



# La Pupila



## SUMARIO >

- 1 *Solarpunk*: El arte que quiere (y puede) cambiar al mundo
- 5 La representación de la madre en la estatuaria uruguaya
- 10 En lo singular y en la trampa
- 14 Entrevista: Juan Pedro Paz
- 21 Un patrimonio escaso. Viejos azulejos de Aguilar
- 22 Leonora Carrington: Resiliencia surrealista
- 27 Imagen, recorte y realidad

URUGUAY / AÑO 14 / n.º 63, AGOSTO 2022

[www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)

**Tapa:** Juan Pedro Paz. *Francisco en la piscina*. Pastel tiza sobre papel, 30x42 cm.



## STAFF / Colaboran en este número

**Juan Manuel Sánchez** (Montevideo, 1983). Investigador literario, docente, poeta y narrador. Fue ganador del premio de la Casa de los Escritores y prepara su primer libro de cuentos. Tras ganar el premio de la Casa de los Escritores, en 2011 publicó el poemario *Para las focas*, que luego fue traducido al inglés. Como investigador, en 2019 recopiló *El chillido y otros relatos*, una serie de textos inéditos de Pedro Figari.

**María Magdalena Cerantes** (Montevideo, 1983). Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (Uruguay), especialización en pintura y escultura. Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (España). Ha realizado sus prácticas de maestría en el departamento de Registro y Gestión de Colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya (España).

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

**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 Udelar (Montevideo, Uruguay) como becaria de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

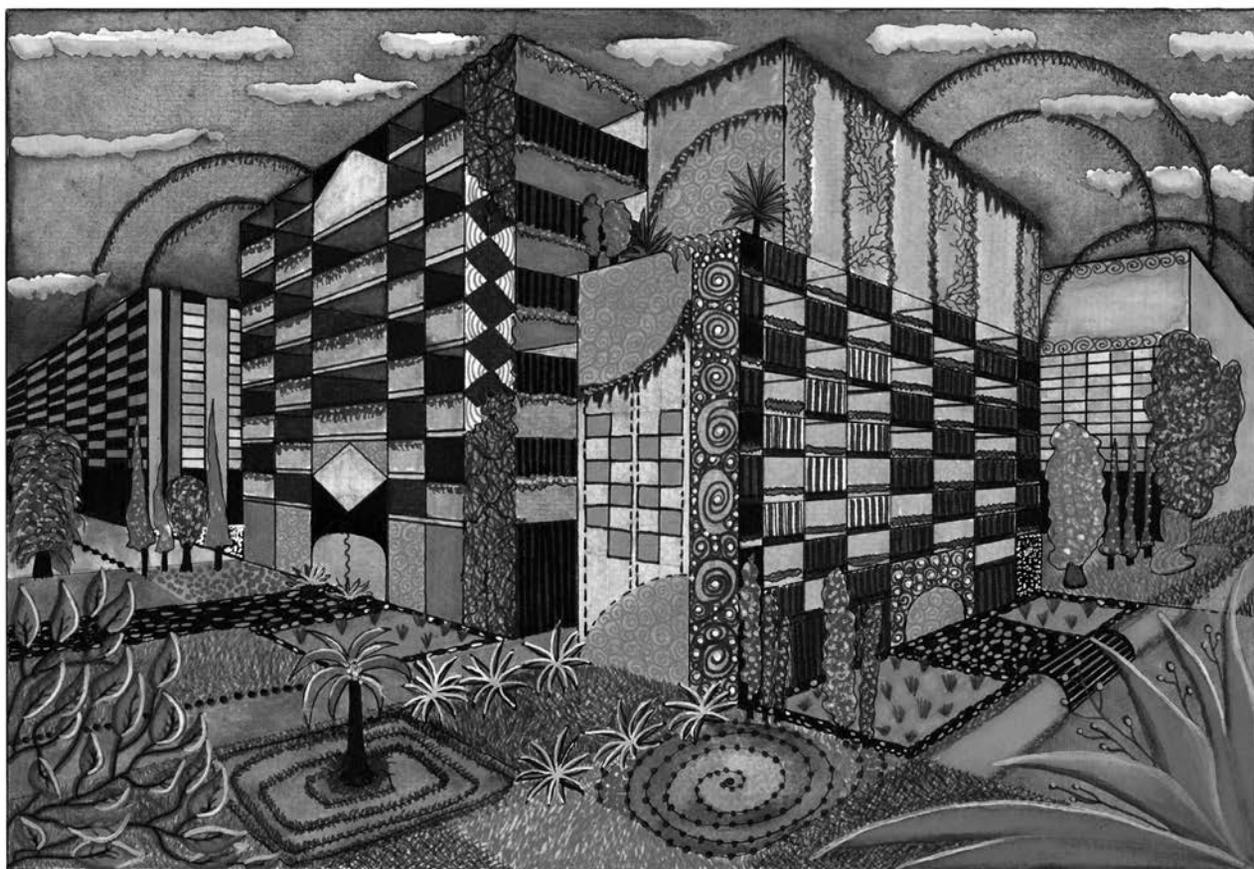
**BMR.** Es una consultora uruguaya orientada a la producción cultural cuya área de acción se centra en productos editoriales, audiovisuales, museográficos y de comunicación interpretativa, con soluciones integrales de calidad. Creada en el año 2010, ha logrado constituir un ecosistema colaborativo que involucra a investigadores, periodistas, técnicos y especialistas, tomando la responsabilidad social de agregar valor a la comunidad y ayudarla a crecer a partir del consumo de bienes culturales.

► Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha. [www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca ([larroca1@adinet.com.uy](mailto:larroca1@adinet.com.uy)) y Gerardo Mantero ([revistamantero@gmail.com](mailto:revistamantero@gmail.com)). [www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.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, MUSEO GURVICH, 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, DIANA SARAVIA CONTEMPORARY ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA.



Leticia Aceredo. Paisaje Solarpunk 3. Técnica mixta (acuarelas, marcadores, tinta china, lápices acuarelables), 21x29,7 cm, 2022.

# *Solarpunk*: El arte que quiere (y puede) cambiar al mundo

JUAN MANUEL SÁNCHEZ

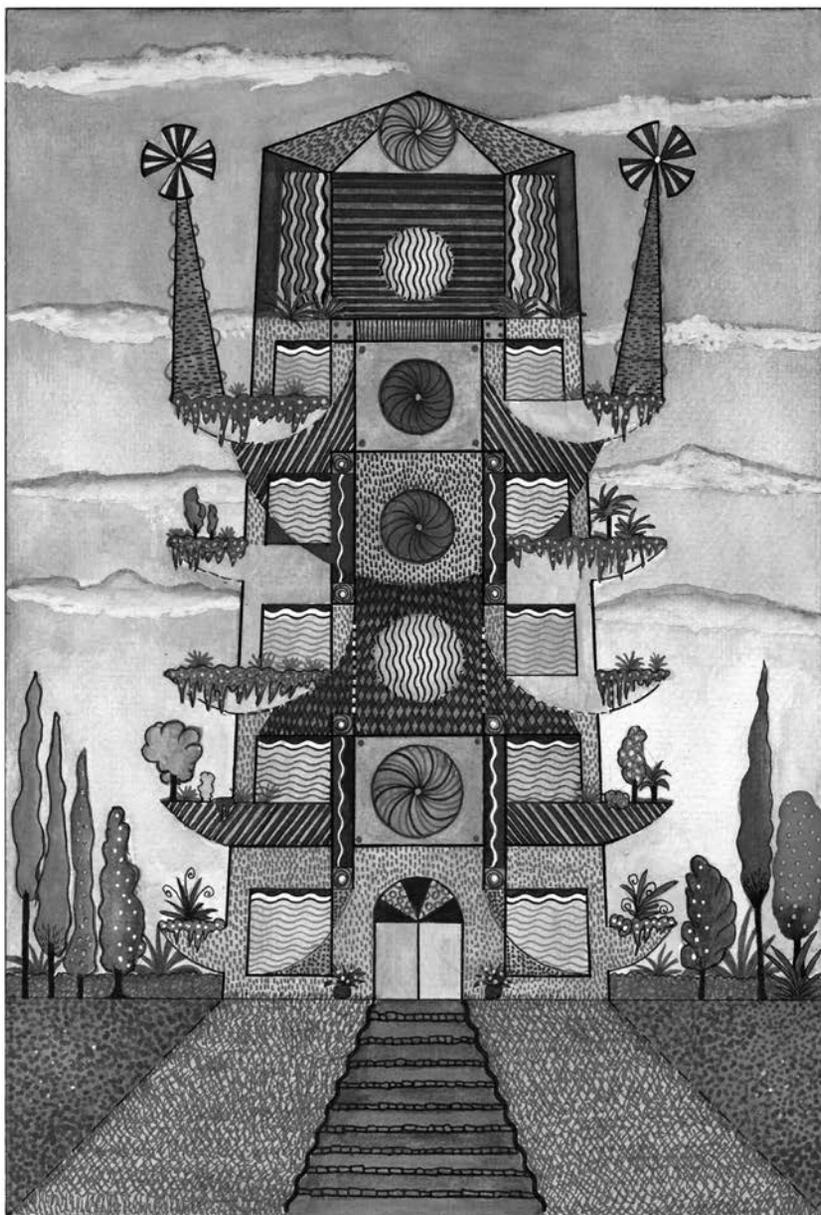
## I - Raíces de un movimiento

**Somos solarpunks porque nos han arrebatado el optimismo y estamos tratando de recuperarlo. (Primer punto de *Un manifiesto Solarpunk*.)<sup>1</sup>**

Tradicionalmente, la crítica cultural latinoamericana no ha visto con buenos ojos a géneros como la fantasía y la ciencia ficción. Han sido considerados

como escapismos livianos que distraen la atención de las imperiosas realidades sociales y económicas del mundo subdesarrollado. Por el contrario, hay visiones más enriquecedoras que apuntan que, mediante estas ficciones, los creadores pueden expresar anhelos, angustias y miedos respecto a la sociedad y el rumbo que puede tomar. Dentro de las diversas corrientes y

tradiciones de la ciencia ficción se fue identificando una serie de historias ambientadas en ciudades distópicas, donde grandes conglomerados empresariales se aprovechan de la tecnología y sus inmensas fortunas para oprimir a las masas. Este subgénero recibió el nombre de *cyberpunk* y varios clásicos del cine como *Blade Runner*, *Robocop* y *Matrix* son ejemplos de



Paisaje Solarpunk 2. Técnica mixta (acuarelas, marcadores, tinta china, lápices acuarelables). 21x29,7 cm, 2022.

este género, o al menos tienen varios elementos de él. La serie *Dark Angel*, producida por el mismísimo James Cameron, demostró que este tipo de ficciones puede llevarse también a la pantalla chica.

El término *cyberpunk* ha dado varios hijos. Posiblemente, el más conocido de ellos sea el *steampunk*, más que ciencia ficción, ficción especulativa cuya premisa principal es que el motor a vapor se continuó perfeccionando hasta llegar a niveles tecnológicos similares al actual. En resumen, el *steampunk* puede entenderse como un futurismo victoriano. Lamentablemente, los ejemplos cinematográficos de este género no han sido muy buenos.

Películas como *Wild Wild West* y *The League of Extraordinary Gentlemen* no son precisamente cine de calidad. En cambio, hay una pequeña joya animada, *The Mysterious Geographic Explorations of Jasper Morello*,<sup>2</sup> que es un precioso ejemplo de una buena historia y estética *steampunk* combinadas.

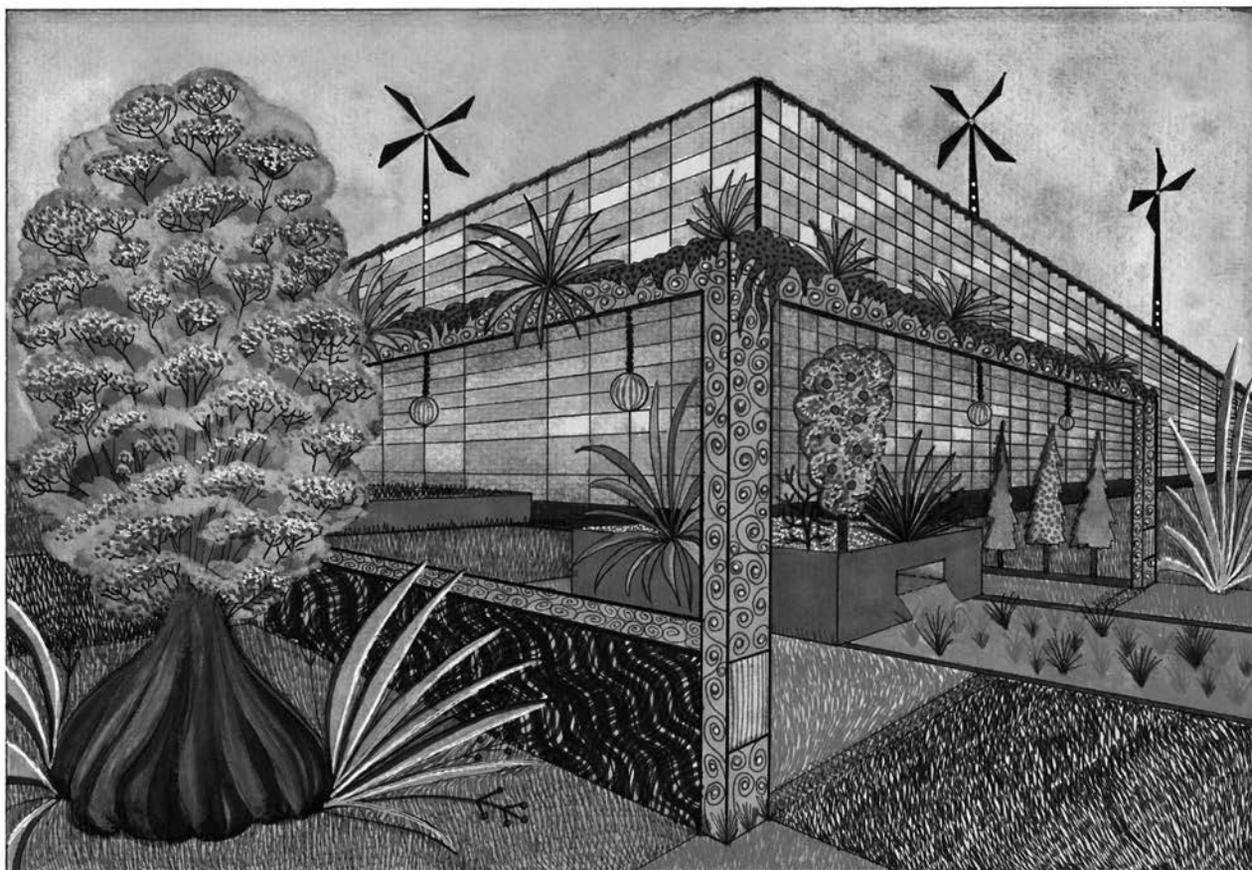
Otra corriente artística derivada es el *dieselpunk*, similar al *steampunk*, pero cuyo fundamento es el motor a vapor y una estética de entreguerras. Películas como *The Rocketeer* y *Sky Captain and the World of Tomorrow* no son obras fundamentales del séptimo arte, pero pueden darle al lector una idea de cómo se ve y se siente el *dieselpunk*. Si bien no es un requisito obligatorio,

estás dos últimas corrientes suelen tener un tono pesimista, incluso a veces distópico. Los mundos que funcionan a base a carbón y vapor o diésel no suelen ser muy limpios.

