



La Pupila



El mirador cavante:

Manuel Espínola Gómez
(1921-2003)

SUMARIO >

- 1 Tan cerca y tan lejos:
Apuntes sobre la recepción de la obra
de Washington Barcala
- 5 Acerca de la destrucción en el arte
- 10 El cemento en las artes plásticas
- 15 El mirador cavante:
Manuel Espínola Gómez (1921-2003)
- 22 Entrevista a Fabián Barros Andrade
Criptoarte: Nuestro ya conocido
capitalismo acelerado y los nuevos espacios
de oportunidades para los artistas
- 28 El arte desconocido de Hilma af Klint
Bajo la piel de las cosas

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 58, AGOSTO 2021

Tapa: *Serenísimo paisaje encabezado*.
Óleo, 0,93×1,60 m, 1975.



STAFF / Colaboran en este número

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).

Luis Vidal Giorgi. Licenciado en Antropología Cultural (Udelar), posgrado en sociología (Ciesu-Flacso); exdocente de la Universidad de la República (Udelar) y Universidad Católica (Ucudal). Asimismo, ha desarrollado una vasta actividad en el área teatral como docente, director, dramaturgo e investigador. Ha ejercido el perio-

dismo cultural escrito y radial en diversos medios nacionales. Sus actuales áreas de interés sobre las cuales ha publicado artículos y dado cursos son: Antropología del Arte; Mitología, Políticas y Estudios Culturales; Patrimonio Intangible e Historia y Teoría de las Artes Escénicas.

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.

Pepe Viñoles (Melo, 1946). Artista visual. Vive en Malmö, Suecia. Cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y de profesorado de Dibujo en el Instituto de Profesores Artigas. Estudió diseño gráfico e hizo un posgrado en la Escuela Superior de Diseño - Konstfack de Estocolmo. Expuso en varias ciudades del mundo, como Atenas, Estocolmo y Roma. Ha sido curador de varios proyectos expositivos en Malmö y otras ciudades.

Manuel Neves. Historiador y curador independiente.

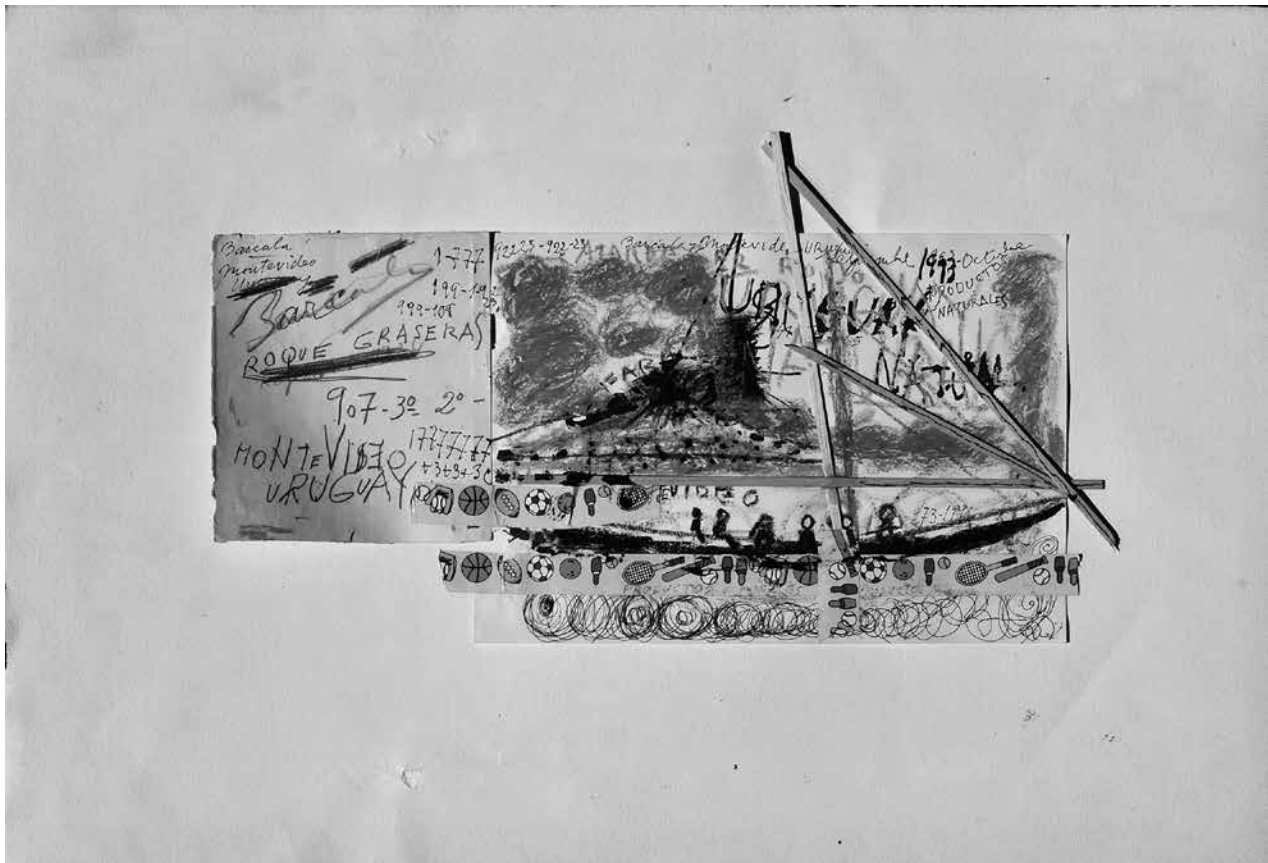
► Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha.

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

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

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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, 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.



Uruguay natural. Técnica mixta sobre papel, 38x57 cm, 1993.

Tan cerca y tan lejos:

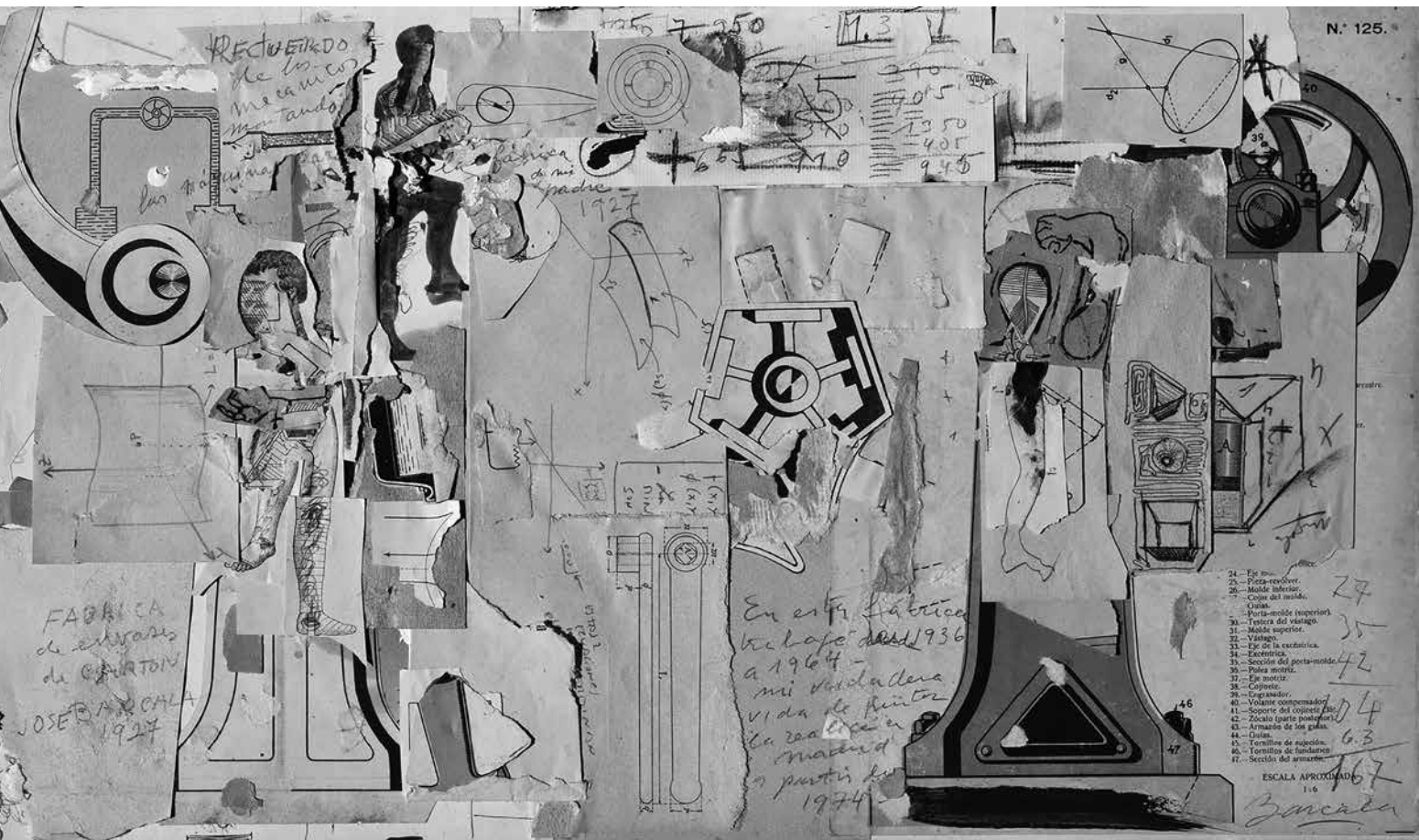
Apuntes sobre la recepción de la obra de Washington Barcala

MANUEL NEVES

Este artículo tiene como objetivo intentar aclarar algunos comentarios y malentendidos surgidos durante la exposición individual de Washington Barcala *Mi vida de cartonero*, realizada en el Museo Gurvich entre noviembre del 2020 y marzo del 2021. Esta exposición que tuve la oportunidad de organizar y curar, gracias a la invitación de Martín Gurvich, Joaquín Ragni y el generoso apoyo de Jorge Barcala, nunca se programó como una exposición panorámica o de carácter retrospectivo,

ya que gran parte de la obra del artista se encuentra dispersa en Europa, particularmente en España. Esta exposición se originó como un proyecto de carácter conmemorativo, ya que en el 2020 se cumplían cien años del nacimiento del artista. La palabra conmemorar deriva del latín *conmemorare*, que está compuesta del prefijo *con* (junto) y de *memo* (recordar), en ese sentido es una palabra que relaciona recuerdo y memoria. Asimismo, recordar deriva de *recordare*,

que se compone del prefijo *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón), es decir: nuevamente en el corazón, ya que en el pensamiento clásico el corazón era la sede de la memoria. Esta conmemoración, o esta voluntad de memoria y recuerdo, es importante, ya que Barcala (por su singularidad creadora) es uno de los artistas más destacados de su generación, pero también uno de los más importantes del panorama de la plástica uruguaya. Una generación que además está integrada por figuras excepcionales, entre las que se



Fábrica de envases de cartón. Técnica mixta sobre cartón, 31,5x54,4 cm, 1989.

destacan Juan Ventayol (1915-1971), María Freire (1917-2015), Raúl Pavlotzky (1918-1998), Manuel Espínola Gómez (1921-2003), Gonzalo Fonseca (1922-1997), Jorge Páez Vilaró (1922-1994) o Américo Spósito (1924-2005). Pero al mismo tiempo, en el caso de este artista, esta conmemoración cobraba un valor singular, ya que su trayectoria personal hizo que gran parte de su obra fuera desconocida por el público uruguayo, que solo podía ver su autorretrato *Cantina 1944* en el Museo Nacional de Artes Visuales y una obra de la serie *Chatarra* realizada en los años sesenta, en el Museo Agustín Araujo en la ciudad de Treinta y Tres. Esta característica se debe a que Barcala realizó en España, entre los años 1974 y 1992, la parte más importante de su producción artística. En ese sentido el público uruguayo no tuvo acceso a su obra durante más de tres décadas, ya que entre fines de los sesenta y su importante

exposición realizada después de su desaparición física, en el Museo Torres García en 1996, no se vieron obras del artista en Uruguay. Posteriormente a ese importante evento se realizaron tres exposiciones con un conjunto de obras muy similar al evento del 96, a saber: en el Centro Cultural del MEC de Montevideo en 1999, en la Galería Gustavo Tejería Loppacher de Punta del Este en el 2000 y por último en Galerías de las Misiones de Montevideo en el 2009.

Sensibilidad informalista

Esta percepción parcial de la obra del artista hace que su obra no sea entendida en su globalidad, por eso es importante recordar y destacar que Barcala pertenece a una generación que, mayoritariamente durante la década de los años cuarenta y parte de los cincuenta, realizó una obra figurativa ecléctica, de carácter convencional y ciertamente conservadora.

