



# LA PUPILA

URUGUAY / AÑO 16 / N.º 70, JULIO 2024. EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

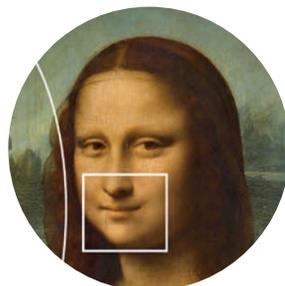


  
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 136.º aniversario.

# Sumario

- 1 Entrevista a Luis Camnitzer
- 6 Llanto por John Bauer
- 11 Entrevista a Cecilia Mattos
- 20 Montevideo, imágenes e imaginarios
- 25 Arantzazu: una peregrinación al arte español contemporáneo
- 29 El secreto de *La Gioconda*



URUGUAY / AÑO 16 / N.º 70, JULIO 2024  
[www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)

Imagen de tapa: **Cecilia Mattos**. *Corazón autista*, 2023. Basura plástica, 125 cm × 140 cm.

## STAFF / COLABORAN EN ESTE NÚMERO

**Marcelo Marchese** (Montevideo, 1968). Librero, escritor y, en el pasado, profesor de Historia. Ama al Dante, a Vermeer y al genio máximo de Altamira.

**Carolina Porley** (Montevideo, 1979). Docente, periodista e historiadora. Es profesora en la Universidad CLAEH, en la Universidad Católica y en la Especialización y Maestría en Patrimonio Documental de la Universidad de la República (FIC-AGU). Actualmente se encuentra finalizando su doctorado en Historia (FHCE-UDELAR) con un proyecto sobre formación del patrimonio museístico en Uruguay. Ha realizado curadurías y proyectos de catalogación razonada para museos del país. Publica en revistas académicas y de divulgación sobre artes visuales y patrimonio cultural. Colabora con el proyecto de digitalización documental Anáforas y participa en «La tertulia» del programa radial *En perspectiva*.

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

**Pablo Thiago Rocca** (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari. Premio Nacional de Ensayo de Arte (MEC, 2004) y Premio Municipal de Poesía (2008). Libros de poesía: *Poemas y otras mentiras* (1987), *El cuerpo y su sombra* (1998), *Los suburbios de Dios* (2000), *Nada* (2009) y el DC *Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Legrand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

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

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). [www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com). **Diseño y armado:** 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:** INSTITUTO ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, MUSEO GURVICH, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUSEO JOAQUÍN TORRES GARCÍA, ALIANZA FRANCESA, DIANA SARAVIA CONTEMPORARY ART, Y EN CASAS DE LA CULTURA DE TODAS LAS INTENDENCIAS DEL INTERIOR DEL PAÍS, MEDIANTE DISTRIBUCIÓN REALIZADA POR EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA.

Entrevista a **Luis Camnitzer**

# «El arte nos permite enfrentar lo desconocido»

Luis Camnitzer (Lübeck, 1937) es artista, teórico, docente, ensayista. Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República. Reside desde 1964 en Nueva York, es profesor emérito de la Universidad Estatal de Nueva York en Old Westbury y ha participado como artista y curador en importantes bienales (La Habana, Bienal de Venecia, Bienal de Whitney, Documenta 11). En 2018 se realizó una retrospectiva de su obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Es un autor de referencia a la hora de analizar las problemáticas que nos plantea el arte contemporáneo. En la entrevista que transcribimos a continuación, reflexiona sobre las prácticas educativas, los estamentos que gobiernan en el mundo del arte, la ética, el conceptualismo y la responsabilidad social del artista.

---

● Gerardo Mantero

**—En tus comienzos formativos asististe a la Escuela Nacional de Bellas Artes [ENBA], en 1957 participaste en la lucha para que la escuela pasara a la órbita de la Universidad de la República, en 1960 volviste como docente e integraste un grupo con Carvalho, Battezzore y Prieto para redactar un nuevo plan de estudios. ¿Qué recordás de aquella época de la escuela y cuál es tu opinión de la educación del arte actual en Uruguay?**

—La historia es un poquito distinta y mucho más larga. Rubén Prieto, Carlos Carvalho, Miguel Battezzore, pero también Edda Ferreira, Norberto Tavella, Teresa Vila y Silvestre Peciar, entre otros, fueron la generación previa a la mía y los que inspiraron a la mía. Fueron ellos los que empezaron a trabajar en un nuevo plan de estudios. Pero llegado 1956 todos se habían graduado al mismo tiempo y la Escuela quedó sin liderazgo y sin Asociación de Estudiantes de Bellas Artes [AEBA]. Armando González, que era mi profesor, me empujó para que reviva la AEBA y a luchar por la salida del ministerio y la incorporación a la Universidad. Junto con esta lucha, exitosa, los estudiantes volvimos a engranarnos

en el trabajo del plan de estudios. En 1957 saqué una beca para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Múnich y fui con una misión oficial para estudiar los nuevos planes de estudios de arte en Alemania. Junté el material que pude, particularmente lo que se estaba haciendo en la academia en Kassel y en la Escuela Superior de Diseño de Ulm.

Cuando volví, a principios de 1959, había una nueva generación activa que estaba liderada por Jorge Errandonea. Me plegué al grupo para seguir trabajando en el plan de estudios que para entonces Errandonea había adelantado mucho. Errandonea había sido alumno de escuelas experimentales y estaba muy al tanto de las pedagogías progresistas para los niños, cosa que fue muy útil para el trabajo. Finalmente, logramos imponer la reforma y se llamó a concurso para un nuevo profesorado con un jurado designado por el Consejo Directivo Central de la Universidad. La asamblea de estudiantes designó a cuatro de nosotros para que participáramos en el llamado. La intención no era ganar los puestos, sino que sirviéramos como referencia para los demás concursantes con respecto a



Luis Camnitzer.

las teorías del nuevo plan de estudios. Fuimos Errandonea, Julio Marenales, Francisco Sanguineto y yo. Sorprendentemente, ganamos los concursos, y la asamblea decidió entonces que aceptáramos los cargos solamente por cinco años, para ayudar en la formación de una nueva generación de docentes y evitar así que volviéramos a caer en la «academia». Al poco tiempo, como sabemos, la vida de Marenales tomó otra dirección y yo saqué la beca Guggenheim. Fui a Nueva York a fines de 1962, volví en 1963, en parte para trabajar en la segunda reforma del plan, y luego me fui del todo a fines de 1964. Esos primeros años de trabajo en la ENBA fueron muy fermentales, marcaron toda mi pedagogía y hoy todavía me nutro de las experiencias. Me sirvieron para organizar el departamento de arte en mi universidad en Estados Unidos, y, en general, creo que en aquella época fuimos una especie de vanguardia pedagógica, ayudada también por profesores de la estatura de Gustavo Beyhaut, Ruben Dufau y Celina Rolleri, los cuales desgraciadamente no duraron mucho. Por lo menos anticipamos en una década lo que luego Joseph Beuys hizo en Dusseldorf, por lo cual hoy todavía lo festejan en el resto del mundo. En 1969 volví a Montevideo por un par de meses. Me encontré con la Escuela totalmente estancada. Ejercicios que mi generación había creado una década antes se seguían repitiendo, en lugar de crear ejercicios nuevos. Además, parecían alejados de la realidad política del momento.

Tuvimos un encontronazo fuerte que llevó a que nos ignoráramos mutuamente durante más de cuarenta años. Entretanto, la Escuela entró en una situación de desacato con la Universidad y se autocerró, y luego la dictadura se

encargó de que no se reabriera hasta que volvió la democracia. Finalmente, hace muy pocos años, retomamos las relaciones gracias a una nueva generación y al liderazgo del decano, Fernando Miranda. En el ínterin, particularmente durante la dictadura, la educación artística profesional pasó a los talleres privados, como, por ejemplo, el de Nelson Ramos y el de Clever Lara, que por suerte salvaron al arte uruguayo. Hoy, la antigua ENBA, ahora Facultad de Artes, está frente a nuevos cambios y con sangre fresca, cosa que me inspira un cierto optimismo. No tengo información u opinión sobre lo que pasa en las universidades privadas. Pero, en total, y por mi propia evolución, me interesa más lo que puede pasar en las escuelas primarias y en la educación general. Hoy se trata de cómo resistir el embate de la educación STEM [Ciencia, Tecnología, Ingeniería y Matemática] y la educación-servicio antihumanista. Si apoyamos la creatividad a ese nivel, algo que está intentando, por ejemplo, el proyecto Ventana Creativa, los artistas profesionales serán una consecuencia natural del proceso e irán vacunados a la escuela de arte.

—«La misión real del artista es una especulación con los límites del conocimiento.» Esta definición vertebró tu concepción del arte y la educación. ¿Cuáles serían esos límites del conocimiento?

—La pregunta implica que el conocimiento es algo así como un país y que, por lo tanto, tiene fronteras que hay que identificar. El conocimiento no tiene límites, en todo caso somos nosotros los que los tenemos, y para facilitar nuestra situación tratamos de subdividir lo conocible en fragmentos adquiribles o dominables. Pero, en realidad, el conocimiento es nada más que una forma de ordenar el caos en el que vivimos. Dentro de ese caos hay cosas y estímulos que son ordenables, que podemos contar y poner en un orden secuencial, un orden que suponemos que nos permite predecir, pero hay otras cosas que no son pasibles de un orden, que no podemos contar, entre y en las cuales navegamos constantemente. Si alguna vez menciono la palabra *límite* con relación al conocimiento, es en estos términos y en la necesidad de entender que el arte es el medio que nos permite explorarlo y atisbar las situaciones no predecibles.

