



La Pupila

URUGUAY / AÑO 11 / n.º 55, OCTUBRE 2020
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA




GRÁFICAMOSCA

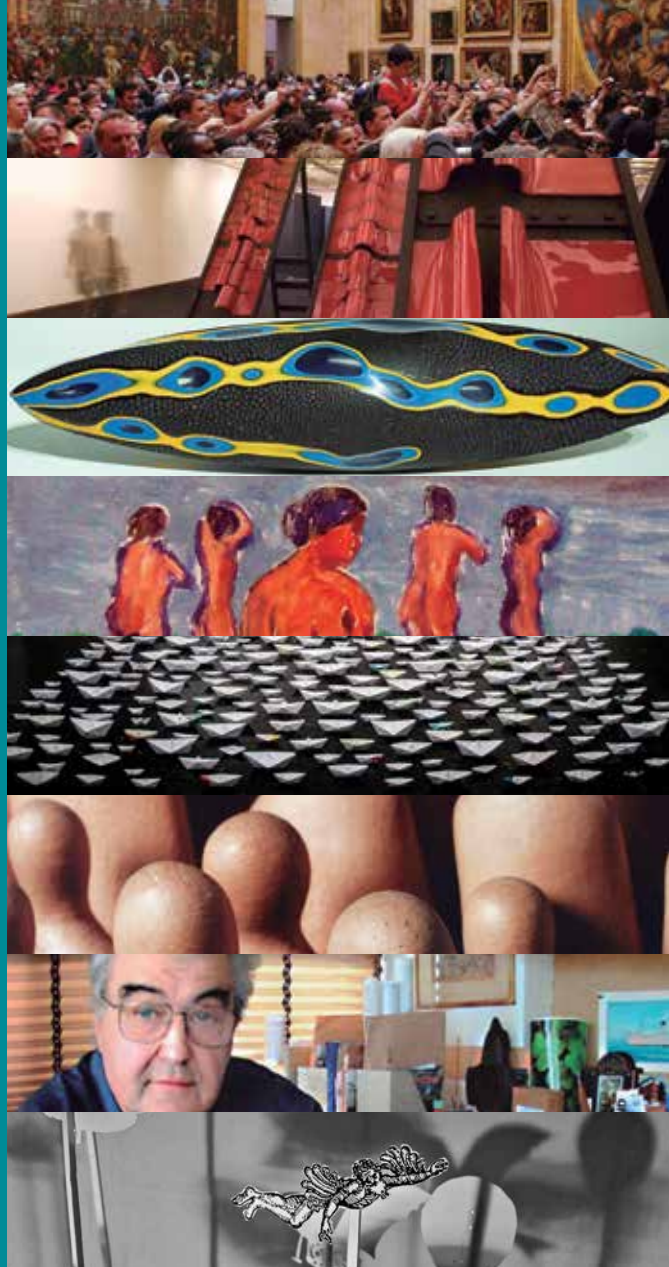
Junto a las artes en su 130.º aniversario.

SUMARIO >

- 1 La situación de los museos en pandemia y cómo ser cultos por *streaming*
- 6 Águeda Dicancro, subvirtiendo el canon
- 10 El vidrio y la cerámica en París
- 13 La crítica de Jorge Romero Brest sobre la obra de Petrona Viera en el Salón Municipal de Montevideo de 1940
- 16 *Ecce Homo* - Federico Arnaud
- 22 In Memoriam - Jorge Abbondanza
- 25 In Memoriam - Enrique Benech
- 28 Los hombres voladores

URUGUAY / AÑO 11 / n.º 55, OCTUBRE 2020

Tapa: Federico Arnaud. Paisaje de los sueños.
Foto: Alejandro Persichetti.



STAFF / Colaboran en este número

Cecilia Tello D'Elia (1990, Argentina). Licenciada en Historia del Arte (graduada con honores) de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Especialista en producción de textos y difusión mediática de las artes de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina) como becaria del Fondo Nacional de las Artes. Magíster en Ciencias Humanas opción Historia Rioplatense de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) como becaria de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

Heber Perdigon. Franco-uruguayo-residente en París, Francia. Licenciado en Ciencias de la Educación- Universidad- París, VIII. Diploma Universitario en Ciencias Políticas

(DEUG) Universidad- París, VIII. Estudios en Historia del Arte- Instituto de Estudios Superiores- París. Especializado en Pintura y Mobiliario francés del siglo XVIII y siglo XIX. Estudios de dibujo en la Escuela de Bellas Artes París, Rue Bonaparte 75006, París.

Experiencia Laboral. Coordinador para la (FIAC) Feria de Arte Contemporáneo París, Galería Pierre Dramard y para la Bienal de Lyon, Arte Contemporáneo. Coordinador, Bienal de Anticuarios París. Louvre des Antiquaires Galerie Chadelaud. Asistente de compras Galerie Adler-Alpha, París. Representante de Artistas- cantante, artista plástico, fotógrafo. Coordinador general de la exposición en el Parlamento del Uruguay de *Retratos* de uruguayos destacados en el mundo y la publicación del libro *Miradas cruzadas sin fronteras de aquí y de allá*. Periodista.

Sylvia Rodríguez. Profesora de Historia egresada del IPA. Especialista en Historia del Arte y Patrimonio y maestranda en Didáctica de la Historia por el CLAEH. Da clases en enseñanza media de Historia del Arte a nivel público y privado. Trabaja en Facultad de Derecho y Formación Docente.

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. 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.



Louvre, 2015. Créditos: Raphael Gaillarde/Gamma-Rapho.

Optimismo cruel: la situación de los museos en pandemia y cómo ser cultos por *streaming*

CECILIA TELLO D'ELIA

La proliferación de miradas sobre los aspectos positivos de la pandemia al poner un freno al mundo tal como venía, lleva muchas veces a opiniones que favorecen al *status quo*. Aquí se intenta dar cuenta del estado de situación en que se encuentran los museos internacionales durante la pandemia, y, a su vez, recoger las reflexiones en torno a esta temática. Todo esto para habilitar la pregunta desde el espectador/consumidor de arte sobre la vigencia de la experiencia museística tal como la conocíamos antes de la pandemia. Las teorías críticas actuales y una pandemia que aceleró desde procesos económicos hasta el sentido del olfato y el gusto, reclaman reflexión.

Organismos internacionales como el ICOM,¹ la UNESCO² e Ibermuseos respondieron rápidamente ante la realidad y destino de los museos en la pandemia provocados por el Covid 19. Los datos que arrojan estos organismos hablan de que en el mes de abril casi todos los museos del mundo cerraron e incrementaron sus actividades digitales (en muchos casos preexistentes) ante todo en redes sociales, la mayoría de los profesionales de los museos trabajaron de manera remota y, como consecuencia, casi todos disminuirán en un futuro sus actividades, casi un tercio de ellos reducirán su personal y más de una décima parte se verán obligados a cerrar permanentemente. La seguridad y la con-

servación del patrimonio en los museos continuó durante todo el confinamiento, sin embargo, en África y América Latina y el Caribe dichas medidas fueron consideradas insuficientes. Los museos latinoamericanos informaron que el personal que más sufrió con despidos, suspensión o readecuación de contrato ha sido el encargado de las visitas guiadas, mediación y educación presencial, exposiciones, tienda, cafetería y servicios tercerizados. Desde un sentido práctico, los nuevos protocolos de sanidad proponen medidas de reducción en cantidad y circulación del público, señalética que marca dos metros entre cada visitante, suspensión de las actividades de alto contacto y recursos



Emil Brack (1860-1905). *Planificación del Grand Tour*, finales del siglo XIX, óleo sobre lienzo, 88 x 71 cm, colección privada.

compartidos como las audioguías, acceso con tapabocas, uso del celular personal para entradas, entre otros.

En contraposición a la frialdad de los datos y las medidas tomadas, los textos críticos y de opinión se muestran más optimistas y se hacen eco de una filosofía *new age* que apunta a ver a las crisis como oportunidades y la resiliencia de las instituciones en su capacidad de adaptarse y reinventarse. Muchos especialistas, responsables y gestores encuentran en estas disposiciones la posibilidad de un contacto más íntimo entre el visitante y las piezas, algunos hasta hablan de volver a los orígenes del arte de cierta manera.

Esta mirada, un tanto ingenua y conservadora a la vez, entra en tensión con los museos inmersos en las dinámicas de las industrias creativas relacionadas al turismo, a los éxitos de taquilla y al consumo cultural como capital simbólico de distinción social. Por lo que nos preguntamos qué harán los

museos: ¿Volverán al *origen del arte*, se retomará donde se dejó luego de este *impasse* adaptados a las nuevas normativas, o se pensará en una experiencia que se adapte a la subjetividad actual?

En primer lugar, hablar de orígenes en el arte, tanto desde la producción (la pieza/obra), el productor (artista/realizador), circulación y recepción, es complejo y peligroso. Esta posición anula el espacio de reflexión blando que entiende al arte como dispositivo móvil atravesado por infinitas dimensiones de su propio contexto (tanto como resultado y modelador de este).

Dicho esto, sumamos más preguntas: ¿En qué momento ir al museo constituyó una práctica como la entendemos hoy (o como la entendíamos hasta antes de la pandemia)? ¿Qué queremos reanudar o restituir luego de la pandemia?

Históricamente, la transformación de lo que entendemos por una pieza de arte en arte observable y contemplable se remonta al

siglo XVIII cuando la experiencia educativa entra en juego con el denominado *continental grand tour*.³ Este viaje que tenía por destino final a Italia y que realizaban en su mayoría los jóvenes aristócratas británicos, se asemeja a lo que hoy conocemos como turismo cultural tanto en práctica como en signo de distinción social. En este, la pintura y la escultura se contemplaban a distancia, es decir, se dejaba de lado el propósito y *funcionalidad* con el que había sido producida la pieza para ser consumida como arte. Lo mismo sucedía con la arquitectura, la cual es por definición utilitaria, y era observada desde sus formas y estilos, totalmente independiente y en sí misma.

Por otro lado, la palabra «turista» se acuña en este tiempo tanto para observar arte como para visitar paisajes desconocidos como inmuebles, piezas y ruinas. La existencia de estos viajes educativos y culturales hacen necesaria la creación de guías o conocedores. Esto gesta el surgimiento de las

Norman Rockwell. *The Connoisseur.*
Óleo, 96 x 79,9 cm, colección particular.



primeras historias del arte, posteriormente la crítica de arte periodística, es decir, todos los agentes intermedios que deben viabilizar educativamente el conocimiento de tratados y libros que anteriormente solo eran consumidos por artistas y artesanos. Aparece el turismo cultural y así mediadores entre el arte y el turista aristócrata. Por lo que si nos comprometemos a revisar *los orígenes* (entendiendo a los orígenes como génesis en movimiento)⁴ debemos considerar a las prácticas educativas, a los espacios de exposición y a los viajes por los *centros artísticos*, como signos de distinción social. Más aún desde nuestras coorde-

nadas latinoamericanas para permitirnos pensar por qué es obligatorio conocer los grandes museos internacionales, es decir, por qué una persona *tiene que* visitar el Louvre si no visita el museo nacional del país en el que reside. Ante esto, la pandemia también dictamina —desde la mirada sanitaria— la imposibilidad de que exposiciones internacionales giren por el mundo. Sin ánimos de complejizar este dispositivo donde históricamente las exposiciones internacionales, auspiciadas por los centros económicos del arte, tuvieron el rol de ejercer en los públicos de países periféricos (periféricos de los consi-

derados portadores del *arte universal*), una especie de educación que señala silenciosamente cuál arte es el más valorable. Entre otras estrategias, la de las exposiciones internacionales funcionaron para colocar y mantener al *arte universal* como el arte más valorado y apreciado, resultando que para algunos tenga más valor y prestigio ver a la Gioconda que el retrato de Carlota Ferreira. Esta valoración del arte universal frente al local y la posibilidad de ser un turista cultural que viaja a los *centros* se constituyen como signos de distinción social. Como contrapartida a esto, por la pandemia tendremos la obligatoriedad de trabajar con

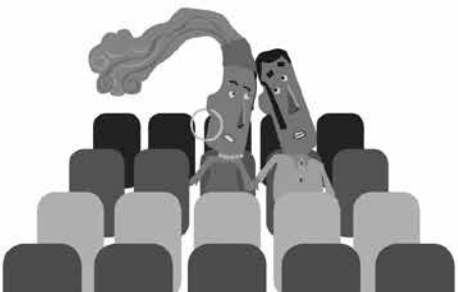


SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura





Gustave Courbet. *El Taller del pintor*, 1854 -1855, óleo sobre lienzo, 359 x 598 cm, Museo d'Orsay, París. Propio de la pintura realista, esta pieza reflexiona sobre el arte y su campo social: el lugar de la academia, del artista, de la mirada desinteresada, de las clases más bajas, los intelectuales y los privilegiados.

exposiciones de colecciones permanentes, acervos propios y una mirada hacia el ámbito local, apostando a buscar nuevas narrativas dentro de lo ya conocido y ampliando los horizontes de posibles relatos a través de la investigación y la revisión: las fronteras se cierran para volver a mirarse —no repetirse e incomodarse— de adentro hacia afuera. Retomando lo que se ha escrito en relación al arte y la pandemia, entre tantos artículos (de opinión, reflexivos, de investigación, etc.) me quedo con la posición de dos historiadoras del arte⁵ que revisaron la percepción. Interpreto que, en este contexto de incertidumbre, ambas prefirieron no dar certezas ni máximas sobre el devenir del arte y miraron la pregunta inicial del contacto entre la persona y el arte a través

de los sentidos y así dar lugar al mapa de la percepción. Este nuevo ordenamiento sucede casi como una metáfora del comportamiento del virus: la pérdida de olfato, el gusto y los sentidos reorganizados ante un nuevo contexto.

