa de copiar la realidad se denomina «naturalismo», al menos hasta la fundación del realismo en los años cincuenta del siglo XIX.

El naturalismo de Sánchez Cotán reside en el verismo que transmiten los alimentos pintados; se destacan las texturas, los volúmenes, la técnica del claroscuro para resaltar los objetos en un fondo sin iluminar y la capacidad de organizar una composición equilibrada y abundante. Además del gusto por la realidad, otras y otros pintores como Sánchez Cotán pue-

den comprenderse con mayor riqueza si se tiene en cuenta su contexto cultural, histórico y geográfico. La Contrarreforma (1545-1563) fue un movimiento de la Iglesia católica en respuesta a la Reforma protestante de Martín Lutero. España fue una gran defensora de la Contrarreforma, y, debido al carácter didáctico del arte producido en este período, se ha querido hacer una lectura simbólica y religiosa de los bodegones de Cotán. De este modo, el cardo comestible representa la corona de espinas y las zanahorias los clavos durante la crucifixión de Cristo. No obstante, la iconología en Sánchez Cotán no tiene causa para aludir a la religión solo por encontrarse en un país fuertemente católico y por ende contrarreformista. De hecho, el tipo de cardo que aparece en la obra fue una comida tan usual para el campesinado como las zanahorias. Por otro lado, los jilgueros y las perdices, así como los limones, las manzanas y los demás vegetales mencionados, se vinculan a las tres formas de obtener alimento: la caza, la recolecta y la siembra.

Sin embargo, otras y otros artistas sí que utilizaron el bodegón con un trasfondo religioso. El paso de las décadas asentaron el Barroco, época cultural de gran religiosidad en los países católicos. Así, la producción plástica española se tiñó fuertemente del espíritu contrarreformista. Un ejemplo es el



Naturaleza muerta. 62-79. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

pintor badajocense Francisco de Zurbarán (1598-1664), quien trabajó sobre todo en Sevilla. Su *Agnus Dei* se interpreta como una alegoría del Cordero de Dios, entendiendo que el joven animal a punto de ser sacrificado alude a la muerte de Cristo. Este tipo de imágenes religiosas proliferaron en el siglo XVII, por lo que es difícil que la gente de la época entendiera el cuadro como una simple muestra de virtuosismo. Además, el hecho de que el animal sea un merino y se exhiba vivo remite a la Pasión y muerte de Cristo; significa una realidad diferente a la de pintar una pieza de ganadería muerta o descuartizada.

Dentro de los bodegones con un trasfondo religioso hay que destacar los realizados por el pintor sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690). Las pinturas como *Alegoría de la vanidad* pertenecen a un subtema del bodegón denominado «vanitas» y tienen como propósito exaltar la locución latina *tempus fugit*: el tiempo huye. Las vanitas suelen incorporar la presencia de uno o más cráneos humanos como elemento que recuerda la muerte y que sirve para identificarlas, aunque en este caso la temática es más compleja. *Alegoría de la vanidad* abarca las postrimerías o hechos acaecidos tras la vida, es decir, la muerte, el juicio, el infierno o la gloria, ya que estas últimas dependen del juicio. Valdés Leal es uno de los máximos representantes de vanitas y

postrimerías en la historia del arte, así como lo demuestra la obra que se explicará. En el lienzo de 1660 es capaz de combinar el bodegón y las figuras humanas, contradiciendo así la crítica predominante, la cual discriminaba la naturaleza muerta por considerarse una copia de la realidad visual. De hecho, la introducción de personajes convierte a la obra en una alegoría, uniéndose el género artístico peor valorado con el más estimado. Se trata de una transgresión de la jerarquía de los géneros, donde se demuestra que el arte no puede ser clasificado de forma baladí. La alegoría supone una gran capacidad de invención, y no se puede negar la imaginación de Valdés Leal cuando añade a un personaje descorriendo la cortina para mostrar un lienzo sobre el Juicio final. Así mismo, pinta un ángel jugando con pompas de jabón, que representan la efimeridad vital de las personas. El cuadro hace referencia a la existencia vacua; recopila, dentro de la naturaleza muerta, algunos objetos que ilustran perfectamente los gustos de la vida. Son placeres que no trascienden a la muerte, como la cultura, el poder y la riqueza. Estos conceptos se vinculan respectivamente con los libros, las coronas —entre ellas, papales— y las monedas. La calavera laureada, recordando el triunfo final de la muerte, se ubica encima de la obra literaria *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Un libro del teólogo y jesuita Juan Eusebio Nieremberg, que

posee un sentido marcadamente moralizante acerca de las postrimerías, aclarando todo aquello que las concierne. Un ejemplo es el capítulo titulado «Cuán dichosa es la vida eterna de los justos» e igualmente el «Cómo se ha de buscar el Cielo y anteponerle a todos los bienes de la tierra». Dos textos que hacen referencia al ensalzamiento de la eternidad alcanzada mediante el juicio conducente a la gloria con Dios.

Resulta interesante la presencia de una carta de tarot en el bodegón, que representa a la justicia, aunque está girada boca abajo al público. La posición invertida tiene un significado concreto en el tarot, simboliza una sentencia desagradable y leonina. No obstante, la carta puede entenderse como la justicia del Juicio en las postrimerías, la cual decide si cada alma debe alcanzar el infierno o la gloria. A juzgar por la estética de la carta, debe tratarse del tarot parisino de Jacques Viéville y se fecha en 1643, solo diecisiete años antes del lienzo. Por otra parte, el lienzo llama la atención cuando se analiza su factura técnica. Valdés Leal no realiza un dibujo tan preciso de los motivos artísticos como Sánchez Cotán o Zurbarán. El Barroco dio paso a una gran experimentación con el dibujo y el color, pues el primero dominaba con exclusividad el panorama pictórico durante el Renacimiento. La importancia del color se halló en el Barroco mediante la práctica de



Juan de Valdés Leal. *Allegoría de la vanidad*. Óleo sobre lienzo, 1660. The Wadsworth Atheneum.

una pincelada más suelta y vigorosa, el esbozo de los objetos para proporcionarles valor como texturas y el significado de la cromática. Las cuestiones expuestas, entre otras, dieron paso a la controversia histórica denominada «querrela entre el dibujo y el color». Aunque se planteó desde la teoría en la Academia de Bellas Artes de Francia en la segunda mitad del siglo XVII, lo cierto es que afectó a los distintos países europeos. Puede decirse que las academias abogaron por la tradición de que el dibujo rige toda la obra de arte. No obstante, el color fue la vanguardia artística de la época.

Fuera de las vanitas, el género artístico de la naturaleza muerta también se ocupó de representar las delicias gastronómicas, gustando de mostrar abundantes golosinas, alimentos dulces y frutas en composiciones recargadas y coloridas. Es el caso de los bodegones pintados por Josefa de Óbidos (1630/4-1684), natural de Sevilla, pero afincada en la ciudad portuguesa que acompaña a su nombre. Su bodegón *Naturaleza muerta con pasteles y quesos* presenta una serie de regalos para estimular el apetito, como dulces de huevo, quesos, habas y cerezas. El alarde técnico y pictórico que demuestra De Óbidos no puede entenderse solo como

la representación de sabores ricos. Es útil hacer mención a Santa Teresa de Ávila, ya que en *Las fundaciones* (1573-1582) dice que «incluso en la cocina, entre las cacerolas, anda el Señor». El significado religioso puede incorporarse a las naturalezas muertas de este tipo, donde la abundancia de alimentos alude a que Dios está presente en todas las cosas mundanas.

Curiosamente, la artista también coloca un caracol en primer plano. El gasterópodo hace referencia a la caducidad de la comida presentada. El esplendor de los manjares se ve sutilmente amenazado por el pequeño animal, aunque no está fuera de contexto debido a las platas con flores que adornan el banquete. No debe olvidarse que el sustento es sumamente frágil al paso del tiempo, por lo que tiene que disfrutarse antes de que la naturaleza lo haga empoderarse y desaparecer.

Mas Josefa de Óbidos no fue la única autora en introducir pequeños animales vivos en sus pinturas. De hecho, las y los artistas flamencos añaden insectos y moluscos con gran asiduidad a sus naturalezas muertas. La pintora flamenca Rachel Ruysch (1664-1750) ubicó a los insectos en *Rosas, campanillas, amapolas y otras flores en una urna sobre una repisa de piedra*.

En este detalle se muestra una mariposa sobre una flor, pues las mariposas revolotean y polinizan estos órganos de las plantas. Al final, los bodegones como este no se limitaban a imitar la realidad de la artista. Las flores presentan un gran dinamismo y están pobladas por una vasta variedad de insectos. Es lógico pensar que todos los bichos pintados no estaban habitando las plantas de la urna cuando fue retratada. Del mismo modo que los manuales de botánica fueron muy usados, también sirvieron de gran ayuda los tratados de entomología. Este tipo de obras científicas y empíricas recogen las especies de insectos y las clasifican; los primeros libros tratan sobre ramas concretas de la biología. Para dibujar y colorear con precisión naturalista, Ruysch conoció la obra de la artista y entomóloga Maria Sibylla Merian. Incluso es fácil imaginar que la forma de disponer los insectos no resulta arbitraria, ya que polinizan las flores y se apoyan en ellas. Tal y como Merian recogió en sus libros, están representando la ecología o ciencia de la biología, que estudia la interacción entre los seres vivos y su hábitat. De este lienzo cabe comentar, además, que las naturalezas muertas de flores se convirtieron en un subgénero más del bodegón; nacieron en los Países Bajos y se hicieron populares por sus colores vivaces y sensación de movimiento.

Es necesario dar un salto hasta el siglo XX para señalar novedades trascendentales en la historia de la naturaleza muerta, pues la producción artística de los siglos XVIII y XIX se asemeja a lo anteriormente estudiado. El nacimiento de las vanguardias artísticas en

el monitor plástico
de Pincho Casanova

desde 2006 los **sábados** a las 17 hs.
por Canal 5 TNU y tnu.com.uy

todas las entrevistas
en el archivo online:
elmonitorplastico.com Itaú Fundación

las primeras décadas de la centuria aportó innovaciones de primer orden en la composición y simbolismo de los bodegones. El paso de los siglos también permitió que los países de la corona de España no fueran los protagonistas exclusivos en la creación de bodegones, pues las y los pintores estudiados hasta este momento pertenecen a este gobierno. En definitiva, se produce la internacionalización de las naturalezas muertas.

Pese a esto, el primer ejemplo de un bodegón del siglo xx está reservado para la artista santanderina María Blanchard (1881-1932). La pintora se encuadra en el movimiento cubista, de ahí la complejidad de las obras de arte que realiza. El cubismo plantea la incorporación de la cuarta dimensión en el arte, lo cual está determinado por el rechazo de la perspectiva lineal. La representación pictórica de la cuarta dimensión consiste en cristalizar el tiempo junto a las tradicionales dimensiones de altura, anchura y profundidad. De esta forma, los objetos de la naturaleza muerta se conforman por sus múltiples planos, tal y como si estuvieran en un movimiento constante, representando la idea del tiempo pasando continuamente. Lo cierto es que el gran sujeto del cubismo fue el bodegón, pues las y los artistas fueron capaces de plasmar con gran verismo la teoría de la cuarta dimensión.

La vanguardia surrealista confirió novedades iconográficas de primer orden en sus naturalezas muertas. El artista belga René Magritte (1898-1967) pintó un *Retrato* donde aparece un plato con una loncha de jamón y un ojo en su centro. El realismo de la obra es un aliciente más para el desconcierto que suscita la imagen, ya que se presenta imposible de concebir excepto por tratarse de un cuadro surrealista. El ojo pertenece a la iconografía de este movimiento; cabe recordar la escena espantosa del ojo de vaca desgarrándose en el filme *El perro andaluz* de Luis Buñuel (1929). El plano cenital sobre el alimento permite que el ojo se confronte con los y las espectadoras, lo cual tiene un significado ambiguo. Dada la sensación de angustia y repugnancia que produce la visión de este órgano en una naturaleza muerta aparentemente realista, la idea evocada es de terror y desconcierto. Se trata de la estética de lo grotesco dentro del arte surrealista, donde priman los motivos extraños e incluso incoherentes. El bodegón ya no resulta apetitoso, así que se niega su sabrosura. También permite



Juan Sánchez Cotán. *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*. Óleo sobre lienzo, 1602.

reflexionar sobre el título de la obra, pues *portrait* quiere decir que esta naturaleza muerta en verdad configura un retrato. Empero, lo único en lo que se equipara a dicho género artístico es el ojo que se dibuja sobre el jamón.