Esta generación a fines de la década de 1950 abrazó con vehemencia una vanguardia de carácter internacional como fue la abstracción informalista y sus variantes. Para poder tener una percepción precisa de la obra de Barcala es importante entender que la producción artística realizada a partir de finales de los años cincuenta está definida por los valores y las doctrinas del informalismo. Estas ideas no convencionales del arte, que influyeron a la mayoría de los colegas de generación del artista, entendían la superficie de la obra como el escenario para la exploración de la subjetividad del individuo a través de la manipulación y la experimentación con materiales y elementos extremadamente diversos y heteróclitos. En ese sentido, el cuadro (el grabado o la escultura) era un espacio creativo independiente y autónomo de la realidad objetiva, donde se condensaba la sensibilidad, la personalidad y en algunos



Las Evas de Pocitos. Tinta y lápiz sobre papel, 21x27,8 cm, 1993.

casos la espiritualidad del creador. De esta manera estos artistas consideraban y sentían ese espacio (el de la obra) como un lugar donde se podía ejercer una libertad creativa sin límites precisos. Independientemente de las consideraciones existenciales y de repliegue a un cierto individualismo, que esta estética posibilitó en un contexto de consolidación de la sociedad de masas, es importante señalar que la sensibilidad creativa que definía a Barcala y que determinó su producción durante su exilio español estuvo guiada por la idea de que el trabajo del artista se materializaba en el ejercicio constante de una libertad creativa sin límites o pautas. Otro elemento importante para destacar es que, a pesar de la poca presencia de obras en espacios expositivos nacionales, el artista antes de trasladarse a España era una personalidad extremadamente reconocida por sus pares, por la crítica local y regional, y también por las instituciones

públicas. Durante dos décadas Barcala ganó múltiples premios en salones nacionales y municipales y participó en las exposiciones oficiales más importantes que representaron la producción artística nacional en el extranjero. Por último, es significativo señalar que al igual que la mayoría de sus colegas, Barcala contaba con un trabajo que le permitía subsistir (en su caso la fábrica de cajas de cartón de su familia). Esta condición no limitó su creatividad y compromiso con la creación artística, pero sí su productividad. En ese sentido su producción artística antes de viajar a España fue limitada en cantidad y en general fue realizada puntualmente para eventos, como exposiciones donde era invitado o salones oficiales. Esta característica que de alguna manera también define a gran parte de su generación, por un lado contradice la imagen romántica del artista de vanguardia que vive entre la precariedad material y la bohemia creando en su taller y, por otro,

da cuenta del inconsistente mercado del arte local, que a diferencia de algunos países vecinos, Estados Unidos y Europa, siempre encontró dificultades para la comercialización de obras relacionadas con la vanguardia, siendo hasta fines de los setenta el principal cliente para este tipo de producción el Estado a través de los salones oficiales.

Algo más que cajas y collages

Seguidamente presentaré de forma esquemática algunos elementos que caracterizan la obra producida por Barcala durante su exilio español. Como señalamos, la ausencia de obras del artista en la escena artística uruguaya generó una situación de extrañeza al percibirse una cierta desconexión entre la obra producida en la década de los sesenta, llamada genéricamente *Chatarra* y la obra realizada durante la década de los ochenta, que fue la que el público uruguayo pudo

representación; por el contrario, en el dada el collage surge como un espacio lúdico de experimentación con elementos que se colocan siguiendo la incertidumbre del azar y el accidente.

En estas dos vanguardias originarias del arte moderno, el elemento adherido a la superficie (de forma general) conecta la obra con la realidad material representada, pero también en algunos casos el elemento adherido genera un espacio de incertidumbre y ambigüedad.

A su vez, el collage también fue muy utilizado en el arte abstracto, como un elemento que representa básicamente un plano de color. En el caso de Barcala, entender su obra española solo como una experimentación en el collage es intentar forzar una categorización, ya que su obra por su originalidad y extrañeza no parece entrar en ninguna categoría posible.

El collage, el ensamblaje o la acumulación, es una estrategia que el artista utilizó para realizar obras donde diversos elementos, diferentes técnicas y materiales, se interrelacionan creando un equilibrio inestable que parece estar en inminente peligro de ruptura. Asimismo, si a nivel

de composición las obras proyectan una sensación de tensión vacilante, el significado que podrían proyectar es igualmente precario y ambiguo, ya que nunca se puede definir si son obras abstractas o si intentan conectarse o representar la realidad.

A fines de los ochenta, el artista vislumbra los contornos y los límites de su vida física, y procesa en sus últimas obras una profunda introspección, que lo llevan a realizar una suerte de balance de su vida de creador, y esto a su vez se transforma en el impulso para profundizar aún más en los espacios creativos.

Así, en la obra de sus últimos cinco años de vida, el artista vuelve a integrar la figura humana, crea una serie de pinturas monocromas que denomina *Chatarra*, realiza obras sobre los papeles recuperados de la fábrica de su familia y retorna a la práctica del dibujo. Toda esa variedad de prácticas e intereses, que podrían entenderse como incoherentes, adquieren en la producción tardía de Washington Barcala el significado justo: la coherencia en su búsqueda permanente por ampliar los espacios de libertad creadora. 

4 | LA PUPILA



Obra de Banksy vuelta a rematar.

Acerca de la destrucción en el arte

Las manifestaciones del arte se nutren de un impulso vital de creación, comunicación y transformación de la materia modelada por los valores e ideas del creador, pero paralelamente esos mismos aspectos estéticos, ideológicos y éticos han generado reacciones que han expresado un impulso destructor de obras de arte en muchas ocasiones, las cuales van, en un arco, desde aislados actos de motivación individual a sistemáticas políticas de Estado.

LUIS VIDAL GIORGI

Infame en busca de fama

En la motivación individual con ribetes psicopatológicos, está el caso paradigmático y pionero en la acción destructiva de Eróstrato en la Magna Grecia, quien al parecer habiendo fracasado en diversos ámbitos, entre ellos, según cuenta la leyenda, hasta con versos mediocres, no

encontró mejor forma para su obsesión, consistente en ser famoso, que incendiar el Templo de Artemisa en la ciudad griega de Éfeso, una de las maravillas de la Antigüedad en el año 358 a. de C. El mismo año del nacimiento de Alejandro Magno, incluso la leyenda surgida de esos sucesos, señala que Artemisa no se encontraba en el templo para protegerlo, pues había ido al

nacimiento del gran conquistador. Cuando el incendiario fue detenido y torturado confesó abiertamente su motivación: ser célebre, por lo que las autoridades lo condenaron a muerte y prohibieron, para desesperación del condenado, mencionar su nombre, el cual tiempo después fue rescatado por algunos cronistas e historiadores, dando



Ai Weiwei.

lugar incluso a que se califique en la ciencia psicológica como el síndrome de Eróstrato a quien realiza acciones agresivas de cualquier tipo para lograr la fama, ya que esa actitud de búsqueda de la notoriedad en nuestra sociedad narcisista tiene vigencia y expresión en varias situaciones que los medios amplifican.

Y ya entrando a otra categoría en la destrucción de las creaciones artísticas en nuestro siglo XXI, recordemos esa paradojal mezcla de medievalismo y tecnología que fue la voladura de las estatuas gigantes de Buda en Afganistán por milicias talibanes en el 2001. En este caso no tiene un ejecutor individual pues es en el nombre colectivo de una religión y los Budas de tantos años de existencia previa al Islam eran considerados una manifestación de idolatría tanto por reverenciar a otro Dios que no es Alá, como por que las imágenes figurativas implican una forma de idolatría, afirmación que profesan sectores del islamismo, por eso mismo ni el Profeta ni Alá pueden ser representados. Las caricaturas francesas de Mahoma, que dieron lugar a los atentados a sus realizadores, tenían una doble blasfemia para los radicales islamitas, eran una burla y encima infringían la prohibición de realizar imágenes de Mahoma.

El conflicto acerca de las imágenes recordemos que ha estado planteado con virulencia y con consecuencias cismáticas en el cristianismo. Empezó en el Bizancio imperial donde en el 730 d. de C. el emperador León III, basándose en el Antiguo Testamento, sostiene que las imágenes en las iglesias son ídolos. Primero

cambia una imagen de Cristo por una cruz y luego ordena destruir todas las imágenes, ante la oposición de las autoridades eclesiásticas que ven la irrupción de los soldados en los templos volcando estatuas y desgarrando pinturas. El emperador se autorefería como gobernante y también sacerdote, por lo que había una lucha por el poder político, pero el conflicto a lo largo del tiempo también expresaba sutilezas teológicas, como la de que si Cristo tenía una doble naturaleza, humana y divina, representarlo era mostrar solo una de ellas, y como estas eran inseparables constituía una herejía. Pero lo que nos interesa en esta nota más que ahondar en discusiones a las que fueron tan afectos los bizantinos, es destacar que de esa destrucción de imágenes surgió la definición de iconoclastas que ya es parte del vocabulario actual y hasta ha generado estudios académicos especializados dentro de la disciplina, también académica, la iconología.

Por eso es que el tema de los iconoclastas, que incluso han adquirido cierto prestigio en el arte contemporáneo, entendida esa actitud como la de romper moldes consagrados de representación de lo artístico, también nos lleva a situaciones de actualidad, como lo han sido las acciones donde una multitud de manifestantes han derribado estatuas de personajes con un pasado esclavista y hasta el mismo Colón recientemente en Colombia. Acción que ha tenido antecedentes cercanos en el imaginario de fin de siglo XX, con las estatuas de Lenin derribadas disuelta la URSS o ya en siglo XXI con las estatuas del

megalómano de Sadan Hussein derribadas con transmisión simultánea por la TV en Irak. Asimismo, la destrucción como la que llevaron a cabo recientemente en zonas del conflicto entre Armenia y Azerbaiyán en los territorios conquistados por este último país, otrora parte del imperio otomano, como forma de borrar la memoria de los armenios. En estos casos, como el mencionado, se ha empezado a utilizar el concepto de genocidio cultural, que incluso ya tiene una expresión jurídica en las leyes internacionales.

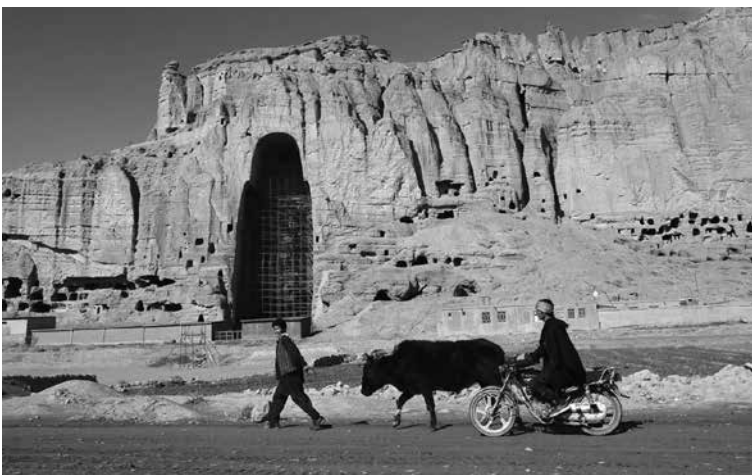
¿Los medios salpican el fin?

Y esto nos conduce a temas polémicos ya más vinculados a los espacios urbanos donde las reivindicaciones de algunos grupos se proponen dejar su huella en edificios y monumentos de la ciudad. Y lo justo de su causa y necesidad de visibilización ante la ignorancia de los medios de sus planteos lleva a determinadas acciones en lugares icónicos del patrimonio urbano que luego son difundidos como vandalismo por esos mismos medios a los cuales buscan llamar su atención, opacando su mensaje.

En un artículo titulado ni más ni menos que: «Intervención y destrucción de monumentos públicos en América Latina como respuesta ante el dominio cultural e ideológico del espacio público» de J. Lukinovic, se señala que el monumento es una «imposición valórica e histórica dentro del contexto social, debido principalmente a que no permite discusión o transformación una vez que es erigido».



Estatua de Colón al suelo.



Estatuas de Buda destruidas.

Esta afirmación es especialmente válida a lo históricamente señalado como fundacional, que ha sido puesto en el banquillo de los acusados a partir del revisionismo, habiéndose desmontado a muchos próceres en mármol, pero «de pies de barro». En el llamado pasado reciente, dictaduras militares mediante, la discusión es más polarizada, ya que también desde grupos vinculados a esos desbordes dictatoriales se vandalizan los recuerdos de la memoria, como los atentados con pintura al mural de los desaparecidos de Pilar González que estaba en la calle Rivera y Jackson. A la desaparición física suma oprobiosamente el intento que desaparezca el recuerdo visible, aunque las manchas de pintura en los rostros espectrales que demandan justicia no destruían el mural y le agregaban un recordatorio permanente de la violencia desatada.

A propósito nos parece adecuado compartir lo que escribe Pedro Lozano, crítico de arte español, en una nota sobre la destrucción del arte: «En este último sentido debemos recordar el término clásico “damnatio memoriae”, que remonta su origen a las acciones destinadas a borrar la historia de un individuo, una práctica extendida en la Roma imperial. Por otra parte, ya en el antiguo Egipto se procedía a la destrucción sistemática de todas las imágenes y referencias escritas de una determinada persona, desde un faraón hasta cualquier súbdito del país del Nilo. Una circunstancia que suponía no solo la muerte histórica del sujeto elegido, sino también un verdadero problema para poder desarrollar su reencarnación y su vida en el más allá. Era el mayor castigo que podía recibir una persona». Y, por otra parte, Lukinovic extiende su razonamiento más allá de la mera

expresión de un desacuerdo violento o de una reivindicación ante una estructura social opresiva y afirma que se da: «la democratización de la iconoclasia, pues los ejercicios iconoclastas ya no son propios de cúpulas de poder —aunque siguen existiendo sobre todo en ejercicios de monumentalización y desmonumentalización—, sino que pueden ser manifestados por cualquier sujeto o colectivo que comprenda una situación disruptiva entre el ícono, el espacio en que se sitúa y sus propios intereses o perspectivas». Esa reivindicación de la acción destructiva o iconoclasta en favor de publicidad ante una causa justa tiene un antecedente en 1914 cuando la británica Mary Richardson desgarró a cuchilladas el cuadro *La Venus del espejo*, el cuadro de Velázquez, en la National Gallery de Londres. Su motivación fue: «He tratado de destruir la imagen de

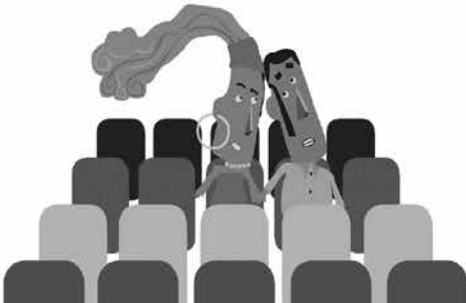


SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura





Varsovia destruida.

la mujer más bella en la historia mitológica como protesta contra el gobierno de la destrucción de la señora Pankhurst, que es el personaje más bello de la historia moderna». La mencionada señora, otra fervorosa militante, había sido detenida el día anterior. Richardson agregó: «La justicia es un elemento de belleza tanto como el color y el contorno del lienzo. La Sra. Pankhurst busca procurar justicia para la feminidad».