Tal vez esta sea la imposición y la medida sanitaria que deberíamos mirar con un poco más de optimismo. El museo como lo dejamos antes de la pandemia seguramente no sea el museo que queremos reinventar en esta oportunidad: un museo que no interpela los sentidos, que no reorganiza la percepción, un museo que solo es para algunos, un museo que se debe visitar pero que no se goza, un museo que siguió su camino elitista donde solo pueden ingresar al recinto unos pocos y hoy solo nos permi-

te ser cultos por *streaming*.

Afortunadamente, frente al *turista* del *grand tour* del siglo XVIII la teoría crítica reciente nos trae la idea del *público íntimo*.⁶ Este último es la zona donde las emociones encuentran una forma de actuar producto de la reflexión que le provocó el contacto con el exterior. No es simplemente una emoción, una sensación, sino la dimensión política y pragmática de las emociones que son las que organizan el modo de actuar y performar en la realidad pública. De esta manera, las formas de intimidad se plantean en el giro afectivo como el posicionamiento político y reflexivo que supera las banalidades del binomio de lo público frente a lo privado y les dan un lugar central a las emociones como espacio de cambio,

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Jean-Léon Gérôme. *Le Marché d'esclaves.*
Óleo, 64 x 57 cm. Walters Art Museum, Baltimore, Estados Unidos.



Visita Musée d'Orsay, 2019. Registro personal
Cecilia Tello D'Elia.

no meramente individual sino en su dimensión expansiva, colectiva y performativa. En relación a la experiencia estética de percepción de los sentidos, y siguiendo esta línea crítica, las emociones deberían estar en el centro de esta posibilidad de reordenamiento de la experiencia museística pospandemia. De esta manera, se debería superar los binomios a los que el espectador de museos canónico ha sido presionado con visitas guiadas explicativas, audioguías, información teórica, etc., donde la razón se opone a la emoción («para gozar debe saber o entender la obra»), donde hay un afuera que se opone al adentro individual, entre otros pares antagónicos. Así, se pone a la capacidad de afectar y de ser afectado en el centro de nuestro análisis para enaltecer la experiencia. Hablamos de una experiencia auténtica, potente, colectiva de cuerpos que performan y van modelando políticamente a nivel ciudadano a qué se le otorga valor y qué no lo recibe. El optimismo cruel es aquella expresión afectiva del progreso que acuna la modernidad y que dice que siempre caminamos hacia algo mejor, cuyo principio seguimos portando sumisamente hasta el día de hoy. Lauren Berlant nos pregunta por qué las personas se mantienen apegadas a vidas

que ya no funcionan. El optimismo cruel lleva a que sigamos sosteniendo dispositivos que piden a gritos ser revisados como nunca antes se revisaron, y estos gritos son afectos íntimamente públicos y políticos, ya que exigen un nuevo lugar para la experiencia humana.

La pandemia no va a transformar nada, pero sí con el tiempo se verán algunas pistas en la pospandemia que servirán para tomar decisiones políticas como también para repensar nuestras prácticas.⁷

El arte como instrumento de cambio social exige espacios de afectos rebeldes y no de sumisión moderna ante una cultura que no atraviesa pero que se debe consumir. Los museos y todos los espacios expositivos junto a sus responsables tienen la oportunidad de patear la herencia modernista que oprime a los sentidos y que se experimenta como si fuera meramente individual. Se abre la brecha, pero no para volver a ciertos orígenes ni prácticas consensuadas, sino para repensar los sentidos, la percepción y las emociones activas, para vivir experiencias que atraviesen y transformen auténticamente lo íntimo-colectivo sin reproducir un *optimismo cruel* que nos hace incapaces de reaccionar ante aquello que nos oprime. ☪

¹ *INFORME: Museos, profesionales de los museos y COVID-19.* ICOM. Recuperado el 2 de agosto de 2020 de: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>

² *Museums around the world in the face of COVID-19.* UNESCO. Recuperado el 2 de agosto de 2020 de: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>

³ Shiner, L. *La invención del arte. Una historia cultural.* Barcelona, Paidós estética, 2014.

⁴ Foucault, M. «Nietzsche, la Genealogía, la Historia». En: *Microfísica del poder.* España, Las ediciones de la piqueta, 1980. p.7.

⁵ Longoni, A. *Coronavirus en primera persona. No tener olfato.* Recuperado el 20 de agosto de 2020 de <http://revistaanfibia.com/cronica/no-tener-olfato/>

Malosetti Costa, L. *Coronavirus y subjetividades. El desorden de los sentidos.* Recuperado el 20 de agosto de 2020 de <http://revistaanfibia.com/cronica/desorden-los-sentidos/>

⁶ Macón, C. «Prólogo: Lauren Berlant: el sonido, la furia (y los afectos)». En: Berlant, L. *El optimismo cruel.* Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2020. pp 9-17.

⁷ Tenenbaum, T. (28 de agosto de 2020). *Lauren Berlant: Después del Covid, «las personas intentarán volver a la normalidad y a la explotación».* Clarín.

Águeda **Dicancro**, subvirtiendo el canon



SYLVIA RODRÍGUEZ¹

Creadora de obras monumentales de formas orgánicas con el vidrio como materia prima, la artista uruguaya Águeda Dicancro (Montevideo, 1938-2019) forma parte de la vanguardia latinoamericana con su escultura.

Nacida en 1938, se graduó como ceramista en 1964 en el Instituto Pedro Figari de la Universidad del Trabajo en el Uruguay. Dos años antes participó en el XIV Salón Municipal de Artes Plásticas, y desde allí hasta 2018, año de su fallecimiento, fue una trabajadora incansable, investigando permanentemente y exponiendo de manera ininterrumpida colectiva e individualmente. Hoy sus obras forman parte de colecciones privadas, pueden verse en exposiciones permanentes dentro y fuera de fronteras, y en el espacio público. El hall de la Galería del Notariado, del Edificio Omega (Rincón 397), el patio de entrada de la Torre de las Comunicaciones, las puertas del directorio de UTE son algunos de los espacios donde su obra dialoga con los montevideanos. Pero también forman parte de la cotidianidad de aquellos que habitan viviendas proyectadas por los arquitectos con los que Dicancro trabajó desde su pasaje por Artesanos Unidos.

Agradecida de la libertad que el escultor Eduardo Yepes daba a sus estudiantes, y de los arquitectos por la confianza que depositaban en ella encargándoles trabajos para los espacios que diseñaban, se sentía una afortunada.

Águeda, la mujer artista

A su taller de la calle Minas concurría todos los días, excepto los domingos, «incluso de ocho a veintidós horas cuando las circunstancias lo requiriesen».



Exposición MNAV. Fotos: Andrés Cribari.

En su extensa trayectoria desafió muy tempranamente a la sociedad en la que vivía al posicionarse con su obra, a los veintiséis años, a nivel nacional e internacional. Este reconocimiento es producto de una pasión que la llevó también a transitar por algunas renuncias. En una entrevista concedida para la realización de un trabajo de posgrado² en diciembre de 2016, Dicancro contó que debió preguntarse: «¿Qué quiero? ¿Tener una familia o dedicarme a esto con el alma, viajar cuando quiero, quedarme hasta las tres de la mañana sin importarme nada? Y bueno... lo hice. Fue un compromi-

so conmigo misma y a esta altura de la vida puedo decir que no estoy arrepentida. Al contrario, hago un balance y concluyo: hice lo que quise». Trabajaba prácticamente sola, en sus últimos años lo hizo con la ayuda de un sobrino pues «El taller es peligroso y el vidrio es muy pesado, pero tengo la fuerza suficiente», decía, y continuaba: «La mujer siempre parece frágil, pero lleva toda la responsabilidad de la familia, del marido, de la sociedad; lo frágil aguanta lo fuerte. Yo veo artistas hombres que si no tuvieran a esa mujer al lado no sé qué hubieran sido».

Luz, color y movimiento

Sus piezas vítreas van ensambladas en estructuras metálicas o en madera trabajada, pero insistía «que ese vidrio que parece tan delicado y frágil es lo que verdaderamente soporta al otro material». El vidrio ha sido en general un material que no ha gozado de «prestigio» en el arte, sin embargo, ella se enamoró de él en tierras aztecas cuando en 1964 viajó a México con una beca, donde estudió diseño industrial, teoría del color y esmalte sobre metales, en la Academia de San Carlos, la más importante del país. A partir de allí «comencé



Otras visiones.

Escultura vertical en madera, vidrio y hierro, 1999.

a investigar e investigar, no quiero que las cosas salgan por sorpresa, quiero que salgan porque yo las quiero, esta burbuja va acá y esta ondulación allí porque yo lo decido», afirmaba. Si una pieza se le rompía era capaz de no dormir hasta saber por qué había ocurrido, dónde estuvo la falla alcanzando un nuevo conocimiento.

De regreso a Uruguay, donde continuó trabajando en orfebrería, fue invitada por María Luisa Torrens a viajar a Estados Unidos, donde entró en contacto con los creadores del Experiments in Art and Technology (EAT), a partir de allí iniciará una búsqueda entre arte y tecnología iniciándose con obras de gran tamaño.

De su pasaje por la bienal de Venecia re-

cordaba que «no me di cuenta de que esa ciudad era la maravilla del vidrio pero gustó mucho mi propuesta porque no era un vidrio para adornar. Triunfé con un vidrio que no era para decorar», y esa era la materia prima de su obra porque, afirmaba, «el vidrio es como la gente, nunca se lo conoce a fondo».

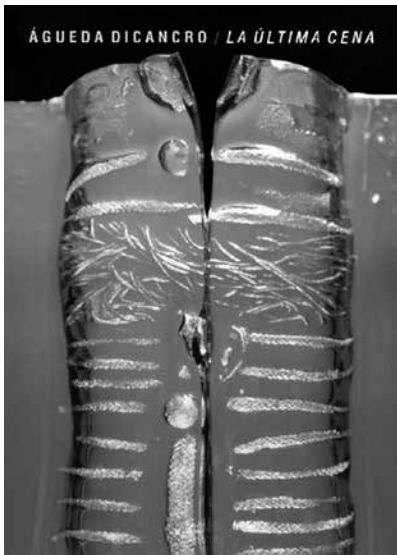
Conocedora y dueña de una técnica antiquísima logró formas orgánicas en un material inorgánico que «simboliza la transparencia, el deseo de alcanzar la inmaterialidad a través de lo material, ya que lo vidriado deja ver y refleja».

Desafió paradigmas con su propia obra de grandes dimensiones, alejada de lo ornamental o puramente decorativo, al punto

de desorientar a algún espectador desprevenido que creyó que la obra fue hecha por un hombre. «Muchas veces me dijeron viendo la obra que no imaginaban que fuera mujer», contó.

Estas confusiones parecen darle la razón a la historiadora del arte Whitney Chadwick (1992) quien afirma que la Historia del Arte ha incurrido en esencialismos al atribuirle a las mujeres una producción pequeña, decorativa y delicada. Pero, para Dicancro, el arte nunca fue «un hecho decorativo para el regodeo de la sensibilidad, sino un acontecimiento testimonial que convoca al espectador a la reflexión y al abandono de posturas meramente hedonistas [...] La escala monumentalista de sus piezas portadoras de un gran potencial expresivo era desconocida en el área artesanal en el Uruguay» (Torrens, 1993).