Al igual que Magritte, en la línea del surrealismo se enmarca la pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954). En los últimos años de su vida decidió cultivar exclusivamente el género de la naturaleza muerta. *Cocos gimientes* es un bodegón muy interesante porque se trata de un autorretrato anímico de la artista. El coco situado a la derecha de la composición está lagrimeando, recordando el constante sufrimiento de Kahlo debido a su parálisis. El hecho de dotar a un fruto de un estado de ánimo resulta novedoso en las naturalezas muertas, lo cual hace patente la capacidad inventiva del surrealismo. Trayendo a la memoria que la pintora no podía moverse en los últimos años de su vida, resulta intrigante que plasme sus emociones más intensas en los bodegones. Les proporciona una vida imaginaria y revitaliza su iconografía e iconología histórica, dotándolos además de un significado autobiográfico llamativo y amargo que apela a la plena empatía con el dolor de Kahlo.

Con un contenido igualmente autobiográfico se pinta el lienzo *Naturaleza muerta resucitando*. Es una obra de la pintora española Remedios Varo (1908-1963),

quien migró a México en 1949 y se quedó ahí hasta su fallecimiento. *Naturaleza muerta resucitando* es un autorretrato no personal de Varo, pues se pinta como si se tratara de un espíritu que se apodera de los alimentos dispuestos sobre la mesa. Los platos y las granadas giran en espiral al modo de un sistema solar regido por una vela encendida, signo de la vida eterna de Remedios Varo. Además, las granadas se golpean entre sí y desprenden semillas que ya germinan como nuevas plantas en el suelo de la habitación. La intención de la artista es recrear uno de los momentos más especiales de su vida: las comidas de toque andaluz y vasco que su familia hacía durante su infancia. Curiosamente, la pintora murió ese mismo año, como si se tratara de una obra premonitrice de su fallecimiento.

La historia de la pintura de bodegones es un campo del arte fascinante y todavía muy ignoto. A partir del Renacimiento, este género artístico particularmente romano alcanzó una gran popularidad en Europa, fundamentalmente en los países de la corona española. Pese a que las instituciones artísticas oficiales situaron a las naturalezas muertas en el peor nivel de la jerarquía de los géneros, lo cierto es que se necesitaba (y se necesita) de una gran maestría técnica, compositiva e incluso teórica para elaborar piezas tan bellas e interesantes como las vistas en este artículo. El gusto por la mundanidad fue reflejado por Sánchez Cotán. Este fue uno de los primeros expo-



María Blanchard. *Naturaleza muerta.* Óleo sobre lienzo, 1918. Museo de Bellas Artes de Asturias.



René Magritte. *Retrato.* Óleo sobre lienzo, 1935. The Museum of Modern Art.

nentes de naturalezas muertas, no solo a nivel español, sino de todo Occidente. Sin embargo, sus bodegones de alimentos no tienen un significado religioso tan evidente como los de Francisco de Zurbarán. Resulta que la sacralidad de las naturalezas muertas es una de las vertientes más famosas de su historia. Los alimentos son exhibidos con un propósito religioso y tienen un claro vínculo con las vanitas. El subtema de las vanitas en las naturalezas muertas consiste en recordar la caducidad de la vida, así consolida una temática concreta que estremece al percedero público. Juan de Valdés Leal es uno de los grandes maestros y maestras de las vanitas e incorporó en ellas personajes humanos y diversas figuras, como objetos de pedrería y flores, demostrando así su virtuosismo y complejidad a la hora de elaborar temas artísticos. Asimismo, hay que advertir que su dibujo es más impreciso que el de Sánchez Cotán y Zurbarán, lo que significa que la querrela del dibujo y del color se manifestó fuertemente en geografías distintas, el último triunfó en la mayoría de círculos de vanguardia. Por otro lado, la deliciosa es retratada por la pintora Josefa de Óbidos, la cual se ocupó

de reflejar la gastronomía inspirada en sabores dulces y suaves. Sus pinturas son amasijos de colores brillantes que enlazan con los sabores ricos que representan, y algunas de ellas pueden tener también una lectura religiosa. De igual manera poseen una cromática vivaz las obras artísticas de la flamenca Rachel Ruysch. Esta artista se centró en los bodegones de flores, los cuales son considerados también un subgénero muy cultivado en Flandes y extendido a los demás países occidentales con el paso de los años. Lo curioso de estas pintoras es que muestran gasterópodos e insectos en sus lienzos, recordando que la comida es fugaz y debe consumirse pronto, o bien que las flores, aunque cuidadas, están destinadas a sucumbir si son arrancadas de la naturaleza y convertidas en sendos flores para el disfrute humano. Las novedades más importantes en iconografía e iconología, es decir, de imagen y significado de los bodegones se producen en el siglo XX. Además, este género artístico se amplió a todas las naciones del mundo. Empero, María Blanchard es una pintora cubista que no innova en esta vertiente, sino en el campo de la representación de la perspec-

tiva. El cubismo rechaza el ilusionismo, o perspectiva geométrica, que es la mostrada en todas las naturalezas muertas del texto. Su pretensión consiste en plasmar la cuarta dimensión, y los objetos de sus bodegones atestiguan la dimensión correspondiente al tiempo dentro de las dimensiones de altura, anchura y profundidad. Mientras tanto, René Magritte, Frida Kahlo y Remedios Varo apostaron por el retrato y el autorretrato en naturalezas muertas surrealistas. El belga Magritte hizo un retrato en forma de un sencillo banquete con un ojo en el centro del plato, lo cual transforma a la pintura en grotesca. El asco y miedo que emite esta imagen tiene relación con la tristeza de algunos bodegones de la mexicana Frida Kahlo. Sus frutas son capaces de sentir y llorar; su aflicción es un autorretrato impersonal cargado de vitalidad. Los bodegones de uno y otra tienen elementos propiamente animales, humanos, como el ojo y el llanto. Sin falta de recurrir a estos medios, Remedios Varo también se autorretrató como una mesa poblada de alimentos levitantes; la pintura tiene un claro simbolismo relacionado con lo espiritual y sempiterno, aludiendo también al recuerdo de su niñez. ◻

Tabaré cosmopolita



LAURA MALOSETTI COSTA

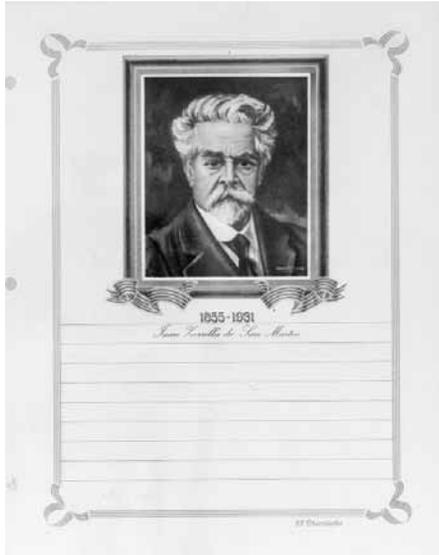
Ulpiano Checa. *Tabaré*, libro segundo, canto primero V.
Acuarela sobre papel, 49,5 x 37,5 cm. Museo Zorrilla.

El Museo Zorrilla dedica por primera vez, al cumplirse 130 años de su publicación, una exposición temporaria a *Tabaré*, el poema más cosmopolita y también el más problemático, concebido por Juan Zorrilla de San Martín.

Aun cuando Zorrilla fue el autor de otras obras literarias como *La leyenda patria* (1879) y *La epopeya de Artigas* (1910), destinadas a ser monumentos literarios de la joven nación uruguaya, *Tabaré* es la única que sigue viva de muchas maneras en la memoria, la que trascendió a su tiempo y adquirió formas y sentidos diversos a través de la historia cultural, no solo del Uruguay. Concebido en Chile, continuado en Argentina, publicado en París y en Madrid casi al mismo tiempo que en Montevideo, *Tabaré* fue también inmensamente popular en varias naciones latinoamericanas, sobrevivió más de un siglo aprendido de memoria, transpuesto al lenguaje de las imágenes visuales, la ópera y el cine, canciones populares y obras de teatro.

Fruto de al menos diez años de larga y meditada elaboración, el poema —concebido inicialmente como un réquiem por la raza charrúa extinta— logró conmover multitudes y suscitar interpretaciones diversas y hasta opuestas. Sin dejar de reconocer su indudable mérito literario, quisiera sostener que semejante trascendencia fue posible también porque plantea un problema sin solución en la figura de un héroe trágico mestizo, ambiguo. En *Tabaré*, el poeta erudito meditó sobre su propia historia y la de su tierra a la distancia, retomó antiguos tópicos y los reelaboró, mezclando tradiciones y culturas. Escribió sobre la raza charrúa —a la que se daba por extinguida después de la matanza de Salsipuedes casi medio siglo antes— en medio del fragor de la guerra de fronteras con las poblaciones indígenas del sur de Argentina y Chile. Y fue dejando indicios de ese proceso en bocetos, cartas, dibujos y artículos periodísticos que guardó a lo largo de su vida. Zorrilla creó su personaje a partir de una

contradicción básica para él indecible: fruto y víctima de la violencia del rapto (asunto que alimenta la inmensa mayoría de las primeras leyendas americanas), el mestizo Tabaré es un ser ambiguo, en el que la mezcla de razas, lejos de crear el tan temido «superguerrero» de las líneas de fronteras al sur de Argentina y Chile, es un individuo sufriente y debilitado, precisamente, a causa de la espiritualidad que encierra su cuerpo de guerrero. El carácter bipolar de la herencia cultural encarnada en las formas artísticas fue el centro de las reflexiones de Aby Warburg en la construcción de su ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*), una psicología histórica que concebía la distancia (*Denkraum*) entre el individuo y el desasosiego del mundo exterior como la base de la civilización humana.¹ En su introducción inconclusa al *Atlas Mnemosyne*, escrita poco antes de su muerte en 1929, Warburg destacaba aquella polaridad ambivalente de los gestos e imágenes antiguas que los artistas



Hojas Tabaré ilustradas con efemérides de la patria. Librería Mosca Hnos.



Juan Zorrilla de San Martín.
Tabaré. Montevideo, 1888.
Edición Barreiro y Ramos (Biblioteca de Autores Uruguayos). Museo Zorrilla.



Ilustración original de tapa de los cuadernos Tabaré, s/d. Gráfica Mosca Hnos.

modernos devuelven a la cultura trabajando con el auxilio de la memoria: «Cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera».² Proponemos aquí un análisis en clave warburgiana de *Tabaré* como héroe trágico americano. Transfigurado hasta encarnar valores divergentes y hasta opuestos entre sí, creemos que es posible sostener que *Tabaré* introdujo un sutil pero significativo giro en la historia cultural iberoamericana. El poema ha sido objeto de numerosos ensayos y análisis a lo largo del tiempo, en tanto se trata de una pieza fundante de la educación sentimental de la problemática identidad nacional uruguaya.³ Desde distintos abordajes teóricos, diversos autores han señalado su rigidez ideológica, el trasfondo racista y católico evidente tras un edulcorado romanticismo tardío, su contribución a la creación de una «leyenda blanca» del Uruguay, el conservadurismo de los roles de género que despliega, etcétera.⁴ Proponemos aquí una perspectiva distanciada en el tiempo y el espacio, analizando el poema en su relación con sus fuentes, con las imágenes que lo precedieron y las que ilustraron sus tapas, con la música y la cul-

tura popular a lo largo del siglo XX, dentro y fuera del Uruguay. Creemos que es posible pensar al personaje creado por Zorrilla como un símbolo ambiguo, un héroe caído de la estirpe de Aquiles, Meleagro, Cristo, asunto desplegado por Warburg en el *Atlas Mnemosyne* y analizado con brillantez en una reciente publicación al respecto.⁵ El objeto de esta exposición es, entonces, poner en perspectiva (histórica y espacial) una obra de extraordinario arraigo en el imaginario uruguayo, evidente en la proliferación de manifestaciones culturales diversas vinculadas con el poema a lo largo del tiempo. Se exhiben materiales de archivo, pinturas, imágenes y registros audiovisuales del museo mismo y de otras instituciones culturales de Montevideo, México y Buenos Aires, que ilustran su proceso creativo poniendo en escena, a la vez, su proyección internacional. La inmediata y vasta difusión del poema a partir de traducciones, transposiciones operísticas y cinematográficas desde el momento de su primera publicación, es puesta en escena en la sala temporaria del museo, en relación con piezas de su exposición permanente en otras salas. La exposición propone un diálogo de la tradición histórica y la investigación documental con diversas manifestaciones del arte contem-

poráneo uruguayo. Desde intervenciones y performances —de Mario Sagradini, Teresa Puppo, Ana Tiscornia, Alicia Mihai, Marisa Silva Schultze— hasta talleres de lectura, cine debate y publicaciones gráficas como las que produjo el proyecto *Tabaré en viñetas*, curado por Rodolfo Santullo, tanto adentro como en las inmediaciones del Museo Zorrilla, en un barrio en el que la toponimia también está impregnada del poema. ¿Por qué destacamos el carácter cosmopolita de *Tabaré*? Porque aun cuando es una marca indeleble de *uruguayez*, su deriva histórica y fortuna crítica lo ubican mucho más allá de los límites de la nación uruguaya. Su impacto derivó en varias óperas y composiciones musicales a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, en Argentina, España y México; suscitó imágenes que se reprodujeron por miles, ilustrando sus tapas, postales, folletos y publicaciones periódicas. Fue también uno de los primeros largometrajes de ficción de la incipiente industria del cine mexicano, tema de composiciones musicales de tono americanista y revolucionario en la Argentina de los años sesenta y setenta del siglo XX y continúa siendo parodiado, citado, memorizado y recitado hasta nuestros días en diversas naciones americanas.