Hitler ordenó el incendio de Notre Dame

Los ejemplos de destrucción desde el poder abundan, siendo los más citados los que perpetraron los nazis, con sus hogueras para libros y cuadros de «arte degenerado», en paralelo a su rapacidad para robar arte clásico de todos los países ocupados. Lugares donde asimismo ejercieron su política de arrasar el patrimonio de otras culturas, recordemos que en 1944 con las tropas aliadas ya cerca de París, Hitler dio la orden de destruir la ciudad lo más posible, empezando por el Arco de Triunfo y la Catedral de Notre Dame, el gobernador militar de Alemania en la capital francesa, Von Choltitz, no cumplió las órdenes. Para algunos salvó París, para otros integrantes de la Resistencia solo lo hizo para negociar favorablemente su rendición, pues ya había distribuido explosivos por la ciudad.

Acotemos como dato curioso que el incendio que la destruyó en el 2019 fue en abril, el mes del cumpleaños del destructor Hitler. Pero donde no hubo piedad ni compasión de parte de los nazis por la herencia cultural fue en Varsovia, luego del levantamiento en 1944 cuando surgiendo desde las cloacas la resistencia polaca liberó la ciudad por un corto tiempo, luego fue reprimida y Hitler mandó destruir toda la ciudad en represalia. Comandos incendiarios fueron enviados especialmente con la idea de borrar todo vestigio histórico y simbólico en la capital polaca. Empezaron por los edificios emblemáticos, pero siguieron por los monumentos, cines, teatros, museos, bibliotecas con documentos de la historia polaca y libros incunables, escuelas, hospitales, con una voluntad destructiva sistemática como no se había visto en una ciudad en la edad moderna. Además de recordar este horror no tan conocido, lo que comentamos a propósito de este tema es rescatar el arte como memoria y testimonio ante la barbarie, pues luego de la liberación de Polonia comenzó la reconstrucción de Varsovia y en el marco de una polémica con dos posturas: reconstruir como nuevo o tratar de restaurar los edificios según cómo eran, finalmente se impuso esta última opción. Se realizó esa labor denodada en base a documentos y también se tomaron

pinturas del casco histórico de la ciudad del pintor Bernardo Bellotto, sobrino del célebre pintor veneciano Canaletto y que adoptó el nombre de su tío Bernardo. En el siglo XVIII pintó varios paisajes urbanos de distintas ciudades europeas, pero los de Varsovia sirvieron como base para la reconstrucción de varios edificios y su entorno. Es maravilloso que el arte pictórico que guardaba la memoria de las creaciones urbanas del pueblo polaco sirviera como modelo para la reconstrucción, derrotando la voluntad despiadada del torpe tirano que fue rechazado por la academia de Bellas Artes de Viena en su juventud, «pintor de brocha gorda», lo llamaba Bertolt Brecht.

¿Quién rompió el jarrón chino?

También se han dado intentos de destrucción asignando a la acción un valor de juicio estético, ya sea por una reivindicación del gesto realizado por un artista en el arte moderno o contra alguna manifestación del arte consagrado como preconizaba el movimiento dadaísta y su grito: «A destruir museos», o, por el contrario, contra el propio arte moderno. Ese es el caso del pintor Barnett Newman y sus obras abstractas basadas en el color. Su obra *¿Quién teme al rojo, amarillo y azul?* (III), en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, en 1986 fue agredida por Gerard Bladeren, que la acuchilló en homenaje a Carel Willink, pintor del realismo mágico holandés que había escrito un libro titulado *Pintura en una fase crítica* (1950), un escrito contra el arte contemporáneo. El mismo agresor repitió el ataque en 1997 contra otra obra de Newman. Según señalan en su trabajo «La destrucción del Arte», Beatriz Yoldi y Dimitra Gozgou, esta vez el agresor fue condenado a dos años de prisión, pero lo más interesante que resaltan es que: «Curiosamente, algunos sectores del público no desaprobaban la acción. De hecho, la adquisición de *La voz del fuego* (1967) de Newman por parte de la National Gallery de Canadá produjo una explosión de críticas. Un miembro del Parlamento dijo: “Parece que con dos cubos de pintura roja y un rodillo ya está hecho el truco”. Recordando la genial clasificación de animales que hace Borges de «cierta enciclopedia china» donde incluye «los que acaban de romper el jarrón chino», ya que antes era común en las casas acomodadas que hubiera un jarrón de esa procedencia.

También el controversial artista chino Ai Weiwei, convertido en una celebridad, en uno de sus actos artísticos rompió y se fotografió dejando caer al suelo un invaluable jarrón de la dinastía Ming. Lo paradójico es que, tiempo después, un artista desconocido de nombre Caminero rompió otro jarrón chino milenario valuado en un millón de dólares en un Museo de Miami, que formaba parte de una instalación del mismo Ai Weiwei, quien había intervenido con pinturas ese y otros jarrones. Caminero al ser detenido no afirmó que era una acción artística o una broma desagradable para el rompejarrones de Weiwei, dijo en una mediocre explicación que lo había hecho para «protestar contra el museo por no exhibir artistas locales», a lo que Weiwei señaló que no podía apoyar esa acción, pues era un artista que destruía el trabajo de otro artista.

Destruir el pasado y el ego

Señalemos un caso donde un artista crea una propuesta, que sublima la destrucción en lo imaginario, creando una reflexión cuestionadora en su contexto cultural. Se trata del artista mexicano Eduardo Abaroa, que reúne elementos de una exhibición anterior y otros materiales en un libro que propone desde su título *La destrucción del Museo de Antropología de México*. En el prólogo, Abraham Cruzvillegas sostiene: «Este libro es la culminación de

un proyecto del artista Eduardo Abaroa iniciado en 2012 como una exhibición de arte en la galería Kurimanzutto en la Ciudad de México, que gradualmente amplió su alcance para incluir fotografía, dibujo, discusiones grupales, archivos, ensayos, visitas guiadas y presentaciones públicas. Asesorada por expertos en demolición, esta destrucción controlada incluiría la arquitectura del edificio, así como todos sus contenidos: colecciones prehispánicas y etnográficas, auditorio, biblioteca, tienda de regalos, bodegas, edificios de oficinas y escuela. El edificio que contiene los objetos más representativos de las culturas mesoamericanas es el mamut político y turístico con el que el Estado llamado mexicano ha consolidado la unidad nacional, es la concreción formal moderna del museo como mausoleo». Para finalizar esta panorámica sobre hechos vinculados a la destrucción del arte señalemos dos casos en que el arte que se destruye encierra un mensaje distinto, que refleja una concepción del mundo y del arte. Uno es el arte de los budistas tibetanos con sus mandalas, donde con una dedicación intensa y minuciosa utilizando tierra de colores crean esas figuras de meditación que son un reflejo cósmico, para luego soplando devolverlos esos polvos a la tierra y al viento, expresando su sentido de impermanencia y disolución del ego. Algo impensable en el arte contemporáneo que más bien lo exalta.

Banksy lo hizo de nuevo

El otro caso es el gesto disruptivo que, en medio del consumismo frívolo, incluye al arte de la sociedad globalizada, se agiganta. Es lo que hizo Banksy con su pintura en el remate de Sotheby's. Cuando en pleno remate millonario, su cuadro *Niña con globo*, mediante un mecanismo en el marco, se fue triturando ante el asombro de los presentes. En un video que difundió el artista donde mostraba cómo creó el mecanismo y su intención, aclara: «El impulso de destruir es también impulso creativo». Aunque hay dudas sobre si la cita es de Picasso o Bakunin, lo relevante es que Banksy con su gesto de destruir su obra juega con la creación y destrucción, generando una nueva obra y burlándose del ávido mercado de consumo. Aunque la anónima compradora declaró: «Cuando se bajó el martillo la semana pasada y la obra se hizo trizas, al principio me sorprendí, pero poco a poco comencé a darme cuenta de que iba a terminar teniendo mi propia pieza de historia del arte», confirmando así que la venta se concluyó y que conservará la obra, que ya superó el valor inicial de la pintura original intacta. Una vez más el mercado no pierde, se apropia de la transgresión y hace su negocio. De cualquier modo, la acción de Banksy marca un hito de una nueva historia del arte, además de una brillante e irónica dialéctica, que religa los polos de creación y destrucción. 📍

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.





Spomenik. Ex Yugoslavia, c. 1960-1990.

El cemento en las artes plásticas

Desde la Antigüedad el cemento ha sido un material esencial en las construcciones arquitectónicas, pero es a partir del siglo XX cuando los artistas descubren su potencial como material plástico.

MAGDALENA **CERANTES**

El cemento es una mezcla de arcilla y materiales calcáreos sometidos a una cocción y molidos muy finamente, que al mezclarse con agua se solidifica adquiriendo propiedades maleables, así como adhesivas. Si a esta mezcla se le añaden áridos como arena y grava se obtiene el hormigón o concreto. Las cualidades de este material permiten una mayor flexibilización con respecto a otros, ya que brinda la posibilidad de crear formas similares a la piedra, pero que en ella no serían posibles por su volumen y forma. Del

mismo modo, es un material muy maleable que admite trabajarlo tanto en su estado líquido como sólido, pudiéndose aplicar distintas técnicas como pulidos o tallados para su acabado, y en su estado líquido es ideal para su aplicación en moldes y encofrados.

Las posibilidades estéticas que brinda son infinitas, ya que se puede combinar con otros materiales, generar texturas, grabar su superficie y colorearlo, entre otros. Dado su bajo costo es accesible para cualquier artista, y una de sus principales

características es su gran durabilidad en el tiempo. No obstante, es muy sensible a las proporciones utilizadas en su mezcla lo cual requiere de un conocimiento técnico de los procesos de amasado, vertido y fraguado.

Historia del material

Uno de los primeros usos del cemento en la Antigüedad lo podemos encontrar en la civilización egipcia en el año 2690 a. de C. con la construcción de la Gran Pirámide de Guiza, donde se utilizó un prototipo

Pablo Picasso y Carl Nesjar. *Head of a Woman.*
Grava y hormigón, 1958. Nasher Sculpture Center,
Dallas, Texas, EE.UU.



de cemento que consistía en una mezcla de yeso calcinado puro y arena. En Grecia y Roma se implementaron morteros realizados a base de cal viva, agua y arena para la construcción, posteriormente a esta mezcla se le incorporó tejas rotas, piedras trituradas o ladrillo, lo cual dio nacimiento al hormigón. Con el tiempo estos morteros se fueron perfeccionando a medida que las fórmulas se modificaron según las necesidades constructivas y los conocimientos sobre este nuevo material. Es así como en Grecia se incorporó a los morteros una piedra caliza extraída de la región de Santorini que ofrecía mejor resistencia a la acción del agua, mientras en Roma se aplicó una piedra de similares características proveniente de la bahía de Nápoles, llamado cemento puzolánico.

Asimismo, en América del Sur las culturas precolombinas como los mayas, aztecas e incas también desarrollaron morteros aplicados a la construcción.¹ Durante los siglos siguientes hubo pocos avances en cuanto a la evolución del material, hasta el siglo XVIII cuando se le encargó al ingeniero inglés John Smeaton la construcción del faro de Eddystone en Cornwall (Inglaterra). Una serie de investigaciones por parte de Smeaton para encontrar un mortero que pudiera resistir a la constante erosión del agua salada llevó al descubrimiento de la cal hidráulica, la cual se obtenía de una caliza con un alto contenido de impurezas de tipo arcilloso. En las siguientes décadas se continuó con el desarrollo de morteros hasta que en 1824 el constructor inglés Joseph Aspdin

calcinó en un horno una mezcla de piedra caliza y arcilla, la cual molida y pulverizada dio origen al cemento Portland. Luego esta fórmula fue mejorada en 1845 por el inglés Isaac Johnson, y a partir de 1900 se comenzó a producir cemento a una escala industrial en toda Europa.²

De la arquitectura al medio plástico

La irrupción de las vanguardias artísticas en el siglo XX trajo consigo un cambio de paradigma no solo estético, sino filosófico en cuanto a la forma de concebir y crear arte, lo cual provocó una ruptura con las tradiciones heredadas del pasado a la vez que abrió el campo a la experimentación con materiales no convencionales y a una mayor libertad creativa. Las vanguardias



Henry Moore. *Head of a Woman.* Hormigón, 1926. The Hepworth Wakefield Foundation, West Yorkshire, Inglaterra.

utilizaron diversos materiales en la escultura, pero no fue hasta los años cincuenta cuando el uso del hormigón se extendió de una manera más amplia gracias a algunos cambios que se estaban gestando en la arquitectura. No obstante, justo antes de la primera guerra mundial los artistas europeos comenzaron a utilizar el hormigón como medio plástico retornando a él a principios de los años veinte. Uno de los pioneros fue el alemán Wilhelm Lehmbruck, quien creó volúmenes de cabezas y figuras entre 1911 y 1918, mientras residía en París y luego en Berlín. En 1913 el artista de origen ucraniano Alexander Archipenko realizó una escultura de hormigón titulada *Bather*, obra que formó parte del primer libro monográfico del artista —Henry Moore poseía una copia y probablemente haya sido uno de los primeros contactos que tuvo el artista con el cemento—.³ Antes de dedicarse a las artes plásticas y estudiar arquitectura el artista húngaro Peter László Peri fue albañil. Luego de mudarse a Viena, París y Berlín, en 1920

se une a un grupo de artistas de vanguardia cuyos miembros eran exiliados húngaros, entre los cuales se encontraba el artista László Moholy-Nagy. Su primera exposición llegaría dos años después junto a este último en la galería berlinesa *Der Sturm Galerie* donde Peri exhibió relieves abstractos geométricos realizados en hormigón. Asimismo, también experimentó con el modelado —al cual le añadía color— y a partir de su mudanza a Londres en 1933 continuó realizando relieves y pequeñas figuras en base a la utilización de morteros de cemento y arena, los cuales se colocaban sobre volúmenes confeccionados con una malla de metal para otorgarle estructura a las obras. En este contexto artístico en Inglaterra se encontraba el artista Loris Rey, quien realizó una escultura de una madre y un niño que luego sería comprada por Sir Michael Sadler, coleccionista y promotor del arte moderno en el país.⁴ En el período comprendido entre los años 1926 y 1934 Henry Moore comienza a

experimentar con el hormigón, llegando a producir veintiún esculturas. El artista se interesó por diferentes medios plásticos como la piedra y la madera, pero la utilización del hormigón se debió en gran parte a que era un material que se estaba utilizando en la construcción de edificios y Moore esperaba poder recibir encargos que acompañaran a estas arquitecturas, al mismo tiempo que era un material económico en un momento en el cual el artista no podía permitirse grandes gastos. Una de sus obras más icónicas de este período y de la cual realizó varias versiones utilizando la técnica de vaciado es *Mujer reclinada* (1927).