Si bien en su taller se podía ver gran cantidad de producciones de menor tamaño, en general sus obras llegan a medir cuatro metros o más, como la mesa de *La última cena* que realizó para la II Bienal del Mercosur. Con su trabajo le dio al vidrio la forma «que deja el agua cuando se retira de la arena, como la de los fluidos en el aire, o las nubes en el cielo. [...] Esas formas, aun caóticas, responden a leyes que han sido perseguidas desde Leonardo a René Thom»³.



La última cena. Texto de Ángel Kalenberg, con traducción al inglés. Ilustración a color de la obra presentada en la II Bienal Mercosul. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 1999. 10 páginas.

La conferencia.
Escultura en vidrio y hierro, 1988.



Formas que siempre buscaron el movimiento: el agua, recurrente en ella, «como elemento comunicante», y la espiral «como signo de vida, de vitalidad». Recurrió a la luz, pero no a través del biselado que la refracta y descompone, sino que hizo que lo atravesara sin alterarlo. Movimiento y luz han sido sin duda dos elementos fundamentales.

Presenciar su obra implica ser espectador y parte al mismo tiempo, pues la obra no parece completarse si no se la observa, se la palpa, se la rodea, se cambia de perspectiva, sumergiendo a quien mira en múltiples universos.

Vidrio, luz, color y movimiento han dotado a la obra de Águeda Dicancro de una identidad singular que ella reconocía como algo muy difícil de lograr para cualquier artista, «esa identidad es algo que solo se logra con trabajo», afirmaba.

Su obra cuestionó y cuestiona los cánones con los que la Historia del Arte ha sido narrada, y las inscripciones de la feminidad que se construyeron histórica y culturalmente. Como afirma Nelson di Maggio (1998), «Dicancro hace añicos los géneros artísticos, derriba los sacrosantos lenguajes pictóricos y escultóricos, interrumpe el discurso histórico del arte e instaura nuevos modos operativos que son, en definiti-

va, nuevas modalidades de sentir y pensar, de estar en el mundo». ¹

Bibliografía

Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones destino.

Fuentes:

Di Maggio, N. (2008). La sugestión del vidrio en Águeda Dicancro. Recuperado de <http://www.lr21.com.uy/cultura/292342-la-sugestion-del-vidrio-en-agueda-dicancro>

Di Maggio, N. (2009). *Instalación de Águeda Dicancro*. Recuperado de <http://www.lr21.com.uy/cultura/357307-instalacion-de-agueda-dicancro>

Entrevista a Águeda Dicancro. (2016). Montevideo

Fonseca, E. *Artesana, orfebre, escultora Águeda Dicancro*. Recuperado de <http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/cotidiano-mujer-no-36/143-artesana-orfebre-escultora-agueda-dicancro>

Kalenberg, A. (s/f). *Águeda Dicancro/La última cena*. II Bienal Mercosul. Montevideo. Mosca Hnos. SA

Lacasa, J. (2007). *Águeda Dicancro, Arborescencias*. Museo Nacional de Artes Visuales. Fundação Bienal de São Paulo. *Catálogo de 18ª Bienal de Sao Paulo*, 1985.

Torrens, M. (1993). *Águeda Dicancro, LXV Biennale di Venezia*. Montevideo: Barreiro y Ramos SA.

«Ataduras, obra en vidrio modelado en proceso de arenado. Cada una de las piezas mide 95 x 60 cm, suspendidas de soporte de hierro. En la exposición original llegó a reunir 42 piezas. Acervo del Museo Nacional de Artes Visuales. Una metáfora sobre la libertad y las ataduras sociales: Dicancro «muestra vestidos, pantalones colgando de un tendedero, que evocan un pliegue que cuelga sobre el cuerpo de la <Victoria>. Se observa en estos pantalones, como en el resto de su obra, una topología de cuerpos y su ausencia. Dicancro antropomorfiza sus formas anteriores. Esta vez el material determina que tales formas antropomórficas aparezcan rígidas». Catálogo de la XVIII Bienal de San Pablo, 1985. ²

¹ Profesora de Historia. Especialista en Historia del Arte y Patrimonio.

² La entrevista fue concedida en diciembre de 2016 en su taller de la calle Minas en el marco de un trabajo de la Especialización en Historia del Arte y Patrimonio, en la Facultad de la Cultura del CLAEH.

³ Catálogo de la XVIII Bienal de San Pablo, p. 246.



Xavier Lenormand Verre. 44 x 9 cm, 2020.

El **vidrio** y la **cerámica** en **París**

La uruguaya Clara Scremini Arocena dirige, en el corazón de París, una de las más prestigiosas galerías de arte dedicada al vidrio y a la cerámica.

HEBER **PERDIGÓN**

Clara Scremini (Montevideo, 1938) le ha dedicado la vida a su pasión por el vidrio y la cerámica. La uruguaya dirige la galería hace más de treinta años, una de las más prestigiosas galerías que expone artistas europeos y americanos de renombre internacional en el barrio Le Marais, en pleno corazón de París. La galería Scremini es un referente para los amantes del vidrio y la cerámica. Scremini estudió Artes Visuales en el Taller Torres García y fue alumna del maestro Gurvich, antes de mudarse a Londres en 1964. Continuó sus estudios en la Central School of Art and Design de Londres. En Londres abrió Cobra Gallery, especializada en Art Nouveau/Art Deco glass y los años 50. Veinte años después, se mudó a París y fundó la Galería Clara Scremini, área completamente dedicada al vidrio contemporáneo, y la cerámica contemporánea. Clara Scremini es la primera en defender el *verre contemporain* representando a tres generaciones de artistas internacionales, todos reconocidos desde entonces. Desde hace 40 años ha estado mostrando piezas inéditas al público y a coleccionistas.



Foto: Pascal Milhabet.

¿Qué formación tienes?

Estudí en el Taller Torres García, fui alumna de Gurvich. En Londres tuve excelente formación. Todo lo que aprendí en Uruguay lo he dado a Europa.

¿Como llegaste a Europa?

Llegué en el año 1964 en un viaje para exponer mis obras en España. Moreno Galván, crítico de arte, me organizó una exposición en la galería Neblí de Madrid. Luego mi familia se instaló en Londres y me quedé viviendo muchos años ahí. A París llegué en 1980, hace cuarenta años.

¿Cómo ha sido la adaptación en París?

Uno se adapta, pero es difícil. Los otros te

adaptan, tal vez. Ser extranjero no es nada fácil. Lo sientes en la memoria. Tienes que hacer constantemente concesiones. Hay gente muy interesante y nos entendemos. El diálogo es complejo. Los franceses tienen otra historia, su historia tiene siglos. La nuestra es una historia joven y corta. Hay que transmitirles quién eres. Ese es mi trabajo. La galería y yo hemos hecho un trabajo constante de comunicación. He difundido el nombre de Uruguay con mucho honor. Los franceses son orgullosos de todo, de su literatura, de la arquitectura, de su arte. Hay que conocer su historia. En toda Europa es lo mismo, son países con mucho pasado. El problema de adaptarse es el fenómeno de haber abandonado su país, las razones son

múltiples. Los primeros tres años extrañé enormemente al Uruguay. Luego aprendes a adaptarte y a comprenderlos. Dejas muchas cosas de lado. Hoy Europa está complicada con una generación muy compleja. Los jóvenes se preguntan sin encontrar respuestas. La fuerza del uruguayo o del extranjero es que buscamos y encontramos siempre una respuesta, buena o mala; tenemos la necesidad de abandonar algo. La distancia es terrible, sobre todo en los años que el Uruguay vivió la dictadura. Perdí muchísimos amigos. Al Uruguay lo tengo en un lugar sagrado, que es la memoria. Tengo recuerdos fantásticos del Uruguay, de mis padres, de mi familia. Soy la octava generación de inmigrantes españoles e italianos.



Lukás Sulc. *Dimensions*, vidrio, 2020.



Lukás Sulc. *Vidrio*, 2020.

¿Desde cuándo tienes la galería?

Hace cuarenta años que me dedico con mucha pasión al vidrio contemporáneo y a la cerámica. Empecé con el vidrio histórico de los años 30, 40 y 50 hasta llegar al contemporáneo. He hecho 270 exposiciones. Tengo un equipo de artistas alrededor de 40, son totalmente internacionales. Es una historia única, una mujer sola haber creado una galería durante tanto tiempo

que tiene un renombre internacional —perdón por decirlo—. Siempre he buscado la excelencia en el arte. Llevo las obras a las mejores ferias internacionales de arte y diseño: ST-ART - Strasbourg Art Fair, Art Basel, Cologne Fine Art, La Biennale Paris, PAD London y París, SOFA Chicago, Braf Brussels. Muchas obras han sido vendidas a los grandes museos europeos y americanos: Arts décoratifs de Paris, Le Victoria

& Albert Museum à Londres, le Mudac à Lausanne...

¿Trabajas con algún artista de América Latina?

Los artistas latinoamericanos no están en el vidrio. No existe esa tradición. En Europa y en Estados Unidos es muy fuerte. En Europa existieron grandes escuelas y universidades dedicadas a la enseñanza de esa materia. Trabajo mucho con los artistas de la República Checa. En ese país existe una gran tradición del vidrio de Bohemia. Esos artistas han sabido adaptarse a toda la evolución del vidrio. Tengo artistas que se han integrado a los nombres importantes en el trabajo del vidrio.

¿Has abandonado tu trabajo como artista plástica?

Sigo trabajando para mí. Tengo mi jardín secreto. Algún día lo mostraré. He donado algunas obras personales al Museo Gurvich. Tengo una colección de 200 piezas. Todo lo que había hecho en Uruguay se vendió. Todo lo que tengo ahora es producción europea. Durante la exposición que hice en Madrid en la galería Neblí se vendió todo. Hoy mis creaciones son personales, con pasión, en el silencio y la tranquilidad, con una mirada nueva. 🍷

Cita a ciegas:

la crítica de **Jorge Romero Brest** sobre la obra de **Petrona Viera** en el Salón Municipal de Montevideo de 1940

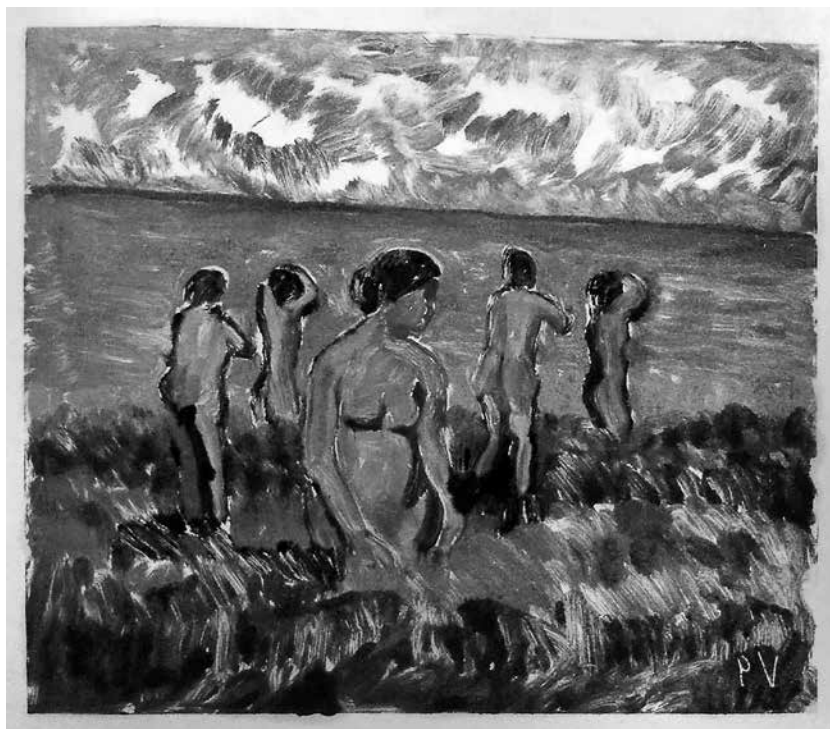
CECILIA TELLO D'ELIA

El campo del arte, como muchos campos, busca constantemente legitimar prácticas a través de diferentes estrategias. Una de ellas es extraer y socializar citas de personalidades con renombre sobre la obra o artista que se quiere poner en valor. Tal es el caso de Petrona Viera en su reciente exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales.¹ Proponemos aquí un análisis del medio intelectual donde se produce la opinión sobre la artista: el posicionamiento de Jorge Romero Brest.

Jorge Romero Brest fue un crítico argentino promotor y artífice de la formación del campo artístico argentino y con alcance regional en Latinoamérica, proyecto que comienza en la década del 30 y se extiende hasta su muerte. Este crítico tuvo un profundo contacto con Uruguay, donde también intervino con sus postulados. Esta proeza llevada a cabo guarda en sí diferentes matices soslayados que merecen ser estudiados para reflexionar sobre su posicionamiento.