Tabaré cosmopolita. Museo Zorrilla de San Martín.

Las intervenciones contemporáneas en diálogo con los materiales históricos y de archivo dan cuenta, por otra parte, de que su memoria sigue viva y en constante transformación. 

¹ José Emilio Burucúa. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 151-152.

² Aby Warburg. «Introducción». *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010, p. 3. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

³ Ya en 1930, Alberto Zum Felde calificó a Juan Zorrilla de San Martín como «el único poeta romántico cuya obra ha sobrevivido a su tiempo». En *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, pp. 251-272. Cfr. Hugo Achugar. *Poesía y sociedad*. Montevideo, Arca, 1985. Tb. Hugo Achugar y Mabel Moraña

(eds.). *Uruguay: imaginarios culturales. Tomo I. Desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo, Trilce, 2000.

⁴ Cfr. Por ejemplo, María Inés de Torres. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del Uruguay del siglo XIX*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

⁵ Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Salvatore Settis. *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*. Milan, Feltrinelli, 2013.

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 130 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 10 años de La Pupila.


mosca
GRÁFICAMOSCA



Analía Sandleris

«Lo que yo hice fue **pintura pintura**»

GERARDO **MANTERO**, ÓSCAR **LARROCA**

En la reciente muestra en el MNAV de Analía Sandleris (Montevideo, 1958), pudimos apreciar innovaciones compositivas que suman a su característica impronta la utilización de la perspectiva, los espacios en blanco, los seres amorfos y las celdas, que, aunadas al gran formato de sus telas, le aportan otra dimensión simbólica a su lenguaje. Se enfatiza su tendencia a crear atmósferas sugerentes e inquietantes que habilitan a diversas lecturas y requieren de un refinado oficio para su concreción.

Tuviste tres maestros con pedagogías o maneras de ver diferentes: Félix Bernasconi, Nelson Ramos y Guillermo Fernández. ¿Cómo recordás las experiencias de cada uno de los talleres y cómo incidió en tu lenguaje posterior?

Antes de Félix Bernasconi yo tenía un encuentro muy directo con la pintura por mi abuela; tenía algo de la cultura de estar en un taller. A lo de Félix llegué a eso de los 18 años, él lo que tenía era un taller abierto en cuanto al horario; lo abría desde las 2 de la tarde hasta las 8 o 9 de la noche. Vos podías ir a la hora que quisieras y los días que quisieras; había gente que iba todos los días después del trabajo. Él era un tipo muy riguroso dibujando, te decía que tenías que dibujar todos los días 3 o 4 horas diarias. Hoy podría parecer una exageración... yo

no lo hacía, pero sí me transmitió esa disciplina del trabajo, de insistir, de sentarte a dibujar y dibujar... De alguna manera fui, de a poco, yendo todos los días; si bien paralelamente estudiaba Derecho.

Después asististe a dos talleres emblemáticos de la época de la dictadura: Nelson Ramos, que propiciaba la experimentación con diferentes materiales, y Guillermo Fernández, con un acento en la composición —además de las grandes clases de Historia del Arte que te daba indirectamente—. Dos magisterios de gran influencia en su momento.

Totalmente diferentes, porque el taller de Nelson, como vos decís, era más experimental. Yo empecé a trabajar con objetos, si bien yo ya venía trabajando mucho con

collages, lanas, algodón virgen... y me fui enriqueciendo con muchas cosas que tienen que ver con la experimentación. Después hubo un tiempo largo en el que no fui a ningún taller, hasta que en un momento quedé trancada y no encontraba la salida, ahí fui a lo de Guillermo... ya habían pasado unos cuantos años. Y, a pedido mío, empecé de cero con él, con sus clásicos ejercicios que hasta el día de hoy me acompañan cuando trabajo. Fui poco tiempo, fue tan intenso y tan esclarecedor, aún hoy cuando me pregunto: «¿Y esto por qué no me está funcionando?», encuentro la respuesta en esos ejercicios que él me enseñó, tanto sea de estructura, de color, de composición... era maravilloso. No solo me ayudó en el desarrollo de mi obra, porque él no te marcaba un



Acrílico sobre tela. 165 x 270 cm, 2016.



Acrílico sobre tela. 165 x 270 cm, 2016.

camino, sino que me ayudó mucho a la hora de poder ver la obra de otro.

Sí, él tenía muy estudiado el tema de la estructura de la arquitectura que existe detrás de una obra.

Sí, la hay, está eso que te sostiene. Y el po-

der manejarte con todo ese conocimiento te da mucha libertad, con la estructura, con la distribución y con la resolución del plano.

Te formaste como paisajista y trabajás de forma profesional. Además de la especificidad del tema, ¿abordás las conexio-

nes entre la plástica y el paisajismo?

Sí. Yo empecé a estudiar de grande, fui a la Escuela Municipal de Jardinería... Hay conexiones, algunas de las cuales soy consciente y otras de las que no, tal vez necesite más tiempo para poder apreciarlas. Por otro lado tenés el conocimiento de botánica.



Acrílico sobre tela. 165 x 270 cm, 2018.

¿En el paisajismo también manejas el tema del color y la composición?

Sí, claro, de color y de composición. Por ese lado se me hace muy fácil poder visualizar un espacio, distribuir los elementos, porque no solo son plantas, lo que sea, es ver los colores. Con las plantas también trabajás texturas y colores y te das cuenta: esto es un poquito más gris, la otra hoja tiene unos

pelitos más blancuzcos... por el sol vamos a ponerlo más arriba, las flores amarillas no me sirven, etcétera. Por otro lado, llevo un nivel de exigencia que a veces pienso que no tiene sentido... Creo que las conexiones son mutuas; hay algo de la obra que se cuela para el paisajismo y viceversa. Una especie de perspectiva que está apareciendo en mi obra, que aparece de la nada,

aparece de ese trabajo que tiene que ver con el paisajismo.

Siguiendo con las influencias que van conformando tu lenguaje, que se puede remitir a determinadas tendencias del arte, por ejemplo, el tenebrismo de fines del siglo XIX, el expresionismo abstracto... También utilizás una paleta

 **INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

📍 Av. Uruguay 1653 ☎ 2408 09 68*
🌐 www.infantozzimateriales.com



Díptico. Acrílico sobre tela. 165 x 540 cm, 2016.

baja que puede ser que sea heredada de Torres García.

Sí, sigue siendo baja... creo que hay algo del medio local en el tema de la paleta. A mí me cuesta mucho poder definir la obra, porque sí tiene elementos del expresionismo abstracto, tiene algo que se puede emparentar con la neofiguración, una cantidad de otros elementos... Hay artistas que obviamente a lo largo del tiempo te van influyendo, vas variando. En un momento podría mirar mucho a Dubuffet y, en otro momento, a Kiefer, esos son artistas que me interesan, así como hay otros que puedo mirar pero no conecto tanto con lo que es mi obra. Tiene que ver con una manera de trabajar... los artistas que vos mirás tienen que ver con su manera de trabajar.

En ese espacio tridimensional —en el museo se veía bien— hay una gran carga emotiva. Los arañazos, los goteos, las veladuras, la gestualidad, esos seres amorfos que aparecen. ¿La autorreferencia es algo buscado o tiene que ver con ese viaje a la interioridad inherente a la creación artística?

Algo de autorreferencia hay, porque la hay en mis obras anteriores, obras muy chiquitas de collage con elementos familiares. Viste que empezás a trabajar y empieza el diálogo con lo que vas a haciendo, comenzás a bocetar. Esta muestra del MNAV fue un trabajo que me demandó muchísima energía; aunque



Acrílico sobre tela. 165 x 270 cm, 2017.



Tríptico. Acrílico sobre tela. 165 x 810 cm, 2018.

tal vez no se note, fue un trabajo muy intenso, tiene que ver también con el haberme propuesto esa serie, ese tamaño. Hay algo del físico, del cuerpo. No es lo mismo cómo juega el cuerpo con algo chiquito donde vos te sentás y lo tenés al lado, que con algo que tiene otro tamaño; hay algo del cuerpo que está comprometido. Estuve todo el tiempo trabajando arriba de una escalera, subía y bajaba decenas de veces por día. No es solamente el cuerpo, hubo mucho viaje interior para poder realizar la obra.

En algunos momentos del proceso de creación de una obra se puede dar que conectás con zonas de tu interioridad que no las tenías registradas conscientemente.

Ves una interioridad que queda plasmada en una manera de hacer. Creo que eso se transmite en la forma de trabajar, en una atmósfera que logra trasgredir. En realidad, para mí también es una incógnita cómo llegar a esa atmósfera. Para trabajar yo estaba bastante encerrada; cada vez necesito más estar encerrada, sola, limitar las conexiones con el exterior cuando estoy trabajando, porque lo de afuera se me mete en el taller, me estorba y me distrae. Ahora hay más cosas del afuera, y es muy fácil estar acompañado por esas cosas. Entonces necesité en todo ese proceso, que fue de años, estar superconcentrada, tomarme mis tiempos previos. Generalmente involucraban preparar una paleta; unas paletas impresionantes que daban ganas de comértelas de lo llenas de pintura que estaban.

Una vez que te preparás una paleta llena con colores, que pensás que es una cantidad importante de acrílico, ya tenés un compromiso con quedarte a trabajar. Es como entrar en un estado diferente preparando los materiales, limpiándolos. Trabajé mucho con palitos, retirando pintura, herramientas que me hacía yo con una trincheta y palitos de jardín, y también me quedaba a veces en el taller leyendo, bajaba, volvía a subir, volvía a mirar, salía afuera, miraba desde afuera... Es muy difícil ver las dimensiones con la obra tan encima. Creo que fue un viaje del cual recién ahora me estoy dando cuenta de la intensidad.

Sí, se nota. Lo que a mí me transmitió, y lo ves en la obra de muchos artistas, es eso de exorcizar tus propios fantasmas.

Sí, claro, vos no podés tirarle una granada al fantasma y decir: «¡Sal, fantasma!».

En esta muestra le incorporaste elementos a tu lenguaje, como la perspectiva, los espacios en blanco y las celdas, que funcionan como puntos de tensión.

¿Esos cambios tienen que ver con el gran formato?

Cuando definí el formato, que fue en base a cosas muy terrenales —la tela que podía conseguir, el espacio con el que contaba—, sabía que quería algo grande. Me propuse cosas concretas para ordenarme, si no me puedo ir para cualquier lado. Una de las cosas que me propuse fue dejar espacios en

blanco, porque siempre vengo trabajando sobre lo trabajado. Por un lado me encanta, porque la tela ya está estropeada, es una acumulación, entonces tenés la riqueza de lo que aparece abajo, pero esta vez quería dejar espacios libres, sentía una falta de frescura, un tema personal. Me pasaba muchas veces de encontrar por casualidad cosas viejas, que no eran cosas maravillosas, pero que tenían algo que decís: «Esto no está bien, pero ¡qué lindo que está!»; y eso tiene que ver con el orden de la frescura... No por dejar un pedazo en blanco vas a garantizar la frescura. Entonces, por un lado aliviano con eso, porque todo el tema de esa especie de enrejado es muy fuerte, y esos espacios en blanco son como la salida de escape del enrejado. Generalmente son huecos por los que te vas para arriba o huecos por los que te vas para abajo, y no tienen signo positivo ni negativo, ni bueno ni malo, pero son lugares de escape.