La influencia de Le Corbusier y el brutalismo en el arte

Hacia fines de los años cuarenta Le Corbusier se interesó por las posibilidades plásticas del hormigón utilizándolo como un material moldeable y dejándolo en crudo o *béton brut*⁵ en sus construcciones, elevando su condición matérica, y convirtiéndose así en el precursor de una nueva estética arquitectónica llamada *brutalismo*. Uno de los primeros proyectos a gran escala donde utilizó el *béton brut* es el complejo residencial *Unité d'Habitation* (1952) ubicado en Marsella, el cual es considerado como una de las principales influencias que tuvo el brutalismo.⁶ La arquitectura brutalista emerge en los años cincuenta por la necesidad de reconstruir las grandes ciudades luego de la segunda guerra mundial, así como por la urgencia por brindar una solución de alojamiento económica y eficiente. Se caracteriza por ser minimalista y geométrica, por priorizar la función antes que la forma y dejar el cemento a la vista, pero por sobre todo una de las cualidades más atrayentes son sus formas escultóricas. Un fiel exponente de la influencia del brutalismo en la escultura se puede encontrar en los *Spomeniks*, que constituyen uno de los complejos de escultura más grandes del mundo. Estos colosales monumentos conmemorativos construidos entre los años cincuenta y los noventa por orden del dictador Tito a lo largo de la ex Yugoslavia, se erigieron con el fin de conmemorar la resistencia del pueblo yugoslavo a la ocupación durante la segunda guerra mundial.

Le Corbusier, junto a arquitectos como Oscar Niemeyer, Kenzo Tange y otros, tuvieron una gran influencia en los artistas de los años cincuenta que al ver las posibilidades plásticas y expresivas del cemento lo comenzaron a implementar como medio plástico. De igual modo, Picasso se empezó a interesar por el material tras una visita a la *Unité d'Habitation*, y a partir de 1957 comenzó una relación colaborativa con el escultor noruego Carl Nesjar que se extendió hasta 1973.⁷ Juntos crearon más de treinta esculturas de gran formato emplazadas en el espacio público a lo largo de Suecia, España, Noruega, Israel y Estados Unidos. Algunas de las obras más relevantes fruto de esta colaboración artística son *Busto de Sylvette* (1968) emplazada en el campus de la Universidad de Nueva York, y *Jacqueline* (1965) en Kristinehamn (Suecia).⁸

Nesjar introdujo al artista malagueño a la técnica del *betograde* que consiste en crear un esgrafiado sobre la superficie de hormigón. Para ello se crea un encofrado en el cual el 75% de su volumen es rellenado con piedras, se somete a una serie de vibraciones mediante una máquina, y se le inyecta una mezcla de cemento líquido con un producto químico que evita la contracción del cemento. Una vez que se solidifica se procede a retirar el encofrado, y por medio de un chorro de arena a presión se crea un dibujo que deja a la vista las piedras, grabando un diseño en la superficie.⁹

El cemento es un material fundamental en las obras del artista italiano Giuseppe Uncini, quien comienza experimentar con él a fines de los años cincuenta. En 1956-57 empieza a trabajar en una serie llamada *Terre*, donde aplica arena, ceniza, tierra, piedras volcánicas y pigmentos sobre cartón o lienzo. Un año más tarde en la serie *Cemento* sustituye la tierra e



Anselm Kiefer. *The Seven Heavenly Palaces*. Hormigón reforzado, contenedores industriales, plomo, 2004-2015. Pirelli HangarBicocca, Milán.

integra hierro, alambre tejido y cemento dejando la estructura de las piezas a la vista, logrando un contraste entre el cemento y el alambre. En 1959 nace la serie *Cementarmato lamiera*, donde utiliza un soporte de chapa para aplicar hormigón armado, y tiempo después comienza a realizar encofrados sobre varillas de acero y lienzo, construyendo el soporte de las obras al mismo tiempo que se produce una transición entre la pintura y la escultura.¹⁰

Anselm Kiefer es uno de los artistas contemporáneos más versátiles en cuanto a la variedad de materiales que utiliza, siendo el cemento una constante en muchas de sus obras. A partir de la instalación de su estudio en La Ribotte (Francia) comienza a experimentar con la construcción en hormigón en el año 2000, creando obras

que en algunas ocasiones servirán de prototipo para futuras instalaciones como en el caso de las torres de hormigón que se emplazaron en las afueras de su estudio y que sirvieron como modelo para la instalación *The Seven Heavenly Palaces* (2014-2015) para Pirelli HangarBicocca en Milán, las cuales fueron creadas a partir de un encofrado en contenedores de chapa.

El contexto latinoamericano

Los artistas de las décadas de los cincuenta y sesenta aportaron a las artes plásticas una nueva visión sobre la potencialidad de la utilización de materiales constructivos para las obras de arte. En América del Sur un gran número de artistas han trabajado el hormigón, entre ellos la argentina Alicia Penalba y

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Anish Kapoor. Obras de la serie *Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked*. Cemento impreso con impresora 3D, 2008-2009.

los colombianos Alberto Uribe y Eduardo Ramírez Villamizar. En los años cincuenta se destaca en México un grupo de escultores que utilizó el hormigón armado, entre los cuales se encuentran Fernando González Gortázar y Mathias Goeritz.¹¹ Este último, junto al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, logró materializar un corredor escultórico en México DF llamado *La ruta de la amistad* con motivo de los Juegos Olímpicos de 1968. El complejo cuenta con diecinueve esculturas de hormigón realizadas por diferentes artistas provenientes de los cinco continentes, entre las cuales se encuentra una obra del uruguayo Gonzalo Fonseca. El escultor chileno Federico Assler viene trabajando el hormigón de una forma muy particular desde hace cuarenta años. A partir de un vaciado en negativo en moldes de poliestireno expandido previamente tallados, logra crear volúmenes a gran y pequeña escala con texturas que responden a un lenguaje propio. De igual forma, durante los años noventa la artista colombiana Doris Salcedo realizó una serie de ensamblajes en los cuales vertía cemento en los espacios vacíos de muebles de madera junto a otros objetos como telas, pelo y hueso, logrando bloques sólidos donde la materialidad de la obra es un aspecto fundamental para expresar el significado conceptual tras ella.

Nuevas tecnologías aplicadas a la escultura

En la trayectoria del escultor Anish Kapoor se pueden encontrar diversos materiales como la cera, la piedra y el acero, pero la investigación que ha llevado a cabo sobre el cemento al experimentar con nuevas tecnologías ha dado como resultado la creación de volúmenes novedosos y originales. Desde hace años ha estado trabajando con la empresa española Factum Arte en el desarrollo de la impresión de cemento mediante impresoras 3D. El resultado son obras en las cuales el azar se hace presente, ya que por más que se parte de un archivo digital del diseño, a medida que el cemento sale de la impresora y va tomando forma se generan pliegues que no siempre se pueden controlar. Su conjunto de esculturas *Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked* (2008-2009) evoca formas orgánicas en las cuales la textura tiene un protagonismo absoluto. Durante siglos el cemento ha estado asociado a la construcción, hasta que en el siglo XX los artistas comenzaron a ver su potencial como material plástico, llegando a ocupar un lugar en el campo escultórico casi equiparable al de los materiales tradicionalmente utilizados. Sin embargo, por más que ha estado presente desde los

años cincuenta en el campo escultórico, actualmente muy pocos estudios e investigaciones son dedicados al uso de este material en el arte. Si comparamos su presencia en investigaciones dedicadas a la arquitectura donde se puede encontrar una vasta bibliografía al respecto, la diferencia es bastante significativa. Esto puede deberse en parte a que tal vez se continúe asociando mayoritariamente su uso a la arquitectura a diferencia de otros materiales tradicionales como la piedra, el bronce o la madera, aunque en ocasiones las cualidades y ventajas de su utilización los superen, y sea ampliamente utilizado por artistas contemporáneos. 

¹ Diego Sánchez de Guzmán, *Tecnología del concreto y del mortero*, Santa Fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ingeniería, 2001.

² *Ibidem.*, p. 20 y 21.

³ Judith Collins, «Henry Moore and Concrete: Cast, Carved, Coloured and Reinforced», *Tate*, 17 de abril de 2021. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/judith-collins-henry-moore-and-concrete-cast-carved-coloured-and-reinforced-r1172059>

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Béton brut* es el término francés para el hormigón en crudo.

⁶ Andrew Kroll, «Clásicos de Arquitectura: Unité d'Habitation / Le Corbusier», *Plataforma arquitectura*, 5 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/771341/clasicos-de-arquitectura-unite-dhabitation-le-corbusier>

⁷ Angélica Fernández-Morales, «El relieve en fachadas de hormigón visto como trabajo colaborativo entre arquitectos y artistas plásticos», *En Blanco* n.º 26 (2019), p. 120-130, p. 121-122, 5 de mayo de 2021. Recuperado de: https://zaguan.unizar.es/record/79615/files/texto_completo.pdf

⁸ Margalit Fox, «Carl Nesjar, sculptor who added dimension to Picasso, dies at 94», *The New York Times*, 5 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2015/06/21/arts/design/carl-nesjar-sculptor-who-added-dimension-to-picasso-dies-at-94.html>

⁹ Jesús Molina, «El hormigón como material moldeable en la construcción de esculturas», *Informe de la construcción*, 15 de abril de 2021. Recuperado de: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/1005/1089>

¹⁰ Anna Rorellini, «Concrete in the eyes of Uncini, Smithson and Kiefer: art of building, geological nature, decaying material», *ArchHistor* n.º 5 (2016), 16 de abril de 2021. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/307848468_Concrete_in_the_eyes_of_Uncini_Smithson_and_Kiefer_art_of_building_geological_nature_decaying_material

¹¹ J. Molina, «El hormigón como material...».



Variaciones sobre el gordo Améndola. Óleo, 122x170 cm, 1961.

El mirador cavante:

Manuel Espínola Gómez (1921-2003)

Es el título de la retrospectiva que se inauguró en el Museo Nacional de Artes Visuales en homenaje a uno de los artistas uruguayos más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

ÓSCAR LARROCA

Transgresor, demiurgo, desconfiado y locuaz, tierno y agresivo, bohemio impenitente, un paisano huraño, un iconoclasta extravagante, un universalista celoso de su intimidad, un humanista cautivador a pesar de su autoritarismo... Adjetivaciones varias que apenas

atravesaban el pesado gamulán de pana que lo abrigaba y que opacan, tal vez, lo que fue su preocupación perenne: su compromiso último con la cultura, en todas sus manifestaciones posibles. «Aquí casi siempre se confundió cultura con ilustración. La cultura, que significa elaboración intestina y original, aun a pesar de las inevitables y necesarias

transmisiones y retransmisiones experimentales, es decir, de lo propiamente "hereditario" o herencial, se ha visto menoscabada, sin duda, en beneficio de la ilustración, que es, apenas, afán informativo y memorioso —solo eso—, un mero auxiliar soplado desde otras bocas, a lo que se le dio, con mucha inadvertencia, cierto valor sustantivo [...].»



Arena asombrada (parábola silvestre). Óleo, 224x130 cm, 1977.



Antiguos rebotes matinales (serie polifocalista). Óleo, 93x180 cm, 1975.

**EL CORPACHÓN
QUE PINTABA¹**

JORGE **ABBONDANZA**

En persona, él era tan seductor, tan poderoso y hasta tan invasor como su pintura, cosa singular en un territorio como el de las artes visuales, donde

los autores famosos suelen ser mucho menos interesantes que su obra, más descoloridos, previsibles e insignificantes que ella. Póstumamente puede afirmarse que el imán Espínola Gómez emanaba en porciones casi idénticas de sus trabajos y su presencia física, del área de su sensibilidad volcada en la producción pictórica y del campo de su autoritarismo expresado

en un carácter indomable, a veces fiero, siempre elocuente, que le prestaba al hablar un magnetismo casi irresistible. Alto y pesado, el gigante de 1,85 de estatura y 120 kilos de humanidad, retumbaba al caminar y al opinar con idéntica sonoridad. El artista rivalizaba con el personaje en el ejercicio de cautivar —o desconcertar, o intrigar, o asombrar— al interlocutor.