Jorge Romero Brest diagnostica a partir de 1930 que el arte argentino está en una crisis profunda en relación a un posicionamiento universalista, que tiene sede en Europa, puntualmente en París. Para mitigar y renovar esto diseña una estrategia compleja y profunda donde la formulación parte de un arte nacional que tenga en vistas lo universal.²

El desafío justamente es incorporarse en el panorama internacional: «En un lugar de liderazgo de la escena artística local y regional con un objetivo ambiciosos: introducirla, e incluirse en ese gran relato canónico».³ Para ello forma colecciones, guía y asesora a coleccionistas, defiende a artistas, escribe y



Petrona Viera (1895-1960). Sin título. Xilografía, 21,5 × 25,5 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, sala 3, n.º de inventario: 5363.

edita libros y revistas, forma discípulos, gestiona espacios públicos y privados, se desenvuelve en la enseñanza universitaria, etc. Más allá de sus acciones y posicionamiento político y estético, propone un *código de valores*⁴ que guía su accionar de manera silenciosa.

La primera intervención de Jorge Romero Brest en el campo uruguayo sucedió en el Salón Municipal de Montevideo en 1940. La Comisión Municipal de la Intendencia de Montevideo invita al afamado crítico a dar su punto de vista sobre la exhibición. Para ello pronuncia un discurso que luego va a ser revisado y publicado.

Prologa su conferencia pautando los criterios empleados. En primer lugar, habla de que se juzgarán a las obras y no a los artis-

tas, criterio que se mantiene a lo largo de la crítica al salón ya que divide las obras en corrientes estilísticas.

Sin embargo, ¿no se deja entrever posicionamientos de pensamiento en esta categorización aparentemente objetiva? Para responder a esto reflexionaremos sobre la artista Petrona Viera y la categoría asignada demostrando que esta «imparcialidad, seriedad y sinceridad»⁵ no es tal al estar sumergido en un plan de formulación y creación del arte nacional. Es decir, en su pensamiento proyectual a largo plazo aparecen ciertas líneas que él quiere marcar y fortalecer. Por lo que observaremos cómo la aparente categorización estilística, que se presenta objetiva e independiente, despliega un posicionamiento específico.

Petrona Viera

La información bibliográfica existente de esta artista coincide en marcar cuatro líneas que la definen: contrae una enfermedad a los dos años que la deja sorda, hija mayor de once hermanos de una familia aristocrática uruguaya, se forma con dos artistas de manera particular sin asistir a ninguna institución de enseñanza formal y es la primera artista mujer de Uruguay.⁶ Este relato estabilizado en la actualidad se ve obligado a someterse a un proceso de desnaturalización entendiendo a la mujer y al género como ideas no esencialistas, sino que cambian en cada contexto. Por lo que nos cuestionamos: cómo opera la biologización en su historia como artista, qué relaciones tiene su historia con la posición social, económica y política de su familia, y finalmente, ¿fue la primera artista mujer? (y qué requisitos son necesarios para serlo).

En primer lugar, existe una conceptualización en torno a su cuerpo, el haberse quedado sorda parece ser el argumento que la lleva a tener una vida fuera de lo común, es decir, excepcional. Si «las variables de sexo y género se articulaban para construir identidades y establecer reglas del juego en la política de los cuerpos»⁷, podríamos pensar que su padecimiento físico la habilitaría a escapar del determinismo biológico del cuerpo de mujer. Por lo tanto, la liberaría de la *naturaleza femenina* y podría ser juzgada, a través del mecanismo de excepcionalidad, por el único código de valores, donde existía «un único sexo que adquiriría su expresión más elevada en el masculino. Y su versión defectuosa, imperfecto en la mujer»⁸. Esto se intensifica más si se comprende que como consecuencia de su discapacidad desarrolló una vida en la cual no se casó ni tuvo hijos. Por lo que al alejarse biológicamente del cuerpo femenino se distancia de los rasgos creados a partir de esa *naturaleza femenina*. Sin olvidar que estos hechos biográficos hacen reforzar implícitamente el valor de la virginidad como rasgo noble dentro de la cadena de valores de perfectibilidad.⁹

A su vez, su posición social, sumado a lo antes expuesto, nos lleva a pensar en el mecanismo de la excepcionalidad como manera de resolver la triada entre misoginia, jerarquización y sus estamentos. Por lo que Petrona Viera en la sociedad uruguaya de la primera mitad del siglo XX no fue reconocida por el hecho de ser mujer artista: más bien fue por el estatus social que por

su posición de género. La excepcionalidad remarca el carácter antidemocrático de la acción negando al colectivo. Esto se ve claramente en su aprendizaje artístico que evitó las instituciones, donde quizás existían otras mujeres artistas.

Se reafirma así que artista mujer solo podría ser Petrona Viera, una mujer alejada de la biologización de la naturaleza femenina, de estatus social elevado y a la cual se la podía juzgar con el único código de perfectibilidad por considerar otros rasgos antes que su lugar de mujer.

En este punto de la reflexión nos permitimos interrogar sobre el mecanismo de valorización de las mujeres artistas (mujer desde una mirada esencialista que atraviesa todos los contextos sin entrar en diálogo con las nociones de identidad imperantes en cada uno) llevado a cabo en la actualidad. Georgina Gluzman¹⁰ investiga en el contexto argentino de entre siglo (XIX-XX) cómo el enaltecer a una sola artista, como mecanismo de dignificación del género y la actividad, invisibiliza el gran número de mujeres artistas existentes y activas. Para desafiar esto, propone la autora, habría que ampliar y comprender cómo era entendida esta profesión en aquel contexto. Es así como podemos abrir el debate al pensar que el enaltecimiento de Petrona Viera como la primera artista uruguaya reafirma la excepcionalidad estamental misógina y no nos permite identificar y rastrear el modo en que las mujeres producían arte en la primera mitad del siglo XX en Uruguay.

La crítica de Jorge Romero Brest sobre Petrona Viera en el Salón de 1940

En 1940 Petrona Viera ya gozaba de renombre en el medio uruguayo con cierto alcance internacional: había exhibido en París y en Buenos Aires. Por lo que Romero se dirige hacia ella, dentro de una crítica muy exigente hacia las obras del salón, con un tono más respetuoso.

Observamos que la incluye en el último párrafo del apartado titulado *sección decorativa*. En este analiza con un tono agudo la obra de varios artistas y se detiene, dedicándole un párrafo, en Petrona Viera. Elogia su manejo técnico tonal como uno de los mejores del país y plantea una llamativa tensión estilística: «Evidentemente oscila esta pintora entre la abstracción y la decoración, aunque sea esta última la que prevalece»¹¹. Pero ¿qué significarán para el crítico estas dos categorías estilísticas aparentemente objetivas?

Dentro del diagnóstico pesimista de la situación del arte regional desde 1930, Romero utiliza como estrategia proyectual de la formulación de un arte nacional y universal al arte abstracto, se transforma en su *paladín*¹², con el cual combate la antigua tradición pictórica (que la interpreta como una simple imitación y copia de tendencias europeas que no encuentra formas verdaderas/auténticas). Es así como defiende a artistas argentinos y uruguayos que se vinculan con la abstracción, por tener un carácter universalista y a su vez estar producido en estas coordenadas geográficas. Se podría decir que este se apoya y utiliza a la abstracción para elaborar un discurso más amplio y ambicioso. A su vez, también le permite establecer lineamientos sobre el perfil profesional del artista y cuál debe ser su búsqueda y rol en la sociedad. Frente a esto, lo decorativista se ubica en las antípodas de la abstracción; huye de los compromisos universalistas, elude el formalismo y el compromiso sociológico (principios fundamentales para el Romero Brest de los años 40). Tal vez es posible señalar la vinculación entre lo decorativo y la mujer, donde esta podía producir objetos artísticos pero enmarcados dentro de la educación del ámbito doméstico, afianzando la idea del ángel del hogar y de la creación de la *naturaleza femenina* como esa configuración de rasgos que se desprende de características biológicas, es decir: la sensibilidad, la comprensión, lo emotivo, etc.

Aumentando la tensión de estas dos energías estilísticas, Romero dice sobre Petrona:

Establece ella grandes planos abstractos, casi en tintas planas, con los cuales ordena una construcción muy sumaria, a veces elemental, aunque siempre expresiva. Fluye de sus pequeñas telas una emoción lírica contenida de acento muy personal, aún cuando se deja llevar por la facilidad de ciertas oposiciones, no siempre muy felices como expresión.¹³

De este modo podemos ver, desde la perspectiva de Romero, dos valoraciones sobre Petrona Viera por medio de la abstracción y decoración. Por un lado, a través de la abstracción, la artista reúne valores positivos como artista, donde existe una energía que se desenvuelve en un cumplimiento de cierto *código de perfectibilidad* único (el ser un buen artista universalista sin importar el sexo). Por otro lado, desde lo decorativista se le atribuyen rasgos propios de la



Juguetes-Composición (Talo-Talito). Óleo sobre tela, 86 x 83,5 cm.
Museo Nacional de Artes Visuales.

naturaleza femenina (como rasgos clichés desprendidos de lo biológico de las mujeres artistas).

Para completar y esclarecer los postulados del proyecto de Romero en cuanto a posicionamiento de género, aparece el libro *Pintores y grabadores rioplatenses*¹⁴ como un ordenamiento selectivo de los *padres fundadores* del arte argentino y uruguayo. Se utiliza el modelo biográfico tradicional y un criterio cronológico. A lo largo de cada segmento deja claro cuál es la práctica correcta, por ejemplo, en el primer capítulo señala la importancia de la pintura histórica. Esta jerarquización prioritaria de géneros permite intuir que, si la pintura histórica es la más noble, la decorativa es la última de la lista, reforzando el anterior análisis. En este libro «se advierte una intención clara de constituir un relato sobre la tradición artística rioplatense: un auténtico panteón de héroes fundadores»¹⁵.

En síntesis, bajo las concepciones y nociones ideales de Romero del arte y los artistas no hay lugar para el ingreso de artistas mujeres ni la posibilidad de reflexionar sobre el modo en que producían y llevaban a cabo esta profesión. Es decir, la profesión de ser artista tiene un único código de valores que solo reúne aspectos masculinos. A su vez, resituar las citas de autores en su contexto de producción permite desnaturalizar la construcción de relatos de la historiografía de la historia del arte, en los cuales en la búsqueda de poner en valor escenas, manifestaciones y artistas, aparecen ideas estereotipadas o con una reflexión vaga sobre género. Incorporar la herramienta histórica para poder cuestionar y así desobstaculizar los principios de biologización de los cuerpos, la excepcionalidad, la *naturaleza femenina* trasladada a categorías estilísticas, nos facilitará capturar la dimensión del desarrollo de la profesión artística en las mujeres.

¹ Excelente exposición curada por María Eugenia Grau y Verónica Panella.

² Laura Malosetti Costa. «Romero Brest y la historiografía del arte argentino», en Andrea Giunta y Laura Malosetti (comps.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 283.

³ *Ibidem*.

⁴ Nerea Aresti, «Género e identidad en la sociedad del siglo XVII», *Vasconia* 35, 2006, pp. 49-62.

⁵ Jorge Romero Brest, «Salón 1940», Archivo Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay.

⁶ Información de <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=491>, acceso viernes 6 de enero de 2017.

⁷ Nerea Aresti. Op. cit., p. 57.

⁸ *Ibid*, p. 58.

⁹ *Ibid*.

¹⁰ Georgina Gluzman, *Trazos Invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires, Biblos, 2016.

¹¹ Romero Brest, op. cit., p. 22.

¹² Laura Malosetti, op. cit.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.

¹⁵ Georgina Gluzman, op. cit., p. 23.



Living blanco y objetos sincréticos. Foto: Alejandro Persichetti.

Ecce Homo

La muestra antológica de Federico Arnaud (Salto, 1970) en el Subte Municipal fue de las primeras que vieron la luz ante la apertura de los museos y las salas de exposición luego de declarada la pandemia; el público que estaba ávido de reanudar la contemplación se encontró con una muestra potente, que propone múltiples lecturas con un alto voltaje emotivo. Dividida temáticamente en áreas, el artista se interna en problemáticas ancestrales, como la incidencia de la religión, los procesos de colonización de América, las identidades que incluye un ejercicio de exorcismo de su historia personal.

GERARDO MANTERO

Naciste en Salto. ¿Cómo fue tu primera aproximación a las artes visuales?