Son símbolos o negación de símbolos. También parece haber una síntesis de algunas de las características de la pintura de representación (claroscuros, perspectiva). Pero, en definitiva, ¿menos acumulación y más síntesis?

Hay muchos elementos que se repiten, pero como una cosa única. Es algo muy despojado, porque está esa estructura y de repente todas esas manchas aparecen, esos animales que están por ahí, pero no, aparecen y nada más...



Muestra de Analía Sandleris en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Lo que debe ser difícil en esa dimensión es ver el todo, ese punto tan complicado de determinar como lo es ponerle punto final a la obra.

Sí, yo lo imaginaba mucho y quedó como lo imaginaba. Me ayudó mucho ir haciendo bocetos obra por obra; iba sacando fotos con el celular para tener fresco lo que tenía enrollado... Como te contaba, no tenía el espacio para tener toda la obra a la vista, entonces la tenía en rollos; las enrollaba y desenrollaba. Hubo una obra que la trabajé en dos años, la enrollé y desenrollé diez, quince o veinte veces, porque a veces me quedaba alguna duda y las guardaba y quedaban en espera.

A veces, por suerte, viene alguien que te ayuda y te dice: «No la toques más». Yo soy

muy de seguir, y de repente hay un detalle que te falta y ese detalle te lleva a otro. En este proceso hubo momentos en que yo sentí que lo que estaba haciendo era malo, pero hice bien en persistir porque se dio ese fenómeno de que lo bueno aparece pegado a lo malo. Vos estás ahí y de repente aparece algo que te da la señal del camino, algo que te lo resuelve.

Existe una gran diversidad de tendencias en el escenario artístico contemporáneo. Seguíis trabajando en el plano y tu impronta es pictórica. Acá lo recalcaste aún más en las grandes telas. ¿Es una obra que se puede leer en su conjunto?

Vos decís «leer en su conjunto», pero lo que yo hice es pintura a pintura. Creo que

es pintura en el sentido más convencional, permanezco en eso: hago pintura, collage, acuarela, a veces algún grabado; son las áreas en las cuales yo me siento bien, en las que trabajé siempre. No quiere decir que un día no pueda hacer otra cosa, porque, claro, existen una cantidad de cosas, y ahora por el paisajismo empecé lentamente a manejar el Photoshop y me parece fascinante. Uno puede tomar muchos caminos, pero yo tengo claro de dónde vengo y yo lo siento parte de mi identidad, más allá de que pueda experimentar con otras cosas. No es un tema que yo elija, no es una decisión intelectual, es que yo soy esto... Y si mañana transito al video, si mañana hago otra cosa, va a ser desde este lugar. 📍

EX LIBRIS

Un breve (e incompleto) repaso editorial

Publicar en Uruguay no es tarea menor. Publicar temas vinculados al género ensayístico y, en particular, en el marco de las artes visuales, parecería casi titánico y de reducido consumo, en el espacio de un mercado nacional ya de por sí notoriamente exiguo. A continuación, repasamos cuatro obras de reciente publicación, incluyendo una mirada al autor galardonado este año con el Premio Bartolomé Hidalgo en la categoría «Divulgación científica». Divergentes en sus objetivos y enfoques, alternando en algunos casos la doxa con el testimonio personal, o prefiriendo arremeter el abordaje ensayístico en una dimensión profunda en otros, todas las obras suponen en sus alteridades una oportunidad de pensar, en distintos niveles, el ámbito plástico y el complejo devenir inherente a los espacios de creación.

VERÓNICA PANELLA

MODUS OPERANDI

Crónicas del entusiasmo: Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses

Gabriel Peluffo Linari.
Banda Oriental. Montevideo, 2018.

En el principio fue el entusiasmo, y el entusiasmo, por supuesto, era kantiano. Es que estamos hablando de épocas en las que lejos de soñar con ver caer muros o ideologías, estos se estaban erigiendo o consolidando. En un juego de círculos concéntricos de lo general a lo particular, en un contexto de bipolaridades, colectivos y procesos necesariamente regionales, el autor construye un panorama dinámico de la cartografía cultural, en un período con el que se identifica e involucra como protagonista, aceptando la dimensión hasta cierto punto autobiográfica que necesariamente va tener el ensayo. Definida esta declaración de principios desde un título

que admite su voluntad de crónica, la presentación concatenada de circunstancias y acciones diversas dentro de un particular marco temporal lo acerca al modelo benjaminiano de estructuración de piezas del pasado. El cronista apuesta por la recuperación de toda esa historia en apariencia menor o desatendida que ha quedado en el camino, como ruinas o lugares periféricos de interés, en favor de relatos del pasado enfocados en peripecias políticas o estructuras económicas. El objetivo de este libro quiebra esta tradicional construcción histórica en favor de iluminar las realidades y contradicciones de una época prácticamente estructurada alrededor de un oxímoron de peripecias creativas, que, posiblemente, más que nunca, apropiaban cabalmente la premisa: «Todo es político». El recorrido resultante es profundo, exhaustivo, necesariamente parcial y, a la vez, como corresponde a la mejor tradición ensayística, nos conduce a un mayor número de interrogantes que las existentes al momento de iniciar la lectura. La condición de cronista no evade

la crítica a la época en la que convivieron la solidaridad, la violencia, el genio, la ingenuidad y el énfasis por lo colectivo, pero sin olvidar contraponer esta sensación de dinamismo y ruptura a la cínica y estática ceguera que caracteriza la época iniciada con el fin del milenio, huérfana del asidero de los grandes relatos.

El relacionamiento social y la articulación de vida en colectivo da lugar a una escena cultural y a una producción visual y escénica de puertas abiertas al intercambio con la población, pero también dispuestas a la indeterminación y la transgresión desconcertantes. Esto se condensó en espacios como Teatro Uno o en las primeras experiencias performáticas a cargo de artistas como Teresa Vila, que más allá de las críticas epidérmicas y su planteo vanguardista, se evaden con fuerza del «cualquiercosismo» en épocas «de vivir urgente», porque desde los gestos creativos en un contexto tan complejo como la guerra fría y la Doctrina de la Seguridad Nacional, la persona o el grupo se podían



estar jugando la vida. Las acciones y los *happenings*, la Cinemateca, el Cineclub, el teatro independiente, los espacios culturales, los medios que en un real sentido se postulaban como «de difusión» dan a lugar a cruces maravillosos e inesperados como el que generan Padín, Buscaglia y Mateo, nucleados en el absurdo estandarizado de *Los huevos de la plata*, publicación en la que colaboraba también Levrero. La ruptura del recato convive con la hiperpretensión de una ética política, el compromiso con una convicción cuasi naif de la inminencia de un cambio revolucionario que se presiente a la vuelta de la esquina. «Ante todo, éramos creyentes», plantea el autor, y esa dimensión de contenido diverso varía de acuerdo al sector que lo define y a quien elige recordarlo. El mapa puede parecer abrumador, porque precisamente la escena, en un primer momento, se nos muestra multifacética y en muchos sentidos inasible, y resulta en ese sentido especialmente feliz la estructuración de cada capítulo en las denominadas

«ideas fuerza [...] para cuyo desarrollo se hizo imprescindible la cita de algunas personas, grupos y hechos significativos, en un recuerdo que está muy lejos de agotar los datos que pueden considerarse relevantes del período». El camino está trazado, y esa necesaria incertidumbre que acompaña nuestro recorrido para contrarrestar la pátina homogeneizante del abordaje de la realidad actual, en las palabras del autor: «Entre muchas cosas, pretende echar por tierra con la indeclinable función crítica del intelectual».

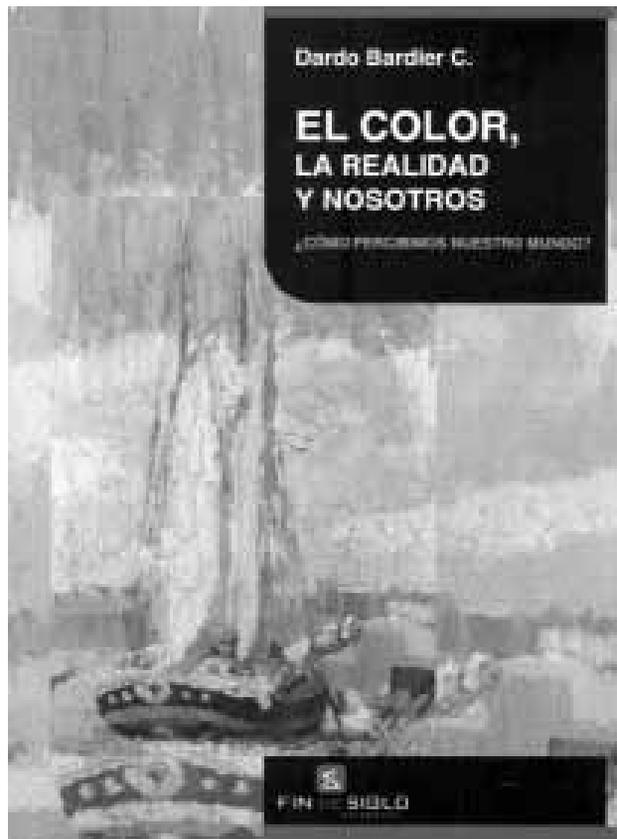
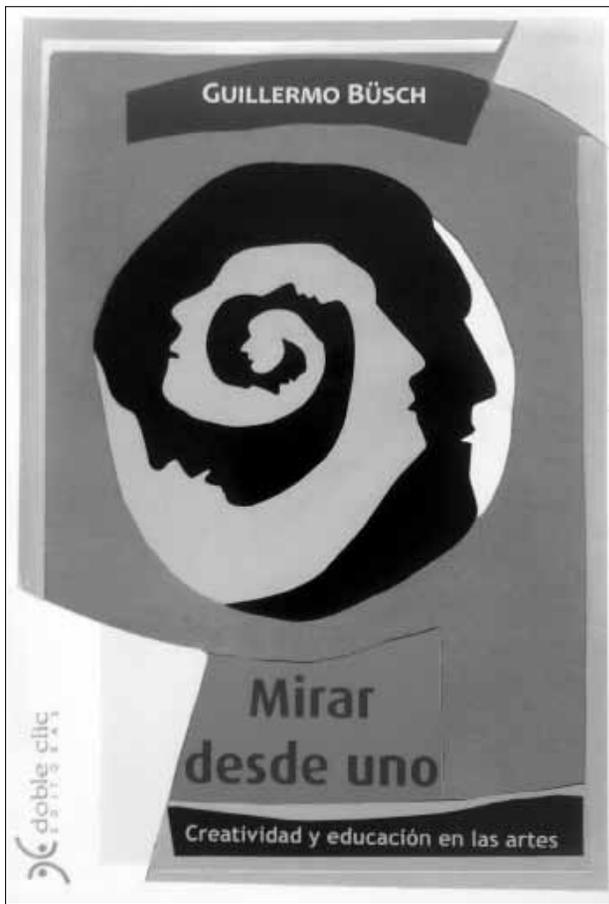
FAC SÍMIL

El color Pharmakon: Una mirada desde la práctica artística

Fernando López Lage.
Estuario Editora. Montevideo, 2018.

El término griego *pharmakon* hace referencia, entre varias acepciones, tanto a un veneno como a la cura de múltiples males.