## II - Hágase el solarpunk

**El solarpunk reconoce a la ciencia ficción no solo como simple entretenimiento, sino también como una forma de activismo. (Decimocuarto punto del mismo manifiesto.)**

El solarpunk surgió en torno al 2008 en foros de internet, cuando un grupo de diseñadores decidió apostar por el optimismo y la sustentabilidad. Visualmente, el solarpunk es una mezcla del *art nouveau* con futurismo



Paisaje Solarpunk 4. Técnica mixta (acuarelas, marcadores, tinta china, lápices acuarelables, pastel tiza), 21x29,7 cm, 2022.

y conciencia ecológica. Un punto en el que se diferencia de otras corrientes artísticas es su intención de intervenir y modificar el mundo en el que vivimos. Como movimiento, puede decirse que se encuentra a caballo entre el arte y la política. Eso lo diferencia sustancialmente de su parentela, cuyo impacto en la realidad no llega más allá de diseños y disfraces para convenciones de fanáticos. Si bien el solarpunk no tiene un programa político organizado, hay algunas intuiciones o consensos que atraviesan todo el movimiento. El primero de ellos es la necesidad de apostar y desarrollar fuentes de energías sustentables y un crecimiento tecnológico en general que sea amigable con el medioambiente. También existe una apuesta por el espacio público y el transporte colectivo, instancias no solo ecológicamente necesarias, sino como formas de elevar el nivel de vida general de la población. Otra consigna importante es que estos cambios positivos deben darse para

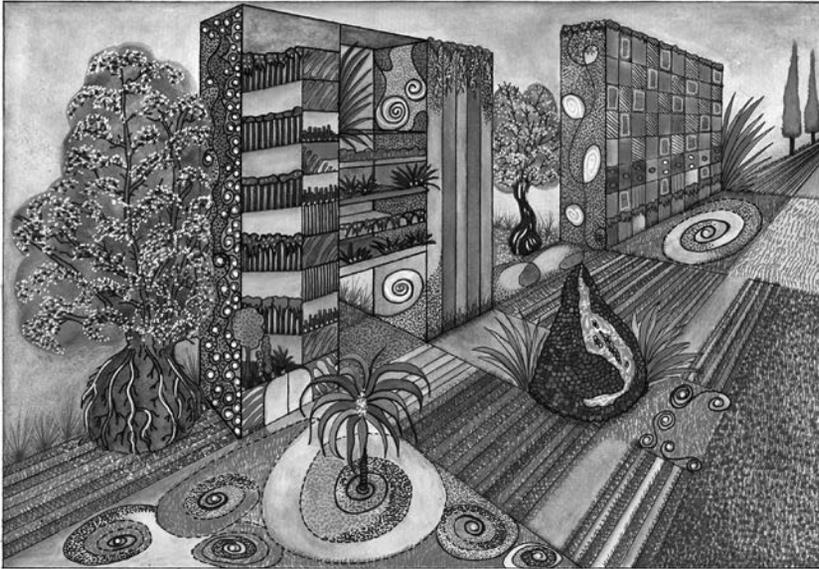
toda la población en su conjunto y no únicamente para una minoría. Uno de los puntos más lúcidos e interesantes del solarpunk en relación a otros movimientos de carácter social, es justamente su interés en el diseño y los aspectos visuales. En una cultura donde la imagen y el video adquieren cada vez mayor importancia, la utopía no debe ser únicamente redactada, por fuerza tiene que ser ilustrada, diseñada. Hoy en día no solo es necesario comunicar la idea de un mundo mejor a través de la escritura, para convencer y obtener partidarios. Los medios audiovisuales son, en este sentido, herramientas muy poderosas que el solarpunk está sabiendo utilizar. Si bien las utopías han sido fuertemente criticadas por imaginar mundos demasiado idealistas para ser realizables, las sociedades necesitan ensoñar nuevas posibilidades, verse reflejadas en el mejor espejo de ellas mismas, si es que pretenden generar cambios positivos que impliquen una mejor vida para todos.

El solarpunk también tiene una interesante veta de realizar proyectos concretos. Por ejemplo, el arquitecto belga Vincent Callebaut ha desarrollado buena parte de su carrera siguiendo estos lineamientos y tuvo su momento de relevancia internacional con su más que interesante proyecto para la reconstrucción de Notre Dame de París. En contraposición, difícilmente tenga un buen desempeño en la literatura y el cine. La falta de conflictos hace que los mundos utópicos no sean muy atractivos a la hora de construir ficciones.

### III - Montevideo, capital solarpunk

#### El solarpunk: [...] puede pasar. Ahora (Último punto del manifiesto.)

Planteado así, la idea puede sonar radical, pero bien podría Montevideo tomar al solarpunk como una bandera propia y hacer de ella una señal de identidad y una política a largo plazo. Puede parecer una locura, pero como ciudad ya tenemos



Paisaje Solarpunk 1. Técnica mixta (acuarelas, marcadores, tinta china, lápices acuarelables), 21x29,7 cm, 2022.

bastante camino andado. Uruguay ha tenido una política constante de apuesta a las energías renovables. Por otro lado, Montevideo es una ciudad que se ha preocupado históricamente por mantener los espacios públicos y verdes en condiciones. Y si bien es común que el montevidiano se queje del sistema de transporte metropolitano, en los hechos es relativamente bueno, sobre todo si se lo compara con la región.

Por ejemplo, Cutcsa se ha propuesto que para el año 2040 toda su flota será eléctrica,<sup>3</sup> lo cual es una muy buena señal. Sin embargo, quizás sea necesario apretar el acelerador al respecto y plantearse metas más próximas. También resulta necesario reconocer las falencias de nuestro sistema de transporte y apostar por robustecerlo, generando una movilidad más cómoda y sustentable.

Por otro lado, Montevideo cuenta con ejemplos de arquitectura ecléctica del 900, art nouveau y art déco que pueden funcionar armoniosamente con la estética solarpunk. Edificios como el MAM y la Estación Central bien pueden ser reconvertidos mediante proyectos inteligentes que sepan respetar su valor patrimonial y proyectarlos hacia el futuro.

La idea de un Montevideo solarpunk debe entenderse como un ideal que englobe a toda la sociedad y que, a su manera, modifique algunos de sus

engranajes. Construir algunos edificios en este estilo en los barrios costeros de la ciudad sería únicamente crear una trampa para turistas y maquillar superficialmente los problemas sociales de la ciudad sin entrar en lo que realmente el solarpunk significa.

#### IV - La fusión nuclear y el mundo del mañana

**El solarpunk abarca una multitud de tácticas: no hay una forma correcta de hacer solarpunk. De hecho, diferentes comunidades de todo el mundo adoptan el nombre y las ideas y construyen nichos de revolución autosostenible. (Punto decimosexto del manifiesto.)**

Al día de hoy, una de las mayores críticas que se le puede hacer al solarpunk es que las tecnologías de energías sustentables son aún muy caras o no pueden cubrir todas las necesidades energéticas. Eso podría cambiar en las próximas dos décadas, cuando los primeros reactores de fusión nuclear estén operativos.

La fusión nuclear es el proceso por el cual se unen dos átomos ligeros formando uno más pesado. Energéticamente es más eficiente y menos contaminante que la fisión, el sistema por el cual funcionan las plantas nucleares actuales. El problema es que no es sencillo lograr que dos átomos se fusionen y menos hacerlo en una escala

que sea interesante para una planta de energía eléctrica.

Si bien los reactores de fusión nuclear no suelen incluirse dentro del imaginario solarpunk, bien podría considerarse el último corolario de dicho movimiento: generar pequeños soles en la Tierra como fuentes de energía.

Existen varios proyectos a nivel internacional que intentan lograr un reactor de fusión capaz de producir energía. China lleva posiblemente la delantera en ese campo, invirtiendo en muchos recursos en esta dirección, cuyos adelantos son noticia periódicamente. Pero, probablemente, el esfuerzo más ambicioso es el ITER, programa de cooperación internacional, el mayor de la historia, aunque el reactor está siendo construido en Saint-Paul-lès-Durance, al sur de Francia. Actualmente se encuentran en una pausa, ya que están revaluando la seguridad de algunos componentes. Pero es de esperar que eventualmente se vuelva a su proceso de construcción.

Una vez que se vuelva accesible, la fusión nuclear probablemente sea el puntapié inicial a una revolución tecnológica similar a la vivida durante la revolución industrial. Resulta difícil predecir cómo será ese futuro en el que la fusión nuclear sea una realidad, pero sin duda traerá importantes cambios en las reglas y lógicas que operan en el mundo. Ninguna tecnología es buena o mala de por sí, sino que depende de la sociedad elegir qué usos van a emplearse y qué cosas pueden permitirse o no con las tecnologías emergentes.

Posiblemente, en las próximas décadas, la humanidad dé un gigantesco salto tecnológico. Tal cambio debe ser parte de la agenda política para que no nos tome de sorpresa y pueda ser para beneficio de todos. El solarpunk es el movimiento que ya está conceptualizando un futuro ecológicamente amigable y socialmente más justo. 🌱

<sup>1</sup><https://www.re-des.org/un-manifiesto-solarpunk/>

<sup>2</sup><https://youtu.be/OVfOyomcrs>

<sup>3</sup><https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Ante-Lacalle-Salgado-se-comprometio-a-que-toda-la-flota-de-Cutcsa-sea-electrica-en-2040-uc815054>

# La representación de la madre en la estatuaria uruguaya



DANIELA TOMEO

La maternidad fue un tema recurrente en las artes plásticas uruguayas, especialmente en la primera mitad del siglo XX, y la forma casi exclusiva en que se representó a la mujer en los monumentos públicos. Imágenes construidas a partir de una tradición clásica que hunde sus orígenes en el mundo pagano y se despliega en una extensa iconografía mariana, proveyeron a los artistas de un extenso repertorio de modelos posibles. La madre nutricia con su hijo al pecho, la que lo carga en un gesto protector, la que lo conduce o acompaña en los primeros pasos, todas están presentes en nuestras ciudades, proyectando el rol que, por excelencia, la sociedad uruguaya del siglo XX siguió atribuyendo a la mujer.



Taller de escultura UTU a partir de escultura de Castiglioni. Monumento a la Madre. Montevideo.

### Las madres de Michelena

Bernabé Michelena (1888-1963) fue uno de los escultores uruguayos más reconocidos en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Un período en el que la escultura tuvo en nuestro país una presencia y producción muy destacada. No solamente se erigieron una importante cantidad de monumentos, sino que la arquitectura recurrió a los escultores para realizar relieves o grupos escultóricos que acompañaran sus obras. Los catálogos de los salones nacionales dan cuenta de una extensa producción de escultura, entre la cual la maternidad fue muy frecuente.

Bernabé Michelena, un artista de fuerte compromiso social, afiliado al Partido Comunista, realizó obras en las que estaba presente el mundo del trabajo. Dos de ellas presentan trabajadores urbanos. La más conocida, transformada en monumento y ubicada desde 1932 en la Plaza del Reducto es *El obrero urbano*, en la que el trabajador avanza con el puño levantado. La otra, que no se transformó en monumento, tiene como protagonista una mujer, *La despalilladora*. La escultura presenta a la trabajadora sentada y sumida en trabajo, en un gesto bien distinto al del obrero varón. Michelena también realizó esculturas de madres. La revista de la AIAPE, una

asociación de artistas e intelectuales uruguayos de izquierda, refiere a dos de ellas. En la primera, observamos una mujer sentada con el cabello recogido y un pequeño niño en el regazo. El escritor y crítico Alejandro Laureiro la comentó y al hacerlo revelaba algunas de las ideas que la sociedad proyectaba sobre la maternidad.

Esa mujer fructífera, que alberga al niño parido en la abundancia saludable del seno, es un síntoma de apogeo, un compendio de facultades en plenitud. [...] propende al mito y al símbolo, esta genitrix es como un centro [...] del que emanaran, ora las promesas de júbilo, ora los arrebatos de tristeza y de rebeldía.<sup>1</sup>

Es la madre nutricia, una imagen de raigambre pagana como aquella que se mostraba en el Ara Pacis obsequiado por el Senado al emperador Augusto en el siglo I, para celebrar la prosperidad y paz alcanzada.

Un año después, en 1939, la revista publica y comenta otra escultura a la madre realizada por Michelena. En esta oportunidad la mujer está de pie, presentada como un sólido bloque de extrema simplicidad y economía de recursos, pero de fuerte monumentalidad. El hijo queda totalmente envuelto por ese gran manto que cubre todo el cuerpo de la mujer. Frente a la obra, el crítico Emilio Oribe decía:

El mejor elogio que puede hacerse de la obra en conjunto de Michelena es que concuerda con el orden natural, se arraiga en el movimiento histórico y social de la época que se produce y al mismo tiempo mantiene un íntimo contacto con la ley universal de lo bello plástico, lo que nos viene de Egipto y de Grecia, en el período arcaico, para culminar en Fidias y sus contemporáneos.<sup>2</sup>

Las formas que remiten al mundo antiguo para legitimarse, pero que también dan cuenta del conocimiento que los artistas uruguayos tenían de la escultura moderna. Es inevitable, frente a esta firme madre que avanza, no recordar la *Montserrat* de



**Germán Cabrera.** Monumento a la Madre. Mercedes.

Julio González conocida por los artistas y el público uruguayo. Efectivamente, pocos años antes, en junio de 1934, el suplemento dominical del diario *El Día* había publicado una nota escrita por Sabartés sobre la obra de Julio González. Esta reseñaba una exposición del escultor español en París. Las imágenes que acompañaban el artículo mostraban esculturas de González de mujeres, muy en la línea de la famosa *Montserrat* presentada en París en 1937.<sup>3</sup> Las madres de Michelena son por todo lo dicho piezas interesantes. Por un lado, son obras modernas, que, sin embargo, lejos de renegar de la tradición clásica, se legitiman

en ella, tal como señalaron los críticos uruguayos en múltiples oportunidades. El escultor no relegó a la mujer al rol de madre, y cuando trata el tema transita entre una imagen más tradicional de la madre con su pequeño hijo y la figura desafiante y monumental de aquella que, formando un todo con el hijo, se pone de pie y avanza con firmeza.