El problema de la educación, tal cual la tenemos y la imponemos, es que trata de liquidar todo el conocimiento como si se limitara a lo ya conocido y a lo que es predecible. Para ella lo desconocido es algo que todavía no conocemos, pero que teóricamente es conocible. Si es que hay algo que teóricamente no es conocible, se apela a la superstición y a la religión para lidiar con ello. Son formas de delegar la tarea a un equipo burocrático que funciona dentro de una estructura interesada en mantener su poder y que administra el misterio de acuerdo a ese interés. Para esto nos convierte en sus consumidores o acólitos. La ciencia, por su parte, se opone a la mistificación, y utiliza la objetividad para hacerlo. Con ella se esfuerza en atacar al misterio hasta que este deja de existir. Esto, en cierto modo, está muy bien, porque tiene aplicaciones prácticas importantes, pero la consecuencia negativa es que la objetividad es usada

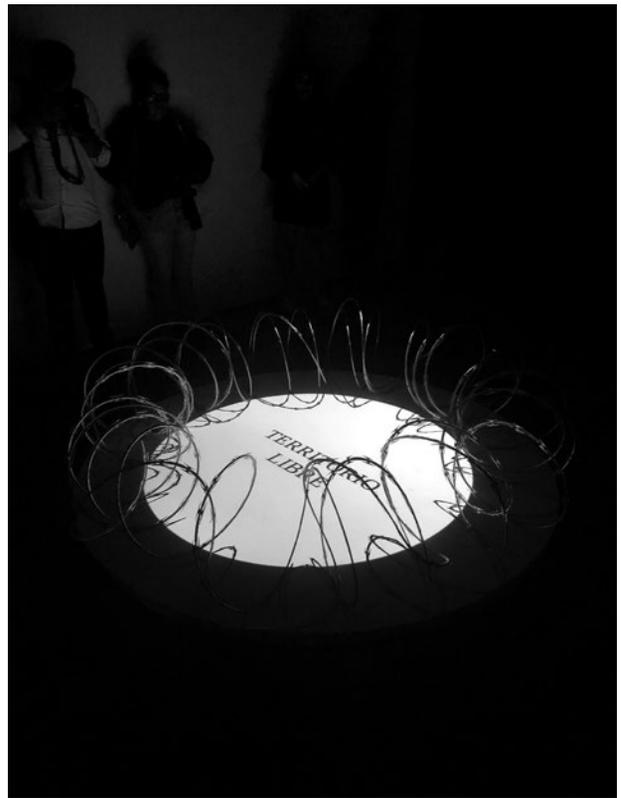
como una ideología que no solamente reduce al conocimiento a lo contabilizable, sino que tenemos que aceptar todo esto como si fuera la realidad total.

El arte (por lo menos como lo entiendo yo) es el campo que permite desviarse de esta construcción y romper con la polarización ciencia/creencia y credibilidad/credulidad. El arte acepta que hay cosas que no son conocibles y que estas nos enriquecen porque, aun sin conocerlas, nos permiten cuestionar y evaluar todo lo demás. El arte nos permite enfrentar secularmente lo que es realmente desconocido y verificar si es verdad que está fuera de lo conocido. Nos da el derecho de cuestionar los diversos sistemas de orden y de experimentar con órdenes nuevos. Cuando identificamos lo que está en esta zona, que efectivamente hay allí un misterio o que en ella habita lo poético, nos dedicamos a rescatarlo. Lo hacemos no para destruirlo, sino para enriquecer lo que de otra manera es nada más que una realidad embalsamada y contabilizable. Este rescate es una de las misiones que tiene todo ser humano, pero aquí desgraciadamente se creó otra burocracia, la de los artistas especializados. El sistema vuelve a educarnos a delegar el poder y a convencernos de que tenemos que consumir lo que nos presentan. Creo que la misión del artista, además de cuestionar y rescatar lo desconocido, es empoderar a todo el mundo a hacerlo en lugar de depender de la burocracia artística. Después de todo, lo poético y el misterio son parte de todo lo que nos rodea, y no veo por qué su percepción tiene que ser monopolizada por unos pocos. Es aquí en donde el arte y la educación son parte de lo mismo.

**—Tu visión es muy crítica de los parámetros que gobiernan en el mundo del arte, la consolidación de un canon, la mercantilización del arte, la educación al servicio del sistema. ¿El arte contemporáneo fagocita a la crítica? ¿Se puede actuar por fuera del canon realmente?**

—Aquí hay varios puntos. Vivimos en una sociedad dividida en clases. Estas clases no son solamente económicas, de explotadores y explotados, o basadas en sus distintos niveles de explotación. Son clases que también se separan por cómo acceden a la cultura y por el tipo y la cantidad de control que tienen o se les permite tener para definirla. Tenemos, entonces, la alta cultura por un lado y el folclore por otro. El buen gusto, por un lado, y el mal gusto y el *kitsch*, por otro. Estas son divisiones que operan de acuerdo al gusto y no de acuerdo a las contribuciones al proceso cognitivo. El control, entonces, viene por el lado del gusto. La diferencia de clase se manifiesta, por un lado, por el elitismo, por otro, por una actitud filantrópica que trata de sofisticar el gusto del «pueblo». Hace esto en lugar de ayudar al empoderamiento creativo. Cuando las estéticas elitistas son comparadas, se generan nuevas estéticas para volver a separarse. Te describo el panorama un poco esquemáticamente por problemas de espacio, pero espero que por lo menos esto aclare un poco la parte de la existencia del control.

No sé si el arte contemporáneo fagocita a la crítica, y creo que el asunto no es tan simple. Lo que sí tenés es que



*Territorio libre*, 2019. Proyección y alambre de púas.

hay una definición dada o acordada sobre qué cosa es arte y qué no lo es. El artista no sumiso, en general asociado con una vanguardia, trata de cuestionar los parámetros y afectar el canon. Lo que sucede entonces es que, si logra afectarlo, la obra automáticamente pasa a ser parte del nuevo canon. De manera que, sí, por un lado, hay fagocitación. Pero, por otro lado, cuando atacás al canon estás aceptando su existencia, o sea que las reglas para el ataque son las que plantea el enemigo. Si querés cambiar el arte, tenés que hacer cosas que se acepten como parte del arte, con un margen de acción muy reducido. Si te pasás del margen, se te declara como que estás haciendo algo que no tiene nada que ver con el arte y, por lo tanto, ya no estás combatiendo porque te exiliaron. Aquí el problema es la palabra *arte*. Creo que la batalla real está en el campo de la educación y en cómo nos comportamos con respecto al acto de conocer. En esto, el arte se convierte en una metodología y no en la tradicional forma de producción.

**—Recientemente entrevistamos a Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y me decía que cuando al público del arte contemporáneo no le gusta lo que está viendo, piensa que es porque no lo entiende y necesita a un intermediario, un curador, un guía que le explique. Duprat cuestiona que el arte contemporáneo sea un territorio para expertos, vos hablás de la educación del público por el público. ¿Cómo se daría este proceso?**

—Duprat tiene razón en la descripción, y el problema es que aquí entra el gusto para confundir las cosas. Pero no se trata solamente del gusto. El gusto se basa en las experiencias

«El arte nos permite **enfrentar lo desconocido**»



Narciso, 2018. Instalación.

conocidas, y elegir las cosas porque te gustan es una señal de pereza cognitiva. El pedir ayuda para entender es comprensible, pero se basa en la confusión de gusto con entendimiento y trata de llevar todo a la facilidad del consumo. Además, hay una generalización que no es correcta. Hay mucho arte que es referencial de otro arte y que, si no conocés las referencias, no te permite el acceso, aunque te guste. No alcanza que tenga la apariencia de arte o que sea presentado como tal para solucionar el problema. Einstein escribió su teoría de la relatividad con los mismos instrumentos que usaron Rodó y Benedetti. Los tres, dada la artesanía que utilizaron, hicieron literatura tratando temas distintos, pero cada uno tiene una base referencial distinta y, por lo tanto, un acceso distinto, y esto tiene que ver con el entendimiento, pero no con el gusto, que es secundario y posterior. La diferencia, entonces, es similar a la que puede haber entre Duchamp y Botero. Por otro lado tenés a Mondrian, que le gusta a todos a los que les gusta el constructivismo. Pero Mondrian tenía un programa muy claro basado en sus creencias teosóficas, sin las cuales los cuadros te pueden gustar, pero no llegás a entenderlos porque no tenés acceso a las referencias cultistas. El mismo problema aparece más tarde con la obra de Beuys.

Cuando hablo de la educación del público por el público me refiero al enfrentamiento colectivo y horizontal con problemas que no entendemos completamente a nivel

individual. Se trata de compartir nuestras ignorancias para encontrar una estrategia que nos permita superarlas, y no se trata de adquirir gustos. El mediador en el museo debería compartir su ignorancia con el público para ayudar a delimitar lo que él y el público no saben todavía. En lugar de explicar lo que sabe, se trata de ver cómo se puede partir desde lo que no se sabe para elaborar estrategias propias. El término *gusto adquirido* es muy revelador, porque describe un entrenamiento y no una educación. Esto nos retorna a la sofisticación que se pretende con la filantropía cultural, que en última instancia acentúa la diferencia de clase en lugar de resolverla.