Partiendo de esta idea y de la intención de revisar problemáticamente algunos absolutos del arte nacional desde la perspectiva del color como potencial generador de episteme, Fernando López Lage construye lo que inicialmente parecería un mapa de ruta con bifurcaciones, adyacencias y paralelas, que en forma algo heterogénea pretenden conectar producción artística internacional, referencias nacionales, teorías estéticas, abordajes decoloniales, y problemáticas dentro de la agenda de la diversidad racial y el género. En una *mare nostrum* de trayectorias que parecerían trascender sin abandonar la problemática inicial, el autor recorre en el primer segmento del libro casos particulares de artistas internacionales, como disparador del cuestionamiento a los compromisos inherentes al arte contemporáneo y otros nudos problemáticos factibles de ser traducidos en colores «identitarios», a los que considera necesario deconstruir para complejizar las formas de interpretar la realidad. Si el hilo conductor es el color, las



áreas «manchadas» son, como puede deducirse, variadas y no siempre claras en su vinculación. Se evidencia cierto énfasis en el capítulo dedicado a Uruguay y a la exposición de lo que para el autor suponen mitos fundacionales. La revisión del lugar común de «paleta baja» en la producción pictórica uruguaya se articula como en los segmentos anteriores del libro, con un recorrido temático diverso, donde la paleta torresgarciana, una breve referencia al planismo como contraparte colorista, el aporte cromático de Hugo Longa, disidencias y espacios multiplicados durante y después de la dictadura, comparten espacio con

una búsqueda de rupturas que conducen también a algunos discutibles absolutos, no exentos de premeditada búsqueda de polémica, con afirmaciones como: «A la pintura de hoy podríamos definirla como de residuos arqueológicos». O: «Cuando nos referimos a algo o a alguien que tiene demasiada uruguayez encima, alguien que fortalece el mito fundacional y que no tiene ningún cuestionamiento estético, ético ni conceptual sobre la tradición hegemónica, lo llamamos "marrón". Marrón es el que transita cómodo en el imaginario uruguayo, que se construye desde el mito fundacional». La anamnesis propuesta en

el prefacio parecería cumplir su cometido en el sentido de *recolectión* en el cúmulo de datos vertidos; sin embargo, ¿conduce, continuando con la terminología clínica, a una voluntad de diagnóstico? Hasta cierto punto, pero en la visión puntual de un colectivo, lo que, de alguna manera, les otorga a las posibles conclusiones una cierta dimensión de manifiesto particular: «*El color Pharmakon* es subversivo, porque deconstruye la forma de ver, cuestiona lo ocularcentrista y critica la episteme y su violencia racista [...] es un significante que atraviesa la producción de las obras del colectivo FAC».



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

IN ITINERE**Mirar desde uno.
Creatividad y educación en las artes**

Guillermo Büsch.
Doble Clic Editoras. Montevideo, 2016.

Fiel a su título, la obra se plantea un recorrido deliberadamente autorreferencial a través de una propuesta de taller en un entorno particular y específico, como puede ser la localidad de Piriápolis. Un compendio en el que se articula la dinámica de relacionamiento entre los diversos actores de ese espacio de creación, decisiones pedagógicas adoptadas por el autor-docente y el plan de trabajo en el contexto de las artes visuales actuales. El espíritu general de la obra parecería jugar con una intención de pintar el mundo desde diversas dimensiones, por ejemplo, «la aldea», entendida en este caso como el *espacio personal*. Sin aparente pretensión de universalidad en las respuestas a las interrogantes surgidas, «sin título habilitante ni intención de construir teorías...», como se plantea en el prólogo, la obra permite abrir el campo a la reflexión sobre algunos temas de interés en nuestro particular ámbito creativo. En ese sentido radica la condición *documentalista* que ofrece el texto, brindando pistas en torno a una realidad cultural hasta cierto punto solitaria, cuando no desoladora, en un ámbito que pese a su cercanía metropolitana y su particular vida turística en ciertas épocas del año, puede considerarse parte del interior del país. Se plantean de esta forma algunas líneas interesantes, como la necesidad de potenciar la creatividad, más allá de las tendencias centralizadoras o las corrientes impuestas como universales por determinados circuitos o colectivos. «Adhiero a la concepción de que nacemos creativos, pero al crecer

vamos perdiendo esa capacidad», plantea el autor que desde este lugar se remite a sus propios referentes: «La docencia que proponemos, basada en gran parte en la de Miguel Ángel Pareja, intenta centrarse, no en enseñar, sino en cultivar un modo de ver: de observar los elementos de una obra en relaciones de interdependencia». La importancia del oficio y de la búsqueda personal se destaca en este breve compendio de prácticas, en una dinámica de interés y atención dentro de una realidad que frecuentemente relega lo formal a una mera anécdota en desuso.

HOMO VISUALIS**El color, la realidad y nosotros.
¿Cómo percibimos nuestro mundo?**

Dardo Bardier.
Fin de Siglo. Montevideo, 2018.

¿Podemos confiar en nuestros ojos? ¿Qué implica el acto de ver? ¿Existe la posibilidad de convenir una única definición para significar *color*? Dardo Bardier, arquitecto de profesión y responsable de varias investigaciones anteriores dentro del análisis científico y social de este espacio de conocimiento, nos propone, desde un intenso abordaje respecto a la teoría del color, un recorrido constelar a través de las formas en las que miramos y percibimos el mundo. La obra tiene una indispensable dimensión de toma de conciencia al respecto de la percepción de la realidad y, en particular, las trampas y supuestos que aceptamos como verdades incuestionables, en un giro de tuerca a la idea de *ver para creer*. El alcance de la investigación, ganadora del Premio Bartolomé Hidalgo en la categoría «Divulgación científica», implica un grado de necesaria profundidad y complejidad que sin embargo colabora, en la voluntad didáctica de las construcciones alcanzadas,

en disparar la curiosidad y la sorpresa en torno a recodos impensables dentro del tema. Funciona así como una señal de alarma para nuestros adormecidos ojos que, tal como plantea el autor, deben replantearse y revisar el binomio apariencia-realidad. Cobra sentido la importancia del «nosotros» del título desde un saber que, como toda dimensión de aprendizaje significativo, forma necesariamente parte de un colectivo. El color funciona en este recorrido como herramienta comprensiva del entorno que nos rodea y de lectura incluso de las relaciones sociales. «El color atraviesa todas las profesiones dando indicios, a veces certeros, a veces erróneos, de la supuesta esencia de las cosas, pero si invertimos poco en estudiarlo, poco vamos a saber cómo.» Desde la práctica encontramos indagaciones en torno a más conocidos aunque no necesariamente recordados usos del color, como dimensión comercial o el retoque real o fotográfico que reciben los alimentos consumidos como vehículo para modificar no solo la percepción que de ellos tenemos, sino también el deseo que nos suscitan o la dimensión de acción social dentro de un entorno: «Hablemos del color urbano, del color social. Resulta que en muchas ciudades del mundo se hacen análisis del color de la ciudad, edificio por edificio, cuadra por cuadra, barrio por barrio, y así de urbes enteras. Y se encuentran sorpresas. El color urbano resulta más relacionado de lo que se creía». La percepción del color se identifica entonces, y desde esta perspectiva, como uno de los indicadores de escala humana y sus implicancias en ámbitos de reflexión estética como en espacios inesperados, así como el derecho y los caminos de la legalidad del color colaboran en consolidar la conciencia de la dimensión dinámica del acto de ver, receptora de estímulos y necesariamente factible de ser sensibilizada con el aprendizaje. 📍

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

LATINOAMERICANOS REVISITADOS EN EL MODERNA MUSEET

Los concretistas

No ha sido frecuente hasta ahora el haber podido reunir, bajo un mismo techo, obras que ayuden a tener una visión de conjunto de lo que fue el desarrollo de tan importante tendencia estética en América Latina. Y, además, que haya tenido en consideración mostrar cuáles fueron las ideas motrices y presupuestos teóricos que debatieron en su tiempo sus propulsores, muchos de los cuales alcanzaron posteriormente relieve internacional.

PEPE VIÑALES / DESDE ESTOCOLMO

La exposición *Asuntos concretos*, que se exhibió recientemente en el Moderna Museet de Estocolmo, (desde el 24 de febrero al 13 de mayo del presente año), ha sido sin lugar a dudas una importante contribución para revalorar el concretismo y su prolongación, una década después en el llamado «neconcretismo brasileño». Obras de artistas de Uruguay, Argentina, Brasil y Venezuela, producidas a partir de mediados de los años treinta hasta la década del setenta, todas nacidas de un fuerte impulso renovador, que tuvo como protagonistas a personalidades y grupos fundacionales propulsores en nuestro subcontinente del arte no figurativo y la abstracción geométrica.

La exposición contó con 80 obras provenientes, en su mayoría, de la colección privada de la venezolana Patricia Phelps de Cisneros. Además, en una sala aparte, se exhibió la gigantesca instalación de la artista brasileña Lygia Pape, *Ttéia, 1,C*, construida con hilos de metal y luces.

Con muy buen criterio, los curadores reunieron un abundante material documental, fotográfico y cinematográfico que se sumó a la muestra.

Asuntos concretos sitúa, como hito inaugural de la abstracción latinoamericana, la prédica del maestro Joaquín Torres García con la publicación del manifiesto *Escuela del Sur* en la década del treinta. Y, con mucha precisión, la muestra de Moderna Museet de Estocolmo va ubicando cronológicamente a partir del llamamiento torresgarciano a otros grupos que, con manifiestos y obras, fueron cimentando posteriormente propuestas en el mismo sentido, en pro de lo que el holan-

dés Theo van Doesburg (1883-1931) denominó «arte concreto». Fue una búsqueda de un nuevo lenguaje, liberado de la representación figurativa a partir de motivos abstractos, con el propósito de crear una realidad autónoma utilizando formas planas, geométricas, de validez universal. Para los pioneros del concretismo latinoamericano, una obra no necesariamente debía significar ni simbolizar algo, debía ser, en sí, obra misma. De allí la afirmación de que el resultado no era abstracto, sino concreto: «Nada es más concreto, más real que una línea, un color, una superficie».

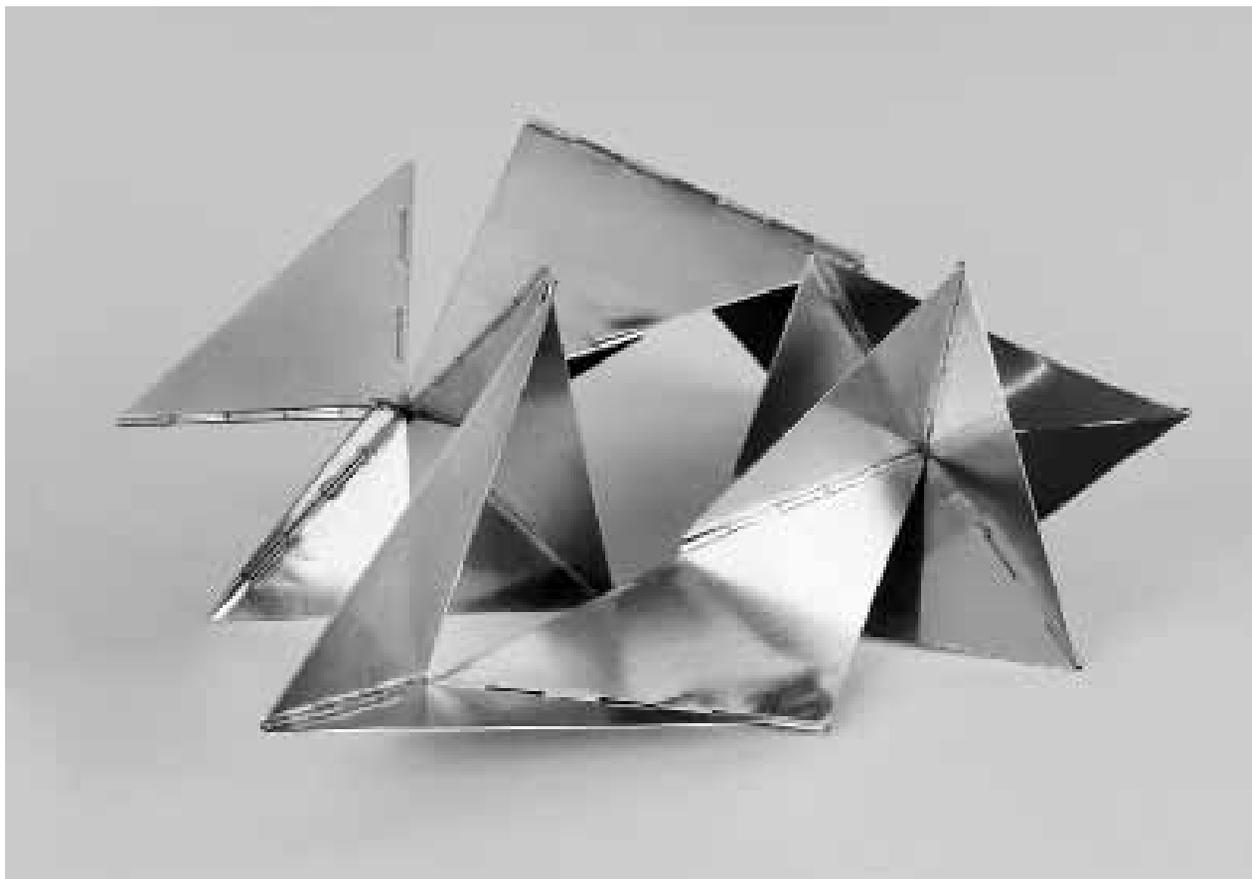
Se señala que no es casual que en América Latina este movimiento artístico y cultural coincida con el auge económico y el desarrollo cosmopolita de urbes como Caracas, São Paulo, Buenos Aires y Montevideo (impulso que se sostuvo por casi cuatro décadas) y que posibilitó, con nuevos bríos, el asentamiento de una vanguardia con ideas surgidas en Europa, en la cual algunos artistas latinoamericanos habían participado inicialmente, y que posteriormente cruzaron el Atlántico y en tierras latinoamericanas alcanzaron originalidad y diversidad como tendencia estética con vocación universal. De esa historia fueron partícipes, en diferentes momentos y de manera sobresaliente, entre otros, los uruguayos Joaquín Torres García, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin; los argentinos Gyula Kosice, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Juan Melé, Juan Alberto Molenberg; los brasileños Aluísio Carvão, Mira Schendel, Geraldo de Barros, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Willys de Castro, Judith Lauand, Lygia Pape, Luiz Sacilotto, Ivan Serpa, Rubem Valentim,

Franz Weissmann, Anatol Wladyslaw, Hélio Oiticica, y los venezolanos Carlos Cruz-Diez, Gertrud Louise Gego Goldschmidt, Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero. Y, finalmente, el suizo Max Bill, de importante gravitación junto a las vanguardias concretistas de Brasil y Argentina.