Ya en el jardín me destacaba, incluso gané un premio. Siempre fue un medio que me era más fácil que otras cosas, como relacionarme con los compañeros.

Salto es un departamento con una importante actividad cultural.

Sí, pero yo me fui de Salto cuando era chico. Después vivimos dos años en Montevideo, luego estuvimos en Francia.

Básicamente, cuando muere mi padre nos vamos de Salto. Casi el mismo año. Vivimos dos años en el Parque Posadas; mi madre se va a Francia y se enamora de una persona que estaba exiliada allá. Nos fuimos en el 78 y volvimos en el 86.

¿Y tu formación específica en artes visuales?

Empezó en Salto con Daniela Amaral. Amaral tenía un taller importante, alquilaba una casa grande donde

se daban clases. Después fui a lo de Clever Lara en Montevideo. Amaral me recomendó dos talleres: el de Clever y el de Nelson Ramos. El de Ramos me gustó, pero no me sentí muy cómodo y me fui. Tenía mucha gente y era él solo. El de Clever era diferente, laburaba con ayudantes. Hasta ahora es un tipo que yo consulto, me ha ayudado mucho con las clases en la Católica, ese período fue muy germinal.



Foto de la sala «Los martirios del corazón, el descanso de las armas, el juego de los milagros». Foto: Alejandro Persichetti.

Titulaste esta muestra antológica «Ecce homo».

«Aquí está el hombre».

Más allá del significado evidente, ¿a qué connotaciones alude?

Primero tendría que decirte que muchísimas exposiciones más llevan el título de una obra. Tengo una obra que quedó inscripta

dentro del eje neobarroco dentro de la bienal del Mercosur, que reflexionaba sobre el arte latinoamericano, que se llama *Ecce homo*, y es una obra donde yo tomo un ícono de la sociedad occidental capitalista y lo hice con carne y con huesos. Hicimos un video donde vamos observando el proceso de putrefacción, el espectáculo de la muerte. La obra se llama *Ecce homo* porque hace

referencia a cuando Poncio Pilato presenta a Jesús ya torturado, ridiculizado, y dice: «Acá está el hombre». No puede ser un dios ni hijo de Dios porque sufre como un hombre. Lo que yo quería hacer es poner un ícono, como el pan de cada día, pero sobre todo es un ícono que no puede estar en el lugar del cuerpo. No puede sufrir, está en otro plano, siempre es vencedor. Está inscripto dentro

Más de 500 Artistas visuales socios de **AGADU** registran su arte y defienden los derechos sobre sus obras.

Sus creaciones se encuentran en la galería virtual

www.agaduartistasvisuales.org

AGADU
ASOCIACIÓN GENERAL DE AUTORES DEL URUGUAY

LATINOAMÉRICA ALCA MÚSICA LECTURA



Arqueología personal. Foto: Alejandro Persichetti.



Espacio y materia. Foto: Alejandro Persichetti.

de una cuestión cristiana, si se quiere, pero también juega con la historia del arte. Juega con el tema de que todos nos vamos a morir, genera una especie de piedad. Yo creo que el cuerpo y el pan generan eso.

Esta muestra antológica de tu obra la estructurarás en tres áreas.

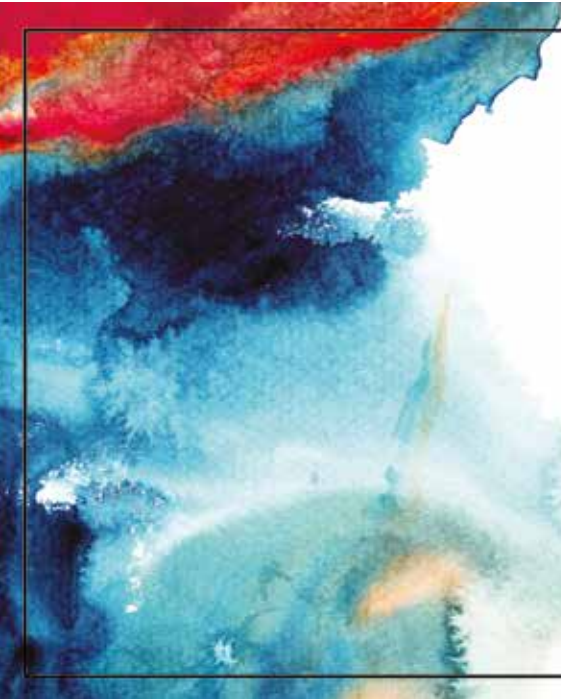
Sí, lo trabajamos con los curadores.

«Espacio y materia», «Neobarroco» y «Antología personal». ¿Qué se buscó con este diseño estructural?

Las tres áreas hablan de ejes temáticos que están implícitos en todo el proceso, en toda la obra. Es como una búsqueda de identidad que empieza por un recorrido histórico que se ancla en el tema del sufrimiento de la colonia, mezclado con el sufrimiento de la Dictadura. Después deriva a una cosa específica de la memoria donde yo empiezo trabajando sobre mi propia memoria y termino en la memoria colectiva, fundamentalmente de la memoria reciente. Después «Espacio y materia» es cómo todas esas investigaciones se despliegan en el espacio de instalación. Hay dos áreas bien definidas: blanco/oscuro.

La muestra incita a reflexionar sobre varias áreas de la historia de la conducta humana. Una es, claramente, la religión. ¿Qué es lo que te motiva de esa temática?

Yo pienso que es por el vínculo que



**INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

 Av. Uruguay 1653  2408 09 68*

 www.infantozzimateriales.com



Entry & Exit. Foto: Alejandro Persichetti.

tenemos con la muerte. En un punto es eso, en otro, el tema del proceso de colonización a través de la religión. Hay otra parte que tiene que ver con lo humano, donde yo me inscribo, cierta ética cristiana.

En «Neobarroco» reflexionás sobre el proceso de colonización de América. Formalmente lo trabajás con madera usada, gastada, también la ambientación del living alude al tema.

El living es como volver a esa preocupación primaria de mi trabajo, volver a la decolonialidad. Esa obra es sobre los diccionarios, son serigrafías hechas a partir de ilustraciones de diccionarios donde empezás a ver y ves que hay una cuestión colonial en el pensamiento. Un tipo vino y dijo que un gliptodonte se llama «tatú mulita». En el posabrazos del sofá está la definición de indio, la de negro. Buscás la definición de blanco y es un color, no es una raza. Porque son los blancos los que inscriben lo que son las razas. El tema era trabajado desde el exotismo, no estaba muy bien planteado, pero la gente que estuvo

vinculada a eso tenía una visión fuerte. La gente se instalaba, se sentaba. Hay un libro de educación primaria que habla de las razas humanas y termina hablando de la superioridad del hombre blanco, y en el mármol está escrito: «Nosotros a diferencia de los otros». Ese living, que es típico burgués, es el lugar donde se inscribe el modo en el que nos miramos a nosotros mismos. Hay que empezar a deconstruir todo eso, que por suerte ahora se está haciendo. No hablábamos de decolonialidad en aquel momento porque no teníamos la conciencia de que mirábamos con otros ojos.

En la muestra recreás símbolos montevidéanos como el Edificio Ciudadela y el Estadio Centenario, el mismo futbolito, y también has trabajado anteriormente a partir de la silueta de la ciudad. ¿Esta es otra de las aristas del tema de la diversidad de identidades que se abordan en tu obra?

El tema del paisaje comienzo a abordarlo a partir del año 2002, al regresar de la beca del premio Paul Cézanne a través del cual

regresé a Francia por primera vez desde 1986, fecha en que regresamos con mi familia después de haber vivido durante siete años en Maisons Alfort, ciudad satélite de París.

Había pasado por un gran cuestionamiento a mi enfoque artístico que pretendía generar a través de una propuesta que revisara el Barroco latinoamericano, encontrar una identidad latinoamericana. Estuve en contacto directo con artistas y curadores que abordaban el arte contemporáneo como una propuesta que inscribía la obra en su carácter efímero y presente cuestionando su historicidad. Mi trabajo estaba y está fuertemente imbuido de historicidad. En aquel momento decidí apartarme de la objetualidad en la que estaba trabajando y comencé a abordar la fragilidad, la poética y la nostalgia a través del paisaje. Desarrollé entonces instalaciones que aluden al paisaje como un estado de ánimo, como una atmósfera de fragilidad. Los nombré «Paisajes mentales», en esta serie podríamos ubicar a la instalación «Sueño de días» (2003) y «Paisaje de los



Renación. Foto: Alejandro Persichetti.

sueños» (2003). En «Paisaje de los sueños» la instalación adquiere otro carácter, ya que intenta materializar algo intangible como los sueños. La obra se compone de un perímetro de barquitos de papel de diferentes medidas construidos con sueños escritos por niños uruguayos. La lectura de los sueños se podía oír a través de auriculares. De una manera extraña incursiono en la instalación por medio del paisaje. Igualmente me adentro en la pintura de la mano del paisaje y la arquitectura, realizando obras en papel y maquetas de cartón utilizando la silueta de Montevideo vista desde el Cerro, el Palacio Salvo, el edificio Ciudadela y el palacio Lapido. También realicé otras obras en papel que son fachadas de edificios no tan importantes. El vínculo con la arquitectura viene desde muy pequeño, ya que mi padre y mi abuelo eran arquitectos. Cuando detengo mi mirada en la arquitectura estoy cerca de ellos. Algunos paisajes eran íntimos y viajaban en valijas. La nostalgia, los globos, las camas aparecen como escenarios o dentro de escenas que configuran un paisaje entre lo onírico, la memoria y la nostalgia.

La muestra que marcó ese viraje de la obra se tituló «Paisaje» y se realizó en el año 2003 en el Ministerio de Transporte y Obras Públicas. Es una obra que lleva por título *Lo que mata es la humedad*. Se hace evidente la influencia de Anselm Kiefer. El Estadio Centenario vino mucho después y se une desde un lugar diferente con la obra *El juego de los milagros* (1998) por el tema del fútbol. Como metáfora mítica de la vida, del juego entre el bien y el mal. En definitiva, la búsqueda de identidad se desplaza hacia el paisaje buscando un horizonte en el que encontrar alguna verdad en la completa incertidumbre.

Si recorremos la muestra en el Subte, el área de mayor densidad dramática tiene que ver con las instalaciones que aluden a la muerte de tu padre.

Sí, es la parte más densa de la exposición, que era necesario ponerla porque tiene que ver con eso. La gente queda muy atrapada ahí, porque es muy potente. Toca otras fibras. Voy empezando de adelante para atrás, lo que desencadena todo ese efecto mariposa es el hecho de la muerte de mi padre. Yo trabajo una imagen de la

cara de mi padre que es muy parecido a mí, así que también estoy interviniendo en una imagen que también me refleja. Lo que sucede es que esa imagen se reinscribe una y otra vez.

Pero el hecho performático de romper a martillazos el soporte que contiene la carta que le mandás a tus abuelos es una especie de deconstrucción de exorcizar de alguna manera ese drama personal.

También es traerlo al presente. Si yo hubiera tirado rosas sobre eso no hubiera sido lo mismo. Vuelvo al presente porque hay un acto profano de exorcizar desde un lugar fuerte.

¿Qué te pasa a vos íntimamente con ese tema cuando lo tratás artísticamente? ¿Te sirve para sanar?

Totalmente. Tengo una obra que estuvo en el premio nacional donde intervengo sobre un colchón, había tenido una experiencia de trabajo con presos. Ellos hacían un pirograbado, trabajaban sobre su propia experiencia y terminaban haciendo una especie de autorretrato y los proyectábamos en un colchón donde ellos

dormían, y se les daba un colchón nuevo. En un momento trabajé sobre mi propio colchón y lo quemé. Después lo proyecté del lado de atrás. Los tres retro que tienen que ver con esa historia se acabaron ahí. Internamente era un proceso que en la realidad es imposible realmente investigar.

¿La muerte de tu padre nunca aclarada se inscribe como un crimen político?

No sabemos. Hay varias cosas que sucedieron. El hermano de mi padre era militar. Mi madre abrió el caso de nuevo, yo hice todo lo que pude con muchas dificultades. Y pasaron cuarenta años. Es muy difícil. Cuando hice el Retro 1 habíamos dado con un abogado que se interesó por el tema. Exhumaron los restos de mi padre, los estudió el grupo de López Más, pasaron cosas, pero el caso se cerró enseguida. Mi teoría es que a mi padre lo mataron por error. El hermano nunca declaró nada. Capaz que no sabía nada. Lo que es seguro es que tenía más información que nosotros. Estoy muy marcado por eso. La obra que son dos sacos también tiene que ver con esa historia.