**—Establecés una diferencia del artista como un ser social en contraposición a un ser individual. ¿Estás apelando a la responsabilidad del artista en su rol de actor social?**

—Estoy apelando a la responsabilidad como actor social que tenemos todos, no solamente los artistas. Siempre me extrañó que los estudiantes de medicina tengan cursos de ética y los de arte no. Los médicos se meten en nuestros cuerpos y es obvio que necesitan guías de comportamiento ético, pero los artistas se meten en las mentes y las emociones (y a veces también en los cuerpos), y parece que son exentos de responsabilidad. Creo que todos somos responsables de nuestros actos y que tenemos que pensar dos veces antes de hacer algo. Tampoco creo que los artistas tengamos derecho a una coronita. Es cierto que hasta cierto punto somos los bufones del rey y que el rey nos permite decir cosas que no le permitiría decir al ciudadano medio, pero esto significa que tenemos que luchar para que todo el mundo tenga la misma coronita, no solamente aquellos catalogados como artistas.

**—Sos profesor emérito del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Estatal de Nueva York en Old Westbury. Si no estoy mal informado, los alumnos de las universidades de arte en Estados Unidos pagan 50 mil dólares anuales, 200 mil por los cuatro años. ¿Existe alguna evaluación de la cantidad de egresados que logra un lugar en el mundo del arte? ¿Cómo calibrás este fenómeno?**

—A esta altura los estudios en las universidades privadas son todavía más caros, y a eso se suma lo que cuestan dos

**CONOCÉ UNA  
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808\*

la diaria

años para un máster, y lentamente también se está imponiendo la necesidad de un doctorado como título final si es que querés enseñar en una institución acreditada. La cantidad de egresados que pueden sobrevivir económicamente haciendo arte es mínima. Creo que las estadísticas en Estados Unidos indican que menos del 2 por ciento de los egresados en arte tienen algún éxito profesional. La consecuencia es que no solamente el consumo, sino también la creación del arte, está cada vez más en manos de las clases altas, y que desde allí se filtra lentamente el gusto para «abajo». Esto refleja muchas cosas. Una es la privatización de la educación con la concepción de que esta no es un derecho del ciudadano, sino un bien comerciable. Luego está la promoción de la educación STEM, dirigida a la tecnología, con su promesa de buenos salarios. Finalmente, está la noción compartida de que la productividad es un concepto integrado a la utilidad. El arte, dentro de este panorama, tiene una utilidad de segundo grado que recién sale a la luz una vez que es digerida por la utilidad financiera. Esto cementa el arte aún más como un artículo de lujo dirigido a las minorías pudientes, con el consiguiente proceso de analfabetización popular. El resultado es que se van cortando las posibilidades de estudiar arte y se van eliminando los estudios de las humanidades.

**—Se relaciona recurrentemente la creación del artista con el caos, un espacio entre fermental y disruptivo, que también tiene que ver con una interpretación de la realidad. En tu caso, planteás una creación de un *desorden constructivo*. ¿Sería otra forma de ordenar el caos?**

—Sí, pero teniendo conciencia de que el caos es uno de los estados del orden y el orden es uno de los estados del caos. Esto es importante porque ayuda al derecho de deconstruir ambos estados para cuestionarlos. El neurobiólogo Anil Seth sostiene que estamos sometidos a un caos de estímulos y que para sobrevivir lo ordenamos alucinando la realidad en la cual operamos. Yo agregaría que parte de esa alucinación viene de nuestra biología, pero que hay otra parte que viene de la estructura social en la que vivimos. Como esta estructura está modelada para proteger los intereses que estabilizan la distribución del poder, tenemos que cuestionar constantemente la parte de la alucinación que nos controla arbitrariamente. Para esto tenemos que inspeccionar los sistemas de orden y ver por qué existen y a quién benefician. Es en esta actividad que el arte es tan importante, porque es el campo en donde se puede imaginar sin los límites impuestos por la utilidad, en donde se puede desarmar para volver a armar de la misma manera o de maneras nuevas.

**—Has definido que el conceptualismo es una estrategia, no un ismo. ¿Qué objetivo persigue esta estrategia?**

—Sí, por eso diferencio arte conceptual, que es un ismo hegemónico, de conceptualismo, que para mí es una estrategia de resistencia. La estrategia, especialmente en

su momento en América Latina, fue un fenómeno más pancultural que estrictamente artístico. Problematizó eclécticamente el quehacer artístico reflejando lo que estaba pasando en la teología de la liberación, la poesía, la pedagogía y la militancia política creativa, sin preocuparse por las ortodoxias formales que la limitarían a una estricta producción de arte. Esta problematización ayudó a limpiar cantidad de aspectos oscurantistas que suceden durante la creación artística y a tomar responsabilidades, tanto individual como socialmente.

**—¿Cuál es el planteo de tu ensayo en formato libro *Manual anarquista de preparación artística*?**

—La mayor parte de mi vida transcurrió en el ambiente académico, primero como estudiante y luego como profesor. Durante todo el transcurso me chocó el funcionamiento de la estructura educativa, tanto en lo referente a los motivos que justifican el sistema en sus contenidos y metodologías como en lo que concierne a los tipos de distribución de poder que refleja del exterior, por un lado, y que utiliza en su interior, por otro. Dado que ese transcurso estaba íntimamente ligado a mi formación artística y a la de otros, decidí analizarlo usando una óptica anarquista. Quise ayudar a percibir mejor lo que está pasando y lo que nos está pasando. El texto empezó como un pequeño manifiesto para una bienal de La Habana, luego tomó la forma de una charla en la Universidad Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú y finalmente la editorial Cruce decidió publicarla como un librito.

**—Afirmás que gran parte de la producción artística actual no aporta ni sentido ni conocimiento, y también has dicho que durante siglos la pintura fue sinónimo de arte, no un medio para hacer arte. Es ahí donde la artesanía usurpó al arte y dejó de ayudarlo. Cuando te enfrentás a la obra de un artista de la magnitud y la densidad poética de Anselm Kiefer, ¿seguís pensando que el arte artesanal no tiene nada que decir?**

—Todavía pienso eso, y creo que en el consenso colectivo el arte sigue siendo una forma de hacer con la parte cognitiva, si es que existe, puesta en un segundo plano menor. No niego que la parte artesanal pueda decir algo, como tampoco niego que la cantidad pueda llegar a expresar calidad. Solamente mantengo que las prioridades están mal puestas, que la importancia mayor de una obra de arte está en lo que contribuye al conocimiento (ya sea en datos tangibles, en conexiones o en experiencias no descriptibles) y que el cómo se hace está al servicio de esto. En el arte, la artesanía no es un fin en sí mismo, es solamente lo que hace el envoltorio del paquete. La pomposidad del envoltorio no necesariamente aumenta la densidad poética. Dentro de cierto nivel de respeto, con Kiefer tengo los mismos problemas que tengo con Wagner. Pero eso da para otra discusión que no tiene nada que ver aquí. ●

## Crónica de una muerte antigua en el lago Vättem

# Llanto por John Bauer

Hace mucho, muchísimo tiempo, antes de que la tierra fuera redonda y empezara a girar alrededor del sol, no había más que un árbol grande, muy grande.

Alf Henrikson<sup>1</sup>

---

● Pablo **Thiago Rocca**

### 1

El microbús nos deja sobre una leve colina en las afueras de Habo. Se trata de una pequeña población rodeada de bosques a unos 20 kilómetros de la ciudad más cercana, Jönköping, a orillas del lago Vättem, en el sur de Suecia. Es una tarde de domingo y el paisaje otoñal se presenta, más que tranquilo, desolado. En los amplios jardines de las casas, que parecen excesivamente prolijos y deshabitados, algunas cortadoras de césped automáticas pastan girando silenciosamente como esas aspiradoras independientes y redondas que son el terror de los gatos y demás animales domésticos. Aquí en Suecia uno se acostumbra a cosas así.

Pero el deseo de internarse en el bosque nos domina. El clima es benigno. Pronto atravesamos senderos flanqueados por abedules y pinos donde reina un silencio absoluto. Extrañamente, no se escuchan cantos de aves ni el sonido de la brisa, apenas las gotas que condensan la humedad y caen pesadas desde lo alto hacia a una alfombra de helechos rojizos que todo lo cubren. Crecen setas de especies desconocidas para nosotros y otras, como la *amanita muscaria*, rojas con puntitos blancos en su sombrero –famosas porque aparecen en todos los cuentos de hadas–, aquí adquieren el tamaño de una cabeza humana. De Habo procedía la madre de John Bauer (Jönköping, 1882-lago Vättem, 1918) y era donde, yendo hacia el oeste, pero más o menos a la misma distancia de la ciudad, se encontraban los tupidos bosques de Väs-

tra Jära en los que Bauer encontró su visión primera de la naturaleza: son estas mismas florestas espesas y gotteantes las que marcaron su vida artística.

Luego de ver los dibujos, las pinturas y los bocetos en el museo de Jönköping<sup>2</sup> y otros en el museo de Malmö, es difícil no dejarse llevar por la fantasía. Bauer abrevó de viejas leyendas, de la observación de la naturaleza y de los cuentos de autores de su época. Su estilo sobrio y su grafía límpida resultan sorprendentemente actuales, como si se hubiera salteado los problemas académicos y los arabescos del *art nouveau*. De hecho, ni los recursos más manidos de los simbolistas parecen haber afectado su obra. Ahora no pensamos mucho en ello, simplemente nuestro camino se extiende sin horizontes interrumpido por el propio bosque y los saludos cortos de ocasionales senderistas.

### 2

Una pila está creciendo sobre la pequeña mesa a mi lado. Es un montón de composiciones. Personas primitivas, ángeles, demonios, troles, gigantes, dragones, princesas, gente del mar, etcétera. Pero nunca empiezo a desarrollarlos. Siento como si no tuviera tiempo para trabajar, para sentarme en casa en paz y tranquilidad y jugar con una cosa. La imaginación se alimenta diaria y repetidamente en el bosque. Y el montón crece sobre la mesa.