### Los monumentos

Entre los grupos escultóricos referidos a hechos históricos, la mujer fue generalmente presentada como madre.

Cuando se proyectó el Palacio Legislativo, el escultor italiano Giannino Castiglioni (1884-1971) proyectó cuatro grupos escultóricos que estarían sobre las cuatro esquinas del edificio. Estos estaban integrados por varias figuras humanas, que en sus actitudes y atributos hacían referencia a los temas que trataban: El Trabajo, La Ley, La Justicia y La Ciencia. En el grupo El Trabajo, un hombre de pie que representa la nación observa atentamente a otros dos, uno realizando tareas agrícolas y otro industriales. La cuarta figura que integra el grupo es una mujer sentada, reclinada sobre un niño al

# CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

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



**la diaria**



**Edmundo Prati.** Monumento a la Madre.  
Plaza Flores, Salto.



**Ángel Medina Medina.** Sello postal  
reproduciendo el Monumento a la Madre.

que amamanta. Los vaciados en bronce de Castiglioni nunca llegaron a la cubierta del Palacio, sino que se ubicaron en las cuatro esquinas de la manzana del edificio donde hoy se encuentran. La madre con el niño cobró autonomía del conjunto cuando los estudiantes del taller de escultura de la UTU realizaron un vaciado que se puede ver en Agraciada y Marcelino Sosa. Una pieza que se desprende de un conjunto que asume que el trabajo femenino era, sin duda, el de la maternidad.

Desde mediados del siglo XX se instalaron monumentos a las madres en muchas ciudades del Uruguay, y me refiero a obras que son pensadas y erigidas explícita y exclusivamente como monumentos a la madre.

Edmundo Prati fue autor de varias de ellas. Nacido en Paysandú, Prati (1889-1970) se formó desde muy joven en Europa, manteniendo a lo largo de su vida una extensa y premiada trayectoria en nuestro país. En la Plaza Flores de la ciudad de Salto, se inauguró en 1964 su *Monumento a la Madre*, grupo escultórico en el que una joven mujer se encuentra de pie detrás de un muchacho al que toma de las manos. Las dos figuras miran firmemente hacia adelante, presentando claramente a la madre que acompaña al hijo hacia el porvenir. Las figuras, de resolución

idealizada, no presentan rasgos que remitan a un tiempo o lugar en particular, por el contrario, hay un tono clásico con el que el escultor se sentía a gusto y que universalizaba la figura de la madre. En el Museo Edmundo Prati, de la ciudad de Salto, se encuentra una obra a escala reducida en yeso patinado con color, que sirvió de base a la escultura. Efectivamente el artista, a partir de ese estudio, realizó un molde de mayor tamaño para realizar varios vaciados en bronce. Una técnica muy antigua que permite replicar la escultura. A la madre de la ciudad de Salto le siguieron otros vaciados que se encuentran en varias localidades del país: Paso de los Toros (junto a la Plaza Artigas), Carmelo (Plaza de la Madre y de las Naciones), Rocha (Plaza del Congreso de 1813) y Trinidad (Parque Centenario). Al morir Prati, en 1970, un sello diseñado por Ángel Medina Medina recordó al artista presentando la popular obra.

José Belloni (1882-1965) realiza una madre de referentes cristianos. Belloni es seguramente uno de los escultores con más obra en el espacio público uruguayo. El proyecto de monumento a la madre puede verse en Maldonado, en el Museo Colección Nicolás García Uriburu. El vaciado en bronce se inauguró en 1965 en la Plaza Internacional de la ciudad de

Rivera. La figura femenina sentada y con los pies descalzos se cubre con un velo y sostiene en su regazo a un niño. El velo que cubre la cabeza de la madre y el niño desnudo sin duda recuerdan muchas de las representaciones de la Virgen María con el niño Jesús.

La madre de Rubens Fernández Tudurí (1920-1993) fue concebida en 1949 y concretada por el escultor Pablo Serrano y Aguilar para su inauguración en 1963 en la ciudad de Paysandú. Alumno de Michelena, Fernández Tudurí nos presenta una madre joven que alza a su hijo en un gesto lúdico y distendido. Una gestualidad que toma distancia de los gestos adustos, preocupados y sufrientes con que se presentaba a las madres, que usualmente formaban una masa compacta con su hijo. La obra de Fernández Tudurí, por el contrario, de líneas fluidas, parece desplegarse y abrirse invadiendo el espacio que la rodea.

Mencionemos finalmente la obra de Germán Cabrera (1903-1990) que rompe algunos moldes, al menos en relación a la idea de monumento. El artista de extensísima trayectoria internacional adhirió a los lenguajes modernos de la escultura aquellos en los que la obra no solo se define por el volumen sino

también por los vacíos que deja. Las mujeres no son ajenas a la obra de Cabrera, tal vez las más recordadas sean esas pequeñas figuras femeninas realizadas en barro, que se asoman a ventanas como cualquier vecina de un barrio montevideano. El monumento de Germán Cabrera en la rambla de la ciudad de Mercedes es moderno en la resolución de su volumetría, no hay imágenes idealizadas, el cuerpo de la madre se resuelve como un volumen fluido que apenas sugiere el rostro. Una forma por demás polémica, que además proponía el monumento a una mujer que estaba reclinada en el suelo, casi sin basamento. Sin pedestal, sin figura erguida, sin referencias clásicas, sin gestos contendores o directrices, esa mujer inquietó, por la vulnerabilidad y la inesperada cercanía con el espectador. Es una vecina más que descansa con su hijo sobre el césped de la rosaeda.

La representación de las mujeres en la escultura y en la estatuaria uruguaya es un tema desde el que abordar la historia

de la escultura nacional, así como un lugar desde donde pensar los imaginarios que se construyen en relación a su rol y su lugar en la sociedad. El monumento en singular al héroe, al hombre público, al intelectual, es un territorio dominado por la presencia de hombres y de obras realizadas también por artistas varones. Los hombres son presentados como obreros, peones o trabajadores rurales, gauchos que acompañan la gesta independentista. Los monumentos a las mujeres, en cambio, son obras que presentan a una mujer universal en la que parece que no es necesario distinguir raza, condición social o hábitat, porque la maternidad la define como integrante de la comunidad y las representa a todas por igual. Como siempre, el arte nos interpela y nos exige relecturas y nuevas miradas a esas obras cuya presencia y mensaje hemos naturalizado y siempre es bueno repensar. 

<sup>1</sup> Laureiro, Alejandro. «Homenaje al escultor Bernabé Michelena». *AIAPE*. Año II, n.º 11. Enero de 1938, p. 9.

<sup>2</sup> Oribe, E. «Michelena- Escultor». Conferencia en el Subte bajo los auspicios del CM de Cultura. *AIAPE*.

Año III, n.º 27. Julio de 1939, p. 5.

<sup>3</sup> Sabartés, J. «Julio González: el plástico del vacío».

Suplemento dominical *El Día*, 1934.

## Bibliografía

AAVV. (S/d). Colección de Pintura y escultura Nacional. Donación Nicolás García Uriburu. Editorial Doble Emme. Fotografías Ignacio Naón.

AAVV. (2013). Tacuarembó un pago grande. Fundación Tacuarembó/Fondos de incentivo Cultural/Uruguay Natural/Intendencia de Tacuarembó. Disponible: [https://issuu.com/uruguaynatural/docs/libro\\_tacuarembolisto](https://issuu.com/uruguaynatural/docs/libro_tacuarembolisto)

Comisión Nacional de Bellas Artes. Catálogo del XIII Salón Nacional Pintura y Escultura 1949. Montevideo: Ministerio Instrucción Pública.

Laroche, E. (1975). «Estatuaria en el Uruguay». Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo.

# 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**







# En lo singular y en la trampa

CECILIA TELLO

A mediados de julio cerró la exposición *Rara avis* de Ulises Beisso (1958-1996), curada por Pablo León de la Barra en el Centro de Exposiciones Subte de la Intendencia de Montevideo, en coproducción con la galería Walden Naturae. El Subte es dirigido por Maru Vidal y tiene como curador a Martin Craciun. El proyecto muestra la obra del artista. En el objetivo de mostrar, cumple con la misión de crear valor sobre él y su obra a través de dispositivos museográficos y escritos. Señalamos algunos de los aspectos

pertenecientes a la dimensión retórica. Es decir, cómo se ejecuta la misión de mostrar, cómo es el mecanismo invisible que se activa, cómo son las maneras utilizadas/ elegidas para exponer y crear valor simbólico.<sup>1</sup>

## Sobre la exposición

El diseño expositivo general es una celebración. Con esto me refiero al *pienso* del proyecto que va desde el diseño espacial, la selección de los profesionales

que intervienen, la comunicación gráfica e innumerables aspectos que hacen que *Rara Avis* sea una muestra donde las ideas se materializan. Dimensión importantísima: la idea/deseo del proyecto aparece en lo real. Es la única manera en que el espectador pueda tomar contacto con todo lo pretendido y hacer sentido. Parece algo menor pero no lo es, porque escuchar conversatorios de los productores o leer textos de cómo surgió la idea vale poco si en la materia no aparecen. Por el simple hecho de que no tienen vehículo para



Ulises Beisso. "Rara Avis".

comunicar al espectador, y sin la tríada productor/circulación/recepción donde la pieza se mueva, no tenemos producción de sentido.

Por todo esto retomo el acierto del equipo de Maru Vidal al proponer un dispositivo para que el público circule en un espacio de calidad y pueda jugar libremente con su subjetividad y no tropezar con obstáculos o vacíos.

Como espectadora, el cuerpo se fue desplazando guiado por una escenografía de arcos blancos. Cada portal inauguraba una serie de obras acompañada por un texto, las piezas correspondientes a la serie y en algunas salas había vitrinas con fotos personales, textos, anotaciones y bocetos de Ulises.

En una sala se proyectaba el documental *La intención del colibrí* (2019) de Sergio de León, que habla de la obra de Ulises a través del recuerdo de su pareja, Juan Arrospide. Estos últimos dos dispositivos (vitrinas y film) son detalles que acompañan a la exposición. Para mí fueron centrales, ambos me punzaron la mirada.

### Sobre el proyecto editorial

En sala se encontraba a disposición el suplemento cultural de *La Diaria* que reúne una serie de textos críticos encargados a diferentes especialistas y teóricos del arte. El Subte le sugirió a cada uno de ellos un aspecto a tratar, para que en su conjunto apareciera una versión orquestada de las líneas que se pretendían ahondar. Lo leí en profundidad luego de ver la exposición. Comienza con el texto institucional del Subte, el cual plantea que el artista es desconocido para la ciudadanía y que estos textos buscan reflexionar sobre las condiciones socioculturales de su producción y se preguntan por la escena cultural de aquel momento, los derechos y libertades y las herencias de la dictadura, desde la actualidad, para pensar la identidad nacional. Siempre que leo estas palabras tan enormes me pregunto cómo aterrizarán en la experiencia, es como una sensación de ahogo por lo gigante y solemne.

Luego, el curador ficciona una carta a Ulises. Este formato lo licencia para proyectar desde su propia biografía y suponer con unos adecuados *tal vez, quiero pensar, imagino*. Cito algún fragmento: «Quiero pensar que, sobre todo, quizás querías escapar de enfrentar tu destino, de asumirme homosexual tan joven en una sociedad machista, homofóbica y patriarcal. Después regresaste a Uruguay y estudiaste psicología, tal vez pensando que así resolverías tus problemas [...]». <sup>2</sup> De su texto me quedó el énfasis psicoanalítico por la sexualidad de Ulises y la necesidad de exigencia y lucha de una reparación por lo que fue silenciado e invisibilizado. <sup>3</sup> Pero también me quedó la pregunta sobre qué pasa cuando una voz autorizada supone y habla por el artista. A su vez, el acierto por dicha necesidad y la trampa de la omisión sobre cómo llevarla a cabo. Sergio Miranda profundiza en la dimensión política de la obra de Ulises en tanto instrumento para continuar mostrando desde la actualidad las

Ulises Beisso

## RARA AVIS

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA

CURADOR PABLO LEÓN DE LA BARRA



Ulises Beisso. "Rara Avis".

expresiones artísticas de la comunidad LGBTIQ+.

Manuel Neves realiza un ordenamiento con instrumentos de la historia del arte tradicional: periodización, referencias e influencias de grandes artistas, método biográfico y su relacionamiento con grandes acontecimientos históricos. Me pregunté si es posible lograr el objetivo que se plantea el autor (mostrar la singularidad radical del artista) al utilizar dichos instrumentos canónicos de la historia del arte, ya que estos suelen tener efectos de normalización y estandarización.

Le sigue una entrevista a Ana Tiscornia realizada por Martin Craciun. Con un tono más sincero, desde su experiencia y sin pasar por grandes temas, me dio mucha comodidad encontrar palabras respetuosas del afecto que yo sentí con la obra de Ulises (la subjetividad como contenido e invención de códigos).

El texto de Lucía Testoni abrió de nuevo

preguntas y eso me alivió. Toma los interrogantes del texto curatorial para dar información exacta sobre los grandes temas. Con la identidad, llama a cuestionar el falso orgullo de la sociedad *faro* de América del Sur. Con la sexualidad y el VIH en los 80-90 muestra aspectos del under de Montevideo de aquella época. Su texto me dio algo que aún no encontraba en los enunciados que los diferentes textos nombraban (homosexualidad, VIH 80-90, dictadura), me dio el rigor de las fuentes secundarias. Pero esto me llevó a preguntarme: ¿y Ulises dónde está en estos grandes temas? ¿Se le exige que represente o referencie todo esto? Hugo Achugar presenta, luego de un preámbulo actual, el texto original de la exposición *Imágenes de lo (mi) escondido* (1996). Leer este texto me acercó con mucha gratitud y alegría a lo que me emanó la obra de Ulises. La publicación finaliza con un manifiesto de Ulises y ahí sentí la fuente de esa energía singular.

Encontrar este afecto al final de la publicación me hizo ver toda la estructura y esfuerzo que se fue creando encima de ese afecto para construir valor. Así, distinguir lo singular del artista, el objetivo optimista de poner en valor su obra y el empleo de estrategias canónicas para valorizar inflando lo singular, me reafirmó que en la observación de la retórica está la verdadera reparación histórica o la trampa.

### Sobre Ulises Beisso

El encuentro con la singularidad de la obra de Ulises se me representó en las vitrinas, en sus propias palabras y en las de Juan en el documental. Hago una edición de todo esto como una posibilidad para hablar desde él y no por él:

«La obra de Ulises se levanta contra las nociones de pecado, culpa y sacrificio y *decide* rescatar la fantasía. Ella



Objeto en madera.

jerarquiza hasta el delirio las pasiones y los odios, no soportando los prejuicios, los esquemas y las pequeñeces de los mortales. Ulises supo gozar, llorar, rascarse, querer y tomar sol».<sup>4</sup>

Otra posibilidad para aproximarse e interpretar la obra de Ulises está en palabras de Juan Arros pide:

-Ninguna piedad, míralo bien cómo está. Este es un pintor, no estoy hablando de un muchacho joven que murió joven. La historia es un marco.<sup>5</sup>

-¿En qué lugar querés quedarte?