A mí me pareció que el acto performático de romper es para volver a armar.

Sin dudas. Permanentemente estoy pensando en que los procesos artísticos tienen que ver con eso. A veces pienso que el siglo veinte es eso, deconstruir la realidad.



Neobarroco. Foto: Alejandro Persichetti.

Insólitamente, esta obra que recorre zonas dolorosas, cuando comenzaste a montarla irrumpió la pandemia y también fue un proceso complejo. ¿Cómo se desarrolló el montaje ante esa situación inesperada?

Fue muy difícil. Imaginate que ves una casa antigua con posibilidades de reciclarse, tenés la plata para hacerlo, y la comprás. Empezás con todo el amor, metiendo laburo, contratás obreros, trabajás con un arquitecto... Pero cuando la estás reciclando no sabés si en el momento en que la termines la vas a habitar.

¿El 13 de marzo, cuando se declara la epidemia, ya habías comenzado el montaje?

Tenía la mitad del montaje hecho. Estamos hablando de una muestra cara. Y quedó detenida. Pasó un mes y medio encerrada completamente. Después se pudo entrar a cuentagotas a trabajar. Todos los procesos de locura de cada uno de los personajes implicados ni te digo. Incluyéndome a mí. Nos fuimos enloqueciendo, nos peleamos mucho todos, fue duro, muy conflictivo. Pero la muestra vio la luz. 📍

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.


GRÁFICAMOSCA

Jorge **Abbondanza** / 1936-2020

LOS DIRECTORES

El pasado 28 de agosto, el crítico y artista visual Jorge Abbondanza falleció en Montevideo a la edad de 84 años, dejando tras de sí uno de los testamentos intelectuales más relevantes de las últimas décadas. Junto al ceramista Enrique Silveira (Montevideo, 1928) legó en el año 2017 su obra al Museo Nacional de Artes Visuales, lo cual motivó a la realización de la muestra «El Legado», en donde se visualizó la dimensión de la obra de dos artistas que conjugaron el rigor formal con la poesía visual.

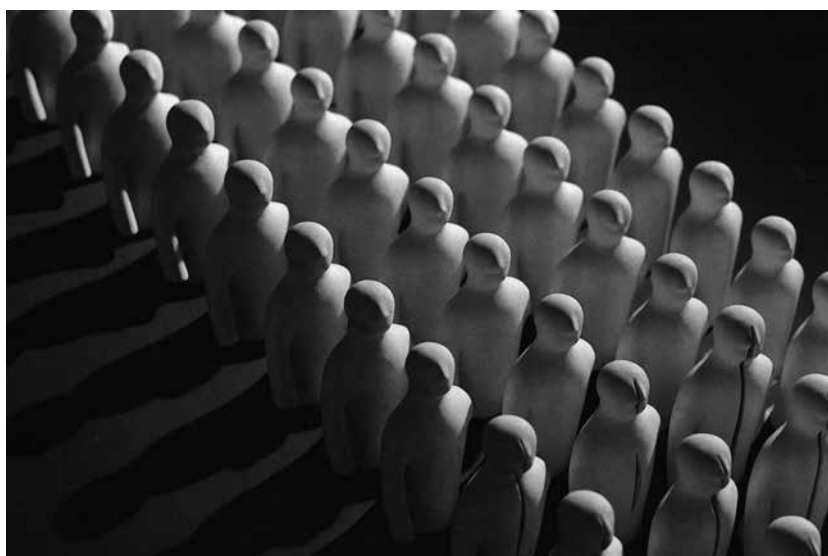
En un reportaje que le hiciéramos oportunamente para *La Pupila*, Abbondanza recordaba lo siguiente:

«A inicios de los 50, Silveira tuvo la buena suerte de cruzarse con un ceramista de origen húngaro de habla alemana, Carlos Heller, que vino al Uruguay, hizo un par de exposiciones, abrió un taller y dio clases. Silveira fue a ese taller, aprendió y luego me transmitió a mí, que fui su alumno, lo que él había acumulado a partir de ese aprendizaje. Y lo que hizo fue una tarea pionera, porque como se podrán imaginar no había en ese momento un lugar, como ahora, donde poder ir y comprar por ejemplo un horno de cerámica, no había un comercio donde tú pudieras comprar esmaltes, óxidos, arcilla, herramientas: había que empezar de cero. Y así fueron los comienzos: Silveira mandó a hacer un horno a una especie de artesano electricista. De manera que poco a poco uno fue levantando ese taller, empezando una tarea que no imaginamos en ese momento que iba a durar tanto. Medio siglo de actividad.»

En esa muestra se exhibieron obras como *Secuencia de la caída* (1983). Consiste en la representación de una botella que, en cinco reproducciones, evoca la inclinación y posterior hundimiento, tal cual como si se la «tragara» la mesa. Ante esa obra se pueden decir varias cosas: por un lado, la



Jorge Abbondanza, Enrique Silveira. Detalle de *Cerca del abismo*, 1988, MNAV.

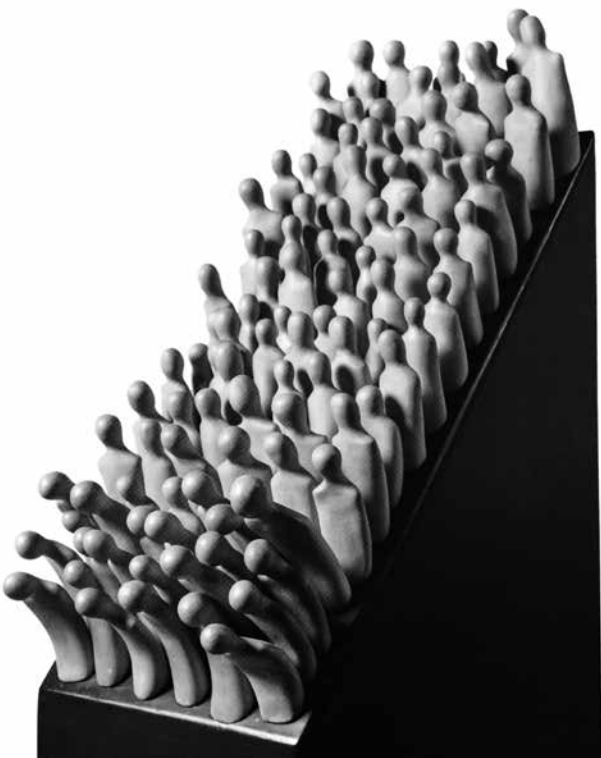


Abbondanza, Silveira. *Todo en orden*. Cerámica.

Abbondanza, Silveira. *Desarrollo del grito.*
Cerámica.

obvia representación del tiempo, y, por otro lado, la ligera sensación de que el soporte, la mesa, fuera de un material blando como el barro. En otras obras también trabajaron con la secuencia, pero modificando simbólicamente la densidad del material. Imagine el lector una secuencia de cinco botellas: la primera de ellas parada, la segunda, ligeramente doblada, la tercera desinflada y la última arrugada e inerte como si se tratara de una botella de goma que perdió el aire. «Cuando llegaron las épocas más duras de este país, empezamos a pensar si no estábamos cometiendo un pecado de frivolidad, haciendo piezas muy refinadas, destinadas a un comprador único. Entonces se nos ocurrió ampliar la visión y emprender esa serie de obras que se desarrollan sobre una gran mesa, y que en general consisten en decenas y en algunos casos cientos de figuras humanas, como reflejo un poco metafórico de todo lo que estaba pasando alrededor.»

Las obras de estos artistas han trascendido las fronteras del Uruguay y fueron expuestas en Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia, Perú y República Dominicana, entre otros países. Y más allá de su legado artístico como ceramistas, cabe mencionar que el equipo Silveira y Abbondanza formó parte de una silenciosa resistencia cultural durante los años de la última dictadura. Los pin-



Cerca del abismo. 109 figuras de cerámica bizcochada sobre base de madera, 1988.

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



Brecha

tores Dumas Oroño, Hilda López, Manuel Espínola Gómez, Lacy Duarte, Hugo Nantes, Clever Lara, Guillermo Fernández, Nelbia Romero, y el Club de Grabado de Montevideo, siguieron trabajando durante esos años y mantuvieron viva, de distintas maneras, la flama del sentido crítico. En lo que tiene que ver con la crítica especializada, Abbondanza formó parte de una pléyade de críticos entre los que revistaban Amalia Polleri, Roberto de Espada, Olga Larnaudie, María Luisa Torrens, Alfredo Torres y Carlos Caffera. En 1977 salió el primer número de *Cinemateca Revista* y compartió su columna «Show business» junto a las reseñas críticas de Manuel Martínez Carril, Guillermo Zapio-la, Luis Elbert y Alicia Migdal.

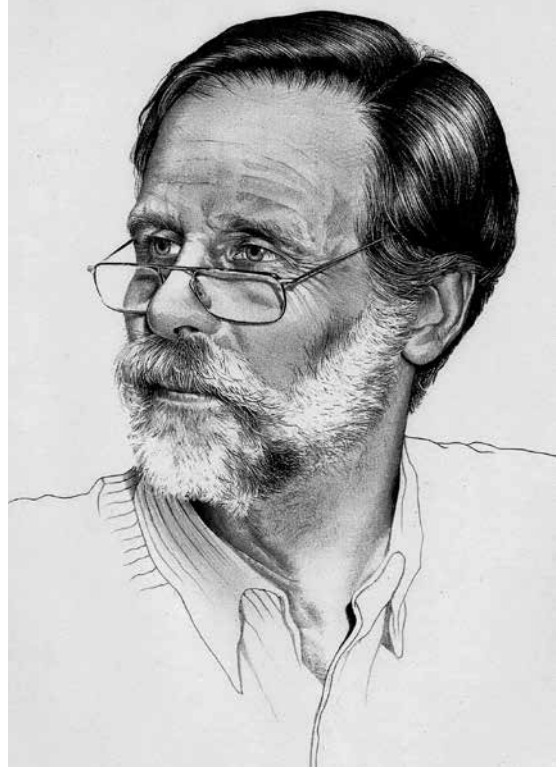
De ese modo también dejó otro «legado», el que tiene que ver con la formación de públicos, con el valor que tiene la agudeza de la mirada, con el saber acumulado de una época de esplendor cultural.

«El crítico tiene que luchar por no tener una mirada soberbia o faltarle el respeto al creador. Una mirada soberbia y el odio consecuente. Vuelvo a lo que dije: tú sos un testigo excepcional, pero los testigos comunes terminan odiando al crítico al que leen, renegando de él y haciendo exactamente lo contrario de lo que el crítico aconseja, por una razón que está asociada a la soberbia, a la altanería. Con esa concepción “torremarfilínea” de la que no espera bajar nunca.»

En un marco social donde existían espacios para la difusión de la cultura en los medios de comunicación, Abbondanza selló una época en el periodismo nacional en su

doble condición de crítico y artista. Logró que los hacedores culturales y los lectores estuvieran pendientes del juicio valorativo de la crítica especializada. Una crítica que podía determinar el éxito de una obra o fermentales polémicas. En palabras de Nelson Di Maggio, Abbondanza vivió y absorbió la rica diversidad cultural de Montevideo. Desde joven desdeñó las carreras de seguridad económica y prestigio social deseadas por familiares, y prefirió integrar la corriente del nuevo y renovador periodismo. Ejerció la crítica de cine, teatro y artes visuales y además fue ceramista. Heredó de Arturo Despouey, Antonio Larreta, Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal, la información rigurosa, la escritura precisa, la ironía filosa, la elegancia seductora de los textos publicados en tiempo y forma.

Escribió para la página de espectáculos del diario *El País* entre 1966 y 2012, pero diez años antes ya había colaborado en otros medios de prensa, como en *El Bien Público*, con apenas 17 años de edad. En 1991 publicó el libro *Manuel Espínola Gómez* (una extensa biografía ilustrada de este artista, Galería Latina), y en 1996 *El gran desfile* (Ediciones de La Plaza), una recopilación de críticas y reseñas previamente publicadas. «La dictadura fue una etapa de contradicciones. A menudo los exiliados de aquella época hablan del “apagón cultural” en Montevideo. Y no existió: pasaban cosas asombrosas, como el debut como director de Héctor Manuel Vidal, en 1974. Una revelación que los años se encargaron de confirmar. O la actividad de *El Circular*, con su



Jorge Abbondanza por Óscar Larroca. Grafito.

versión de *Esperando la carroza*, que estuvo siete años en cartel. Y en cine, *El árbol de los zuecos* estuvo veintisiete semanas en cartel. Eso que la gente hoy no iría a ver, entonces se agolpaba en la puerta del cine. Esos hechos desmienten la leyenda del apagón cultural.»