John Bauer<sup>3</sup>



Bosque de Habo.

La trayectoria artística de Bauer es relativamente corta y empinada. Nació en Jönköping, fue el cuarto hijo y tercer varón de una familia modesta –su padre regenteaba una pequeña carnicería– y su hermana mayor Anna muere cuando él tenía siete años y ella trece, un acontecimiento que lo afecta profundamente y que será advertible luego en su obra, en la fragilidad de las figuras infantiles y adolescentes.

John demuestra tempranas condiciones para el dibujo, por lo que solo con dieciséis años marcha a Estocolmo a estudiar arte en el colegio Tekniska. A los dos años es aceptado en la Real Academia Sueca de las Artes, donde se forma con los maestros Gustaf Cederström (1845-1933) y Georg von Rosen (1843-1933), grandes referentes de la pintura histórica y la mitología nórdica. La enseñanza tradicional de la academia es exigente hasta el agotamiento. El joven escribe a sus padres:

El trabajo en la academia ha comenzado de verdad. Arte clásico cuatro horas al día y, entremedio, anatomía por el profesor Curman, dibujo en perspectiva (Dr. Henrikson) e historia del arte. Hay siete conferencias al día como máximo, pero trabajamos horas extras en silencio y con diligencia. Anatomía y dibujo en perspectiva podremos practicar en casa. Esta semana podría empezar a dibujar naturaleza muerta.<sup>4</sup>

De todos modos, John se las ingenia para ir a los museos y las bibliotecas a estudiar armas y vestimentas de los caballeros y los personajes de la Edad Media. Su curiosidad lo saca del aula y se entretiene capturando los detalles de

la naturaleza (son preciosos los estudios de diente de león y otras plantas silvestres). Hacia 1901 recibe los primeros encargos para ilustrar el periódico *Snöflingan* («El copo de nieve»), en donde ya se aprecian las influencias de Carl Larsson (1853-1919) y de Albert Engström (1869-1940). El influjo de cierta atmósfera idílica que define los trabajos de Larsson se mantiene a través del tiempo, pero a la larga Bauer le da un toque sombrío, personal, que lo aleja de esa vertiente empalagosa y bucólica de Larsson.

Sin haber terminado su formación, recibe su primer encargo en 1903 para ilustrar *Länge, länge sedan* («Hace mucho, mucho tiempo»), un libro de cuentos de Anna Wahlenberg (1858-1933). Al año siguiente es comisionado para ilustrar, junto con otros autores, el libro *Lappland, det stora svenska framtidaslandet* («Laponia, el país sueco del futuro»), que lo lleva a recorrer, cámara de fotos y cuaderno de notas en mano, las tierras del norte de Suecia donde habitan los samis. La experiencia resulta removedora en varios sentidos. Se interna en paisajes «salvajes», totalmente diferentes a los bosques del sur, y en una cultura cuya relación con la naturaleza entiende más estrecha y más contemplativa. De las prendas de los samis tomará préstamos para vestir en el futuro a sus duendes y se empapará de una idea de trascendencia a través de la representación del paisaje.

Este primer viaje en el verano de 1904 y la aparición de Ester Ellqvist (1880-1918), una estudiante de la academia de la que se enamora y con la que formará familia, constituyen acontecimientos esenciales del período. Ester será su musa y su modelo y con ella tendrá



*Hacia el ancho mundo*, 1907.  
Acuarela sobre papel.

un hijo, Bengt (a quien apodarán Putte). Una situación económica inestable, las reticencias al casamiento por parte de los padres de John, la tendencia a la soledad y a la melancolía del artista irán complejizando la relación afectiva con Ester. Pero los encargos se suceden, como el trol hambriento y dubitativo para el poema «Et grammalt bergtroll» («El viejo troll montañés») de Gustaf Fröding (1860-1911). Las ilustraciones son trabajo, aunque John se siente llamado a temas mayores.

Los viajes fueron madurando sus expectativas. En 1902 había acompañado a su padre a Alemania, donde había visitado museos y galerías. Cinco años después, ya casado con Ester, realizan juntos un viaje por Italia (Roma, Florencia, Siena, Nápoles y Capri), donde tienen oportunidad de apreciar a los grandes maestros del Renacimiento.

John se rinde fascinado ante los «primitivos». Desde Siena, les escribe a sus padres:

Las antiguas pinturas del siglo XIV: nunca antes había visto algo tan hermoso. Ahí realmente tengo mucho que aprender. A pesar de su sencillez primitiva y estilizada, sorprende la caracterización que podían dar a sus figuras. Sus pinturas parecen joyas. Nunca fue su intención pintar la realidad. Han explorado un mundo de belleza completamente diferente.<sup>5</sup>

El entusiasmo lo llevó a incursionar en otros ámbitos, como la pintura mural (fresco), las grandes telas (véase *Freyja*, de 1905), los bocetos para vestuarios y las escenografías teatrales. Pero su aplastante sentido de la autocritica a menudo le jugaba una mala pasada. La inseguridad no le permitía profundizar en esos formatos a los que se sentía atraído. Correcciones excesivas conspiraban contra la espontaneidad y la dimensión mítica que pretendía imprimirles a estas obras. En cierto modo, y pese a sus habituales quejas y depresiones, su obra vuelve una y otra vez sobre ese espacio onírico de los cuentos de hadas y no se sale de él. En el manejo de la acuarela encuentra su mejor *performance*. Esto es algo que hoy valoramos mejor, cuando el dibujo y las artes gráficas se consideran –o podrían considerarse– tan relevantes como la pintura de caballete, o tal vez más, dada su posibilidad de reproducción masiva en libros y revistas.

Sin desdeñar, por tanto, la contribución cierta de Bauer al desarrollo de las artes plásticas en Suecia, su aporte quedará sumido en *Entre gnomos y duendes* (*Bland Tomtar och Troll*): es el título de un proyecto editorial que lo ocupa desde 1907 a 1915 y que reúne una serie de cuentos para Navidad de escritoras y escritores suecos como Helge Kjellin (1885-1984), Helena Nyblom (1843-1926), Harald Östenson (1867-1934), Alfred Smedberg (1850-1925) y Anna Wahlenberg.

Dos elementos han de considerarse para analizar el éxito inmediato de la ilustración de Bauer. El avance de las técnicas de reproducción gráfica que atraen a talentosos



*Tuvstarr todavía se sienta y mira hacia el agua*, 1913.  
Acuarela y gouache.



*Pobre osito*, 1912. Acuarela y gouache.

artistas a comienzos de siglo –entre los que destaca su admirado Carl Larsson–<sup>6</sup> y un renovado impulso romántico-nacionalista que promueve los cuentos populares. Un nuevo público infantil –y no tanto– va a ser objeto de esta cruzada didáctica y ensoñadora que combina un ansia moralizante con relatos entretenidos y estupendamente ilustrados. Allí encauza toda la sapiencia y el talento narrativo de la obra gráfica de Bauer. Y marca, también, su consagración.

Bauer no participó en el volumen de *Bland Tomtar och Troll* de 1911, pero sí entre 1912 y 1915, y es en este período cuando terminó por encontrar la expresión artística que más profundamente caló en el público. Ya en la edición de 1910, el pintor había mostrado una sorprendente capacidad de encontrar el momento más significativo de cada relato, visualizar lo insinuado y enfatizarlo de forma muy sutil y acertada. En esta segunda etapa de la colaboración, el pintor llevó su interpretación más lejos, distanciándose paulatinamente de los contenidos de los cuentos para centrarse en el espíritu y el ambiente del mundo evocado en los textos. En consecuencia, las ilustraciones adquirieron un tinte cada vez más conceptual y la antología comenzó a asociarse al nombre de John Bauer, mientras que los relatos fueron relegados a un segundo plano.<sup>7</sup>

El artista logró imprimirles a estos cuentos de final feliz una atmósfera onírica con cierto sentido de lo trascendente y lo mítico. La faceta más oscura de Bauer no es advertible al primer golpe de vista, pues sus personajes

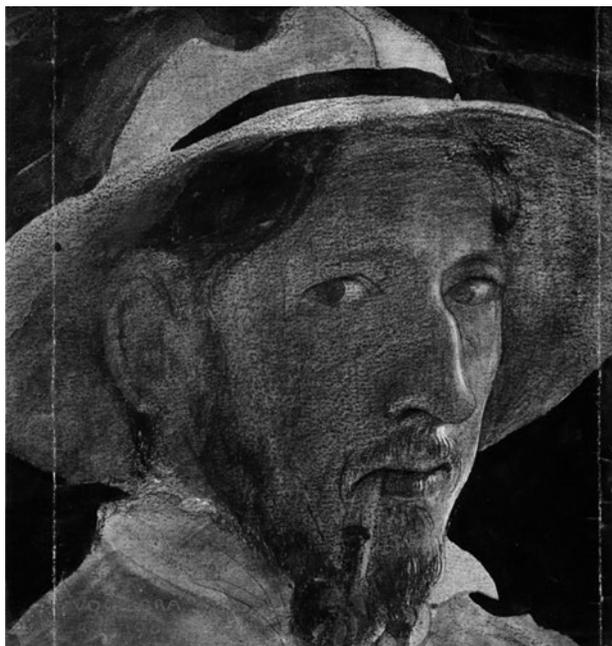
suelen ser simpáticos y narigones. Animales que hablan, duendes, hadas y troles poseen rasgos caricaturales que los hacen fácilmente amigables y hasta queribles. Pero es mediante el tratamiento del fondo, de la vegetación, de las texturas granuladas y, en especial, de la paleta de colores oscuros y acuosos que se torna ambigua tanta «felicidad» en sus imágenes.