-Bueno, muy bien.

-¿Cómo vas a hacerlo?

- Espera, espera.

-Es muy lindo cómo podés salir de un lado a otro. Pero lo que estaba buscando es que encuentres uno de esos. Si querés el que estás teniendo en este momento y de ahí crear. ¿Entendés?

-Lo que tenés en este momento, lo que tenés: para arriba, para abajo, para un costado. ¡Ves que vas para un lado y para el otro! ¿Qué vas a elegir?<sup>6</sup>

### Sobre modos de dar valor

La historia del arte actual deja de lado los instrumentos canónicos que sirvieron para poner en valor. Antes fueron utilizados para entronizar al artista genio, excepcional, héroe, representante de los grandes episodios históricos. Luego, se empleó el mismo método para poner en valor a todos los desplazados por este relato. Pero lo que falla y pesa es el método.

Ahora buscamos cambiar la estrategia y partir de lo mínimo para darle desarrollo afectivo, sin exigirlo ni inflarlo. Porque en lo retórico aparece nuestra herencia de la que, aunque tengamos buenas intenciones, no nos hemos emancipado.

Así, descomprimir la obra de Ulises Beisso de todo el código de valor estandarizado que se le impone, aunque el objetivo sea noble al reivindicar o revalorizar, es la única manera de singularizarlo.

<sup>1</sup> Cabe aclarar que esta reseña crítica es simplemente la profundización de aspectos donde confluyen líneas teóricas sobre la historia del arte actual y la mirada del analista.

<sup>2</sup> Pablo León de la Barra (20 de abril, 2022). Ulises Beisso, *Rara avis*, exposición antológica. *La diaria cultura*.

<sup>3</sup> Ídem.

<sup>4</sup> Se tomaron fragmentos de Ulises Beisso y se editaron (20 de abril, 2022). Manifiesto Doriano. *La diaria cultura*.

<sup>5</sup> Diálogo de Juan Arros pide en *La intención del colibrí* (00:10 aprox., 2019) de Sergio de León.

<sup>6</sup> Diálogo de Juan Arros pide en *La intención del colibrí* (00:43 aprox., 2019) de Sergio de León.

# La presencia de la ausencia

El crítico de arte inglés John Berger decía: «El dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso». La obra de Juan Pedro Paz (Salto, 1971) transita entre la exquisitez intimista y la densidad emocional, retrata su entorno inmediato, resignificando objetos y gestos para ofrecernos imágenes que nos sumergen en una fiesta de los sentidos. Elige la hora del crepúsculo para darle a sus paisajes realizados con pastel un clima que oficia de interregno, en el que la luz se desvanece para dejar paso a la noche, o, al sentir del artista, a la nada y a la ausencia.

## GERARDO MANTERO

### **La relación con las artes visuales comienza en tu infancia. Tu padre, Osvaldo Paz, era un reconocido artista plástico. ¿Qué recuerdos tenés de tu primer contacto con el arte?**

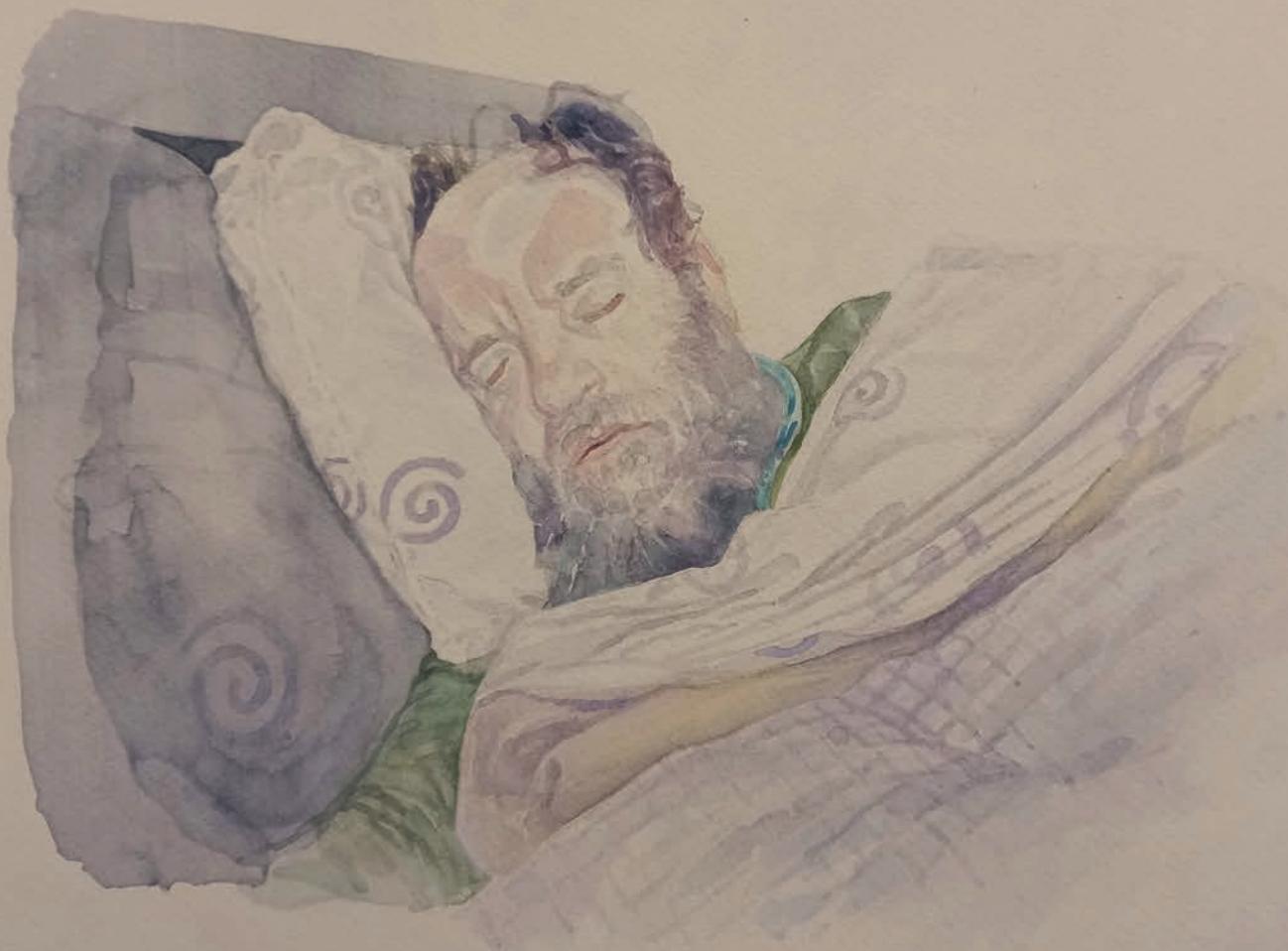
Vivíamos en Salto. Mis padres se separaron y mi padre se fue a Montevideo. Tengo vagos recuerdos de una casa entrañable donde él tenía su taller y daba clases. Tenía una enorme biblioteca que construyó él mismo. En determinado momento decidí ir a Montevideo porque lo extrañaba. Aproveché un viaje de mi abuela y a los nueve años y medio me vine desde Salto. Fue imponente, porque me encontré con mi padre y con el impacto de la ciudad. Me despertaba fascinación todo aquello. Me acuerdo de la escuela, muy linda, Manuel Belgrano, creo, por el barrio del estadio Centenario. A la salida mi alegría era irme hasta la Aduana, un trayecto en ómnibus interesante. Yo me manejaba con mi túnica. Mi viejo tenía el taller en la calle Washington 224, compartía ese gran caserón con Guillermo Büsch y daba clases. Entonces se dio esa dinámica durante al menos un año, cuando tenía 10 años. Fue un año intenso de producción porque mi padre pintaba en su caballete y en el mismo espacio, que era muy amplio, yo pintaba sobre cartón. Cartones de 50 por

60. Él me había enseñado a siempre tener una batea de agua pronta, a no dejar secar los pinceles por el acrílico, a no ensuciar de color los tarritos, a aprender a mezclar en una paleta. Después mi vida fue muy dispersa, con amistades complejas, en fin. No siguió esa actividad, nunca más.

### **En 1990 comenzaste a asistir a la Escuela de Bellas Artes.**

Sí. Simultáneamente ingresé al taller de Clever Lara. Cuando sos joven parece que podés hacer todo. Hubo un período de músico, pero no prosperó. Había estudiado algo de música en Salto con Amalia Zaldúa, una persona importante de la cultura. Mi padre era muy amigo de Federico García Vigil y me lo presentó. Lo de Clever es muy importante. Tengo que mencionar a José María Pelayo. Los sábados daba clases en el taller de Clever y a mí, que me costaba enormemente levantarme los sábados, me hacía ilusión ir, me encantaba el ambiente. Me encanta la escultura, pero todo no se puede. Empecé por la experiencia con el barro, con la visión de Pelayo. Escuchar su manera de ver el mundo me ayudó muchísimo, el contacto con lo material, con lo objetual. Conocí a Amengual, que con Pelayo eran como socios. Lunes y miércoles había clases de

pintura y dibujo con Clever, otro universo, pero yo estaba más entusiasmado con la escultura y no había entrado ahí, no me encontraba. Una vez conversé con Clever mano a mano y me dijo que si a mí me interesaba pintar y dibujar las puertas estaban abiertas. Después de esa charla empecé una etapa más sustanciosa, y de hecho dejé la escultura y me interné en el taller prácticamente a vivir. Algunos me tomaban el pelo, decían: «El flaco se hizo un búnker en el entrepiso». Me encontré muy cómodo. Además, empezó una amistad con Clever. Estoy seguro de que si me encontrara con él ahora sería como si nos hubiéramos visto ayer, preparando un mate y charlando de la vida. Mi pasaje por la Escuela de Bellas Artes fue muy entrañable. Fueron unos tres años. Era de lunes a viernes, de noche, tenía una magia eso... Después de jornadas intensas en lo de Clever me tomaba un ómnibus e iba a la Escuela. El Vasco Errandonea daba clases en la bombonera, así le llamaban a ese salón. En Bellas Artes vi *El gabinete del doctor Caligari*. A esa edad no tenía idea del expresionismo alemán, entonces ver eso, *El resplandor* de Kubrick... era un mundo importante para mí que se complementó con lo intenso de cursar en el taller de Clever y sus charlas.



Autorretrato post virus. Acuarela sobre papel, 30x40 cm.

### **Además asististe a otros talleres, como el de Nelbia Romero.**

Mi padre me dijo que podía ser interesante ir con ella, y lo fue, pero no por mucho tiempo, un año o dos.

### **Y al de Óscar Ferrando.**

Fue una experiencia muy fugaz en su taller particular, un año tal vez.

### **¿Cuándo sentiste que estabas configurando un lenguaje propio?**

Es complejo. El primer impacto fue ver trabajar a Clever, desde la primera clase. Ver la mano del tipo haciendo trazos me quedó para siempre. Me prestó un libro de *La ronda de noche* de Rembrandt, y me metí en su caligrafía. Me metió en todo un mundo, y de ahí salió mi primera muestra individual en la Asociación Cristiana de Jóvenes, tal vez por el 91 o 92. Primero tuve esa muestra, después otra, porque a Marita Yuguero le interesaban algunas cosas mías que había visto y me invitó a exponer en

el Ministerio de Transporte, que fue mi segunda muestra individual. Me invitaron a participar en un concurso.

### **En esa etapa fuiste a Alemania al obtener la beca Batuz.**

Me fui a Alemania, a un lugar que quedaba relativamente cerca de Dresden. La beca me dejó hasta amistades. Hice amigos de Washington, por ejemplo, que cursaban en el Corcoran College. Te encontrabas con pintoras jóvenes de un talento enorme. Tuve alguna experiencia en grabado. Volviendo un poco para atrás, a lo de Clever, tomé unos cursos de grabado con Pedro Peralta, el Edgardo Piki Flores y Amengual. Se juntaron los tres a dar clases de grabado. Tuve experiencia con punta seca, vi lo que era un tórculo, imprimir, aguatinta, todos esos procesos complejos. Ahí comenzó el tema de los rinocerontes. En aquel tiempo yo tenía un atelier enorme enfrente a la sinagoga en la calle Buenos Aires con la rambla a dos cuadras. Empecé

a volcar todo lo que traje de Alemania. Mandé a un salón del banco hipotecario y me seleccionaron, pero no tenía mucha experiencia. No mandé más a salones, no me dediqué a eso. Me dediqué a perderme, sin abandonar la formación.

Todo está conectado con tus deseos. Hay que estar atentos a los deseos que se encuentran en el ser profundo. Es muy importante ser consecuente. Yo deseaba presentarme a un salón, cosa que ahora no me importa, pero me concentré mucho. Eso va desde preparar una tela hasta leer los requisitos y ver qué pasos hay que dar. Te metés, estás concentrado, hay una meta, un plan, aunque no me resulten simpáticas esas palabras. Lo que traje de Alemania fueron telas grandes, de dos metros.