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

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org







Automóviles. Óleo, 122x90 cm, 1954.

**UN BISEL CREATIVO
ABUNDOSO²**

ROBERTO **DE ESPADA**

A Espínola le he escuchado no solo valiosos comentarios sobre pintura y pintores, sino cosas muy interesantes sobre música, por ejemplo, con una intuición absolutamente original: luego de escuchar una sonata de Mozart tocada por Ingrid Hablig, recuerdo que me dijo: «¿Vio usted cómo esa mujer va abriendo puertas en la melodía, hacia espacios misteriosos?».

**EL TRANSREALISMO.
LA PARALOGÍA DE
ESPÍNOLA GÓMEZ³**

ÁNGEL **KALENBERG**

La luz de sus pinturas es blanca. Blanca también era la de De Simone. Pero la de este era luz-materia, en tanto que la de MEG es, además, «luz interior», la que confiere condición de sueño a todo cuanto ilumina. (Ya Leonardo había anotado en su *Diario* que las cosas las vemos con mucha mayor claridad en sueños que cuando estamos despiertos). Luz blanca/sombra negra, la luz de la pintura italiana, cuyo canon se remonta a la escuela florentina, al Giotto. Luz que incide sobre los objetos



**INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

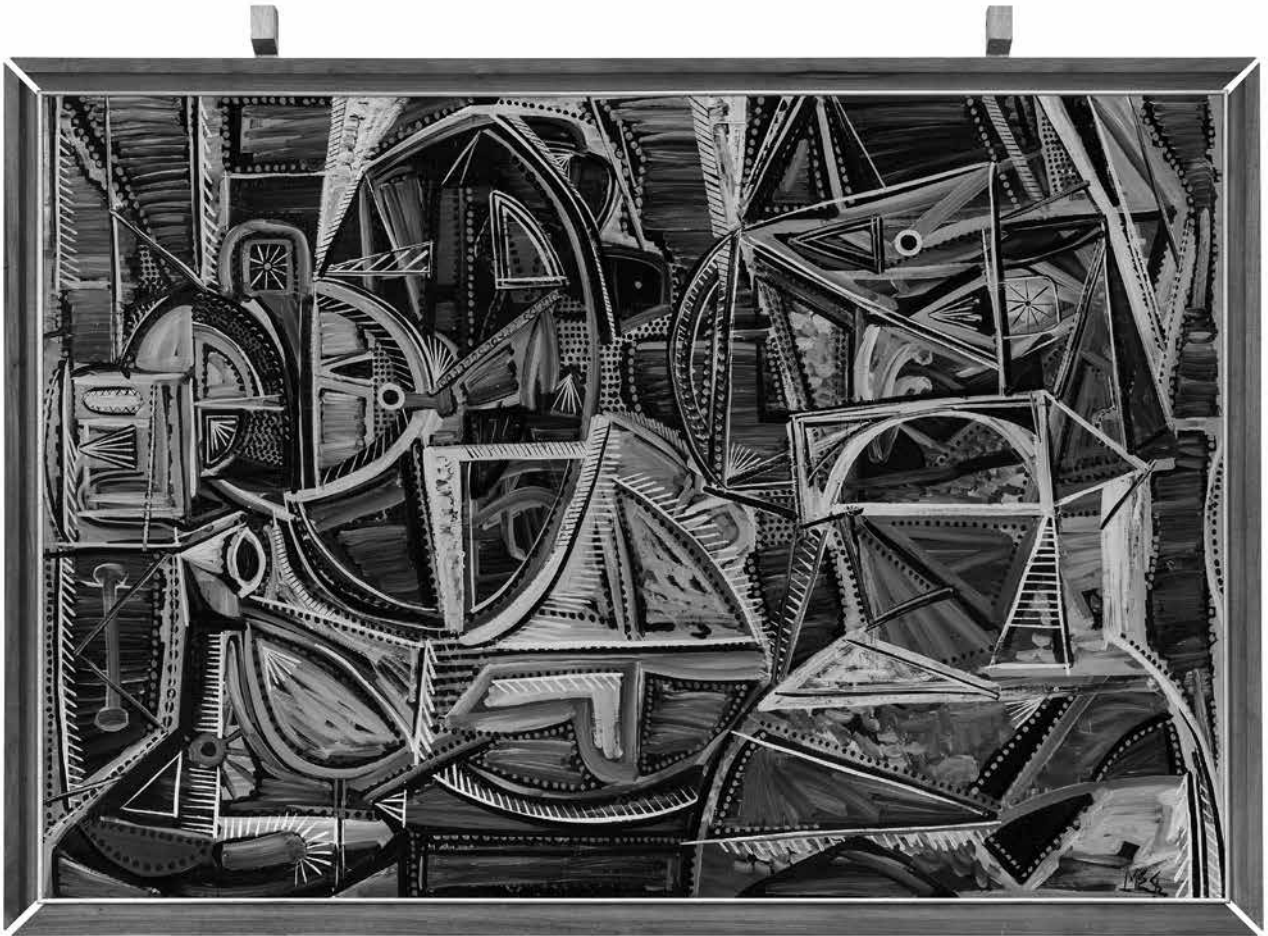
NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

🏠 Av. Uruguay 1653 ☎ 2408 09 68*

🌐 www.infantozzimateriales.com



El Ventilador y el Diablo. Óleo, 160x110, cm. 1957.

a 45 grados y los recorta de manera neta, rotunda. Las formas de MEG son también concretas, prensibles, virtuales ejercicios de trampantojo. Sin embargo, y pese a que, al igual que los primitivos del Quattrocento toscano, está interesado en la corporeidad de la forma, las suyas están hechas de la discontinuidad de los puntos y, por eso mismo, desmaterializadas, no obstante la maciza densidad de su apariencia. Por ello, los bordes nítidos dejan lugar a contornos *floos*, lo que en fotografía sería caracterizado como falta de definición: los objetos representados por MEG están inmersos en una atmósfera memoriosa, entre Figari y Felisberto Hernández. Pero no una atmósfera impresionista. Por el contrario, MEG busca que sus objetos plásticos sean tangibles. Y ello se advierte desde sus comienzos mismos: MEG no aplanas las figuras como lo haría Barradas, quien se planteaba un estricto juego plástico. Ya en *Retrato de*

un hombre alto (1947), MEG formula una suerte de *close up* a la altura del cinto del retratado y fuga hacia arriba y hacia abajo. MEG visualiza en tres dimensiones y deforma a la manera de los manieristas. El mundo de MEG es un mundo inquietante, como el de las apariciones, como el de las pesadillas: convoca al miedo y, simultáneamente, a la ternura, a la melancolía. Una araña se trasmuta en una araña mecánica; una procesión de maniquíes, entes inanimados por definición, integran un cortejo fúnebre, inexorable oclusión existencial; el cogote de un gallo puede transformarse en un tubo espiraloide, seccionado; dos jugadores de pelota paleta se reducen, tan luego, a los dos brazos que juegan; una vez más, el elemento que ejecuta la acción. A través del polifocalismo, esa invención de MEG lleva a que las formas sean privilegiadas ópticamente en tres o cuatro

puntos de modo sincrónico, quedando aisladas, escindidas de un contexto temporal y existencial. Parálisis del tiempo. Tiempo sin duración. Este quietismo al que arriba MEG, en un espacio y un tiempo altamente acelerados, no es otra cosa que una alerta, un alarido nihilista, contradictor de la banalizada glorificación que, desde los futuristas en adelante, ha formulado el arte adherido a este mundo industrial y afluente. MEG logra instaurar así un mundo, el de la transrealidad. La pintura de MEG está lejos de constituir un refugio seguro y escapista. Es un acto de exorcismo que conjura su mitología personal y, quizá, intransferible. Que oculta más de lo que declara. Estas atmósferas inhumanas no son descriptivas ni naturalistas, sino enigmáticas. Como De Chirico, MEG podría inscribir en un futuro e inimaginable autorretrato: *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* ¿Y qué voy a amar si no es el enigma?.



Juan José Mugni, MEG, Ximena Oyanedel y Héctor Tosar durante la filmación del cortometraje documental *Una caligrafía existencial* (1981).

INTERRUPCIONES DE LA MEMORIA⁴

EMMA SANGUINETTI

Los cercanos le decían Manolo, los íntimos el Peludo, en cambio en mi casa lo llamábamos el Maestro. Así, a secas, con toda la rotunda sonoridad que fluye de un sustantivo que los siglos han reservado a los elegidos. En algunas ocasiones —las menos—, le sumábamos el primer apellido y pasaba a ser el Maestro Espínola. Así, todo junto, como una única entidad biológica, núcleo y periferia, sustancia artística. Ahora que reflexiono a la distancia sobre aquella fórmula, asumida con la naturalidad de la evidencia por nosotros y un dejo de complacencia por parte suya, me doy cuenta de que los límites semánticos encajaban a la perfección con su personalidad irreductible. Porque el Maestro (perdón, Manuel Espínola Gómez) era un ser complejo y tormentoso, hecho de pliegues de talentos diversos y de intransigencias varias, desobediente como todo aquel que se alimenta de utopías y se condena a la perenne insatisfacción de la rebeldía. Su camino creativo es prueba de esa

libérrima condición y a manera de ejemplo tan solo bastan dos apuntes. Uno: la cadencia rítmica de vértigo y reposo a la que sometió a su pintura, aquellas permanentes intermitencias que lo alejaban por años de los pinceles, como si el tiempo de latencia —que era gestación del cambio— convirtiera la inactividad en obra en gerundio. Dos: lo multifacético de su afán totalizador y totalizante, en donde el pintor de los exquisitos empastes, el de las manchas-punto de los polifocales y el de las líneas sinuosas de grafito, fuera tan solo un incómodo detalle, una arista más de una figura geométrica nacida para un algo mayor, un algo hiperbólico. Era excesivo y exagerado, caprichoso y prepotente como una ópera de Wagner y quizá por eso pasó lo que pasó con su obra en el Palacio Estévez. En un país quieto y mal dispuesto para el asombro, el alarde con que se despachó estaba más que bien servido para la tunda. Era tan descabellado como convertir un edificio híbrido y espacialmente desarticulado, en un volcán de artificio que desparrama formas, geometrías y colores como las voces coordinadas de una polifonía plástica, escultórica, decorativa y arquitectónica. Maderas que se vuelven

cortinados, túneles que transportan a otra dimensión, protuberancias geométricas que se incrustan y se evaden del plano; una concepción formal y cromática que —juicios aparte— repele la indiferencia. Y me animo a decir que con eso basta; a fin de cuentas, siempre llegó a todo antes que el resto, y, como dice el proverbio, la verdad es hija del tiempo. Pocas veces el artista es uno con su obra y el Maestro era de esa rara estirpe. Él y su obra constituían una extraña fusión, mezcla de instinto, impostura e intransigencia. Se sabía único y en extinción. ¿Vanidoso? Sí, sin duda, pero tenía con qué.

ENTREVISTA⁵

TATIANA OROÑO

«[...] ojos y oídos que hay que tener bien abiertos y afinados», según el catálogo, para incorporarse, efectivamente, a la cultura como cosa de todos... ¿es la única que admitís como legítima, como defendible?

Sí, en contra de esa pretendida e ilusoria «cultura de compartimientos estancos» que prima desde hace mucho tiempo. Aquí,



Jorge Abbondanza y MEG en ocasión de la producción del libro *MEG*, producido por Galería Latina. Foto: Estudio Testoni, 1991.

en este país, hay una crisis de dirigencia intelectual desde hace muchísimos años. La mayoría de los políticos criollos, por ejemplo, son medianamente ilustrados, pero generalmente incultos. Y de los profesionales universitarios en general, salvo honrosísimas excepciones, ni hablemos. La universidad ha venido formando, con el dinero de todo el pueblo, profesionales capitalistas, pero no investigadores con «vocación» de servicio. Antes de 1950 existían plásticos como Guillermo Laborde —póngase por caso— cuyos servicios eran, a veces, solicitados por el Sodre, así como también Fayol, Severino el Viejo, etcétera, participantes activos en los problemas escenográficos de la época. Se podrían incluir otros nombres como Halty, Echave, Améndola... La época en la que me tocó vivir a mí —a los de mi generación— fue totalmente cerrada. Hasta las becas estatales quedaron suspendidas.

¿Por qué se la dedicás a «los que se mantuvieron firmes, de espaldas a la frontera»?