No es casual tampoco que el director estadounidense Ari Aster (1986) tomara para una escena inicial de la película *Midsommar* (2019) el dibujo *Stackars lilla bamse* («Pobre osito»),<sup>8</sup> realizado por John Bauer, y lo ampliara como un póster sobre la pared del cuarto donde duerme la joven protagonista. *Midsommar*, una exitosa producción estadounidense-sueca de folk-terror, cuenta la historia de una joven pareja que viaja con un grupo de amigos hacia un festival de verano en Suecia y termina en el centro de un culto que practica una forma cruenta de paganismo. La imagen de la niña enfrentada a un oso gigante de apariencia mansa sirve de prolepsis o de anticipación narrativa a aquello que la protagonista del filme deberá afrontar. En cierto modo, todo el terror del filme está encerrado en esta imagen frágil y en apariencia infantil de Bauer.

### 3

El Vättem es algo menor [que el lago Vänern] pero más siniestro; sus tempestades son terribles y aun al pasar nosotros no las tenían todas consigo los de a bordo.

Alfredo Opisso<sup>9</sup>



Autorretrato, 1908.

De vuelta en la humedad del bosque en Habo. Poco antes de que oscureciera, cuando ya comenzábamos a impacientarnos por la caída de la tarde, llegamos a un claro desde donde se divisaban las frías aguas del Vättem. De todas las ilustraciones y las pinturas de Bauer que vi, la que más me impresiona es *Ännu sitter Tuvstarr kvar och ser ner i vattnet* («Tuvstarr todavía se sienta y mira hacia el agua»), de 1913. Desconozco de qué trata el cuento que ilustra, pero no hace falta saberlo para sentir la poderosa pregnancia de la imagen. Una niña desnuda de larga cabellera rubia se observa como un narciso en el reflejo del agua. Su cuerpo acristalado es el foco central que ilumina una escena rigurosamente simétrica... si no fuera por un par de pajarillos opacos suspendidos de una ramita en el margen superior derecho de la obra. La simetría es axial y horizontal por el reflejo del agua: los cuatro troncos –dos en primer plano– sostienen, como si fueran las recias columnas de una catedral, la solemnidad religiosa del bosque. Con una técnica cromática depurada, Bauer se las ingenia para conducir la atención hacia la oscuridad del líquido, que insinúa una profundidad insondable. El reflejo resulta más duradero y atrayente que la también oscura y profunda noche del bosque. La superficie del agua encanta y atrapa con su aspecto de metal bruñido al cuerpo de la jovencita, que en un gesto primoroso se separa el cabello del rostro para observarse mejor. ¿O acaso está tratando de adivinar el fondo del lago?

La situación marital se había ido complicando y, hacia 1918, tanto John como Ester coinciden en hacer un esfuerzo para arreglar las cosas y mudarse con el hijito de tres años a Estocolmo. Deciden establecerse como familia en la capital para iniciar una nueva etapa. Un accidente ferroviario en la ciudad de Geta que cobró la vida de 42 personas había

acontecido semanas antes, el 1 de octubre, por lo que John decide a hacer la travesía familiar por barco.

Ya había comenzado la ventisca cuando abordaron al vapor *Per Brahe* en el muelle de Gränna. Pero, por la noche, la tormenta arreció. Además de los ochos pasajeros y los dieciséis miembros de la tripulación, el vapor transportaba una pesada carga de máquinas de coser y barriles de conservas que, al no tener espacio en la bodega, se subieron a la borda. En el fragor de la tormenta, el precario amarre no impidió el desplazamiento del cargamento y el barco escoró y se fue a pique. No hubo sobrevivientes. Dos días después, el 22 de noviembre de 1918, se localizó la embarcación a 32 metros de profundidad.<sup>10</sup>

Nuestro paseo por los bosques de Habo llega a su fin a orillas del lago. Luego trepamos unas callecitas hasta tomar un micro que nos devolvería a la ciudad natal de John. Dicen que los espíritus del bosque protegen a Bauer y a su familia, pero nuestra creencia en los cuentos de hadas hace tiempo caducó. Lo seguro es que sus obras lo mantendrán vivo en nuestra memoria más allá de toda leyenda. ●

#### Notas

<sup>1</sup> *El árbol Yggdrasil. Una antigua historia divina*. Alf Henrikson y Edward Lindahl (ilustraciones). Traducción de Ramón Latorre y Víctor Rojas, Simon Editor, Jönköping, 2003.

<sup>2</sup> *Följa John*. Museo del Condado de Jönköping, Dag Hammar skjöld, Jönköping, Suecia.

<sup>3</sup> Carta de John a Ester Ellqvist, Västra Jära, 12 de febrero de 1906. Citado en *Följa John*, texto de sala en Jönköping Läns Museum.

<sup>4</sup> Helen Agrenius. *The Artist John Bauer and His World*, Museo del Condado de Jönköping, 2017, pág. 10.

<sup>5</sup> Bauer citado por Helen Agrenius. *Op cit.* pág. 37.

<sup>6</sup> «Larsson sondea todo el campo de las técnicas gráficas, desde el dibujo a lápiz, al carboncillo y a la tinta china hasta la acuarela, pasando por el grabado y la xilografía; en sus trabajos se funden citas históricas con digresiones sobre el simbolismo y con japonismos que anuncian ya el modernismo; las partes con un cariz sentimental o académico están animadas por momentos caricaturizantes, unas veces al estilo de Daumier, otras a la manera de Wilhem Busch o de Zille.» Renate Puvogel. *Carl Larsson*. Traducción de P. L. Green. Taschen, Portugal, 1999, pág. 9.

<sup>7</sup> Martin Simonson. *Bland Tomtar och Troll y John Bauer. Textos e imágenes del legendario Norte*, ehu.eus/es/web/guest. Visto el 24-06-2024.

<sup>8</sup> Del cuento «Oskuldens vandring» («Paseo de la inocencia»), de Helena Nyblom, 1912.

<sup>9</sup> *Viajes por Europa. La Escandinavia, Dinamarca, Suecia y Noruega*. Librería Antonio J. Bastinos editor, Barcelona, 1896, pág. 28.

<sup>10</sup> Fernando Prado. «La tragedia de John Bauer, el pintor de gnomos». *El Debate*, España, 27-03-2023.

# La obra acompaña al proceso

Cecilia Mattos (Montevideo, 1958) es una artista de extensa trayectoria, caracterizada por la experimentación con distintos materiales y la utilización de técnicas mixtas que tienen al dibujo y a las transparencias como protagonistas en sus composiciones.

Sus últimas búsquedas nos interpelan en un tema tan candente como lo son la ecología y el cambio climático, para las que utiliza plásticos y materiales de desecho que encuentra en la costa, más precisamente, en el balneario Las Flores, donde vive actualmente. Estas obras amorfas por momentos se estructuran como mosaicos figurativos y conceptuales a la vez. En la muestra que inauguró el 31 de mayo en la sala Nicolás Loureiro, Cecilia redimensiona el tema haciendo un viaje a su infancia en el campo, en un entorno muy singular, pautado por las diferencias sociales y la rudeza de las tareas que se realizaban en la estancia de su padre.

---

● Gerardo Mantero

**—Tu proceso de formación es bastante peculiar porque se desarrolla en el exterior: en 1975 viajas a California y estudiás le técnica del batik, en 1984 sos becada por la CIDAP [Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares] para estudiar Diseño Artesanal en Catamarca y en 1986 te mudaste a Buenos Aires y estudiaste con Eduardo Médici y Alicia Díaz. A diferencia de los artistas de tu generación, ¿no tuviste maestros nacionales?**

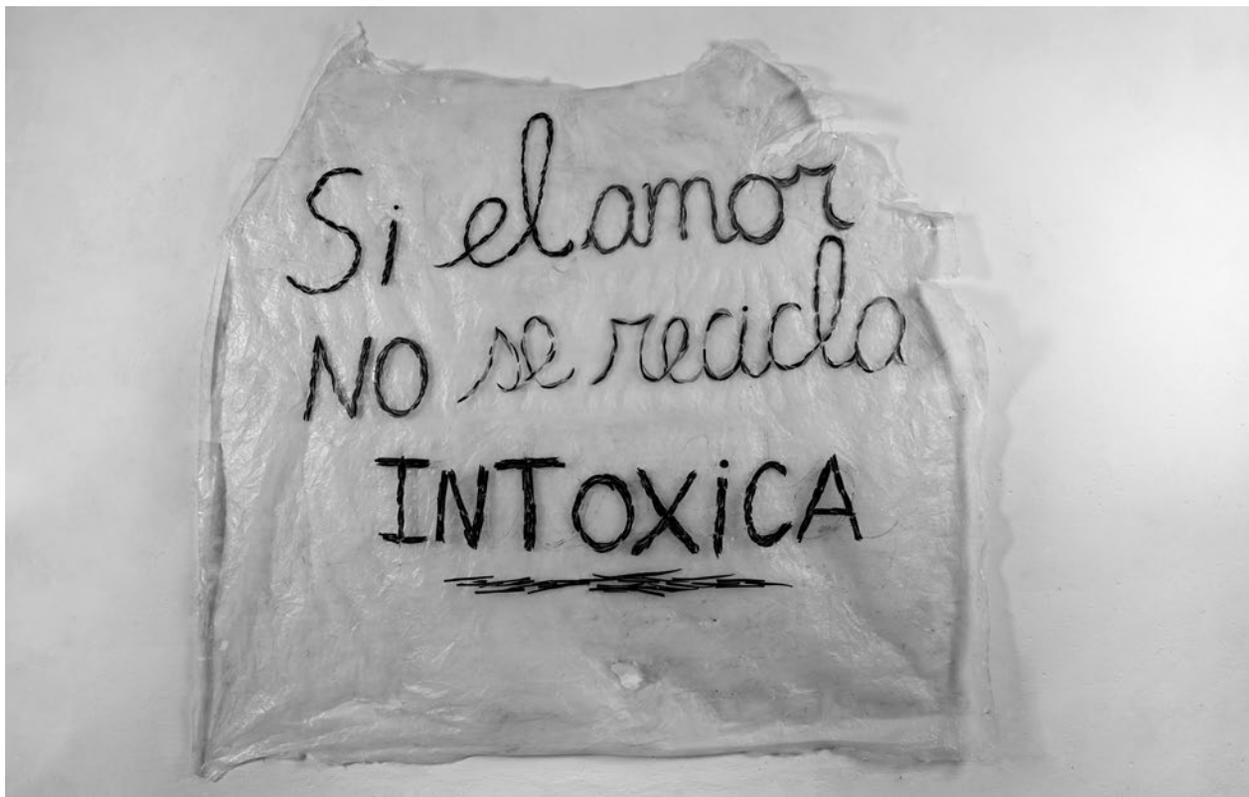
—En realidad, no, no tuve, porque yo a los veinte años ya tenía un hijo. Lo tuve muy joven. Por otra parte, sí estudié en Estados Unidos, que ahí pude ver que había universidades de arte y había quedado fascinada, y, cuando vuelvo, Bellas Artes estaba cerrada. Allá fui a un *college*, en parte era liceo, y estudié batik, apreciación de arte, dibujo experimental, filosofía, me encantó todo... Pero cuando volví me topé con la cruda realidad de que no había dónde estudiar arte. Yo siempre tuve techo, pero no tenía mucha plata. Además, era muy tímida, no podía ir a un taller debido a mi timidez absoluta.