### **Luego hiciste otro viaje por Europa, que también fue importante en tu formación.**

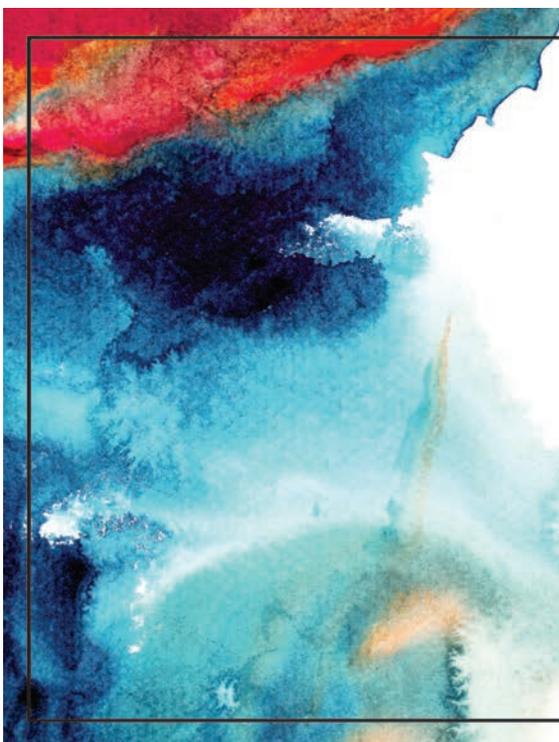
Sí, eso fue importantísimo. Fue una locura, pero pude hacerlo. La idea de ir surgió en el taller de Clever. El tema



*La noche y la lluvia*, Parque del Plata norte.  
Pastel tiza sobre papel, 30x42 cm.

era Venecia, una formidable muestra de Nelson Ramos en el pabellón uruguayo, en 1996, con el comisariado de Clever. Yo fui de forma independiente. Clever ya estaba allá y la bienal ya estaba montada. Mi padre me hablaba de Nelson Ramos, se ve que se conocían, y coincidió

que vivíamos en un hotel que era un monasterio. Pude escuchar muchos pensamientos y reflexiones de Nelson. En el descenso del día, como era verano, había un patio donde se daban charlas y a mí me fascinaba escucharlo. Era un gran orador que sabía mucho. Fueron unas



 **INFANTOZZI  
MATERIALES**

**LÍNEA PROFESIONAL**

**NUEVOS PRODUCTOS**

**MEJORES TEXTURAS**

**MÁS COLORES**

🏠 Av. Uruguay 1653 ☎ 2408 09 68\*  
🌐 [www.infantozzimateriales.com](http://www.infantozzimateriales.com)



*Crepúsculo*. Pastel tiza sobre papel, 30x42 cm.

dos semanas. Lo de las bienales me hizo acordar a la experiencia del tanque OSE, en San Gregorio de Polanco. Ahí te conocí a vos. De noche íbamos todos juntos con la barra a comer a algún lugar cerca del río. Pasamos por tu mural y estaba la escalera proyectando una sombra sobre

él, y Clever hizo un comentario formal de qué bien que quedaba eso desde el punto de vista de la composición. Después de eso vino el envío de Clever a San Pablo, ahí me encontré con Richter y con Kiefer. Kiefer estaba por supuesto en el pabellón de Alemania, pero también

Protegemos y defendemos las obras de más de 600 artistas visuales socios

**¡SÉ PARTE!**

[WWW.AGADU.ORG](http://WWW.AGADU.ORG)  
[www.agaduartistasvisuales.org](http://www.agaduartistasvisuales.org)

 AGADU



*Caldera.* Óleo sobre tela, 40x60 cm.



*Rinoceronte.* Técnica mixta sobre tela, 160x200 cm.



Preparando la cena. Óleo sobre tela, 61x76 cm.

copaba todo el Palacio Ducal, no andaba con chiquitas.

**Hay un punto de contacto entre tu lenguaje y la obra de Kiefer, que tiene que ver con una cierta densidad dramática.**

Sí, es muy probable. También está Tàpies desde el informalismo matérico. En el informalismo catalán hay un jefe y es Tàpies.

**En determinado momento te alejaste de la actividad constante, de exponer y demás. ¿Fue consciente o producto de contingencias?**

Se mezclaron muchas cosas. No me sentía feliz con mi relación con las galerías en aquel momento. No sentía que fueran muy curiosos en lo que me interesaba hacer. Me mandaban a pintar barquitos. Está bien que hay que comer, pero... Si bien después volví a ser premiado por los rinocerontes y fui finalista en otro salón, dejé de mandar a los salones. En el último salón, que fue el tercero al que mandé, no quedé conforme. Tirar un balde de tinta china, hacer un charco de agua en la tela y ver qué pasa

te seduce, pero no me conformaba del todo trabajar sin modelo. Me angustiaba sentirme lejos del dibujo, desde el punto de vista formal. Eso tuvo mucho que ver. Yo tenía conflictos con no dibujar, porque era un deseo que iba postergando, y eso puede ser peligroso. Estaba casado con quien era la madre de mi hijo, que ahora estamos separados. Me quedé sin taller y sin estudio porque había dificultades con el alquiler, y mi mujer me dijo de irnos a un apartamento en Viejo Pancho. Descubrí con Amengual que para dibujar no necesitás más que una mesa, papel y lápiz. Fue duro quedarme sin atelier. Ahí me aislé y empezó mi retiro. Yo frecuentaba el taller de Amengual. Hubo una interrupción, dejé de ir a su taller, que lo conocía de memoria. Me estaba aislando desde antes de mudarme, tal vez porque veía que era inminente. Me iba a picar la pelota a la cancha de básquetbol en plena Aduana y veía a Amengual, que tenía un taller en Pérez Castellano y 25 de Mayo, y sabía que estaba dando clases. Sentía un dolor... Si te exiliás de tu deseo no creo que puedas estar bien. No hay peor exilio que el del deseo, y el

dolor y la angustia de eso tal vez sea un buen síntoma, te lo indica. Yo necesitaba que me orientara en el dibujo. Le dije que me sentía perdido y que quería dibujar y me animó a ir. Se dio esa dinámica de que iban modelos, iba una muchacha muy linda y la dibujábamos, hacíamos concretamente retratos. Eso fue crucial para mí.

**Por estas situaciones personales te fuiste a vivir a la Costa de Oro.**

Exacto, ya retirado. Ya había abandonado las galerías. Cuando me mudé a Parque del Plata me había separado y eso fue devastador. Fue muy difícil y no supe sublimar eso, no quería dibujar. Caí en manos de psiquiatras.

**¿Por cuánto tiempo dejaste de dibujar y pintar?**

Fue uno de los períodos más largos, unos cuatro años. Pude comprarme una bordeadora potente así que salía a hacer jardines, hacía changas en la construcción. Me iba al monte y era feliz, cortaba leña a mano. Empecé a ir a una plaza, que tenía aros de básquetbol, y jugaba



Juan Pedro Paz.

con los pibes de la calle. Me empecé a recuperar. Tuve una buena experiencia con un psicoanalista. Hay una soledad que necesitamos para trabajar, pero yo me encontraba en una soledad extrema. Me obligaba a venir a Montevideo todas las semanas a mi sesión de terapia durante tres años. Todo es amor al final, todo esto que te mostré es amor, y no encontraba eso. Quería retomar y empecé con un limón, dibujado con grafito en papel. El primer limón era una piedra, el segundo era más blando, y con el tercero empecé a conectar. No es que la vida fuera fácil, pero ya sabía que tenía algo para hacer. Se me ocurrió pintar mirándome en el espejo. Eso me resultaba inquietante. En el espejo estás convencido de que estás pintando tu ojo derecho, pero no es tu ojo derecho, la imagen está invertida. Empieza a aparecer el otro que está en ti. No siempre tenés ganas de conectar con vos mismo. Ahí empecé con los autorretratos. Yo no quería atender ese deseo. Tengo que mencionar que cuando yo era adolescente mi padre apareció con una caja de pasteles y me los regaló. Tendría unos dieciséis. Hice la experiencia de dibujar sobre papel y esa inmediatez del pastel me quedó. Nunca más se me ocurrió agarrar un pastel, a no ser con Amengual. En lo de Clever no dibujé, fui de lleno a la pintura, le escapaba al dibujo. Esa caja de pasteles tuvo mucho que ver. Me hice apuntes en el espejo y en el caballete de repente vi que

se creaba la forma. No es por hacerme el místico, pero no sabía explicar esa instancia. Empecé conmigo porque me tenía a mí mismo y todo eso de lo que renegaba. Vivo solo, si no me cocino yo no me cocina nadie, así que parte de mi escenario es la cocina. Estoy lavando mis cacharros, mis platos y estoy cocinando todo el tiempo. Empezás a encontrarle belleza al plato, a tu cafetera, que te acompañó tantos años. ¿Hasta qué punto la cafetera no soy yo? Te fundís con los objetos y empezás a valorarlos. Hay algo que dice el Pepe Mujica, que la vida es la creativa y que uno tiene que abrirle paso. También hago mandados y contemplo el paisaje. Cuando te vas acomodando las cosas suceden, no te avisan, y son las que te producen un impacto, un encantamiento. Tengo la caldera en el fuego, estoy haciendo algo en el taller, y veo un cuadro en la puerta y la ventana de mi cuarto. Empieza a caer la tarde y todo cambia. Mirá cómo se ve la planta ahí, esa agrupación de árboles con el cielo de fondo. La ventana además ya te da un cuadro. Lo importante es que te suceda una emoción. Veo una posible sinfonía en verdes, o en grises imposibles. Es un tono imposible porque si no observás bien es una masa oscura, porque ya está entrando la noche, el crepúsculo. Después estoy directamente tratando de transcribir la luz de la noche. La noche la asocio con la nada, con la ausencia. Se crea y se trabaja desde la

ausencia. Te sentís habitando un lugar inicial donde algo no era y de repente es. Te podés llegar a sorprender con algo tan cotidiano y simple, sin mitologías, como un limón. Pensás que lo conocés porque lo ves todos los días, pero si te ponés a dibujarlo todo cambia y ahí lo empezás a conocer. También podés fracasar, pero no pasa nada, alguna conclusión sacás de esa experiencia. Hay una frase de Bacon: «Si puedo explicarlo para qué pintarlo». Estoy convencido de que muchas personas lo citan porque queda bien, pero no saben ni por qué lo dice, pero yo concuerdo. Es como una revelación cuando sucede un hecho de creación. Es un milagro como nosotros somos un milagro acá y ahora. Me parece que en la noche se puede ver más. ¿Quién dijo que no se puede ver en la oscuridad? Ahí tenés a Porchia cuando dice: «Enciendo la luz para no ver». Su amigo Roberto Juarroz dice que cuando uno hace que las cosas estén presentes por su ausencia es cuando las cosas están. Asocio mucho la noche con el vacío y la posibilidad de crear a partir de ahí.

**Elegís la hora del crepúsculo para retratar tus paisajes, ese momento en el que la luz del día se desvanece para dejar paso a la oscuridad.**

No lo había pensado, puede ser. Me sigue sorprendiendo cuando algo no era y de repente es. No creo que haya alguien capaz de precisar los factores que convergen para que se produzca un hecho que no es simplemente consecuencia o producto, sino un hecho de creación. Podríamos no estar acá, pero lo estamos, somos un accidente, una contingencia. Hay gente que ha leído cantidades industriales, pero por ahí no atraviesa nada. Sin embargo, yo de pibe leí *Los cantos de Maldoror*, a Lovecraft, a Cortázar. Imaginás a partir de la imaginación de otro, en cierto punto estás creando realidades. Wallace Stevens dice: «La realidad es una actividad, no un concepto estático». Sin el autor estamos fritos, pero cuando estás leyendo de esa manera estás escribiendo. Te encontrás visitando y habitando lugares desconocidos dentro del libro. Eso es ser lector, y me parece milagroso. Y eso aplica a la pintura. No das nada por tres cipreses frente a tu casa, pero viene el crepúsculo y todo se transforma. Todo eso sucede con el milagro de la noche. 📍

## UN PATRIMONIO ESCASO

## Viejos azulejos de Aguilar

En tiempos coloniales llegaron a Montevideo –y también a otros poblados de la Banda Oriental– los primeros azulejos procedentes de fábricas catalanas. También existieron azulejos de origen napolitano de carácter artesanal que respondían a formas geométricas y a un número algo reducido de colores y tonos que aparecen en el período de la Cisplatina. Más tarde, en tiempos republicanos, se incorporaron partidas francesas provenientes de establecimientos industriales localizados en la Villa de Desvres, en la zona conocida como Paso de Calais. Por esta razón es que esas pequeñas y magníficas piezas –predominantemente azules y blancas– que tantas veces observamos en brocales de aljibes, cúpulas y torres de iglesias, llevan el nombre del estrecho de agua que separa a Francia de Gran Bretaña.

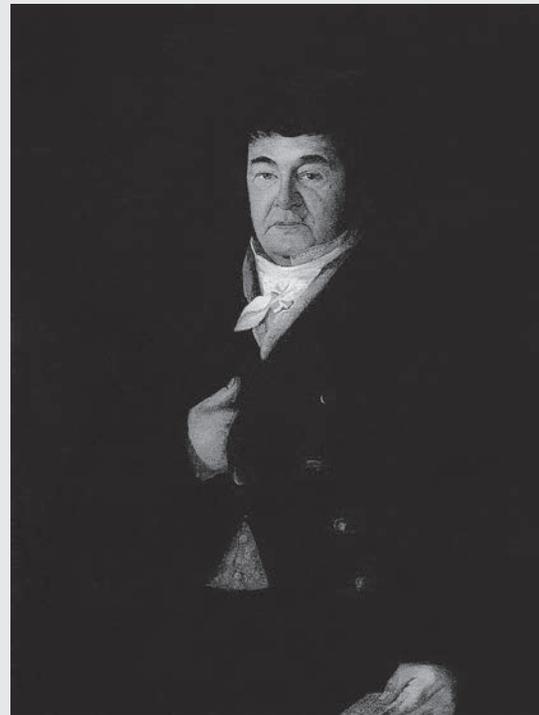
La historia de los azulejos en Uruguay indica, sin embargo, un momento muy especial: entre 1837 y 1840 se instaló la primera fábrica de azulejos en nuestro país. Fue en Maldonado, en tiempos próximos a la Guerra Grande, cuando un comerciante canario, llamado Francisco Aguilar, decidió iniciar la fabricación de azulejos en un difícil momento de nuestra historia. Instalado en la Banda Oriental desde tiempos de la colonia y desarrollando distintas actividades comerciales y de transporte de mercaderías llegaría a ser uno de los empresarios más innovadores de la primera mitad del siglo XIX. Aguilar instaló en los fondos de su casa de Maldonado un taller con los enseres necesarios para producir piezas cerámicas y conjuntamente contrató a un maestro alfarero llamado Marcial Furné. Se iniciaron así los primeros trabajos

de fabricación que controlaría de manera personal, discutiendo incluso –a través de sendas cartas– la calidad con que debían salir las diversas partidas de azulejos. Aguilar era, sin duda, un empresario tozudo pero altamente responsable e innovador.

El maestro Furné trabajó en sus inicios con parte de la materia prima proveniente de España, pero poco a poco fue encontrando las correspondientes sustituciones locales, tal como la arcilla en las cercanías de Maldonado. Las primeras experiencias se centraron en la realización de piezas más rústicas como macetas, porrones y caños, todas ellas cocidas en un horno de pequeña dimensión, según nos cuenta el historiador Francisco Mazzoni. Inmediatamente después, y ante el éxito de los productos obtenidos, se decide aumentar el tamaño del horno y producir los azulejos.

La producción de Aguilar incluyó un variado cromatismo y diseño, resultado de una tarea estrictamente manual. Las dimensiones de dichos azulejos alcanzan los 20x20 centímetros y un espesor que, en algunos casos, logra los 20 milímetros.

Aunque muchos han perdido parte de su coloración, como resultado de la condición experimental que tuvo la iniciativa, estas piezas son de alto interés para distintas colecciones y museos. No obstante, su identificación hoy es materia de especialistas porque entre los bienes legados por Aguilar también se encontraron azulejos napolitanos, cuyos diseños son análogos a los producidos en su fábrica, ya que también fue importador de dichos cerámicos.



Retrato de Francisco Aguilar por Amadeo Grass.