A mí me interesa, sobremanera, el sujeto que se quedó acá y que fue viendo, día a día, el deterioro constante del país; sufriendo en carne propia. Los hombres,

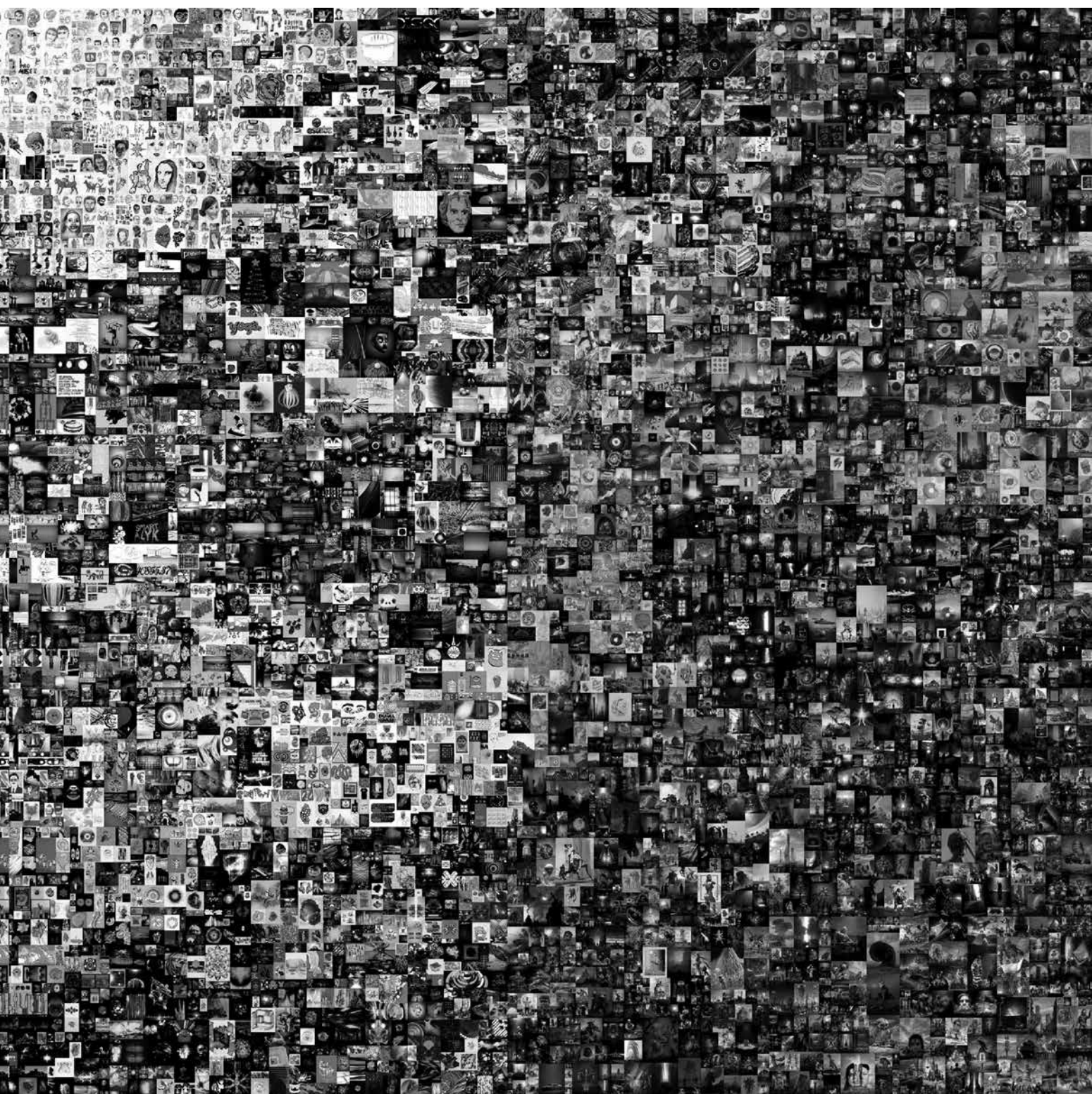
en suma, que se acostaron y se irguieron, en un *ghetto*, en un pozo, en el fondo «de un aljibe», como quien dice. Y estoy viendo que hay cierta tendencia a echarle «levadura» a los que no resistieron la tentación de irse. (Que quede claro que no me refiero a los que tuvieron suficientes motivos). Como una manera de tomar posición, yo homenajeo, entonces, a «los de adentro». [...] Además, se exagera mucho con ese motivo: se alude constantemente a la nostalgia desgarradora... de «los de afuera». Y yo pregunto: «Los de adentro», ¿no sentimos también nostalgia? Porque a estas alturas, por ciertas demostraciones desmedidas, se tiene la impresión de que los que nos quedamos fuimos unos giles.

MEG EN CATORCE FACETAS

No se puede dejar de notar que hay vasos comunicantes directos entre un crítico, un curador, un pensador, o entre un diseñador de interiores, un inventor y un escenógrafo. Las siguientes catorce divisiones (presentadas en el catálogo que acompañan esta reciente muestra retrospectiva) corren con el riesgo de presentarse como caprichosas o

insuficientes, pero tienen como objetivo básico el ordenar las múltiples actividades de su protagonista: el pensador, el disertante, el escriba, el artista, el crítico, el curador, el diseñador gráfico, el escenógrafo, el inventor, el poeta, el jugador de billar, el militante, el asesor, el espectador, el aficionado al deporte, el sibarita, el coleccionista heterodoxo. En el marco de esta muestra antológica, se han organizado distintas actividades en memoria del pintor solisense: la edición de un sello conmemorativo, un concierto de gala en el auditorio Sodre, charlas y conferencias en el auditorio del MNAV y actividades recreativas y conmemorativas en Solís de Matojo, lugar que lo vio nacer hace un siglo. 

¹ Nota publicada en el diario *El País*, 5 de junio de 2003.
² Texto solicitado por Jorge Abbondanza para el libro biográfico sobre Manuel Espínola Gómez, op. cit.
³ Fragmento de la reseña para el catálogo de la retrospectiva de MEG en Galería Latina, Montevideo, julio de 1980.
⁴ Texto solicitado por Óscar Larroca para el catálogo, noviembre de 2020.
⁵ Fragmento de la entrevista realizada a propósito de *Lo que no fue*, en el marco de la Primera Muestra Internacional de Teatro. Semanario *Jaque*, 1 de junio de 1984.



Beeple. *Everydays: The first 5000 days.*

ENTREVISTA A FABIÁN BARROS ANDRADE

Criptoarte:

Nuestro ya conocido capitalismo acelerado y los nuevos espacios de oportunidades para los artistas

Las novedades deben acompañarse con un espacio para pensar. En busca de generarlo conversamos con Fabián Barros Andrade, artista, diseñador, director creativo, productor y con una sed de pensar críticamente sin perder el movimiento. Formalmente es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República, tiene un máster en Artes Digitales por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y es catedrático y coordinador académico de la Licenciatura en Diseño, Arte y Tecnología de la Universidad ORT Uruguay, carrera que concibió y que dirige desde 2018. Vivió en diferentes países y ante todo es un artista digital que apuesta a proyectos colaborativos y experimentales siempre reflexionando y mirando hacia adelante.

CECILIA TELLO D'ELIA

Nos metemos con la vedette del momento: el criptoarte.

Lo que me interesa decirte en primer lugar es que son fenómenos muy nuevos, algunos muy recientes. Estamos hablando de información de hace menos de un mes, por lo que no es una visión dogmática la mía, sino un aporte desde mi experiencia en el campo de las artes y los medios digitales.

Empecemos por un glosario para poder hablar el mismo lenguaje.

Bien, primero tenemos que hablar de los NFT que son los *token no fungible*, las fichas no fungibles, digamos. O sea, es una cierta certificación de datos que permite la comercialización de bienes inmateriales. Para hablar de NFT tenemos que hablar también de las criptomonedas, que no son monedas tangibles del mundo real. Yo igual comienzo a preguntarme, y lo planteo como disparador, si a esta altura podemos hablar de dinero material: la bolsa de valores está digitalizada ya hace décadas. Una vez leí un artículo de

un filósofo italiano que hablaba de la inteligencia artificial y esta distopía de que si esta va o no a dominar al mundo y decía: «¡Señores, ya está dominando al mundo y se llama mercado!». El mercado de valores es un mega algoritmo autónomo. Desde este lugar es que me interesa dar esta conversación.

Volviendo, todo el tema de las criptomonedas es muy interesante porque es una moneda alternativa que no está emitida por ningún país. Es decir, no lleva el respaldo de ningún Estado ni de ningún banco que se haga cargo de estas monedas, sino que son diseñadas y distribuidas por usuarios, por comunidades de usuarios.

Entonces para hablar de esto tenemos que hablar de los *blockchain*, que es otra de las áreas que están inmersas en esta economía virtual. Así como la criptomoneda tiene una intención de masificarse, como cualquier moneda, el NFT busca lo contrario: la ultra personalización. Pero ambos fenómenos trabajan sobre una misma plataforma digital que son los blockchain.

Sin los blockchain no se podría tener ni criptomonedas ni NTF. Los blockchain, como lo indica su nombre, son bloques en cadena de datos. Esto quiere decir que grupos de determinada comunidad trabajan en paquetes de datos que se encadenan y producen otros grupos de esta comunidad. Eso hace que, en teoría y hasta ahora, sean bastante inviolables y muy fiables porque está arbitrado y auditado por el resto de los bloques que componen la cadena, como un eslabón que no podés romper porque se rompería la cadena, entonces la misma cadena se encarga de arreglarlo, por decirlo de una manera caricaturesca. Hay una cadena de datos, cada uno de los eslabones está trabajado por distintos programadores y diseñadores de este sistema y la comunidad es la que arbitra ese bloque de cadenas.

Lo bueno e interesante tiene que ver con el mundo de la economía y del mercado, y no tanto con el arte en concreto. Acá hay una primera separación que hay que hacer entre dos términos que están muy



Autorretrato de Fabián Barros Andrade, 2016.

mezclados y a veces se juzgan aspectos de mercado desde una perspectiva artística y viceversa. Entonces, el gran hallazgo o novedad de las criptomonedas, y por eso han sido bastante demonizadas, es que no tienen «un respaldo oficial», esto hace que haya un probable colapso de la economía capitalista tal como la conocemos, yo creo que hacia allí vamos.

El blockchain es aburrido pero necesario vincularlo a Walter Benjamin: ¿En él se puede unir y conservar la unicidad (aura del original de la obra) con la reproductibilidad técnica?

Desde mi punto de vista eso no cambió. Creo que sigue siendo analógico, quiero decir, así como *La Gioconda* es una obra de arte plástica, hecha en determinado momento de la historia con determinada tecnología y ha sido propiedad de distintos tipos de personas y entes, todos

hemos tenido reproducciones de *La Gioconda* en distintas técnicas. También lo hizo Duchamp, por lo que no creo que haya un cambio áurico por decirte. Creo que hay un cambio tecnológico que venimos viviendo, ahora vivimos una aceleración.

Entonces no hay cambios, solo vivimos la aceleración del capitalismo.

La historia es más la historia del capitalismo que de la sensibilidad y del trabajo de los artistas y los espectadores. Por lo que la necesidad de la reproducción y la posibilidad de encontrar nuevas oportunidades de consumo, nuevos públicos y generar valor, ahora el valor es intangible, todo es pasible de ser vendido y mercantilizado. Y ahí está la discusión, más que en el valor y más que las características de creación y reproducción de este tipo de arte específica.

Escuchándote, entiendo que los espacios de posibilidades no son los que repetimos todos sobre el meme del gatito millonario. Lo que es interesante de este momento es la potencia de los espacios de consumo y recepción y la no oficialidad de un banco único que reguló con su analogía en el arte.

Sí, la historia del empoderamiento de los públicos. Si uno ve la historia de internet y cómo los usuarios se apropiaron de una tecnología militar y la llevaron al ámbito académico para lograr la circulación libre de la información y los Estados trataron y tratan de restringir más o menos, habla del empoderamiento de los públicos que fue el gran quiebre de la comunicación persuasiva (publicidad), por ejemplo. Eso llevó a tener en cuenta al público y ya no hablar de consumidores sino de prosumidores, es decir, consumidores que producen.



Virtual Studio. Screenshots de mi nuevo estudio virtual interactivo. Netart, VR, 2021 (próximamente con integración NFT).

¿Y qué pensás de los escándalos en la prensa de ventas millonarias de criptoarte?

Esto no deja de ser una estrategia de marketing no en un sentido peyorativo, más allá de lo que piense yo personalmente. Pero esta viralización de la subasta de la obra de Beeple por 70 millones de dólares en Christie's es la legitimación del blockchain, la economía virtual y la bienvenida oficial y con la alfombra roja al capitalismo virtual. La gran estrategia de marketing y publicidad fue muy barata, 70 millones de dólares es barato para hacer un cambio ideológico vinculado a la economía, eso te salía una tanda en un *prime time*.

Y tiempo...

Y tiempo. Es como un mazazo en la cabeza, y en esta época o pegás fuerte de una manera que dejes *knockout* al destinatario o pasa absolutamente desapercibido. Entonces, creo que acá no hay una discusión vinculada al arte, creo que hay una discusión mucho más interesante vinculada a la economía, a las relaciones que establecemos a nivel comercial y ver cómo esto se encadena

con el arte y con las plataformas de distribución.

¿Y cómo lo ves a eso?

Yo veo dos costados. Yendo a los artistas, no a la obra de arte, se nos abren nuevos canales de distribución y comercialización de nuestra obra, lo cual considero que siempre es una buena noticia. Más como artista digital, que partimos de la premisa política de que el arte digital no puede ser comercializado como tal, ya que una obra de arte por definición en un conjunto de datos que circulan por la red o que entran a tu máquina. Por lo que siempre hemos trabajado desde el *underground* y más en Latinoamérica con la tecnología a la que accedemos. Y por otro lado hay un cambio político en el discurso del arte.

Llevándolo a la realidad, ¿hay criptoartistas en Uruguay? ¿Vos tenés tu trabajo a la venta? ¿Cómo un artista accede a vender a través de estas plataformas?