Sensible y culto, con su desaparición física también desaparece, de forma irremediable, una manera respetuosa y educada de procesar una crítica mediante una refinada pluma y una mirada aguda. El Uruguay pierde, así, uno de los referentes culturales más importantes de la segunda mitad del siglo XX. 

El visionario

En lo que concierne al fenómeno cinematográfico, Abbondanza considera que «las grandes fuerzas que mueven la economía del mundo son capaces de canibalizar y fagocitar a la transgresión y a los transgresores: Robert Altman, Hal Ashby, Dennis Hopper y cía. fueron industrializados, por decirlo de alguna manera, y empezaron a fabricar un tipo de mercadería menos filosa. Y entonces esos puntos de vista se fueron evaporando... hasta desaparecer». «La industria deja resquicios, pero cada día achica más los espacios de creación. Cuando quienes habían aplaudido a Michael Douglas por la producción de *Atrapado sin salida* le reprocharon haber hecho *Dos bribones tras la esmeralda perdida*, dijo algo que no olvidé: “Tenga cuidado, porque del mismo modo que Hollywood no podría repetir ahora *Atrapado*

sin salida, dentro de veinte años tampoco va a poder hacer *Dos bribones tras la esmeralda perdida*.” Y la realidad le dio la razón». «Me temo que el aumento del circuito de salas pequeñas no acarree un promedio más valioso del abastecimiento cinematográfico ni un número mayor de estrenos. Con lo cual habrá una cartelera más larga, pero con una programación más corta, con muchos cines donde al mismo tiempo se da *Titanic*. Y en el futuro... pienso que *Titanic* va a ser el equivalente de una película de Bergman».

Reportaje de Miguel Carbajal a Jorge Abbondanza. *El uruguayo que recicló el mirador de Próspero*. *El País*, Montevideo, 28-6-1998.

Enrique Benech / 1940-2020

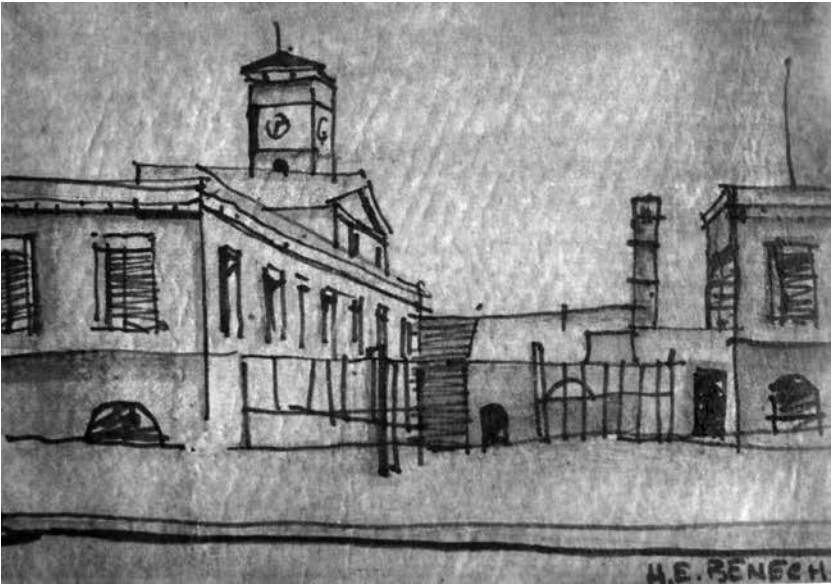
El pasado 15 de junio falleció Enrique Benech, y todos los que lo conocimos lo sentimos no solamente por el aprecio personal y la valoración de sus distintas facetas profesionales, sino por la pérdida de alguien que cultivaba la amabilidad, la calidez, el entusiasmo por todo lo que le interesaba, esa forma de ser tan poco habitual incentiva al justo recuerdo. Seguramente estas cualidades personales motivaron a poco de su muerte la edición de un libro por sus amigos que recorre su trayectoria. Enrique Benech fue arquitecto, docente, caricaturista. En el mencionado libro, el arquitecto Rafael Lorente así lo recordaba: «El joven Enrique Benech ingresó en primer año del Taller Monestier, con quien tuvo particular empatía. Continuó luego su formación en el taller Gravotto. Fue sensible al legado del maestro alemán Mies van der Rohe, con su prédica de menos es más y Dios está en los detalles, que se avenía naturalmente a su espíritu luterano que tan bien canalizaba en su arquitectura. Otra influencia importante, tanto en lo conceptual como en lo estético, fue la del maestro Joaquín Torres García, a través de su obra, de sus lecturas y de la relación directa con algunos de sus alumnos más próximos como Manuel Pailós, José Gurvich, Julio Alpuy, Francisco Matto, Gonzalo Fonseca, con quien mantuvo fértil diálogo a lo largo de su vida».

Benech es valorizado por sus colegas como un arquitecto relevante en la historia de la arquitectura reciente del país. Algunos de los proyectos de mayor significación en su trayectoria son: El Hospital Policial (1976) conjuntamente con Milka Marzano, Thomas Sprechmann, Arturo Villamil, con el asesoramiento de Virgilio Alonso, experto argentino en arquitectura de la salud; el Centro Administrativo de La Plata (Argentina), que obtuviera el segundo premio del concurso nacional de anteproyectos, con Héctor Vigliecca, Ma-



Foto: Pablo Aro Geraldés, 2009.

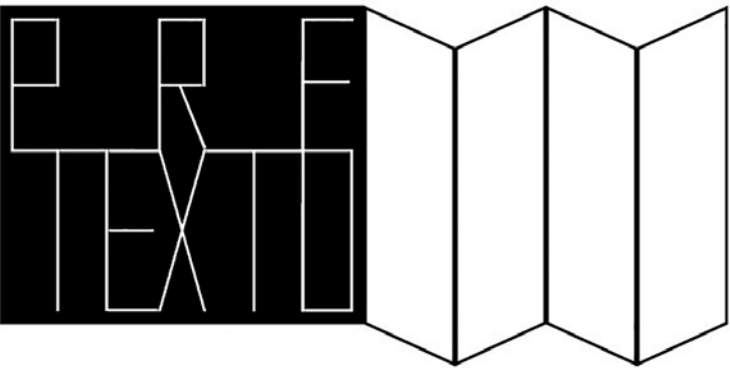




Enrique Benech. *Compañía del gas*. Dibujo, 1967. Colección Arotxa.

riano Arana y Tomás Galfrascoli; el conjunto residencial UCOVI realizado junto a los arquitectos Isidoro Singer, Juan Carlos Vanini y Nelson Inda; la remodelación del Hospital Maciel, realizada en sociedad con Thomas Sprechmann; el Conjunto Habitacional Londres; para el programa de promoción privada del Banco Hipotecario en coordinación con la empresa de los arquitectos Ana María Velasco y Néstor Usera; el Parque de Esculturas; el anexo al Edificio Libertad actualmente sede de ASSE, espacio abierto que reúne una colección de los mejores escultores nacionales, donde también se recuerda la inclusión de una escultura virtual que realizó con el arquitecto Marcelo Danza, que puso en valor al monumento a Luis Batlle, de Román Fresnedo Siri; la ampliación del Sanatorio Mautone del SEMM

10-10-2020



PRE-TEXTO

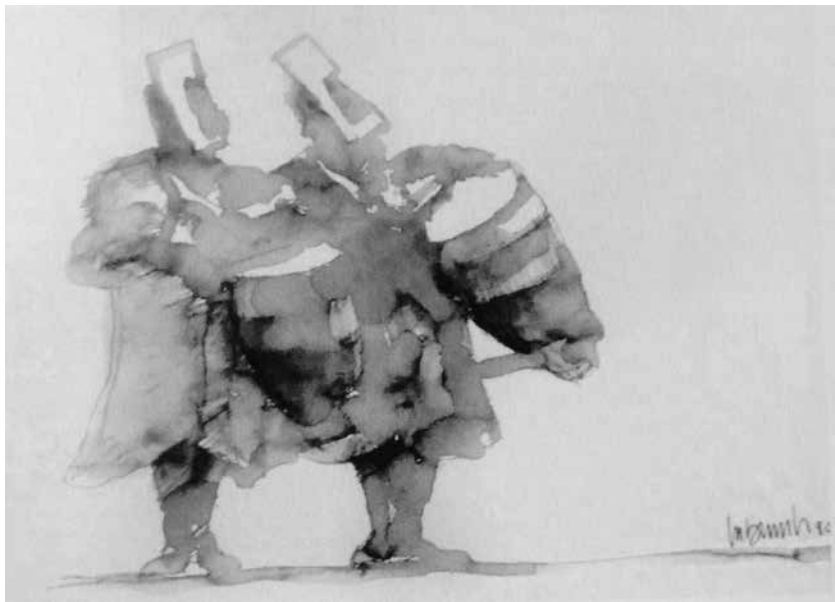
Gráfica de Uruguay y México
Curaduría : Juan Cano y Claudia Anselmi

Boris Viskin - Alfonso Mena - Roberto Turnbull - Marco Antonio Garcia - Irving Herrera - María José de Simon - Renata Gerlero
Victor López - Carla Zaldivar - Paul Achar - Pepe Viñoles - Laura Villanes - Bernardo Siré - Silvia Rubino - Miguel Porley
Rosina Peluffo - Pablo Musé - Elbio Arismendi - Natacha Amaya - Rosa Barragán - Pablo Damseaux - Gerardo Farber - Ana Fera
Eloisa Ibarra - Diego Lussheimer - Gerardo Mantero - Gabriel Mautone - Valentina Melo - Laura Monteagudo - Verónica Ridelis


Galeria Grafiska Sällskapet
Hornsgatan 9
Estocolmo, Suecia


Embajada de Uruguay en Suecia
Embassy of Uruguay to Sweden

MÉXICO
EMBAJADA EN SUECIA

Enrique Benech. Dibujos. Colección Ion Muresanu.



Arotxa. Caricatura de Benech.

en Punta del Este, proyectada junto a su sobrino, el arquitecto Daniel Benech; la Clínica Golf y Setiembre de MP, con los arquitectos Ignacio y Rodrigo Gerez. Otra de sus facetas fue la de ser un apasionado hinchista de Peñarol, lo que lo llevó a la ubicación del espacio del Field de los Pocitos, la tercera cancha de Peñarol, que

en su época amateur albergó a uno de los dos partidos que abrieron la primera Copa del Mundo, el 13 de julio de 1930. Con la convicción que le enseñaron en la facultad: «En el urbanismo las cosas no se borran del todo» encontró una pieza clave, una imagen captada desde un avión inglés que en 1926 hacía mosaicos

fotográficos de ciudades y los vendía. Finalmente logra ubicar y reconstruir un plano y con una pieza escultórica en Coronel Alegre 1307. Logró cumplir con una misión cargada de afecto y entusiasmo, características de una personalidad entrañable. 



a través del
arte

Bartolomé Mitre 1368
Montevideo - Uruguay

Tel.: (+598) 2917 0343
Movil (+598) 99303718

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com



A propósito de una obra en el tiempo de la pandemia

Los hombres **voladores**

PEPE **VIÑOLES**

A Wilson Saralegui, que andará todavía por ahí en su pequeño avión.