Manifiestos y grupos

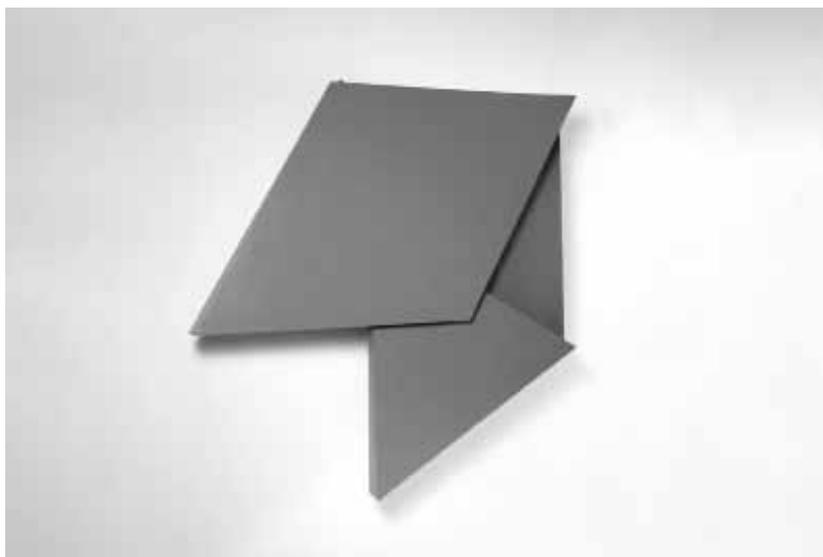
Se hace evidente, a través de las obras expuestas, el pulso y evolución que alcanza el arte concreto y neconcreto latinoamericano, alimentado por los presupuestos teóricos debatidos y expuestos en una sucesión de manifiestos y nuevas propuestas lanzadas por grupos de artistas de Uruguay, Argentina, Venezuela y Brasil, conectados a las vanguardias artísticas de aquel tiempo. Estas irrumpieron en nuestro continente a partir de 1935, con el fundacional opúsculo *Escuela del Sur*, de Torres García, hasta su evolución última representada en el llamado «neconcretismo» brasileño de los años cincuenta al sesenta.

Casi una década después de la propuesta torresgarciana apareció el removedor artículo «El marco: un problema de la plástica actual» publicado por Rhod Rothfuss en la revista *Arturo* de Buenos Aires, en 1944, claramente en favor de la abstracción geométrica. Dos años después fue seguido por el de Tomás Maldonado, «Lo abstracto y concreto en el arte moderno», que apareció por primera vez en la revista *Asociación Arte Concreto-Inventiva* (N.º 1, Buenos Aires, 1946). Maldonado aboga allí por «la posibilidad de encarar el espacio y el movimiento desde un punto de vista absolutamente concreto».

Lygia Clark. *Radar - Pq*, 1960/1984.

También en el mismo año se dio a conocer el *Manifiesto Intervencionista* de *Asociación Arte Concreto-Invencción*, que integraron el mismo Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Alberto Molenberg, Lidy Prati, Manuel Espinosa, entre otros artistas. Es interesante advertir el esfuerzo del grupo por enlazar sus propuestas con las posturas ideológicas del materialismo dialéctico marxista y del socialismo. Es también el mismo Raúl Lozza quien, en 1949, vuelve al ruedo con una exposición en la galería Van Riel de Buenos Aires, que denominó de «pintura perceptista», en la cual resalta en la tela la abstracción geométrica y la ilusión del plano tridimensional.

Por otra parte, también en Buenos Aires, surgió el Grupo Madí, integrado por nuestros compatriotas Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss (quien participó también en *Arte Concreto-Invencción*) y Gyula Kosice, que tuvo en sus posturas, además, una fuerte influencia dadaísta. Es claro poder advertir, en la obra de todos, un común denominador: el interés de ver el cuadro de una manera nueva, experimentando con soportes irregulares y elementos tridimensionales. En el *Manifiesto Madí*, de 1946, escrito por Gyula Kosice, no solo se consideraba lo que debían ser las artes plásticas desde una

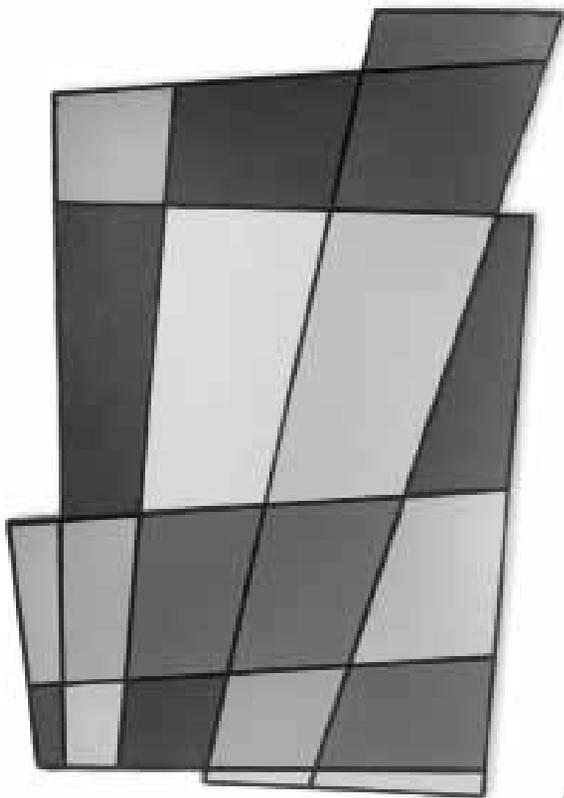
Hélio Oiticica. *Spatial Reliefs*, 1959.

propuesta madí, sino que la visión se extendía a la arquitectura, la música, el teatro, la danza y la literatura.

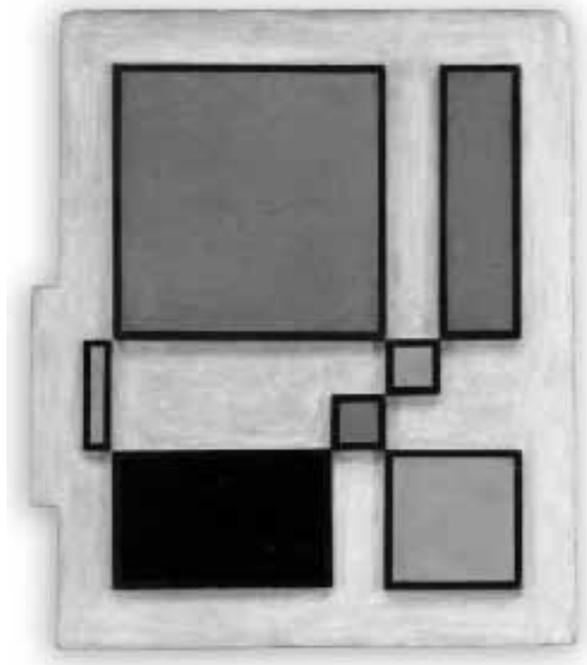
Los venezolanos

Es bien conocida la trayectoria internacional de artistas venezolanos como Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, ambos con

largas estadias en Europa y cultores de un concretismo interesado en lo cinético. Con el advenimiento, en 1949, de la dictadura militar del general Marcos Pérez Jiménez, algunos artistas emigraron a París, entre ellos Soto, quien se integró junto con su compatriota Alejandro Otero al grupo Los Disidentes, formado no solo por artis-



Juan Melé. *Marco recortado n.º 2, 1946.*



Rhod Rothfuss. *Cuadrilongo amarillo, 1955.*

tas plásticos, sino también por escritores, bailarines y cineastas exiliados. Desde París lanzaron, en 1950, un manifiesto político condenando la vida cultural y artística venezolana de ese momento: «No vinimos a París para hacer cursos en diplomacia o para hacernos de una “cultura” para nuestra propia ganancia. Vinimos a confrontar los problemas, a luchar contra ellos y a aprender a llamarles por su nombre verdadero. [...] NO a todos los falsos salones de arte; NO a la Escuela de Artes Plásticas que solo promueve falsos impresionistas; NO a los falsos críticos de arte», entre otros puntos de una radical condena (traducida del sueco al español).

Dos textos se agregan para el conocimiento del concretismo en Venezuela, *Reflexión sobre el color*, publicado en 1989 por Cruz-Diez, y una larga carta de la artista y arquitecta judío-alemana Gego —quien huyó del nazismo y se radicó en Venezuela en 1939—, que le envió en 1987 al profesor Frithjof Trapp de la Universidad de Hamburgo. Tanto Cruz-Diez como Gego expusieron en estos interesantes textos, desde ángulos diferentes, sus ideas en torno a la abstracción y el concretismo.

A diferencia de otros artistas de la época, Jesús Rafael Soto no estaba interesado en el movimiento mecánico, sino en el ojo y el movimiento del individuo. Sus trabajos

cambian de configuración cuando las personas se desplazan frente a ellos. También Cruz-Diez, en sus obras, busca la interacción entre ellas y el espectador. En sus fisicromías, los colores cambian según la posición que adopte el observador, o como en otras obras suyas, el mismo espectador puede mover las partes de la composición y ponerlas en movimiento.

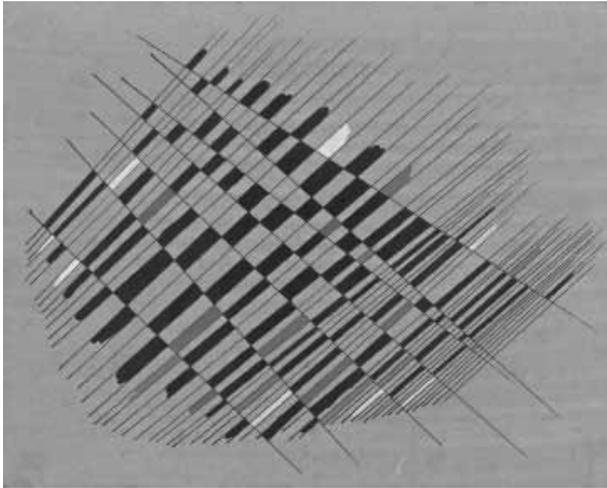
En cuanto a Gego, son muy tempranos sus experimentos para usar alambre, papel y acero para crear dibujos tridimensionales. Conocidas son sus innovativas instalaciones con hilos metálicos, donde las líneas y formas buscan estar en directa relación con el espacio circundante.