**—¿Qué edad tenías cuando fuiste a California?**

—Dieciséis. Y vi el mundo y me maravillé con tanta belleza, tanto que me hubiera quedado allá. Y volví y mi padre era ministro de la dictadura, así que todo mal. El tema es ese, que volví, no había lugar para estudiar arte y yo tuve siempre vocación cien por ciento, no pude hacer otra cosa. Aparte, era bastante peculiar, muy solitaria, y decidí no estudiar nada. Si no puedo estudiar arte, no estudio nada. Siempre quemando las naves. Así que me dediqué al arte desde que me acuerdo: con dieciocho años ya estaba mostrando. Siempre muy autodidacta, mirando exposiciones...

**—Y la beca que ganaste del CIDAP en Catamarca coincide con tu etapa de artesana también.**

—Sí, el tema es que la artesanía fue lo que me permitió vivir, porque como no podía ir a las ocho horas tampoco, debido a mi timidez, y no podía estar en un grupo de gente... Yo siempre pensé que tenía una fase bastante autista. Aparte, tenía una hermana autista y mi madre, bastante autista también.



*Si el amor*, 2023. Basura plástica, 158 cm × 138 cm.

Entonces, la artesanía era bárbara, porque iba y hacía. Me fascinaba lo artesanal, siempre creí en lo artesanal. Yo hacía una suerte de distinción entre un «arte sano» y un arte que no era sano, porque el otro arte, de algún modo, me sacaba todo lo más morboso, los demonios, y el otro era un arte con otra distribución, a pesar de que era muy mal visto en aquel momento ser artesano.

**—¿Por qué mal visto?**

—Mirá, me acuerdo de Alfredo Torres diciendo: «No me digas que sos artesana». Así, a ese nivel. Porque se consideraba que era una cosa menor, un arte menor. Estamos hablando de un momento en el que la obra tenía que ser monumental, era la obra del dibujazo, de la tremenda pintura, de cantidad de cosas así, y ser artesano no estaba bien visto. Después eso se evaluó de nuevo y se volvió a apreciar. A mí lo artesanal siempre me fascinó y cada vez lo reivindicó más.

**—En tu obra, la manufactura tiene un peso importante. Me acuerdo de los retablos de Figari.**

—Sí, mucho. Ahora estoy haciendo obras que me llevan días y días, y no me importa, así esté más de un mes haciendo una obra. En definitiva, un cuadro es una artesanía.

**—Tu pasaje por Buenos Aires fue importante en tu formación.**

—Muy importante. Esos cinco años prácticamente trabajé

muy poco, como que me inhibió un poco Buenos Aires... El mundo del arte es complejo en general y en Buenos Aires tal vez más, porque si es competitivo en todos lados, en esos lugares más aún. Yo justo caí en la etapa de Glusberg y de la gran pintura, entonces fue impresionante todo lo que vi. Realmente vi cosas muy buenas, la neofiguración, Noé, Ferrari, Médici, entre tantos otros. La verdad que aprendí a pintar, porque yo venía del dibujo.

**—Ahí asististe al taller de Médici.**

—Sí, muy buen maestro, muy buen artista también. Luego también me metí un poco con el grabado, pero pronto me di cuenta de que el grabado es demasiado prolijo para mí, necesito algo más chanchito, más inmediato, más rápido y, bueno, la verdad que ahí, mientras estaba en Argentina, me gané la vida haciendo batiks y yendo a las ferias. Estudié algo de arte en la universidad también, pero me di cuenta de que la parte del mostrador que me interesaba era la creativa, no la otra, más allá de que siempre me formé mucho leyendo y leo muchísimo de arte y filosofía, y cosas que tienen que ver con el arte. Fue una experiencia muy buena, pero recién cuando volví a Uruguay tuve más determinación, ahí fue como encontrar la base de piedra, la sensación de encontrar la calle de adoquines que me sostenía, y era como encontrarme a mí, mi lugar en el mundo. Ahí sí pude hacer de nuevo mi obra tranquila.

—En tus distintas etapas trabajás con técnicas mixtas utilizando distintos materiales: masa de papel, tela, madera, cartón, algodón, acrílico, óleo. En la actualidad también experimentás con materiales de desecho. Pero si hay una constante en tu obra es el dibujo, técnica que nunca abandonaste.

—Sí, el dibujo, la acuarela. Me gustan mucho las transparencias, por eso el plástico me interesa mucho, por su transparencia, y también los materiales pobres. Eso es otra cosa que siempre me acompañó desde el primer momento que empecé con el dibujo sobre papeles, que le daba blanco y utilizaba anilina diluida en cascola para darle los colores. Porque hacía batik, entonces era el material que tenía a mano, y siempre me gustó eso que salía de utilizar soportes diferentes, como que el soporte se volvía parte del mensaje. Y el soporte pobre siempre me interesó, como el arte pobre, en ese sentido también.

—Otra constante en tu obra son tus búsquedas temáticas. Me acuerdo de los retablos de Figari, de la muestra *Conexo* que hiciste en el Museo Nacional de Artes Visuales, en la que, además, establecés un contrapunto con la poesía de tu hijo. ¿Cómo se desarrolla tu proceso creativo? ¿Comenzás por la motivación del tema que querés abordar o la investigación de los materiales te va llevando hacia determinado lugar?

—Está buena la pregunta... Son varias cosas. Por un lado, yo escribo mucho, tengo siempre mi libreta con ideas y cosas que me perturban, y, en general, ahí uno va encontrando el tema y a veces salen pequeños textos que me interesan. Es decir, ¿para qué sirve hacer obra? ¿Para qué sirve ser artista? Para llenarnos de plata seguro que no. Las dos cosas que sí considero que sirven mucho son, por un lado, el mero placer de hacerlo —a mí me sigue fascinando y, por suerte, he recuperado la fascinación de estar horas y horas haciendo— y, por otro, trabajar temas que tengo pendientes en mi mente, en mi vida, y los trabajo con los videos que he hecho con Nacho Seimanas o con frases y cosas que voy ahí como hurgando, hay mucha exploración. Mi mirada sobre el arte se centra más en el proceso que en la obra; es decir, si bien cada obra es parte de un proceso, no las veo casi como obras individuales y, entonces, ahí tiene todo un sentido para mí. De alguna manera, la obra acompaña el proceso, es algo muy lúdico y no pasa nada si esa obra después se destruye, porque en realidad la utilidad es mía. Después, si esa obra la puedo compartir y a otro lo mueve, me encanta, pero tiene que ser importante para mí, antes que nada. Para mí, eso es lo único que espero. Obviamente que, si después vienen otras exposiciones, otras cosas, está todo bien, pero para sacarme también de mi taller tiene que ser algo que me emocione, que me guste, algo que amerite hacer una exposición fuera de mi propio taller. La mayoría de las veces que me invitan a colectivos de cosas digo que



*Gran karma*, 2021. Montaña de basura recogida del mar y conejo de cartón. Aproximadamente 3,50 m de alto × 3 m de diámetro. Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo.

no. No me interesa hacer todo el esfuerzo, llevar la obra, ir a buscarla, no dominar al lado de qué se expone. ¿Para qué? A su vez, la obra para mí es algo muy íntimo.

—El arte es por necesidad y por nada.

—Exactamente, está muy buena esa idea... Yo no puedo hacer otra cosa. He estado algún período con el tema de la cafetería para poder comer y eso, pero realmente me enfermo si no hago arte. Al mismo tiempo, tampoco me prendo a la obra de arte, porque considero que la obra, al igual que todo, es algo perecedero, todo pasa; disfruto la obra en su momento y luego no me quedo apegada a ella.

—Sin embargo, el arte plástico no es un arte efímero, salvo las performances y algunas instalaciones que tienen una intencionalidad pasajera.