Francisco Aguilar desarrolló otros proyectos altamente innovadores, entre ellos: la importación de maderas, la industrialización de sal, la explotación de canteras, la molinera de cereales, la plantación de tabaco y de diferentes variedades de árboles –especialmente pinos–. Muy recordado por distintos cronistas e historiadores ha sido el manejo de camellos que fueron traídos desde África para desembarcar mercaderías en las arenosas playas de Maldonado. En la esfera política tuvo particular destaque, llegó a alcanzar el cargo de senador en dos legislaturas. 

<sup>1</sup> Francisco Aguilar falleció en 1840, a los 64 años de edad, cuando su fábrica de azulejos llevaba menos de tres años de funcionamiento.



Leonora Carrington. *Cómo hace el pequeño cocodrilo*. Escultura en bronce, 4,8x8,5 m, 1998. Av. Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

# Leonora Carrington: Resiliencia surrealista

Leonora Carrington (Lancashire, Inglaterra, 1917-Ciudad de México, 2011) es una de las artistas surrealistas más prolíferas que dio el movimiento, con una trayectoria artística que abarca pintura, escultura, grabado y escritura. Inglesa de nacimiento, en México encontró su verdadero hogar, donde pudo desarrollar todo su potencial creativo.

MAGDALENA CERANTES

## Una vida tan surrealista como sus obras

Perteneciente a una familia de la aristocracia inglesa, su padre se opuso al interés de Carrington por seguir el camino del arte, ya que pretendía que su hija llevara una vida acorde a las costumbres familiares y que contrajera matrimonio con alguien de la alta sociedad. Durante su niñez su educación estuvo a cargo de institutrices, luego fue enviada a dos conventos católicos de los cuales fue expulsada por su rebeldía. En 1935 fue

presentada en sociedad en la corte real de George V en el palacio de Buckingham, para así procurarle un esposo, aunque sin éxito, y de esta experiencia nació su cuento *La debutante*, donde la protagonista debe asistir a un baile y en su lugar envía una hiena para reemplazarla, no sin antes comerse a la criada de la protagonista para robarle su cara y así poder disfrazarse de humana.

A pesar de las expectativas y de las presiones familiares, Leonora tenía otros planes para su vida, y su rebeldía se acrecentaba con cada expulsión de las

academias para señoritas a las que asistía. Tras su última expulsión de un internado en Inglaterra, en 1932 es enviada a Florencia para asistir a la Academia de Miss Penrose. Luego se trasladaría a París, y en 1936 se instalaría en Londres, donde finalmente comienza su formación artística al ingresar a la Academia de Amédée Ozenfant. Su primer contacto con el surrealismo fue a través del libro *Surrealism* de Herbert Read, en cuyo interior se encontraba una imagen de la obra *Dos niños amenazados por un ruiseñor* (1924) de Max Ernst, uno de los mayores exponentes del movimiento.

*La posada del caballo del alba*  
(autorretrato). Óleo sobre  
lienzo, 65x83 cm, c. 1937-1938.  
Metropolitan Museum, Nueva York.



Ese mismo año concurre a la Exposición Internacional de Surrealismo en New Burlington Galleries en Londres, y un año después su vida cambiaría para siempre tras conocer a Max Ernst en una fiesta. Comenzaron un romance –los padres de Carrington se opusieron a la relación, ya que Ernst era veintiséis años mayor y estaba casado– que los llevó a asentarse primero en París y más tarde en Saint-Martin d'Ardèche, en el sur de Francia. En 1938, junto a Ernst, participa de la Exposición Internacional de Surrealismo en París y en Ámsterdam. Tras entrar en contacto con el movimiento surrealista, Carrington se mantuvo en la periferia de este, ya que a las artistas mujeres se les consideraba como unas *femme enfant* –mujer niña–, cuyo rol era el de ser una musa inspiradora para los hombres. A propósito de esto, la artista comentó: «No tenía tiempo de ser la musa de nadie... Estaba muy ocupada rebelándome contra mi familia y aprendiendo a ser artista». Sin embargo, mantuvo un estrecho contacto con los miembros del movimiento como André Breton, Salvador Dalí, Man Ray, entre otros, comenzando a crear sus primeras obras surrealistas, a menudo realizando collage, pintura y escritura automática en colaboraciones artísticas con Ernst.

Asimismo, en 1938 realiza su primera escultura en yeso, *Cabeza de caballo*, a la cual le seguirían varias más durante su estancia en Francia. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Ernst –de origen alemán– es capturado por los franceses, y Leonora se ve forzada a escapar hacia España, sufriendo un colapso nervioso en el camino. Sus padres la internaron contra su voluntad en un hospital psiquiátrico de Santander, donde fue sometida a tortuosos tratamientos, entre ellos terapia de electroshock, drogas experimentales, y hasta sufrió abusos sexuales. Esta experiencia marcaría fuertemente su vida. Motivada por André Breton, y a modo de exorcismo personal, plasmaría su descenso hacia la locura en una de sus obras literarias más conocidas, *Memorias de abajo* (1945), donde relata sus días de reclusión en el psiquiátrico, y también en algunas pinturas como *Té verde* (1942) y *Memorias de abajo* (1940), así como en el dibujo *Retrato del Dr. Morales*, médico responsable de administrarle drogas experimentales que le causaban violentas alucinaciones y convulsiones. La familia de Leonora quiso enviarla a un segundo psiquiátrico en Sudáfrica, y, camino a este, en Lisboa logró escaparse de la enfermera

que la acompañaba y buscar refugio en la embajada de México. Allí se encontraba su amigo poeta y diplomático, Renato Leduc, que lo había conocido a través de Pablo Picasso en 1937. Para poder huir de Europa contrajo matrimonio con Leduc y partieron a Nueva York, donde, después de un año, siguieron viaje rumbo a México, arribando en 1942.

Luego de un año de matrimonio, Carrington y Leduc se divorciaron, y Leonora comenzó a reencontrarse con artistas surrealistas que escaparon de la guerra en Europa, como Remedios Varo –con quien establecería una fuerte relación de amistad–, Luis Buñuel, Wolfgang Paalen, José y Kati Horna, Benjamin Péret, Alice Rahon y el fotógrafo Emérico Chiki Weisz, con quien se casaría en 1946 y tendría dos hijos. De igual modo se relacionó con Edward James, mecenas inglés y gran coleccionista de su obra, así como con el entorno artístico mexicano, con figuras como Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz y Carlos Fuentes.

### Su obra

Desde niña Carrington se interesó por la mitología y las leyendas celtas, así como el folklore y las historias de fantasmas,



*La joie de patinage*. Óleo sobre lienzo, 45x60 cm, 1941. Colección privada.

temáticas presentes en los cuentos que le leían su madre, su abuela materna y su niñera, quienes eran irlandesas. México sin dudas fue una fuerte influencia; las culturas precolombinas, el realismo mágico, sus costumbres y tradiciones marcaron intensamente su obra. Se dedicó a estudiar el *Popol Vuh* o *Libro Sagrado de los Mayas*, un texto que narra sus tradiciones, mitología, costumbres y religión, así como también comenzó a interesarse por la cocina mexicana.

De igual forma, la alquimia, el esoterismo, lo oculto, lo onírico, la magia y el mundo natural son temas recurrentes en su obra. Frecuentemente sus obras están plasmadas de personajes fantásticos; seres híbridos

que son mitad humano y mitad animal o criaturas compuestas por diferentes partes de animales. También aparecen animales cargados de un fuerte simbolismo, como el caballo blanco o la hiena, figuras que funcionan como un alter ego de la artista, y que se pueden apreciar en pinturas como *La posada del caballo del alba* (Autorretrato, c. 1937-1938) y *Retrato de Max Ernst* (1939), así como en el relato *La dama Oval*. Carrington trazó su propio camino dentro del surrealismo, tomando las teorías freudianas que tanto habían inspirado e influenciado a los surrealistas, pero dándole su propia interpretación, expresándolo a través de su propia femineidad. Asimismo, su obra se caracteriza por ser

autobiográfica, y a través de ella pudo ahondar en su propia espiritualidad, sexualidad, e intereses como la alquimia, el budismo, la kabbalah y los estudios de Carl Jung.

En parte, el realismo mágico le permitió construir su propio universo, donde seres imaginarios interactúan con dioses, humanos y animales, en escenarios a menudo realistas, logrando crear atmósferas oníricas, en algunos casos siniestras. A partir de su estancia en México publicó varios cuentos cortos, y a mediados de los años cuarenta escribe su primera novela, *La puerta de piedra*, que no sería publicada hasta 1976, y a esta le seguiría *La corneta acústica*, publicada también en el

# el monitor plástico

de Pincho Casanova

desde 2006 los **sábados** a las 17 hs.  
por **Canal 5 TNU** y [tnu.com.uy](http://tnu.com.uy)

todas las entrevistas  
en el archivo online:  
[elmonitorplastico.com](http://elmonitorplastico.com)

**Itaú** Fundación

*Té Verde*. Óleo sobre lienzo, 61x76,2 cm, 1942.  
Museum of Modern Art, Nueva York.



mismo período. En 1948 realiza su primera exposición retrospectiva en la galería Pierre Matisse en Nueva York, donde obtuvo buenas críticas que resaltaron su visión femenina y la calificaron como visionaria. Dos años más tarde se llevaría a cabo una segunda retrospectiva en la Galería Clardecor, en Ciudad de México. En la década de los cincuenta se relacionó con el grupo teatral *Poesía en voz alta*, adaptando algunos de sus relatos para espectáculos teatrales, así como creando la

escenografía y el vestuario para una obra de Nathaniel Hawthorne, con adaptación de Octavio Paz en 1956. Un año después, debuta como dramaturga en la obra *Penélope*, con dirección de Alejandro Jodorowsky, en la cual también participó como vestuarista y escenógrafa. El mural *El mundo mágico de los mayas* (1963-1964), fue una obra comisionada para el Museo Nacional de Antropología e Historia de Ciudad México, para el cual la artista realizó una intensa

investigación, creando intercambios con antropólogos y poblaciones originarias con descendencia maya. De igual modo, formó parte del movimiento feminista de México en los años setenta, produciendo el poster "Mujeres conciencia". Su incursión en la escultura con otros materiales aparte del yeso comienza con su llegada a México, utilizando la madera para sus volúmenes. Entre 1963 y 1990 continúa investigando con diversos

*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



*Y entonces vimos a la hija del minotauro.* Óleo sobre lienzo, 60x70 cm, 1953. Museum of Modern Art, Nueva York.

materiales, como el bronce, que aparece en los años ochenta, creando volúmenes de animales y figuras humanas que se centran en temáticas relacionadas con la vejez. Su mayor etapa de producción acontece en el año 2008, cuando realiza más de cuarenta esculturas en bronce y metales preciosos, presentando una exposición de su trabajo escultórico en el espacio público, en la Avenida Paseo de la Reforma ubicada en Ciudad de México.

En 1985 decide instalarse con su familia en Nueva York, y tres años después se mudan a Chicago, donde publica su antología de cuentos *El séptimo caballo* (1988). Tras cinco años en Norteamérica retorna a México, y en 1993 realiza una exposición retrospectiva en Tokio.

En el año 2011, fallece a los 94 años a causa de una neumonía. Recibió varios honores en vida, como Ciudadana de Honor de México, la Orden del Imperio

Británico en 2004, y el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México.

El Museo Leonora Carrington abrió sus puertas en 2018, gracias a la donación de su hijo, Pablo Weisz. Cuenta con dos sedes, una se encuentra en San Luis Potosí, donde también alberga el Centro Internacional de Estudio y Difusión del Surrealismo, y la segunda –que también se inauguró en el mismo año–, en el pueblo de Xilitla. La colección se compone de obras, joyas y objetos personales de la artista. Este año está prevista la apertura de la Casa Estudio Leonora Carrington, hogar de la artista en Ciudad de México, donde se podrá apreciar su estudio y algunas de sus obras.

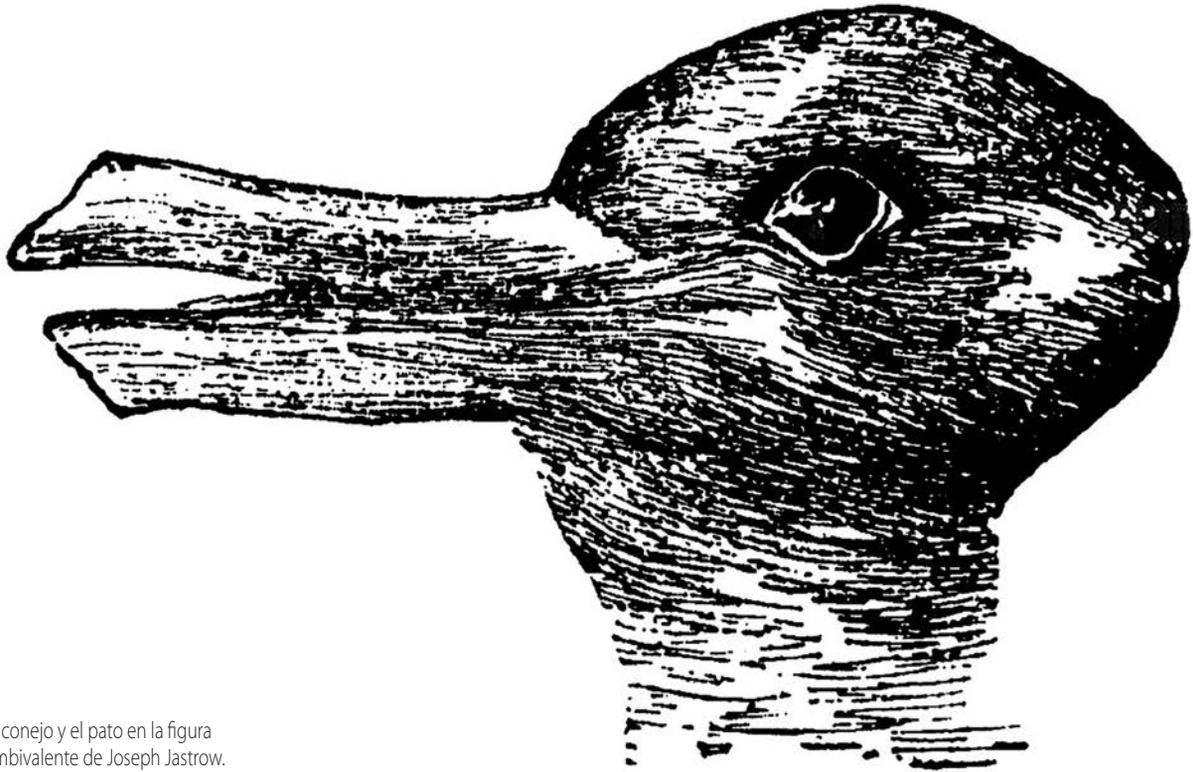
A pesar de que Carrington no obtuvo el reconocimiento que se merece hasta hace algunos años, su figura fue clave en la historia del surrealismo, siendo una de las primeras mujeres que manifestó su descontento con la forma de pensar de sus colegas, quienes no consideraban a la mujer como una artista, sino como una musa. Consiguió escapar de la opresión familiar para forjar su propio camino, logrando crear un corpus artístico sumamente vasto, en el cual las referencias autobiográficas y el simbolismo permiten entrever la esencia de Carrington, a través de un lenguaje visual sumamente personal. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Whitney Chadwick, *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism* (New York: Thames & Hudson, 2017), prefacio.