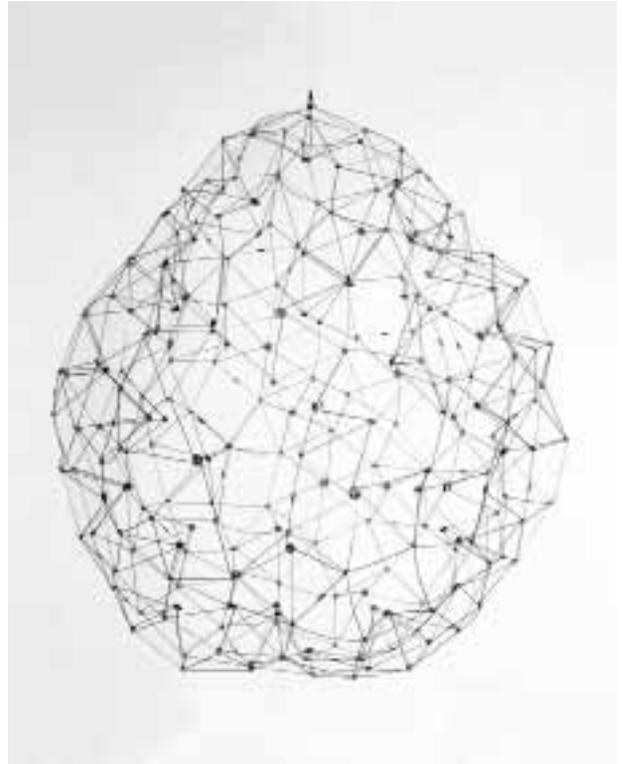
**Galería de Arte
Marquería Fina
Arte Contemporáneo**

Bartolomé Mitre 1379
Cel: 099 303 718 / Tel. 2917 0343
www.alsurart.com / atravesdelarte332@gmail.com
Montevideo - Uruguay





Alejandro Otero. *Estudio 2*, 1952.



Gego. *Esfera*, 1976.

Brasil, un fértil territorio

La inauguración de Brasilia en 1960 como nueva capital reflejó los cambios que estaba viviendo el inmenso país sudamericano. El utópico proyecto encarnaba la promesa del presidente Juscelino Kubitschek de alcanzar un desarrollo de cincuenta años en cinco. Pero no fue allí en el novísimo entorno futurista donde surgió el concretismo, sino en São Paulo y Rio de Janeiro, las dos enormes ciudades del país donde seguían viviendo y trabajando los artistas que impulsaron su surgimiento.

Ya en 1947 se había inaugurado el Museu de Arte de São Paulo, donde en época temprana para nuestro subcontinente se exhibieron obras que tuvieron un importante impacto renovador de los artistas Alexander Calder, Le Corbusier y Max Bill.

Particularmente la obra y las ideas de Max Bill fueron acogidas con gran apertura por los creadores brasileños y también en el Río de la Plata.

Tal es así que, en 1952, cuando se fundó el grupo concretista Ruptura en São Paulo, integrado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Judith Lauand, y Anatol Wladyslaw, fueron las ideas de Bill las inspiradoras del nuevo concretismo brasileño que estaba naciendo.

El movimiento Ruptura rompía con el naturalismo y propugnaba una forma de hacer arte basada en un método más teórico y analítico. La lógica y las matemáticas se hicieron herramientas favoritas para comprender y recrear la realidad objetiva. Así comenzaron a aparecer pinturas con lisas superficies de factura industrial, como

queriendo marcar la independencia que se podía crear entre la obra y el creador.

Es necesario recordar que anteriormente, en 1949, ya había aparecido un artículo del mismo Waldemar Cordeiro en la *Revista de Novísimos*, donde se abogaba por la abstracción como postura liberadora de las artes plásticas.

Poco tiempo después, Rio de Janeiro tuvo partidarios del concretismo al aparecer el grupo Frente en 1955. Ivan Serpa fue su principal animador, quien había sido profesor en el Museu de Arte Moderna de Rio de muchos de los artistas que se adhirieron al nuevo grupo. Para Frente, el concretismo abría mayores posibilidades para la investigación artística, y en él se agruparon, entre otros, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão y Hélio Oiticica.

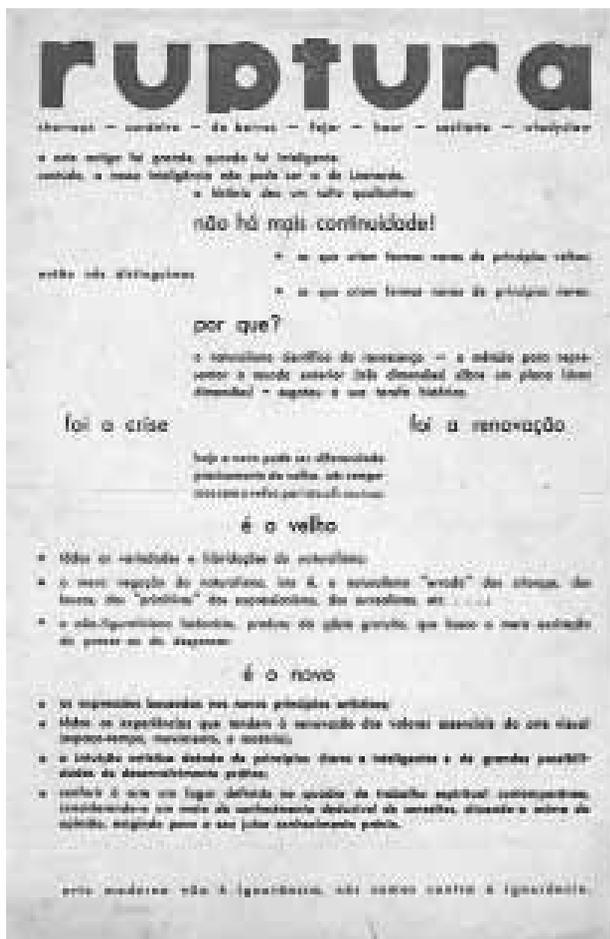


ASOCIACIÓN RÍMER CARDILLO
LA IMAGEN GRÁFICA

Esta asociación tiene como cometido la creación de un gabinete de grabados y la divulgación del arte del grabado en Uruguay. Se propone hacer exposiciones, conferencias y talleres para alcanzar este fin.

Más información en:

<https://www.facebook.com/asociacionimengrafica/>
Correo electrónico: asociacionimengrafica@gmail.com



Ruptura.



Manifesto Madi.

Para todos ellos es ineludible el uso de los elementos básicos del concretismo: el color, la línea y la forma, en la búsqueda de un nuevo lenguaje visual.

El influyente crítico Mário Pedrosa, que jugó un importante papel en la difusión de las ideas de los concretistas brasileños y que contribuyó con el texto del catálogo de la segunda exposición del grupo en 1955, escribió que el arte debe ayudar a que la gente «pueda usar sus sentidos al máximo y así formar sus sentimientos».

Los neoconcretistas

Lo que ha hecho singular la historia del concretismo en Brasil es su extendida evolución en el tiempo con nuevas búsquedas, que abarcaron otros géneros artísticos, ya bajo la denominación de «neoconcretismo». Este impulso alcanzó gran vitalidad en el panorama del arte brasileño durante los años sesenta y comienzos de los setenta.

Ya estaba claro para muchos de los artistas que habían participado en Frente el propósito de borrar límites entre el arte y la vida. Así apareció en un manifiesto de 1959 escrito por el poeta y crítico Ferreira Gullar y firmado, entre otros, por Lygia Clark, Franz

Weissmann y Lygia Pape, al que se adhirió posteriormente Hélio Oiticica. En ese sentido, este movimiento, que tiene una fuerte impronta también en la poesía, tuvo una postura crítica frente al excesivo racionalismo existente en ciertas interpretaciones del concretismo, que en su opinión le ha dado a la teoría un espacio demasiado grande y que de esa manera tiende a alejarlo de su especificidad como arte para transformarlo en ciencia.

Fuertemente influidos por la fenomenología del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, los neoconcretistas sostuvieron que la intervención de todos los sentidos, y no solo la vista, son necesarios para experimentar una obra. Cuadros y esculturas deben bajar de paredes y pedestales para que ocupen el espacio abierto. El espectador debe ser incitado a interactuar con la obra y físicamente darle forma o deconstruirla, como en la escultura metálica articulada *Bicho*, de Lygia Clark.

Así es como los artistas se decidieron a actuar en el espacio urbano y, con la participación de los mismos habitantes, crear nuevas obras. Hélio Oiticica, por ejemplo, colaboró con una escuela de samba de las favelas de Rio y realizó los Parangolés

(1965): capas en telas de colores que usan los bailarines no solo para desfilan, sino también como propuesta de vestimenta cotidiana. Otro ejemplo es Lygia Pape, que inventó el *Livro da Criação* (1959-60), de hojas sueltas, para que cada lector pudiera crear su propio relato.

También gracias a la exposición del Moderna Museet de Estocolmo pudimos acceder a documentos poco conocidos de esos años de esplendor del movimiento, anteriores al advenimiento de la dictadura militar en 1964, con la proyección de películas documentales en las que quedaron registradas las performances, los recitales de poesía y eventos de activismo artístico en espacios públicos y barriadas populares.

Contactos suecos

Asuntos concretos tuvo un apéndice con la exhibición de obras de artistas concretistas suecos (Otto Gustaf Carlsson, Elli Hemberg, Lennart Rodhe, Olle Bonniér). Se destaca la obra del artista Olle Baertling, que en dos oportunidades fue invitado a representar a Suecia en la Bienal de São Paulo (1959-1963), y que es el representante más reconocido a nivel internacional del concretismo en este país. ☺

Psicogramática uruguaya: los monogramas pictóricos de Francisco Félix Trivelli

RICCARDO BOGLIONE

La interacción entre imagen y palabra en el arte contemporáneo, como sugiere Simon Morley, se desarrolla en «un espacio topográfico, donde la escritura es alejada de su simple rol de mera descripción verbal y se lee, en cambio, tanto como fenómeno verbal como visual». ¹ Por supuesto, es sobre todo a partir de principios del siglo XX que esta dinámica se desarrolla con firmeza, debido a la explosión de mensajes visuales publicitarios y periodísticos que invaden la cotidianidad, el horizonte del ciudadano: desde los collages cubistas que incorporan diarios y etiquetas a las representaciones de la urbe con sus letreros, la relación entre arte figurativo y alfabeto se hace cada vez más estrecha. Uruguay, por supuesto, resintió de esta nueva fusión, es suficiente pensar en los carteles y letras presentes en Rafael Barradas y Joaquín Torres García y, más tarde, ya en un plano meramente *verbovisual*, en la poesía concreta de Padín o en algún experimento pictórico de José Pedro Costigliolo. Pero en un curioso y olvidado caso de este cruce, en esta breve nota, concebida para rescatar una experiencia anómala dentro del arte uruguayo de los «años locos», quiero focalizarme en los psicogramas.

El 9 de marzo de 1922 se inauguró, en el Salón Moretti, Catelli y Mazzuchelli —uno de los más activos y prestigiosos de la época—, una muestra de Francisco Félix Trivelli: la exposición se centró en un nutrido grupo de cuadros llamados por el pintor: «Psicogramas artísticos». ² A pesar de no haber podido ubicar todavía un ejemplar del folleto de presentación de la exhibición, tenemos una idea del *côte* teórico de estos psicogramas gracias a las palabras de Trivelli citadas en un diario: se trata de imágenes donde las letras tienen un rol esencial y poseen «un valor simbó-



Palomar kalograma. Gabriele D'Annunzio, 1915.

lico, a fin de que tengan un significado más profundo, algo que represente el carácter, un aspecto psicológico o anímico de la persona a cuyo nombre corresponden». ³ Se trata, en efecto, de retratos de uruguayos célebres, «reducidos» a letras pintadas con formas cambiantes y plásticamente emancipadas con respecto a su configuración habitual, encima de fondos «realistas». Vale decir que Trivelli sustituye la persona por un conjunto de letras, las iniciales del nombre, que pueden inser-

tarse en objetos o no, a menudo flotando y en abierto contrapunto con los paisajes sobre los que se yerguen, pintados con actitud mimética. Desafortunadamente conocemos estas obras solo a través de las reproducciones de mala calidad que aparecieron en la prensa de aquel entonces —de las que acá proponemos algunas—. Sin embargo, es fácil darse cuenta del carácter absolutamente extravagante que dicha obra pudo tener en un contexto dividido, fundamentalmente, entre un



Emilio Frugoni. *Mundo Uruguayo*,
9 de marzo de 1922.



Vaz Ferreira. *Mundo Uruguayo*,
9 de marzo de 1922.



Palomar kalograma,
de Pierre Loti, 1915.

Juana de Ibarbourou. En campos dorados, entre frutas carnosas y arroyos ratos al caminante, la poetisa de la naturaleza tiene su lugar preferido. Y como también la idea de la muerte la sobrecoge, una nube opresora y fatídica se cierne en lo alto del paisaje, en tanto que una hoz simbólica de la siega de las mieses, con sus trazos, nos muestra las iniciales de la cantora de la vida.