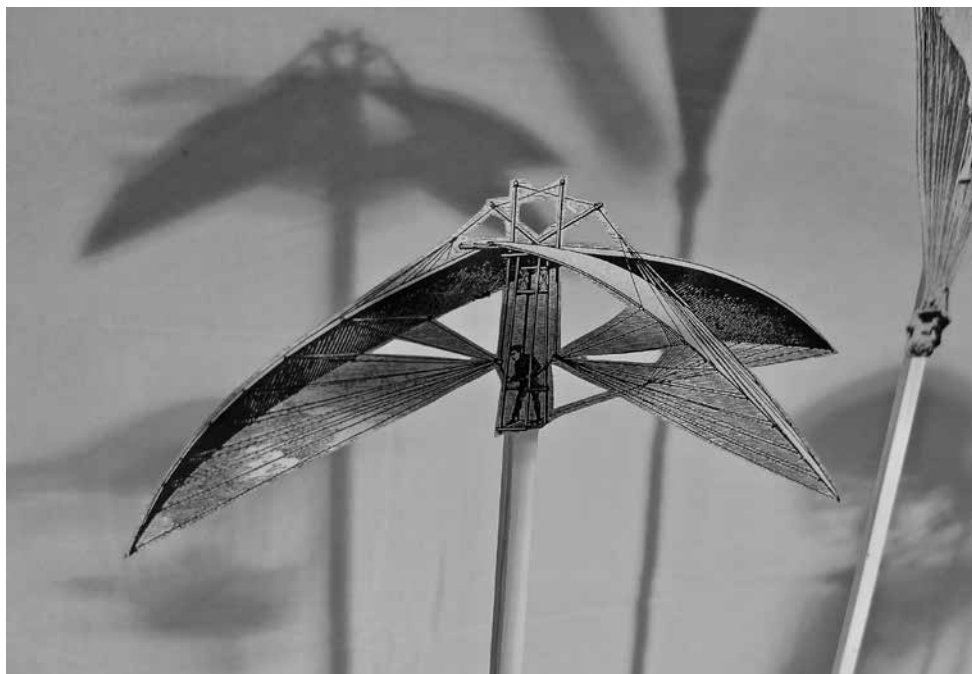
Años atrás recorriendo un librero de viejo me atrajo un libro¹ ricamente ilustrado con grabados y fotos, que documentadamente hacía un histórico recuento de todos los intentos humanos realizados para alcanzar en los cielos las mayores alturas, durante

un período comprendido entre 1783 y 1946 (cuando norteamericanos y soviéticos habían logrado ya construir los primeros cohetes estratosféricos). Muchas de las temerarias empresas fueron exitosas, otras terminaron en trágicos fracasos. De esta epopeya me atraían los ingeniosos aparatos que los hombres fueron construyendo a través del tiempo, primero buscando volar, para después, cuando pudieron elevarse y alcanzar grandes altitudes, lograr una solución técnica

que les permitiera respirar en cotas donde ya el oxígeno comenzaba a ralearse. Para descubrir al poco tiempo que debían inventar también un traje y escafandra que protegiera a los pilotos de las inmensas presiones a los que sus cuerpos eran sometidos, en las grandes alturas que ya se conquistaban. Naturalmente, en el origen de todo estaban —según los antiguos mitos— los pioneros Dédalo e Ícaro. Durero los representó en su clásico grabado de 1493, volando sobre



Pepe Viñoles. *Ad Astra.*
 Instalación de piezas sueltas.
 Dimensiones variables.
 Dibujos, fotocopias, papel y cartón. 2020.



Pepe Viñoles. *Ad Astra.*

el Mediterráneo y a Ícaro precipitándose al mar con las alas desprendidas. Pero también más acá en el tiempo otros artistas se ocuparon del tema. Leonardo da Vinci con los estudios sobre el vuelo de las aves y la construcción de máquinas voladoras, y después los modernos Vladimir Tatlin, Sonia Delaunay y tantos otros. Todavía recuerdo con qué emoción vivía de niño los paseos con mis padres al aeroclub de Melo. El poder tocar aquellos aviones con fuselaje recubierto de tela y a

veces con suerte ver a los pilotos mismos subirse en la estrecha cabina, carretear por la pista de pasto, tomar velocidad y elevarse hasta que se perdían en el cielo y no alcanzaba a verlos más. Aquella inoculable pasión infantil por volar solo podía mitigarla cada primavera remontando con mis hermanos coloridas cometas de papel y en los lluviosos días de invierno construyendo pacientemente rudimentarios modelos de aviones. Muchas veces escuché la historia de

que el paraje de Rincón de la Urbana en Cerro Largo también tuvo su Ícaro local. Se le conocía como el Viejo Aguirre, un ingenioso y curioso gaucho, que un día mandó avisar a sus contertulios en un boliche de una localidad vecina que se haría presente allí, «pero ni a caballo, ni en sulky, ni tampoco en auto... ¡En algo que nunca habían visto...!». La cosa era que Aguirre había desplumado unos avestruces y construido dos alas que mediante tientos se ató a los brazos. Tenía calcula-



Pepe Viñoles. *Ad Astra*.



Pepe Viñoles. *Ad Astra*.

do que alargando la cumbra del galpón contaba con una distancia inicial suficiente para lograr velocidad y poder elevarse. Cuentan en Cerro Largo que Aguirre solo alcanzó a dar unos pocos aletazos antes de precipitarse a tierra con el saldo de unos huesos rotos, teniendo como único testigo del frustrado vuelo a su mujer ya bastante acostumbrada a las recurrentes excentricidades del marido.

Ya abocado a trabajar en esta obra que poco a poco fue tomando cuerpo, también un día recordé con cariño a mi viejo profesor de Física, el doctor Julián Arostegui,² quien además fue aviador, constructor de planeadores y de un aparato óptico para medir la velocidad de la luz, a quien debo el haber entendido, más o menos, lo más elemental del comportamiento físico de las cosas.

Ya en el exilio leí un magnífico cuento del malogrado escritor argentino Haroldo Conti, donde el protagonista es un solitario, raro habitante de un pequeño pueblo de provincia que porfiadamente se propone volar, rodeado de incrédulos y detractores, que se consuela y da ánimos pensando que: «Después de todo no estaba solo. Aquí y allá, en este y en otros tiempos, había, hubo siempre algún solitario ejemplar de

Durero.



esa reducida pero inextinguible raza de soñadores que son la sal del mundo y a la cual pertenecen en grado heroico los hombres voladores».³ Por todos lados están presentes en leyendas y dichos nuestros precursores, como en Chile, que cuando alguien anda extraviado se le compara con el teniente Bello, aviador que se perdió en los Andes, en tanto que en Cuba se recuerda a Matías Pérez, quien desapareció con su globo en las aguas del Caribe.

El sentido de los días

Sabido es que existen proyectos artísticos que necesitan cocinarse en el tiempo, mientras que otros surgen inesperadamente y hay que agarrarlos antes de que

se escapen. Pienso que no todo de lo que en arte se hace, puede tener explicación o debe ser obligatoriamente explicado. Siempre he tratado de rehuir a la elaboración de un discurso justificativo de las obras. Confío en que ellas puedan explicarse por sí mismas por más ambiguas o complejas que sean. En este caso no temo contradecirme, cuando siento que del hallazgo de ese viejo libro y de mi afición por los aviones nació esta instalación de pequeños objetos esculturales, como una puesta en escena de un pequeño teatro, donde se representa la gran fábula de los hombres voladores. Ahora, cuando esto escribo (en los meses de obligada cuarentena por el Covid 19), millones de nosotros hemos tenido

que convertir los hogares en lugares de trabajo y las simples mesas de cocina se han vuelto oficinas, aulas de clase, talleres. Nuestras habitaciones en estudios de grabación o de fotografía, salas de conciertos, etcétera. En mi caso, la cocina-comedor comenzó a ser invadida por una infinidad de figuras de artilugios voladores y de los pioneros pertenecientes a las epopeyas de todos los tiempos que buscaban escapar de la atracción terrestre. Máquinas voladoras, globos, rudimentarias escafandras y trajes de vuelo, aviones, cohetes y satélites; mujeres y hombres dispuestos a explorar los confines del espacio. Y a medida que avanzaba en esta «instalación» me fueron surgiendo dos reflexiones. ¿No será que desde siempre

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

LOGO

entre los hombres estuvo presente la necesidad de volar para poder así huir de las tragedias y pandemias «de este mundo»? Mientras que la otra tiene que ver con nuestra actual cotidianidad súbitamente modificada por la pandemia. Donde todos hemos sentido que el obligado encierro cambió abruptamente las rutinas, y nos vimos rodeados de una inseguridad nunca antes vivida. La que puede hacer que al despertarnos tengamos necesidad de pensar en cómo construir y darle la vuelta al nuevo día. Se parece a la ocurrencia de Julio Cortázar cuando invirtió el título de la clásica obra de Verne en *La vuelta al día en 80 mundos*,⁴ un libro-collage que reúne textos muy diferentes, muchos de ellos en clave del absurdo.

Mientras tanto he seguido trabajando en el proyecto y continúan apareciendo nuevos protagonistas. Es mi propia «vuelta al día» de donde también van revelándose «otros mundos», que seguramente yo necesitaba recordar y homenajear.

Kirseberg, abril-mayo de 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=QTL036YnYfE&feature=youtu.be>



Pepe Viñoles. *Ad Astra*.

¹ *Mot svarta himlar*. Sixten Rönnow. Allhems Flygböcker, 1946. Suecia.

² «Ad Astra» en *La balada del álamo carolina* (cuentos). Haroldo Conti. Colección la Honda, Casa de las Américas, Cuba, 1978. En mayo de 1976, Haroldo Conti fue secuestrado y desaparecido por la dictadura argentina.

³ Julián Arostegui (1905-1988). Médico odontólogo

y profesor de Física en el Liceo n.º 1 de Melo, Cerro Largo. Es reconocido por haber sido el primero que en Uruguay midió la velocidad de la luz, siguiendo el método perfeccionado por el físico Robert A. Michelsen en 1878.

⁴ *La vuelta al día en 80 mundos*. Julio Cortázar. Siglo Veintiuno Editores, 1967.

ES EL MOMENTO DE
RE-INVENTARTE

Hoy más que nunca es importante que tengas
PRESENCIA EN INTERNET para seguir exhibiendo y vendiendo tus obras

Creamos tu
sitio web
y vos lo administras

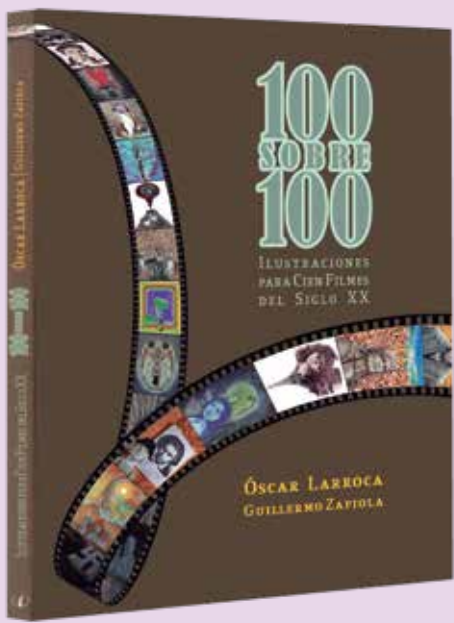
más info:
www.jubin.uy

Te ayudamos
a mostrar tu trabajo
de manera profesional

Jubin

100 SOBRE 100: ILUSTRACIONES PARA CIEN FILMES DEL SIGLO XX

Óscar Larroca, Guillermo Zapiola



Edita Ediciones de La Plaza
Distribuye Gussi

«Para organizar *100 sobre 100*, Larroca eligió un orden cronológico, con una especie de homenaje al inicio del cine a partir del aparato creado por los hermanos Lumière. Ilustró un corto de 14 minutos, *Viaje a la Luna* (1902), dirigido por Georges Méliès. Escribe Zapiola al pie de la ilustración: «El iluminista Méliès fue uno de los primeros en entender que el invento podía servir para algo más que el mero registro de actualidades. Este corto, que tiene algo de ciencia ficción (su cañón deriva de Verne) y bastante de cuento de hadas fue solo uno, pero también uno de los mejores, de sus ejercicios de fantasía, trucos y amor por lo maravilloso».

A partir de este primer afiche de estética espacial, continúa la particular historia cinematográfica del siglo XX de Larroca, que incluye otros cortos, como *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, con la inolvidable imagen del ojo de mujer y la navaja, y sigue con clásicos como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) o *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966). La lista es ecléctica y termina con *Ojos bien cerrados* (Stanley Kubrick, 1999) y *Belleza americana* (Sam Mendes, 1999). No es casual que Larroca haya elegido dos películas provocadoras para cerrar su libro, que coincide con el fin del siglo XX, tal vez el fin de la provocación. Tampoco es casual que Kevin Spacey, hoy acusado de abusos sexuales, aparezca en su ilustración con sus ojos tapados.»

Silvana Tanzi (semanario Búsqueda)



La Pupila

Revista uruguaya de artes visuales
www.revistalapupila.com

Ante un escenario contemporáneo pautado por el vértigo de la innovación tecnológica, la mercantilización creciente de los bienes culturales y la dificultad de democratizar su acceso (donde la cultura también opera como elemento aglutinador y a la vez diferenciador de los distintos estamentos sociales), *La Pupila* navega sobre incertidumbres ineludibles, tratando de recobrar el sentido del arte y de admitir sus contradicciones. El cultivar la circulación de sentido en momentos en que los espacios destinados a la reflexión y la cultura disminuyen (ausencia en los medios, declives varios), el promover los testimonios de los artistas, el acudir a la historia como forma de pensar el presente, el darle cabida a figuras de valía relegadas u olvidadas, el estar atentos a las experiencias educativas tradicionales o forjadas en contextos indeterminados, han sido y seguirán siendo parte de nuestro compromiso.





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.