Desconozco si hay algún artista en Uruguay. Yo aún no he podido certificar mi obra en NFT porque se necesita tiempo y es costoso, no es gratuito. Implica tener una

cripto billetera y hay una comisión por la conversión de la obra con esta certificación. Sí es fácil entrar en estas plataformas que están en absoluto desarrollo, recién comenzando. Pero ha sido tan grande la especulación que ahora ya es caro. Hace un tiempo había visto, y tiempo en estas cosas son dos o tres semanas, que estaba por los 300 dólares hacer la certificación, es una inversión importante para un artista. Siempre dependiendo de la plataforma y de la criptomoneda a la que te quieras subir. Es decir, si vos querés comprar y vender en dólares y exhibir en Manhattan tiene determinados costos y si querés hacerlo en países donde la economía es menos fuerte seguramente va a ser más barato. Es el mundo cripto es igual. Una buena noticia, desde mi punto de vista, es que veo que este mercado no está diversificado. Lo cual está buenísimo porque se está abriendo a nuevos públicos, se está generando interés y es un espacio de consolidación para muchos artistas. Otra cosa que salió a la luz a partir de la obra de Beeple es un enorme grupo de millonarios jóvenes, *centennials*, que hicieron mucho dinero con la criptomoneda desde el 2010 en adelante.



Cryptovoxels.

Así, hoy te podés encontrar a un pibe en su habitación mirando la pared con 6 o 7 millones de dólares en el banco. Y ellos son compradores de cryptoarte. Sumado a los banqueros de la criptomoneda.

Ves un montón de posibilidades.

¿Qué consejos nos darías a los que no estamos en el tema para no desviar nuestra atención hacia lugares viejos o ya conocidos que nos alejan y no nos permiten acercarnos a la verdadera potencia de este fenómeno?

Primero te contesto como Lacalle a Canosa: «Yo soy bastante normalito también». Como un meme que generó nuestro presidente (risas).

Realmente no se viralizó tanto como se merecía.

¡Empujémoslo! Yo soy bastante normalito, solo que he estado informándome y mi recomendación a todo el mundo es que antes de hablar se informen. *Hablemos sin saber* es el signo de los tiempos, por lo que te diría informarse, intercambiar, discutir, debatir y disentir, que creo que es el gran debe de esta época. En vez de pelearnos y decir: «¡El arte debe ser puro! ¡No, la

comercialización tiene que ser el eje!», conversemos.

Creo sí que hay nuevos canales para los cuales hay que estar informado. El capitalismo evidentemente no es ingenuo y hay una visión política de cómo y quiénes acceden al poder y al poder económico, lo que no quiere decir que no podamos intervenir y, como siempre, los artistas nos vamos a encargar de hackear el sistema.

Traigo algo que dijiste que me quedó: las obras de arte digitales que están a la venta en el mundo cryptoarte son tradicionales (jpg, gifs animados, etc.) y no piezas más arriesgadas.

Sí, tradicionales y masivas. Yo veo que el cryptoarte es absolutamente comercial e intrascendente comparado con la riqueza de las artes digitales que comienzan desde los años 90. Un collage digital hecho por artistas está fantástico, pero ¿cuál es el aporte a la cultura del arte específicamente? Por ejemplo, el gif del gatito está bueno, pero la importancia no está en la venta de este NFT sino lo que provocó con su aparición en la década pasada, por qué se viralizó y por qué llegó a tener tanta importancia o por qué los gatos

son el objeto de culto del medio digital por excelencia. Esas son las cosas que creo que hay que discutir y pensar más que si mi gif lo puedo vender en tantos *ethereum* o cómo lo meto en *OpenSea*, que es el portal de cryptoarte más renombrado hoy.

Me quedo con que hay que aprovechar este momento como un espacio de posibilidades de desarrollo comercial para un montón de artistas, un espacio para reflexionar sobre la cultura contemporánea y el rol activo del usuario.

Totalmente, esa es la oportunidad que se nos presenta. Hay que separar lo que es una estrategia específicamente de mercado vinculada a la economía y cómo se está utilizando al arte como vehículo de comunicación.

¿El término *cryptoarte* se utiliza para denominar un estilo, productos que surgen de unas condiciones de producción particulares o como un título que sintetice y enganche?

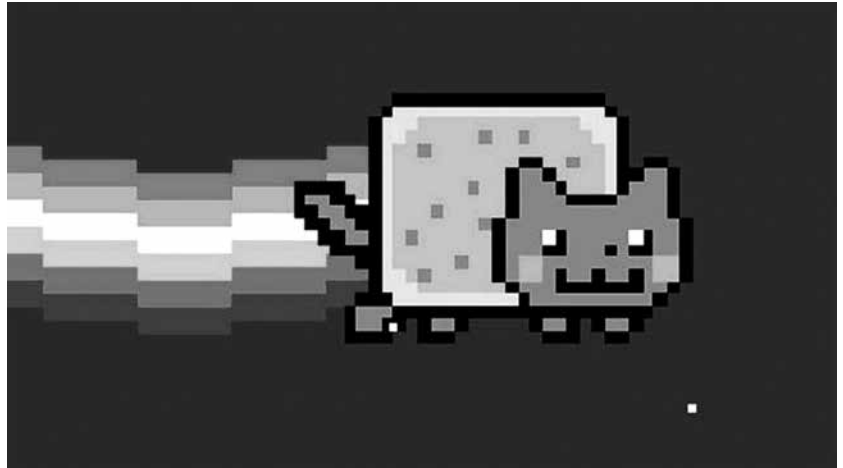
Para mí está mucho más vinculado a un sistema de producción y de consumo y por supuesto a imponer un nombre que

sintética y sea reconocible rápidamente, más que un estilo. Yo lo veo así, pero me gustaría ponerlo en diálogo con otros artistas e historiadores del arte a partir de un análisis.

¿Hay agentes intermedios que asesoran sobre el valor simbólico de la obra, como críticos, galeristas, curadores en la versión crypto?

Me parece una visión un poco ingenua, siempre hay una estrategia. El comprador final de la obra de Beeple es un tipo que trabaja en el mundo de las criptomonedas, compra la obra a través de Christie's, parece un cuentito de hadas... Lo que sí te puedo decir es que fue la subasta que más se vio en la historia de las subastas. Esto no es nada nuevo, ya lo hemos visto. Pero insisto, bienvenidos en todos los casos las oportunidades para los artistas.

Resaltar el compromiso de comunicadores y divulgadores para poner en primer plano esta reflexión y en segundo el escándalo económico para poder discernir. Más allá de todo



Criptoarte.

esto que hablamos y para darle lugar a estas posibilidades que aparecen, en tu trabajo ¿qué cosas han cambiado en estos momentos de hiper aceleración digital?

Creo que las artes digitales tal como las conocíamos no dan más, lo explico en mi sitio web (<https://www.fyslab.net/>). Yo estoy mudando al universo virtual absolutamente todo, estoy abriendo mi

virtual studio, ahí tengo mi edificio donde voy a poder comercializar toda mi obra. Creo que hay un cambio grande que se está operando y por lo menos tenemos que intentar explorar. Queda todo el mundo de las plataformas virtuales, los *metaversos*, universos que son clones del mundo físico. Cada vez somos más usuarios interactuando y no es nada nuevo. 

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



El arte desconocido de Hilma af Klint

Bajo la piel de las cosas

Celosamente guardada, desconocida y luego deliberadamente excluída durante décadas de los museos, la obra de la artista sueca Hilma af Klint (1862-1944) sorprendió por su originalidad e intemporalidad cuando comenzó a ser difundida, y ha despertado en los últimos años un inusitado interés del público, tanto en Suecia como a nivel internacional. Este tardío reconocimiento le ha otorgado finalmente su merecido lugar entre los pioneros del arte abstracto.

PEPE VIÑALES

La historia del arte del siglo pasado consideró siempre a Vassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944), Kazimir Malévich (1878-1935) y František Kupka (1871-1957), como los primeros y únicos gestores del arte abstracto. Sin embargo, hoy está sin lugar a dudas documentado que muy tempranamente a lo que hasta ahora se conocía, y antes que otros artistas, Hilma af Klint en Estocolmo, ya en 1906 había hecho una pintura abstracta. Lo que no es extraño, como veremos más adelante, porque uno de los orígenes de la abstracción es el interés general que se manifiesta en muchos creadores —a fines de 1800— por penetrar la realidad visible mediante procedimientos artísticos y esotéricos, en la búsqueda de nuevas formas de representación, más allá de lo que el ojo alcanza a ver. Realidad material que, paralelamente, comenzaba a ser investigada por nuevos avances del conocimiento científico-técnico que inauguraba la era industrial. Hilma af Klint nació en Estocolmo, en el seno de una familia aristocrática con un padre almirante de la Marina y profesor de la Real Escuela Naval sueca y con otros familiares también marinos, especialistas en cartografía náutica. En ese medio, Hilma se sintió tempranamente atraída e influida por el preciso idioma visual de



Hilma af Klint.

las cartas marinas dibujadas con segura precisión y rico lenguaje de símbolos, además de sentir una verdadera pasión por dibujar plantas y animales. Cursó estudios primero en la que entonces de llamaba Escuela Técnica (antecesora de la actual Konstfack, la universidad de arte y diseño) y luego ingresó en la Academia de Arte en Estocolmo, siendo una de las primeras mujeres que pudo acceder a la institución cuando la vida académica y artística estaba dominada por hombres. Pronto mostró una gran habilidad como dibujante y pintora, principalmente en

el paisaje y el retrato, creando obras figurativas que aún hoy mantienen un indudable nivel de calidad. Al culminar la academia, y durante toda su vida, se le conocerá como una artista que se solventa económicamente retratando a gente pudiente, exponiendo y vendiendo sus telas con paisajes, y dibujando ilustraciones anatómicas para la Facultad de Veterinaria. Le había tocado vivir en una sociedad donde el espacio para el éxito y la notoriedad artística era algo todavía exclusivo de los hombres. Al mismo tiempo —y sin que fuera de



Vista de algunas obras de la serie *Pinturas para el Templo*. Moderna Museet, Estocolmo, 2013.

conocimiento de condiscípulos, profesores, colegas y menos entre un círculo más amplio—, Hilma af Klint comienza a interrogarse por la otra realidad que está más allá de lo visible, que para ella es más grande y perfecta, y que por último conforma todo el cosmos. Y es en ese punto, cuando valiéndose de la pintura comienza a tentar nuevas representaciones de lo no visible, que decide emplear el arte como herramienta de un posible nexo, comunicación y representación de lo intangible.

Los rayos X, el descubrimiento de las ondas electromagnéticas, la microbiología y la teoría de la relatividad de Einstein, eran ya los nuevos y revolucionarios protagonistas del ambiente intelectual que comienza a respirarse en esa época y que con fuerza envuelve también a Hilma af Klint. Por eso no es raro que, como otras veces antes en la historia, la fascinación por lo oculto atrape a escritores y artistas. No es solo Af Klint la que se interesa por el ocultismo: entre muchos otros, también su compatriota August Strindberg andaba por entonces ocupado en experimentaciones alquímicas y esotéricas. Tampoco se exceptúan los artistas plásticos que como Kandinsky, Malévich y demás primigenios abstraccionistas mencionados más arriba, estaban también influidos por la teosofía.

Artista, médium e investigadora

Si bien el interés por el conocimiento profundo de la realidad es una constante en el desarrollo humano, en el siglo XIX las nuevas investigaciones en el campo de la física cuántica, de la psicología, microbiología y la neurología, producen un renovado interés que algunos intentan comprender desde de la espiritualidad y las prácticas esotéricas.

En Nueva York y París hacia finales del 1800, el círculo teosófico —inspirado en el budismo y el hinduismo— de la carismática aristócrata rusa Helena Blavatsky, va a tener muchos adeptos. Fenómeno este que hoy muchos investigadores explican como una reacción natural surgida ante la preeminencia de la racionalidad que los avances científico-técnicos ocasionan y que desasosiegan e incitan a conocer lo oculto bajo la existencia material de los seres vivos y las cosas. En un siglo donde se afirma el materialismo del capitalismo industrial, reverdece con fuerza alternativa un espiritualismo que privilegia lo inconsciente para alcanzar lo intangible. Es cuando, por ejemplo, en medicina se ponen de moda técnicas como la hipnosis, que emplean con sus pacientes Jean-Martin Charcot y Sigmund Freud.

Es interesante constatar hoy cuántas prominentes figuras intelectuales de la

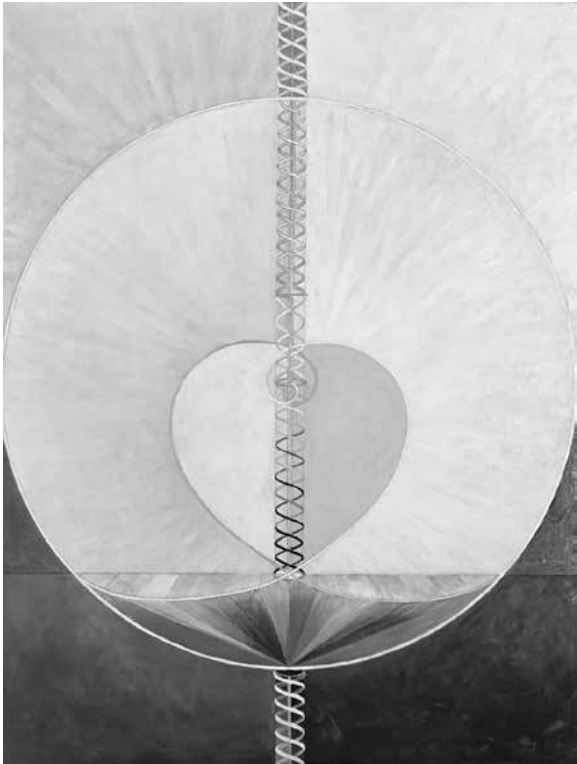
época no pudieron evitar ser atraídas e influidas por la teosofía. La lista es sorprendente, en ella están personalidades tan diferentes como el poeta William Butler Yeats, el novelista James Joyce, el músico Jean Sibelius, o inventores como Thomas Alva Edison, científicos como el mismo Albert Einstein o la pedagoga Maria Montessori, sin olvidar a muchos artistas como Vassily Kandinsky, Johannes Itten y Paul Klee, o al pope del surrealismo André Breton.