Cursos de  
**FOTOGRAFÍA**  
Taller Oscar Bonilla

CURSO BÁSICO  
TALLERES DE  
PROYECTO FOTOGRAFICO

Espacio "Salamandra"  
San Salvador 1719  
Consultas: 099619111  
bonilla23@gmail.com



El conejo y el pato en la figura ambivalente de Joseph Jastrow.

# Imagen, recorte y realidad<sup>1</sup>

¿Qué sucede hoy en la percepción de un niño habituado a la animación cinematográfica en 3D y Alta Definición (*Shrek*, *Ratatouille*, *Monsters, Inc.*)? Vivimos en una sociedad que produce y consume imágenes cada día más sofisticadas. Las últimas tecnologías acercaron el ojo del observador hacia la superficie del objeto, y así, regularmente, se habla de mimesis cuanto más exacto es el parecido (el signo) con el original (la cosa). Sin embargo, para algunos expertos no existe el parecido exacto. Nelson Goodman, tomando la acepción vulgar de la mimesis en Platón (dado que en la filosofía platónica la mimesis no se configura como copia sino como representación o re-producción), señala que es imposible imitar la realidad tal como es, puesto que toda visión va acompañada de una interpretación subjetiva e intransferible. Quedaría por examinar el complejo asunto de las fallas y por aseverar que no existe un ojo absoluto para toda la humanidad, motivo por el que algunos espectadores se sumergirán más que otros en la inmersión de la ilusión. La disyuntiva sigue siendo cómo pensamos lo que vemos.

OSCAR LARROCA

## Representación, ficción, fallas

La cantidad de píxeles que maniobran los animadores contemporáneos de los grandes estudios cinematográficos (Pixar, Dreamworks) para representar los objetos es mayor que la distancia entre los conos y bastones de la retina humana, lo cual disuelve –en apariencia– las diferencias visibles entre una textura real y una textura creada de forma digital. Mirar la superficie de un paño, la trama del follaje y las páginas húmedas de un empapado libro en el largometraje animado *Ratatouille*, o callejones y plazas públicas polvorientos en las recreaciones digitales de Alex Roman, significa, hasta donde nuestra agudeza retiniana nos lo permita, empacharnos en un grado cercano a cero: la más pura percepción. Aunque este tipo de realismo es más esterilizado que la realidad misma,

el límite en los detalles no está en los diseños, sino en quien los mira. A pesar de la cantidad de información contenida por milímetro cuadrado, asoman algunas contradicciones entre la forma y la textura. La *forma* de los personajes responde al universo de la ficción. Por ejemplo: las anamorfosis, las deformaciones antropomórficas o la caricatura del monstruo Sullivan en el film *Monsters, Inc.* Por el contrario, la textura pertenece al universo de la realidad visible: el pelambre del cuerpo del monstruo parece haber sido recortado de un animal verdadero, a lo que cabe agregar el “verosímil” movimiento cuando sus pelos son acariciados por la brisa. Una contemplación más afilada a ese pelambre revela que no hay *ruido* provocado por la pérdida de foco: los pelos parecen diseñados uno por uno y todos están definidos en primer plano, lo cual supone, al mismo tiempo, una «falla» desde el punto de vista de la ejecución. (La falla es el diagnóstico que se instala luego de que nuestra imperfecta mirada ejerció las comparaciones correspondientes entre la representación y nuestra idea prosaica de la realidad). Desde los estándares de la perspectiva cónica, la dureza siempre se asoció a la errónea representación de los objetos con bordes definidos (recordemos a los pintores flamencos góticos). Un objeto que se sitúe detrás de otro, y, por lo tanto, «más lejos» de nuestro punto de vista, siempre estará más borroso que el primer objeto. Por el contrario, los diseñadores del monstruo presentan a los personajes y el mobiliario con tanta higiene y claridad de recorte que traen cada uno de los objetos hacia delante: ninguno de los volúmenes que están detrás (al fondo) se ve borroso. Sin embargo, logran la ilusión de que están situados en primer, segundo y tercer plano, y hasta se puede percibir el trecho físico que separa a unos de otros. Quinientos años antes, Leonardo da Vinci había observado que los objetos representados en algunas pinturas eran demasiado planos y que los espacios en los paisajes carecían de la ilusión de profundidad. Intentó corregir estos problemas utilizando el *sfumato* (la pérdida de *focus*) para abastecer a los cuerpos de contornos imprecisos. Valido de este recurso pictó-

rico, el pintor florentino pudo someter a los objetos a las leyes de la distancia, con el propósito de que el volumen tenga un «adelante» y un «costado hacia atrás».<sup>2</sup> No obstante se debe precisar que, a pesar de sus refinadas observaciones, Leonardo no logró una mimesis absoluta (por ejemplo, no confundimos sus obras con imágenes fotográficas), si bien sería imprudente que se lo señale como un artista que no pudo sortear las *fallas*.<sup>3</sup>

El valor de una obra anida también en sus ligeros desperfectos, en sus discretas imprecisiones, en sus inexactas formas sometidas a una bruma crepuscular. Ahora, si la falla fuera el canon, podríamos localizar animadores que representan mejor que otros los materiales sólidos, líquidos y gaseosos, con relieves microtraídos en grados infinitesimales (ya que se encuentran formadas por píxeles). Hay una distancia estética ostensible entre el diseño de los ojos de los protagonistas de *Ratatouille* (parecen de plástico rígido y brillante) y varias texturas (nuevamente el cabello, o la transparencia en un gorro de cocinero), como si respondieran a diferentes registros creados por autores con estilos contrapuestos.<sup>4</sup> En líneas generales, además, casi todos los diseñadores manejan «incorrectamente» el movimiento: los personajes no pagan tributo al peso de sus cuerpos cuando caminan, corren o se desploman (una cosa es la textura, otra distinta es la perspectiva y otra son las leyes de la física), lo que se considera aún un reto en su descripción veraz.

Cuando digo «incorrectamente» estoy señalando que tiene «fallas», lo que equivale a decir que estoy emitiendo un juicio –vinculado a una convención– a partir de la ambición evidente de sus autores en pasar desapercibidos.<sup>5</sup> Aquí volvemos a Goodman y su certidumbre de que es imposible la imitación del mundo visible, habida cuenta de algunos ilustradores que se acercan al ya mencionado grado cero.

### Reemplazos

La ficción no obliga al espectador a confundirla con la realidad: la ficción es tal solamente si el espectador tiene la conciencia de la posibilidad de dejar de verla

como realidad. Dicho de otro modo: si la distancia entre una y otra significa disolver las diferencias que permiten tener conciencia de la una y de la otra, el resultado es la anulación de la conciencia misma. En apariencia, hay espectadores cada vez más adiestrados en el reconocimiento de las *fallas*, así como artistas cada vez más especializados en la representación hiperrealista. Se configura así un cerrado círculo entre emisor, imagen y receptor, que se retroalimenta en una dirección puramente estética. De modo inversamente proporcional, las nuevas generaciones tienen cada vez más dificultades con el ejercicio del lenguaje articulado en general y con la comprensión lectora en particular. Al tiempo que son capaces de detectar fallas e indefiniciones en una imagen determinada, tienen severos problemas en conceptualizar un texto escrito. Hoy, con una representación de la realidad visible “más real” que la realidad misma, existe una nueva dependencia cuyo resultado es el triunfo del ojo sobre el espíritu, con un asedio de la visualidad prevaleciendo sobre el lenguaje. Susan Sontag decía, de forma crítica, que «la imagen reemplaza a la cosa», quizá siguiendo a Aristóteles cuando este dijo: «A veces, es más verdadera la verosimilitud que la verdad».

### Acercamiento

«Cuando todo es mostrado es que percibimos que no hay nada más para ver», es un enunciado de Baudrillard que asume una prudente analogía con lo que sostenía Manuel Espinola Gómez acerca de los detalles diminutos en los juguetes de un niño (concepto que hago extensivo a algunas animaciones): «Los juguetes sin detalles demasiado caracterizantes se prestan mejor para la función lúdica del niño que los otros, atiborrados de similitudes microscópicas. [...] ¿Cómo se ve un barco, lejano, desde la costa? Se le ve, claro está, sin detalle alguno, apenas el volumen del casco flotante y la masa de su edificación superior (el barco amarrado al muelle, “fuera de escala”, muestra, tal cual una calavera, sus “cavernas” u oquedades tenebrosas). ¿Qué sucede entonces con cualquier barco de juguete que no tiene



Arriba: La metrópoli de cartón pintado de Tim Burton en su *Batman* de 1989.  
Abajo: El *Batman* de Christopher Nolan patrulla una ciudad exactamente igual a la transitada por los consumidores del film.

detalles accesorios comprometidos en demasía con sus matrices, y sí, únicamente, la síntesis general? El niño tendrá, rozándole las pestañas, aquel barco, el “de allá”, con su viaje incluido en dicho curso simbólico por la presencia de la distancia intermedia y condicionadora. Esto es, ya, viajar: es el juego, en el más fino, profundo y mágico sentido del término». Así como Espínola entendía que el de-

talle en los juguetes interrumpía parte del juego, el cineasta Harun Farocki creía que el excesivo acercamiento en algunas fotografías atentaba contra la integridad del sujeto: «Antes, las imágenes con poca definición [tomas aéreas de los campos de concentración nazi] eran un medio apropiado debido a la distancia que mantenían con los damnificados: la personalidad hallaba resguardo en el granulado de

la fotografía, en oposición a las imágenes de cerca; estas imágenes [en primer plano y –actualmente– en definición mejorada] vuelven a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas». Existen leyendas milenarias que describen el temor de algunos individuos (artistas, chamanes) a que sus máscaras tribales y esculturas antropomórficas se parecieran *demasiado* a la realidad. Así, un famoso



En contraste con la caricatura del monstruo Sullivan en el film *Monsters Inc.*, se puede observar que varias texturas pertenecen al universo de la realidad visible. Por ejemplo, el pelambre del cuerpo del monstruo parece haber sido recortado de un animal verdadero.

maestro chino nunca había iluminado los ojos de sus dragones pintados «para que no se escaparan volando». Este temor residía en el hecho de conservar aquellas antiguas representaciones en el espacio discursivo de lo simbólico.

En suma; las imágenes relativamente indefinidas y, por lo tanto, dubitativas, permiten preservar el juego, la distancia, y el símbolo.

### La línea, de nuevo

Hoy ya no existe el temor a que el dragón se escape, sino a que no aparente escaparse. La mimesis ha sido desarrollada en algunas imágenes por varios artistas que han operado dentro de la interzona divisoria (la línea de contorno o «membrana»). Esa línea, visible y simbólica, funciona como la bisagra habilitante que autoriza el pasaje de un lado hacia otro, pero sabi-

da es la imposibilidad de estar al mismo tiempo en ambos (vivir la ficción como realidad y entender que la ficción no es la realidad) debido a la alternancia entre uno y otro. Una imposibilidad equivalente a la de pretender ver, de forma simultánea, el sombrero y la boa que se comió al elefante en *El Principito* o de procurar ver al mismo tiempo el conejo y el pato en la figura ambivalente de Joseph Jastrow.

A comienzos de la década del 70, el hiperrealismo pictórico se fue convirtiendo en un paradigma de representación fascinante, seguramente como consecuencia de la apatía y las promesas de revoluciones incumplidas por las vanguardias históricas (entre otras variadas explicaciones que no viene al caso enumerar). Corresponde aclarar que en la pintura y la escultura hiperrealistas no necesariamente anida el ateísmo, sino una pequeña vuelta de tuerca emancipadora por el lado del oficio,

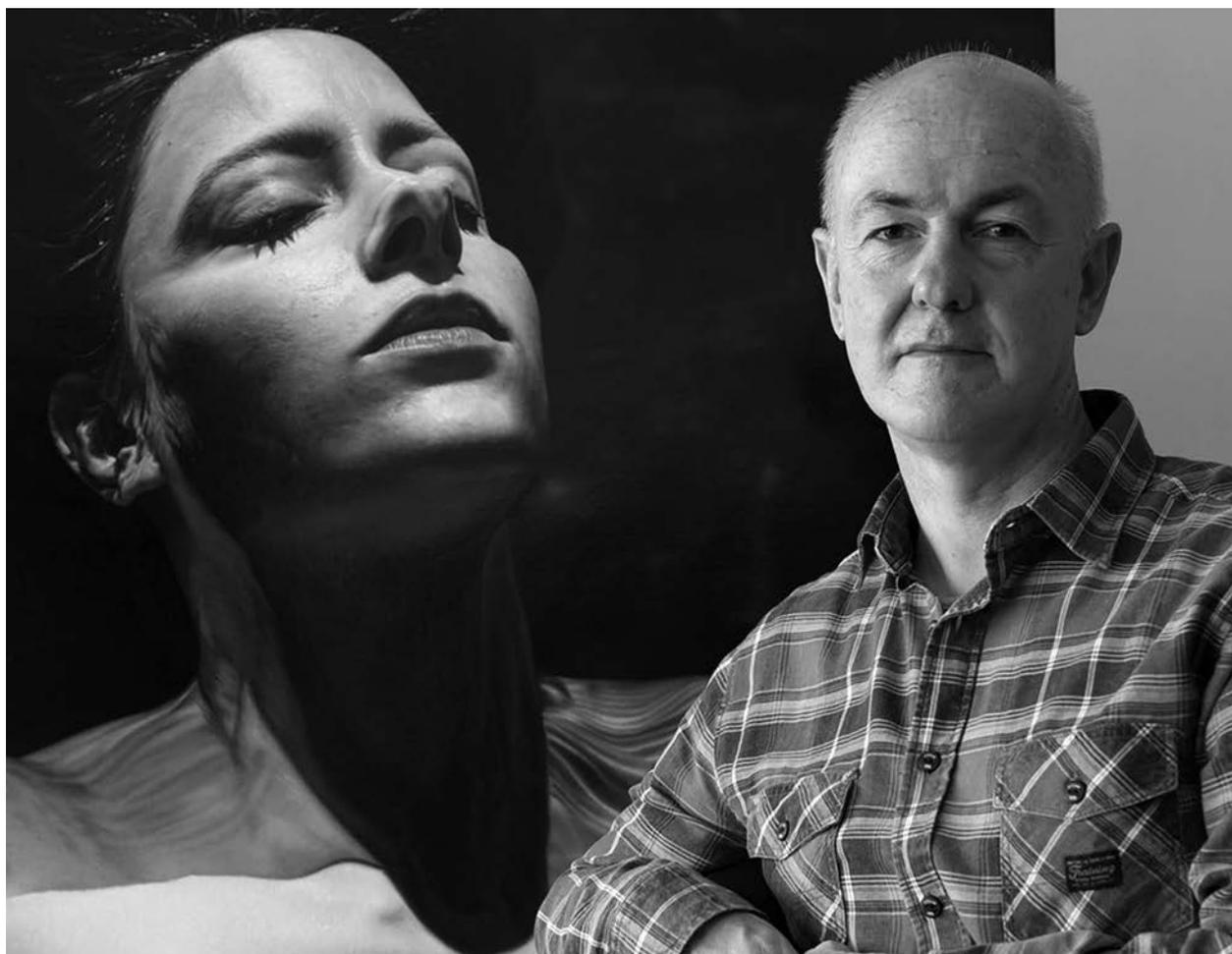
entendido este como el territorio en el que se están librando algunas batallas ideológicas (hipótesis que será básicamente política y no historicista). Ninguna de sus características, empero, indica que se tratase de una corriente homogénea: en las pinturas hiperrealistas se podían detectar, por ejemplo, diferencias de registro<sup>6</sup> entre una obra de Chuck Close y otra de Richard Estes. En la actualidad eso es un poco más arduo, pues las divergencias entre un retrato realizado por Marco Grassi y otro de Javier Arizabalo son irrelevantes. Si estas diferencias continúan minimizándose, seríamos testigos ya no solamente de una corriente homogénea (sin diferencias abiertas a subjetividades, sin sus discretas imprecisiones, despegada del sujeto), sino de la ilusión absoluta (la rotura de la membrana), al tiempo que desaparecería la ilusión como tal: es decir, su victoria sería al mismo tiempo su derrota. Además, ello implicaría entrar en una novedosa mecánica «globalizante» por el lado de la pérdida de la autoría, puesto que si la imagen llegara a confundirse con la realidad, ninguna obra de un artista o diseñador hiperdetallista se diferenciaría de otra.