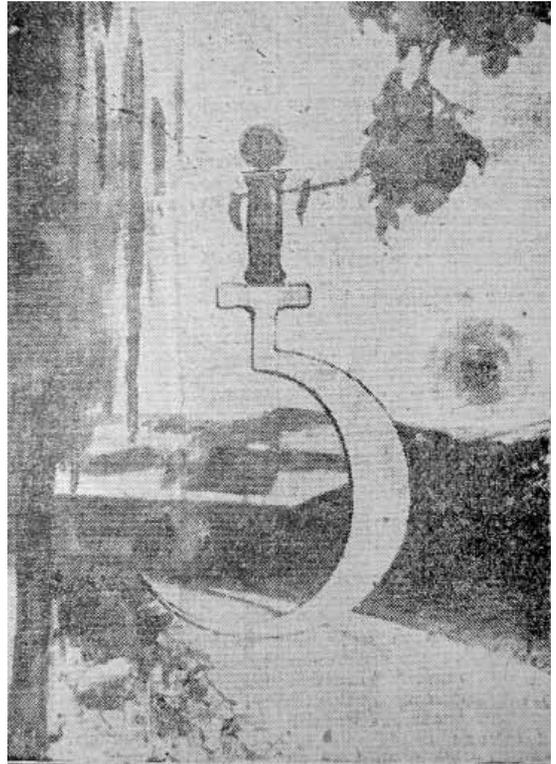
Javier de Viana. El mástil de la guitarra forma la J, la abertura constituye la preposición «de» y la caja del instrumento hace la V. El ombú, la flor de ceibo, el arroyo, todo, en fin, dice de la musa campera del cuentista uruguayo. (*El País*, 9 de marzo de 1922)

posimpresionismo tardío y el floreciente planismo. Por la amplia cobertura de la exposición en los periódicos y por algunas declaraciones de estos, parecería que la muestra provocó reacciones fuertes, cuando no directamente rechazos, casi como si fuera una aparición vanguardista.⁴ Es interesante notar, por ejemplo, cómo en el artículo más extenso escrito sobre el pintor se van describiendo de forma negativa algunas peculiaridades de las piezas trivellianas, y cómo estas peculiaridades podrían funcionar perfectamente, pero en positivo, si pensáramos en una propuesta volitivamente rupturista. Se subraya, en efecto, cómo los cuadros son «esencialmente antiestéticos, de color y dibujo antipático, con agrios contrastes, que hieren en vez de sugerir» y que más allá de la *trouville* de las letras, se reducen a «una mezcla de cosas absurdas» y que, en definitiva, «no son cuadros».⁵ Asimismo, en otra nota, se tilda a Trivelli de «innovador» —obsérvese, por ejemplo, que uno de los cuadros reproducidos tiene una inusual forma triangular— que acusa «una intranquilidad y ansias de vida nueva en el Arte».⁶

Esta *trouville*, sin embargo, no era una novedad, sino el último anillo de una larga cadena. El psicograma trivelliano es un tipo de arte elaborado, teniendo en cuenta la tradición heráldica, sobre todo los blasones individuales de los que hay varios ejemplos antiguos. El más notorio es el crismón, vale decir «el monograma de Cristo», una P y una X entrelazadas (se refieren al alfabeto griego), «invento» del emperador Constantino (271-337 d. C.) —a partir del siglo XV sustituido con el conjunto IHS—, por ende, milenario. Su tradición se mantuvo hasta nuestros días pasando por diferentes encarnaciones, desde las firmas de artistas prestigiosos (uno de los más logrados es el «AD» de Albrecht Dürer con el que el alemán marcaba sus grabados) a los logos de empresas, instituciones y productos que llenan nuestro paisaje visual diariamente, pasando por las iniciales que se cosían en camisas y pañuelos para personalizarlos. Empero, es muy probable que Trivelli tuviera, como modelo, a una conjugación del monograma más próxima a su momento histórico. En una sola de las notas dedicadas a su exhibición se mencionan, de hecho, unos «kalogramas enigmáticos» como parte de las piezas expuestas, aclarando que no se quiere hablar de ellos porque «nos desconciertan un tanto».⁷ Ahora, con este nombre, *kalograma* 'lindas



Trivelli. *Javier de Viana.*



Trivelli. *Juana de Ibarbourou.*

letras' del griego, había surgido un tipo de producción parecida por mano del pintor mexicano José Torres Palomar ya en 1914, primero en México y poco más tarde en Nueva York, donde el artista se mudó el mismo año. Eran versiones muy elaboradas de monogramas —o, más frecuentemente,

nombres enteros—, pero con un plus «teórico» muy cercano a la propuesta de Trivelli: «[El kalograma es] el retrato psicológico de un individuo expresado a través de colores, por medio de las letras de su nombre», observaba Palomar en una entrevista al *New York Herald*, en abril de 1918.⁸

De todas formas, según los pocos datos de los que se dispone, el psicograma de Trivelli se diferencia bastante del kalograma de Palomar. El mexicano, según lo que se comenta en la prensa de su época, quiso vender su producción (centrada en personajes internacionales famosos y en los nombres

Colección limitada de arte contemporáneo



Una exposición novedosa

Psicogramas artísticos

La labor de un Artista Nacional de valía

ANÁLISIS DE UNO DE LOS PSICOGRAMAS ARTÍSTICOS

Este psicograma, que puede ser considerado como un ejemplo de la técnica de Trivelli, muestra un paisaje con elementos abstractos y simbólicos. El uso del color y la forma sugiere una atmósfera de misterio y profundidad.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma presenta una figura central rodeada por formas geométricas que sugieren un espacio tridimensional. El uso del blanco y negro resalta la estructura y el volumen.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma muestra una figura humana en un entorno abstracto, con líneas que sugieren movimiento y tensión. El uso del color rojo y negro aporta un toque de intensidad emocional.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma presenta una figura central rodeada por formas geométricas que sugieren un espacio tridimensional. El uso del blanco y negro resalta la estructura y el volumen.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma muestra una figura humana en un entorno abstracto, con líneas que sugieren movimiento y tensión. El uso del color rojo y negro aporta un toque de intensidad emocional.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma presenta una figura central rodeada por formas geométricas que sugieren un espacio tridimensional. El uso del blanco y negro resalta la estructura y el volumen.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma muestra una figura humana en un entorno abstracto, con líneas que sugieren movimiento y tensión. El uso del color rojo y negro aporta un toque de intensidad emocional.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma presenta una figura central rodeada por formas geométricas que sugieren un espacio tridimensional. El uso del blanco y negro resalta la estructura y el volumen.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma muestra una figura humana en un entorno abstracto, con líneas que sugieren movimiento y tensión. El uso del color rojo y negro aporta un toque de intensidad emocional.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma presenta una figura central rodeada por formas geométricas que sugieren un espacio tridimensional. El uso del blanco y negro resalta la estructura y el volumen.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma muestra una figura humana en un entorno abstracto, con líneas que sugieren movimiento y tensión. El uso del color rojo y negro aporta un toque de intensidad emocional.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma presenta una figura central rodeada por formas geométricas que sugieren un espacio tridimensional. El uso del blanco y negro resalta la estructura y el volumen.

ALFONSO MARINONI

Este psicograma muestra una figura humana en un entorno abstracto, con líneas que sugieren movimiento y tensión. El uso del color rojo y negro aporta un toque de intensidad emocional.

Así, a medio camino entre lo que fue un fugaz sacudón a la plástica uruguaya de los veinte y un capítulo desconocido de la mezcla de elementos alfabéticos y ambientaciones figurativas, se puede quizá recortar un espacio mínimo en la historia del arte local para alguien que — pese a sus probables deficiencias técnicas — aparentemente supo, según un anónimo crítico de la época, «aunar a la armonía literaria, seducciones artísticas» llegando a reflejar una «corporización inmaterial».¹¹ ⊕

¹ Simon Morley. *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 2003, p. 17.

² De Trivelli no he podido encontrar datos biográficos ni menciones a otras exposiciones u obras, salvo un modesto dibujo que adorna, junto al trabajo de varios artistas, la cuarta edición de *El Viejo Pancho: Paja brava: Versos criollos*, Montevideo-Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926, p. 104.

³ Anónimo. «Crónica de arte local y extranjero [sic]. La exposición de "psicogramas artísticos" de Francisco Félix Trivelli», *La Mañana*, 12 de marzo de 1922.

⁴ «A los que no lo supieran venimos a recordarles que Trivelli ha expuesto recientemente una colección de "Psicogramas artísticos" debidos a su concepción muy original y muy disintile también, y que esta exposición ha sido la última nota pictórica de relieve en nuestro ambiente dando ella margen a comentarios de interés». Anónimo, «Del Ambiente. Selecciones», en *Estudio. Revista de la Asociación de Estudiantes Católicos*, año 2, n.º 13, abril de 1922, p. 21.

⁵ Anónimo. «Crónica de arte local y extranjero...», cit.

⁶ Anónimo. «Una exposición novedosa», *El Siglo*, 9 de marzo de 1922.

⁷ Anónimo, «Crónica...». De estos «kalogramas enigmáticos» no hay descripciones ni fotos.

⁸ El documento se halla en un exhaustivo artículo sobre el kalograma y su principal autor, Torres Palomar: Alex Jay, «Lettering: Kalogramas and Kalogram» en *Tenth Letter of the Alphabet*, 2013, en: <http://alphabettenthletter.blogspot.com/2013/08/lettering-kalogramas-and-kalogram.html>

⁹ En Nueva York Palomar tuvo fortunas alternas, como explica en una nota-obituario su paisano, amigo, y gran poeta visual, José Juan Tablada, donde explica que murió en la miseria pese a la grandeza de su arte. Ver José Juan Tablada, «México en Nueva York: José Torres Palomar», en *Excelsior*, 12 de diciembre de 1920.

¹⁰ Así se desprende de una nota, publicada luego de su muerte donde se habla también de cómo el hijo de Palomar, José Palomar Zubleta, trató de continuar produciendo él mismo kalogramas, siguiendo la huella paterna. Rafael Heliodoro Valle. «El arte de los kalogramas [sic]: Torres Zubieta», *El Universal Ilustrado*, año 6, n.º 300, 1923, p. 19.

¹¹ Anónimo. «Del Ambiente...», cit.

El Siglo, 9 de marzo de 1922.

de sus clientes) también para usos práctico-decorativos: para papel y sobres membretados, sellos de platería, metal, madera y muebles,⁹ aunque cierta reticencia a la comercialización de su arte y varios conflictos interiores no le permitieron triunfar con el negocio.¹⁰ Trivelli, hasta donde sabemos, solo los utilizó en cuadros, en búsqueda de una escritura de la psiquis que pusiera en primer plano el uso plástico de las letras en el campo pictórico con evidentes tonos metafísicos y resultados inconscientemente (proto)surrealistas. Trivelli, además, volvía a los inicios de la tradición monogramática, mientras que Palomar la había expandido a nombre o apellidos enteros. Sobre todo,

Trivelli los contextualizaba: no se trataba de un signo eminentemente gráfico y abstraído de cualquier entorno — como pasa en todos los ejemplos palomarianos reproducidos en diarios y revistas —, sino que siempre tenían un fondo «naturalista» que dialogaba con las letras/personajes. Finalmente, Trivelli dotaba cada imagen — que juntas forman una especie de empiro uruguayo de la cultura, casi en contraposición al cosmopolitismo de Palomar — de una descripción, una interesante y temprana autoexplicación de la obra pensada para acompañarla (en el recuadro se pueden leer los relativos a Juana de Ibarbourou y Javier de Viana).



Muestra abierta de miércoles a sábados,
de 14 a 20 hs. y domingos de 11 a 17 hs.

Espacio de Arte Contemporáneo,
Arenal Grande 1930

cultura.mec.gub.uy



Centro de capacitación en Gestión Cultural **Agendá tu futuro**

Diploma en Gestión Cultural

De abril a diciembre:

lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Contabilidad y finanzas
- Comunicación y marketing cultural
- Taller de proyectos
- Legislación cultural
- Negociación y recaudación de fondos

Curso de Gestión de la Producción Artística

De agosto a noviembre:

martes y jueves de 18 a 20 hs.

- Introducción a la producción artística
- Producción artes escénicas
- Producción artes visuales
- Producción editorial
- Taller de montaje

Curso de Periodismo Cultural

De agosto a diciembre:

martes y jueves de 18 a 20 hs.

Un acercamiento a la tarea básica del periodista:

comunicados de prensa, elaboración de informes, comentario crítico y entrevistas.

El curso incluye herramientas para desempeñarse en medios tradicionales y digitales, además de fundamentos para la buena práctica periodística:

redacción de notas, entrevistas, críticas y columnas de opinión, entre otros temas.