—No, uso materiales que están muy en descomposición a veces, pero en realidad es como que tampoco me importa mucho. Eso sí, me he desprendido mucho de la posesión de la obra. He regalado mucho de mi obra, entre tenerla arrollada o dársela a alguien que la pueda apreciar, es mejor

darle un lugar en el que la obra cobre sentido. Aunque, también, como es algo tan personal, cuido mucho a dónde va. No me gusta que esté manoseada. No es que viene cualquier persona y me dice: «Dame una obrita, así la mostramos». No, no, porque siento que ahí la estaría abandonando. Ya te digo, una obra es una parte mía, es como si te estuviera dando un dedo mío, ¿viste? Algo muy íntimo, como si fuera una carta íntima.

**—Me acuerdo de que Gonzalo Carámbula me decía: «Al principio yo no entendía el enojo de los artistas cuando me pedían algo y yo no se los daba. Hasta que entendí que lo que me estaban dando era lo que salía de sus tripas, su interioridad». Por eso es tan delicado el tratamiento con los artistas.**

—Estamos en carne viva, te tocan mal y duele.

**—Me sorprendió cuando abriste la cafetería, es toda una apuesta de vida. Tal vez no tenga tanto que ver con el arte, pero seguramente tiene que ver con procesos de vida que tienen que ver con el arte.**

—En realidad sí. Me pasó lo siguiente: yo me fui a vivir a Las Flores porque Montevideo no es un lugar que me guste mucho. Mi hijo menor quedó ahí, pero, en realidad, a Montevideo siempre lo asocié con el gris, y yo me crié mucho en el campo. Entonces, necesito noventa por ciento de verde y azul, cielo y verde, para estar bien. Es como mi medida. Y me fui a vivir allá y, claro, me fui separando un poco del medio. En un momento me di cuenta de que ya no estaba vendiendo, y fue frustrante después de cuarenta años de dedicación al arte no tener de qué vivir. Por suerte, tenía techo. Tenía una casita antigua que pude comprar gracias a la plata de unos campos que mi padre vendió y nos dio a mí y a mis hermanos, y después en el terreno de al lado, gracias a ellos también, pude construir otra casa. Ahí tenía mi huerta, con mis acelgas y cultivos, pero obviamente no me daba para vivir, realmente no tenía un peso. Eso fue muy frustrante. Y un día viene una amiga que siempre tuvo emprendimientos gastronómicos y me sugiere que ponga una cafetería.

**—Y este emprendimiento es algo relativamente reciente, ¿no?**

—Sí, hace siete años. Pero ella me dio esta idea y yo justo tenía abierto una unipersonal, porque era artesana y vendía cada tanto. Así que aproveché. Y con el asesoramiento de gente amiga comencé el emprendimiento. Yo tenía una de esas prensas francesas de café, sabía cocinar recetas sin gluten porque soy celíaca. Y no había abierto y ya empezaba a caer gente. La cuestión es que encontré una forma de sobrevivir, y también encontré una forma de hacer contacto con la gente. Porque yo soy muy de aislarme, puedo estar todo el día sin ver a nadie; para mí, un día precioso es un día

que no hablo con nadie, ni siquiera prendo la radio o pongo música, me quedo en silencio, muy concentrada, leo, camino por la playa, hablo con los pájaros y recién hacia la noche capaz miro algo de tele. Aparte de eso, trabajo muchísimo, y este emprendimiento me permitió sostenerme. Pero al principio me absorbió bastante. Tuve que meter mucha energía. Y fue creciendo. Hoy en día estoy trabajando con dos cocineras y otra chica que me ayuda para la atención. Yo también trabajo muchas horas. Por suerte tengo gente joven alrededor, que son los que se están poniendo la cafetería a los hombros. Yo apoyo y he invertido muchísimo, porque la gastronomía es un negocio difícil. Recién en los últimos meses he podido enfocarme nuevamente en el arte con mayor dedicación, porque tengo ese respaldo. Antes yo me tenía que encargar de todo lo que hace al negocio: los pagos, los pedidos, etcétera. Me demandó mucho tiempo y energía. No me costó tanto porque yo tengo diagnosticado bipolaridad, por lo que tuve que hacer tratamiento durante años con niveladores de humor, pero algo que tiene la bipolaridad es que, si bien tiene una parte depresiva grande, también te da períodos en los que disponés de mucha energía. Entonces, así como puedo pasar diez horas seguidas metida en una obra, también puedo meter esa energía y concentración en poner una cafetería: pasar horas y horas mirando recetas, probando distintas alternativas...

**—También estás haciendo una búsqueda espiritual que tiene que ver con el budismo.**

—Sí, totalmente. Hago meditación vipassana, que significa meditar una hora diaria —en realidad, meditar dos horas, pero a mí con una me alcanza—. Es algo impresionante. Y estuve en dos retiros de diez días de silencio, haciendo vida monacal, sin celular, meditando cerca de doce horas diarias. Practicar la meditación te fortalece la concentración, te da mucha claridad. La meditación *vipassana*, que significa «autoconocimiento», es una rama del budismo que no es religiosa, sino que es poder conocer y estar atento a cada pensamiento. Esto implica un autoconocimiento que luego te permite no irte por las ramas y concientizar la manera en la que estás reaccionando. Entonces, al concientizar que estás reaccionando con bronca o con apego, de alguna manera, te permite dejar esas reacciones al margen, quitarles poder.

**—También puede tener que ver con el apego a la obra.**

—Bueno, me está influenciando bastante ese tema. Es como ver la obra desde un lado distinto, teniendo presente que es algo pasajero, sin creerte los cuentos de la fama y todo eso.

**—¿La exposición que vas a inaugurar el 31 de mayo en la sala Nicolás Loureiro se titula *Corazón autista* o no tiene nombre?**

—En realidad, no tiene nombre, pero justó quedó en la portada



Paz, 2022. Basura plástica, 117 cm × 84 cm.

del catálogo la obra que titulo «Corazón autista», que es un nombre que me gusta porque se establece un juego con otra obra que tengo que se llama «Artista autista» y que me encanta, está hecha sobre un azul, que, dicho sea de paso, es el color del autismo. El título de esa obra está inspirado en ese juego de palabras *poema/problema* que mi hijo, Martín Barea, utiliza en un poema. En el caso de «Artista autista», me puse a pensar cómo solo una pequeña letra puede cambiar radicalmente el significado de una palabra. Aparte, ya te digo, tuve una hermana autista y me gustó ese contraste entre la dificultad para la comunicación y la necesidad del artista de sacar a la luz cosas que lleva dentro.

**—Seguís con la búsqueda de composiciones que relacionan los desechos que encontrás en tus paseos por la costa con el dibujo y la pintura, sin dudas el tema tiene que ver con la ecología y el cambio climático. Pero, en la muestra en El Galpón, redimensionás el tema al referirte a tus orígenes, a tu niñez, de hija de un estanciero a las diferencias sociales que podías percibir, y al tratamiento del medioambiente.**

—Sí, es que está muy relacionada una cosa con la otra.

Cuando me puse a pensar en el texto del catálogo, justo tenía uno que había terminado de trabajar y corregir hace poco y que explicita mucho más que un texto curatorial. La atracción por los materiales pobres y lo artesanal viene mucho del campo. Porque la verdad es que no había luz, no había radio, no había tele, había libros y había materiales. Todo el tiempo estaba haciendo cosas con el barro, la paja, las ramas. Esa era mi vida. Y, por otra parte, había una gran pobreza, unos contrastes enormes que eran naturalizados, pero no eran normales.

**—¿Y vos de niña ya podías percibir esas desigualdades?**

—Me daba cuenta totalmente. Me daba cuenta por varias cosas. Por un lado, mi mejor amiga de toda la infancia era una niña que vivía ahí en el campo, tenía ocho hermanos y su padre era peón de campo, que, lamentablemente, lo mató un rayo cuando tenía treinta y dos años. Y, por otro, en Montevideo yo iba al Ivy Thomas, un colegio que era terriblemente rancio, muy elitista, yo lo odiaba con todo mi corazón, porque era gente que tenía muy claro el concepto de *clase*, es decir, era un colegio muy clasista. Entonces, tenía ese gran contraste.

La obra acompaña al proceso

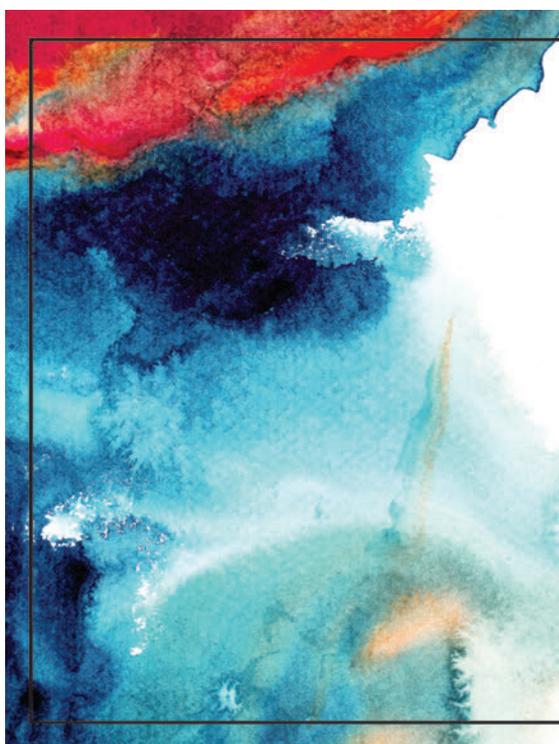


De la exposición  
*Cielo y tierra*, 2001.  
Misal intervenido,  
betún, exvotos y  
plástico,  
20 cm × 15 cm.  
Instituto Goethe.