La fascinación acrítica del espectador, mientras tanto, degeneró en una empatía por antonomasia hacia los efectos especiales, los *reality shows* y otras mercancías similares. El antiguo temor a perder el cimiento de lo simbólico (a que el dragón vuele) devino en la ansiedad de montar una realidad sustituta con la cual escabullirse, acaso, de la realidad misma.

### Repliegue (inconcluso)

«¿Dibujitos en blanco y negro? ¡Aburrido!».  
Homero Simpson

Si pasamos a films con actores reales, podemos advertir que hay adultos que no disfrutan de las viejas seriales de Batman (Lambert Hillyer, 1943, y William Dossier, 1966) porque consideran que envejecieron. Y cuando explican que envejecieron no se refieren a lo tosco del guion, sino a lo ingenuo de sus libretos, disfraces y entorno visual. Ahora bien, emplear los términos *burdo*, *ingenuo* o *irreal* como forma de descalificar esas producciones es



El español Javier Arizabalo ante una de sus obras hiperrealistas.

equivalente a insinuar que las pinturas de la era preperspectivista son imperfectas porque no representan nuestra manera de mirar el mundo (la perspectiva cónica tradicional del arte de Occidente).<sup>7</sup> Si se midiera a los bisontes de Altamira, el legado pictórico egipcio o los íconos medievales con los parámetros actuales, serían antiguallas ininteligibles.<sup>8</sup> (Es innecesario añadir que el arte del pasado no es accesible ni mensurable desde el presente y si ello se intentara supondría ocupar de forma violenta un espacio ajeno). Frank Miller sentenció: «Hace más de veinte años que Stan Lee trajo el teleteatro a la historieta. La gente ha llegado a ser en ella algo demasiado humano. Los superhéroes se han vuelto cada vez más ridículos cuanto más pegadas a la tierra se han vuelto sus vidas». Así, la cercanía con *lo real* (el Batman de Christopher Nolan patrulla una ciudad exactamente igual a la transitada por los consumidores del film) aleja el

disfrute que se puede experimentar con la ficción (la metrópoli de cartón pintado de Tim Burton en su *Batman* de 1989). Siguiendo con el razonamiento de Miller, no es descabellado indicar que el Guasón de César Romero es menos ridículo que el Guasón de Heath Ledger. A su vez, el pasaje de ficción a realismo en Romero ocurre a una distancia *realidad-ficción* mayor que en el Guasón de Jack Nicholson. En Ledger ese pasaje ya no existe: como el hechizo desplazó a la metáfora (la humanización pixelada desplazó al arte), su versión del Guasón es ridícula porque es creíble y humana. Es necesario agregar que el alto registro de la imagen *obliga* a producir una historia más cercana a la realidad del espectador (maquillajes naturalistas, decorados más convincentes, etcétera). A la inversa: imagínese el Batman de la serie dirigida por William Dossier en imagen nítida y con excelente definición: es posible que

la escenografía de cartulina, las costuras de los disfraces de los *bativillanos*, o los pliegues entre la capucha de Batman y su capa delaten una proximidad que desdibuje el juego y desfavorezca, en consecuencia, las distantes virtudes que provee la ficción (recordemos a Farocki). Podemos disfrutar mucho más de aquel Batman «de cartón» siempre y cuando habite en el mundo de una reproducción visual en movimiento ligeramente indefinida. En suma, el asunto reside, pues, en reconocer que lo que efectivamente envejeció fue una forma de mirar. *Ir al fondo de la realidad* con un ojo fino al auxilio de comparaciones materiales para proveernos de una realidad de repuesto («esta imagen *se parece* a la realidad») no significa permanecer en su *superficie*, valga la paradoja. La alta definición y el 3D, sumados a un realismo que es mayor que la realidad (los pelos de Sullivan en primer plano) invocan una transparencia al servicio del

ocultamiento. Dicho de otra forma: los nuevos medios tecnológicos pretenden acercarnos a la realidad, mas nos alejan de ella cuando luego establecemos comparaciones entre lo que vimos en la pantalla (registros distintos, un foco higiénico sobre las texturas) y lo que veremos seguidamente en la calle, a la salida del cine.<sup>9</sup> Y esto vale tanto para niños como para adultos. Hay, por tanto, un desplazamiento: la bisagra –como punto de inflexión– deja de servir a la potencialidad del sentido para admitir, a la inversa, su dependencia respecto a la comparación. El hechizo por cierto tipo de imágenes (la *verosimilitud* expuesta por Aristóteles) como forma de colmar el vacío dejado por la capacidad de simbolizar, puede provocar que se evapore la interzona habitante. Sin caer forzosamente en la sospecha platónica hacia las artes, esta uniformización de las preferencias estéticas basada en la redundancia revoca los lazos que enriquecían las oposiciones entre la realidad y la ficción, haciendo que el ilusionismo de los píxeles llegue a convertirse en el único tipo de verdad que importe. 

<sup>1</sup> Partes del texto que conforma este trabajo fueron publicadas por separado en dos notas en el suplemento *Tiempo de crítica*: «Sumergidos en la inmersión», n.º 10, 25/5/2012, y «En la carne», n.º 21, 10/8/2012.

<sup>2</sup> «LVI. ¿Qué cosa sea de más utilidad e ingenio, o el claro-oscuro, o el contorno? El contorno exacto de la figura requiere mucho mayor discurso que el claro-oscuro [...] el sitio, calidad y cantidad de las sombras son infinitas». Leonardo da Vinci. *El tratado de la pintura* (primera edición en italiano, 1651).

<sup>3</sup> Todas estas observaciones sobre los problemas de la representación a partir de la perspectiva cónica tradicional fueron problematizadas, de algún modo, por los pintores cubistas, quienes fusionaron en sus composiciones el color, el claroscuro, la línea y la profundidad del espacio.

<sup>4</sup> Siempre hubo diferencias ostensibles y hasta contrapuestas entre las producciones de aquellos artistas que trabajaron dentro del arte figurativo. Willem van de Velde (1633-1707) se especializó en paisajes diurnos, mientras que Jacob van Ruisdael (1628-1682) fue más convincente con sus paisajes nocturnos. Pieter de Hooch (1629-1684) era solicitado por sus pinturas de casas burguesas y Pieter Saenredam (1597-1665) como especialista en interiores de iglesias. En Uruguay, Juan Manuel Blanes (1830-1901) fue un artista que pintaba con gran mesura las texturas de todo tipo, aunque tuvo desaciertos con algunos colores y la perspectiva cónica. Carlos Tonelli (1937-2012), por su parte,

dotaba de un espesor mucho más concreto (y pesado) a los objetos de sus bodegones, mientras que Clever Lara (1952) dota a los suyos de un estado más gaseoso.

<sup>5</sup> «Estaré conforme el día que los efectos especiales no se noten». Steven Spielberg.

<sup>6</sup> Sobre todo, debido al reconocimiento de las fuentes de insumo de las que se servían aquellos hiperrealistas (las reproducciones fotográficas de la época, como Polaroid y otras).

<sup>7</sup> Lo mismo se podría decir de lo caduco que podría verse el teatro musical japonés Nô (drama lírico del siglo XIV, que alude a la redención usando el simbolismo de alguna leyenda) en comparación con el teatro autorreferente o teatro de la metaficción (de tipo realista) de comienzos de este siglo.

<sup>8</sup> Cuando apareció en Uruguay la televisión color, Canal 10 agregaba ligeras tonalidades en blanco y negro en su balance cromático para opacar la fosforescencia de la teleimagen y dotarla de un color «menos artificial». Pero, del mismo modo, así como en 1980 consideramos que la imagen en color era más vívida que la emitida por la televisión anterior, actualmente, con los detalles que registran el HD y el 4D, aquellas primeras imágenes policromas resultan prosaicas.

<sup>9</sup> También es cierto que los medios tecnológicos de última generación pueden *simular* imágenes baratas, como si fueran registradas de forma *real* y doméstica. Es decir: lo real no solamente es «lo nítido» sino que también puede ser «lo borroso».

Ediciones de La Plaza tiene el enorme agrado en presentar el acontecimiento editorial del año:

## DESPUÉS DEL ESTRENO

Una selección de textos críticos publicados por Jorge Abbondanza entre 1965 y 2014.

Nueve capítulos en tres volúmenes de 420 páginas cada uno: cine, artes visuales, crítica, cultura, medioambiente, política, historia, patrimonio y teatro.

(Compilador: Óscar Larroca)



*[...] Abbondanza no solo tenía sobradas credenciales para hablar del texto autoral y de los rubros técnicos, sino que hablaba de nuestro desempeño como actores: el leit motiv fundamental y central de nuestra disciplina. Luis Brandoni*

*[...] Su apreciación de la creatividad lo convirtió en un mentor obligado para nuestro quehacer teatral; sus críticas abrían puertas de reflexión, ecuanímenes y severas, anteponiendo siempre el juicio riguroso a la complacencia. Mario Morgan*

*[...] Esa rara «isla» cultural en medio de un país bajo dictadura se las ingeniaba para decir al filo de lo permitido, para mantener aireada las visiones y acontecimientos del mundo exterior que el cine nos dejaba atisbar. Ana Ribeiro*

Distribuye Gussi. EN VENTA EN TODAS LAS LIBRERÍAS



2402 90 17  
www.socioespectacular.com.uy



Para  
empezar  
a salir



## Exposición permanente

Bartolomé Mitre 1368 – Montevideo – Uruguay  
Tel.: (+598) 2917 0343 / Móvil: (+598) 99303718  
www.alsurart.com – alsurart@gmail.com



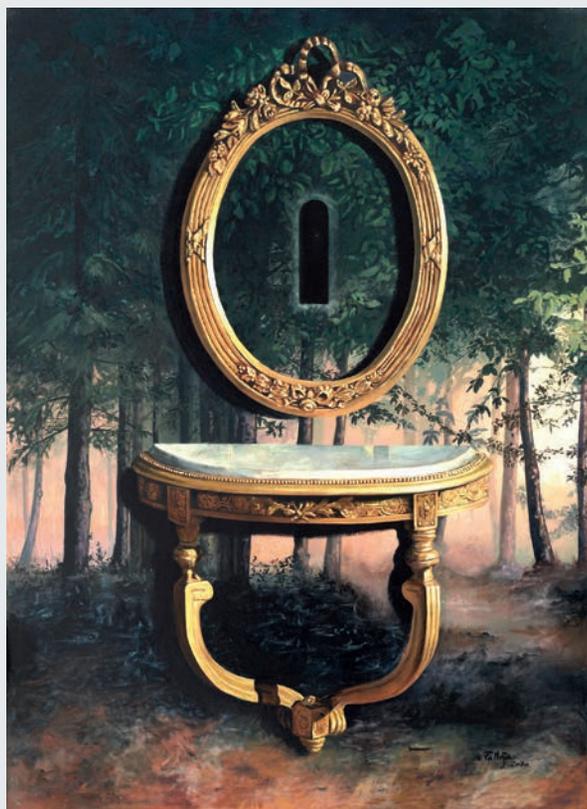
SALA NICOLÁS LOUREIRO  
TEATRO EL GALPÓN

## Florencia de Palleja

### *Reminiscencias*

La simbología de los espejos se despliega como reflejo del universo y la conciencia humana, eco de la memoria y reminiscencia de un saber ancestral, en diálogo permanente con el bosque, que dentro del simbolismo general del paisaje ocupa un lugar destacado y polisémico en mitos, cuentos y leyendas. El proceso creativo de Florencia de Palleja toma como concepto central la teoría platónica, que enseña «la misión de recordar lo que el alma ya conoce». Recorrer la exposición es adentrarse en su camino de descubrimiento personal, plagado de símbolos que resuenan en nuestra memoria colectiva. Florencia de Palleja expone por primera vez en forma individual y, con pocos elementos de gran valor simbólico, propone una visión personal con la claridad conceptual, la sensibilidad y la solidez técnica necesarias. Las obras hablan por sí mismas, se despliegan en el espacio en recursión con objetos reales, invitándonos —a través de nuestra propia imagen reflejada— a multiplicar los posibles sentidos en un juego de espejos infinito.

Eloísa Ibarra



*Antesala del tiempo. Acrílico sobre lienzo, 150x110, 2020.*

Hasta el 30 de setiembre  
Sala de Exposiciones - Entrepiso del Teatro



Centro de Capacitación  
de Fundación Itaú

# Cursos 2022



**Diploma  
Gestión  
Cultural**

Comienzo:  
**Abril 2022**

Modalidad:  
Virtual



**Curso Gestión  
de la Producción  
Artística**

Comienzo:  
**Agosto 2022**

Modalidad:  
Virtual



**Curso  
Periodismo  
Cultural**

Comienzo:  
**Agosto 2022**

Modalidad:  
Virtual