Una personalidad que tendrá mucha influencia en la obra de Hilma af Klint será Rudolf Steiner, quien en Alemania funda y lidera un importante círculo teosófico. Steiner, quien va a romper con Blavatsky al cuestionar la visión religiosa de los teósofos, será el fundador de lo que más adelante se conocerá como Antroposofía, y que naturalmente también va a tener seguidores en Suecia.

Muy a tono con la época, Hilma af Klint (que era de formación protestante) es atraída por la meditación, el vegetarianismo, y por los estudios de la teosofía y los Rosacruces. Es en estas dos escuelas esotéricas donde en un principio cree encontrar Af Klint los instrumentos y enseñanzas para comprender una realidad espiritual abarcadora de la totalidad, mediante el uso de la intuición, la meditación y otros métodos, para de esta manera intentar



La niñez n.º 2. 1907. Foto: Albin Dahlström.



Paloma n.º 1. 1915.

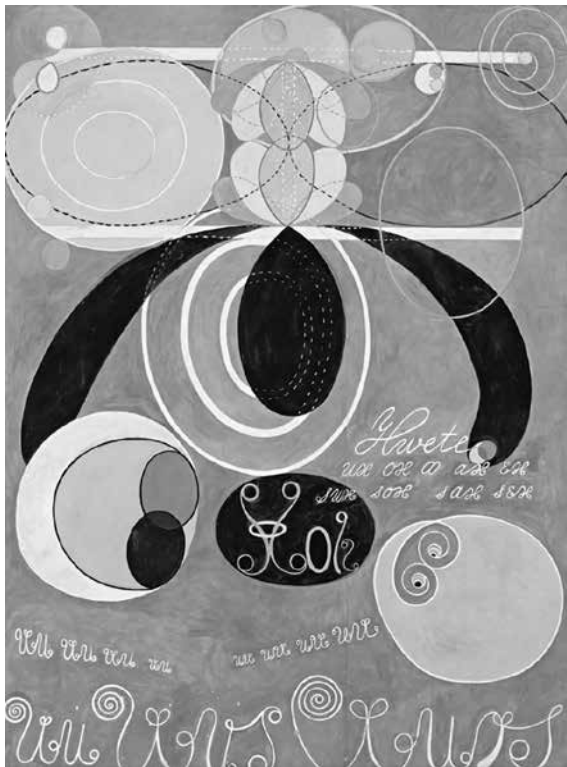
ahondar en el conocimiento humano. Durante diez años en Estocolmo (entre 1896 y 1906), cuatro mujeres más Hilma mantienen regulares reuniones secretas de un grupo que se denomina a sí mismo como «Las Cinco», con el propósito de desarrollar la capacidad o el método para «canalizar» un nivel mayor de conciencia que les permita alcanzar la «inteligencia superior que rige el universo» y que según la teosofía «existe en todos los seres humanos». De esas actividades esotéricas del grupo surge un encargo a realizar dictado por un «ser superior», que Hilma recibirá y que va a tener relevante importancia en su obra y en toda su vida, las llamadas *Pinturas para el Templo* (*Målningar till Templet*). Obras a las que Af Klint se consagra desde 1906 a 1915. Esta serie está constituida por 193 telas de gran formato y dibujos divididos en series y grupos, con el propósito de que pudieran reunirse al final en un sitio físico determinado para poder ser «el cuerpo del alma del templo», al decir de la artista. Si bien en un principio Hilma solo registra en dibujos lo que otra integrante de Las Cinco transmite de la comunicación con un ser exterior, poco a poco va a ser ella misma la que acabará asumiendo el papel de

médium en las sesiones del grupo. Esta capacidad o método de trabajo que podríamos llamar *automático* (como lo denominaron los surrealistas) Af Klint lo cultivará y continuará empleando incluso con posterioridad a la disolución del grupo de Las Cinco, con el trabajo de las *Pinturas para el Templo* y demás series temáticas. Lo explica ella misma cuando escribe: «Las imágenes se pintan directamente a través de mí, sin dibujos previos y con mucha fuerza. De lo que ellas significaban yo no tenía ni idea, y sin embargo yo trabajaba de manera segura y rápida, sin modificar la más mínima pincelada». Por las anotaciones que la artista consigna en pequeños cuadernos (que en los últimos años han sido minuciosamente estudiados por los investigadores de la obra de Hilma af Klint), se sabe que su primera pintura abstracta la realizó como médium a fines de 1906. En las *Pinturas para el Templo*, Af Klint desarrolla los diferentes «estadios» de la evolución humana dinamizada siempre por la polaridad, que las personas atraviesan a lo largo de la vida. Esta grandiosa serie de cuadros y dibujos que durante casi 10 años ocupan a la artista y que coincide con su período de aprendizaje o *iniciación* (como se le

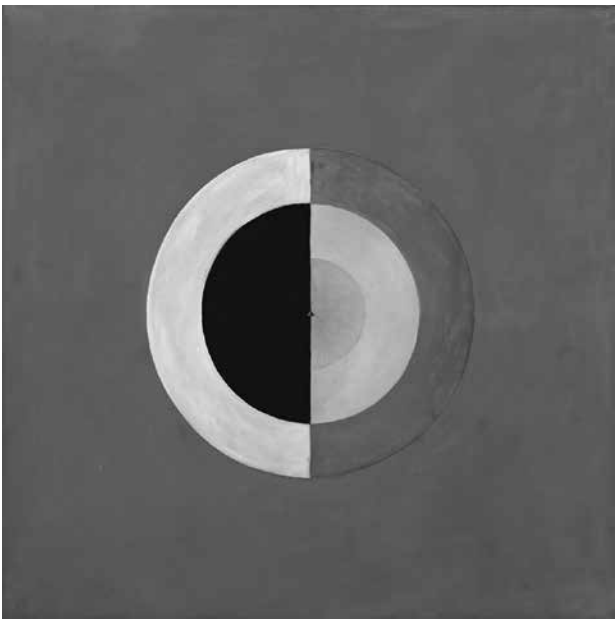
suele denominar en el lenguaje religioso o esotérico), como señala Iris Müller-Westermann (una de las investigadoras y curadoras más importantes de la obra de Af Klint y actual directora de la filial en Malmö de Moderna Museet): «En general se podría decir que [los cuadros y dibujos] tienen como objetivo ampliar la comprensión de la conexión entre el hombre y el cosmos. [...] Las *Pinturas para el Templo* tratan también de cómo el alma humana se divide en una mitad masculina y otra femenina que se esfuerzan en reunirse en una sola».¹

Un nuevo lenguaje de signos y colores

En su búsqueda del arte como herramienta para conocer y penetrar las cosas más allá de la apariencia visible, en su dimensión micro y macroscópica, Hilma af Klint irá construyendo un complejo sistema de signos, alfabetos y una gama de determinados colores de precisa significación, tal como le ha sido encomendado registrar e interpretar como médium y según le son dictados por «un orden superior». Pero no todo está basado en lo esotérico y en el espiritualismo. En los mismos años ella también sigue de cerca los avances científicos de la física



Los diez más grandes n.º 6. 1907.



Cisne n.º 17. 1915.

cuántica, la radiología, la química, la biología y la zoología, por ejemplo, a lo que accede después de haberse visto atraída al estudiar la filosofía clásica griega. Por eso es sorprendente encontrar en su rico lenguaje plástico, imágenes tan familiares de átomos, partículas elementales, ondas electromagnéticas y complejos diagramas similares a modernas representaciones de las cadenas genéticas de ADN. Desde los griegos y de lo que el siglo XIX ya adelantaba, también para Hilma af Klint todo lo existente estaba esencialmente constituido por átomos. Como era muy buena dibujante y estudiosa de la naturaleza, en sus pinturas junto a lo abstracto, aparecen muchas veces elementos figurativos (pájaros,

animales, figuras humanas, vegetales) igualmente conformando una parte signficante en la obra. Sería largo extendernos en esta nota sobre todo el universo signico y sus significaciones que por otra parte Hilma dejó minuciosamente consignados en sus cuadernos de anotaciones. En este artículo solo nos referiremos brevemente a los elementos más sobresalientes y constantes en las series de pinturas, que abordó Af Klint con diferentes temáticas. Junto con las formas geométricas básicas y todas sus combinatorias, por ejemplo, un elemento recurrente es el espiral que, según Af Klint, es la forma que adopta el caracol al volverse sobre su propio caparazón y que significa la evolución

humana, y al mismo tiempo su opuesto cuando se recoge sobre sí mismo. Las letras y alfabetos también están presentes en sus obras, y las letras *u* y *w* que con frecuencia aparecen en los cuadros, representan espiritualidad y materialidad respectivamente. También a los colores Af Klint les da significados precisos: al azul, lo masculino; al amarillo, lo femenino. En el juego de que lo antagónico también es complementario y que en todas las cosas existe su contrario. Entre sus libretas de notas apareció un diccionario donde los colores, los signos y las letras están acompañados de su respectiva explicación de que «le han sido dictados» para que ella los pudiera plasmar en cuadros y dibujos.

el monitor plástico
de Pincho Casanova

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

todas las entrevistas
en el archivo online:
elmonitorplastico.com

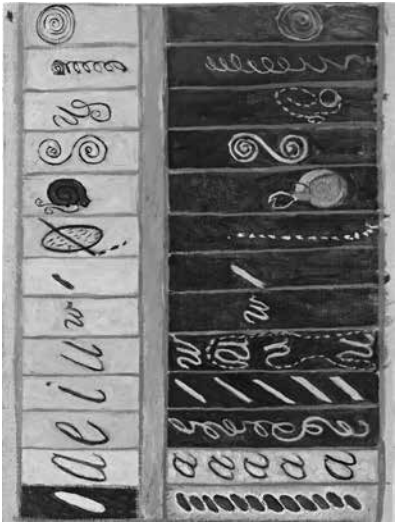
Itaú Fundación

LOGO

Nadie te va entender

Luego del fallecimiento de Hilma af Klint en 1944 toda su obra es guardada, respetando la estricta disposición de la artista de que esta no fuera difundida hasta 20 años después de su fallecimiento. Su legado estaba constituido por 1000 obras y más de 125 libretas de apuntes, que testamentó a nombre de su sobrino Erik af Klint. Sin embargo, la obra total de Af Klint es revelada recién a partir de 1972 cuando se creó una fundación y poco a poco comenzará a ser dada a conocer. Es Rudolf Steiner, figura principal de la antropología y guía espiritual de la artista, quien le aconseja a Hilma que debía no mostrar su obra abstracta, porque corría el riesgo de que (en ese tiempo) no fuera entendida. Por otra parte ella misma expresó muchas veces que todo su trabajo «pertenecía al futuro». Probablemente pesó también al tomar esta decisión su propia condición de mujer —en una época absolutamente dominada por artistas hombres— y no solo el carácter abstracto de su obra, género que ya se conocía de otros creadores contemporáneos, que por lo demás también fueron influidos por el espiritualismo (Kandinsky, Mondrian, entre otros).

Hoy parece claro que la determinación de Hilma af Klint contribuyó significativamente a que la valoración de la obra y su originalidad fueran relativizadas durante muchas décadas por haber sido «inspirada por métodos espiritualistas», argumento que por ejemplo se esgrimió por parte de algún jefe de museo para no exponerla junto a los «pioneros del arte abstracto», y negándose a adquirir sus obras para las colecciones permanentes. Es recién a partir de la gran exposición retrospectiva del conjunto de la obra en 2013 en Moderna Museet de Estocolmo, y de la de 2019 en Guggenheim Museum de Nueva York, cuando se produce un claro reconocimiento y gran interés público. Tampoco se puede olvidar además, que a mediados del pasado siglo existió una disputa entre los artistas del nuevo género, por «querer ser el primero» en haber creado arte abstracto. Vassily Kandinsky busca dejar documentado que ya en 1911 era el autor de lo que: «De hecho, es el primer cuadro abstracto del mundo, porque en ese entonces ni un solo pintor pintaba en un estilo abstracto», como escribe en una ansiosa carta que le envió en 1935 a Jerome Neumann, su galerista de Nueva York. Lo que Kandinsky no conocía es que



Del caos n.º 10. 1906.

existió una pintora sueca de nombre Hilma af Klint, que en el año 1906 había pintado ya la primera obra abstracta en su taller de Estocolmo, cinco años antes que él. Muchas veces la Historia debe ser corregida. 

¹ Iris Müller-Westermann y Milena Högsberg. *Hilma af Klint. Konstnär. Forskare. Medium.* Catálogo de exposiciones n.º 410, p. 30. Moderna Museet Malmö, 2020.



Miguel Ángel Pareja

“Luz y Materia”

Textos: Gabriel Peluffo Linares



Bartolomé Mitre 1368
Montevideo – Uruguay

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

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com

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, ecuanímes 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



La Pupila

Revista uruguaya de artes visuales
www.revistalapupila.com

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





Centro de Capacitación
de Fundación Itaú

Cursos 2021



**Diploma
Gestión
Cultural**

Comienzo:
Abril 2021

Modalidad:
a distancia



**Curso
Periodismo
Cultural**

Comienzo:
Agosto 2021

Modalidad:
a distancia



**Curso Gestión
de la Producción
Artística**

Comienzo:
Agosto 2021

Modalidad:
a distancia