—Vos sos de la generación de la dictadura en el ámbito de la cultura. ¿Cómo fue tener un padre que era ministro de Agricultura y Pesca en ese contexto?

—Sí, durante la época del Goyo. Y... para mí fue bastante terrible. En mi familia, aparte, había gente comunista, había gente más simpatizante con el MLN [Movimiento de Liberación Nacional], había gente que apoyaba a Pacheco.

Imaginate, éramos once en casa: nueve hermanos y mis padres. Teníamos representado a todo el espectro político. Me acuerdo de mis padres ahí sentados, mirando el comunicado de las Fuerzas Conjuntas –curiosamente, después tuve muchas parejas que fueron presos–, pasando las caras de la gente y yo en la ventana escuchando las cacerolas. Mi recuerdo es oscuro y gris.



 **INFANTOZZI  
MATERIALES**

**LÍNEA PROFESIONAL**

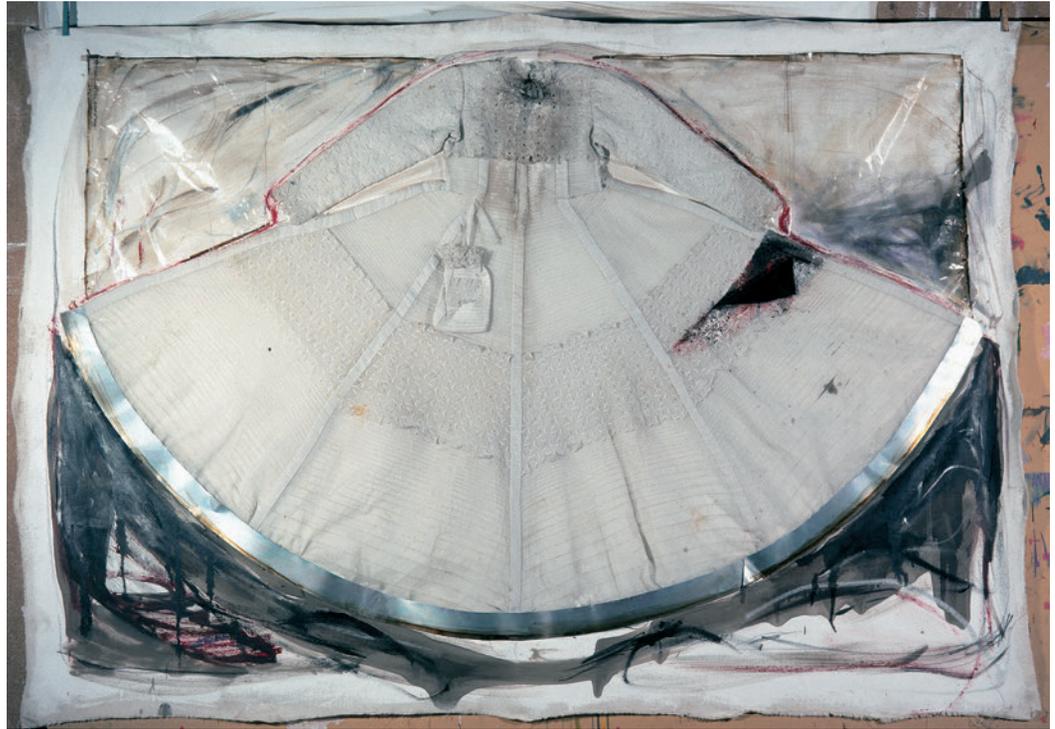
**NUEVOS PRODUCTOS**

**MEJORES TEXTURAS**

**MÁS COLORES**

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

De la exposición  
*La urdimbre del  
olvido*, 2003.  
Vestido, lana,  
metal y plástico,  
130 cm × 175 cm.  
Centro de  
Exposiciones  
Subte.



—¿Vos te enfrentabas a él?

—No, no se podía discutir mucho, para nada... No fue mal padre, pero era un tipo con el que no se discutía. Aprendí enseguida que en mi casa no se discutía, nadie discutía nada, entonces todo el mundo estaba sumergido en algún libro. A los diecinueve años me fui. Mi padre vendió su campo de Tacuarembó y le compró una casa a cada uno

de sus hijos. Yo me compré una casa ahí adonde me fui y nunca más volví. De alguna manera, hui de mi casa. Quedé embarazada y a los dos años ya estaba separada del padre de mi hijo, el pobre no tenía la culpa... Se encontró con una neurótica desquiciada, pobre de Carlos, pobre de Carlucho. De ahí surgió Martín y hoy está todo bárbaro, pero fue duro, fue muy duro.

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

**¡SÉ PARTE!**

WWW.AGADU.ORG  
www.agaduartistasvisuales.org

AGADU

Facebook, Twitter, Instagram, YouTube icons



De la exposición *La urdimbre del olvido*, 2003. Tela, betún y plástico, aproximadamente 170 cm × 140 cm. Centro de Exposiciones Subte.

**—¿Vos llegaste a integrar al Partido Comunista?**

—No, era más cercana al Partido Comunista, pero, en realidad, yo era muy anarquista, no quería ser de ningún club. Es cierto que siempre milité, siempre apoyando más al Partido Comunista que a otra cosa, pero nunca lo integré.

**—Es interesante también cómo en esos recuerdos que tenés de la infancia te relacionás con materiales con los que has trabajado posteriormente, como los huesos. Dibujás muchos animales... De alguna manera, tiene que ver con las iconografías que viste de pequeña.**

—El otro día hablaba con una de mis hermanas, que también escribe mucho, y coincidíamos en que todos tenemos el campo muy metido dentro. Creo que fue un espacio de libertad, donde uno quedaba solo, totalmente tranquilo, donde podías estar todo el día y nadie te molestaba... Nosotros nos cuidábamos bien, ya que nos habían enseñado a cuidarnos. Y para mí esa libertad del campo, de la naturaleza es algo que me da mucha felicidad, es totalmente sanador.

**—Para un ciudadano, la contemplación del campo puede llegar a abrumar: ese espacio infinito, lento, silencioso. Es otra dimensión que también puede ser estimulante para la creación.**

—Una vez que te acostumbrás, disfrutás de los tiempos del campo. Yo iba mucho al campo, porque, en realidad, no es que yo me llevara mal con mis padres. Muchas veces yo me iba, sola, con Martín chico, a visitarlos. Siempre jorobábamos con mi madre y yo decía: «Qué increíble, un día en el campo dura tres días de la ciudad», porque eran las diez de la mañana y uno ya había leído, ya había hecho un montón de cosas. Tampoco había luz ahí, entonces uno vivía los tiempos de la naturaleza, y me enamoré mucho de esos tiempos... Hoy en día es todo muy rápido, cada vez más estamos influidos por los celulares, por la inmediatez. Yo creo que el arte tiene que ver mucho más con los tiempos lentos y, en ese sentido, me gusta rescatar eso también en el arte y en mi vida.

**—Me parece interesantísimo también cuando recordás las tareas del campo, muchas veces, brutales.**

—Es brutal. Yo no me daba cuenta de chica porque lo disfrutaba mucho, pero, después, de grande, una vez quise ver la carneada de nuevo y no podía creer cómo de chica corría todos los días a ver la carneada y me quedaba mirando embelesada. O cuando colgaban al capón, a la oveja... La degollaban enfrente mío, la sangre caía sobre la piedra esa, los chanchos venían y el bicho estaba convulsionando... Todos los días iba a ver eso. Porque, en realidad, la carne de novillo sale mucha plata, y eso solo es cuando hay una fiesta o se vende a los frigoríficos; un novillo sale como trescientos o cuatrocientos dólares, imaginate. Lo que se come en general es el capón, la oveja, que es muy rico.

**—¿Vos decís que el campo es muy machista y que querías ser varón?**

—Sí, porque siendo mujer no existías. No existías realmente, decir que éramos muchas mujeres, pero era un tema de privilegios. El hombre siempre era el que iba adelante,



**Carlos Llanos**  
**en a Través del Arte**



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

al que se respetaba. Aparte, era un medio en el que había mucha violencia, tenías a la yegua, que se pone ahí, viene el padrillo y la descadera, ese tipo de cosas... Y había que matar al animal con un treinta y ocho, de un balazo en la cabeza. En ese entorno fue en el que me crié. En aquel entonces no me daba cuenta de que era tan violento, hasta que después empezás a asociarlo con todo lo que vino después: la dictadura y todo eso.

**—Es muy interesante cómo se visualizan los temas en las distintas épocas históricas.**

—Sí, hijo de una época, pero me pasó algo muy gracioso con el cuadro que dice: «Mi padre no creía en la ecología ni en el cambio climático», escrito todo con plástico sobre el plástico de la playa, que lo colgué en la cafetería. Es una humorada, y el tipo viene y me dice: «Estoy de acuerdo con su padre», y yo no podía creer. Y todo el mundo cuando veía la obra expresaba su punto de vista, algunos defendiendo a mi padre y otros no, y en realidad era un *statement*, yo en ningún momento digo que mi padre estaba mal o no. Por supuesto que mi padre no estaba de acuerdo en aquel entonces, pero al mismo tiempo era un tipo que conocía mucha naturaleza, no era un depredador tampoco, pero era un positivista darwiniano; estudió geología, fue el que descubrió el agua Nativa, tenía un gran conocimiento del campo, leía de todo y, a su vez, era hijo, nieto y bisnieto de estancieros.

**—¿Por qué elegiste la obra titulada «Corazón autista» para la portada del catálogo de tu muestra en la sala Nicolás Loureiro?**

—Tenía una hermana, que falleció, que era autista y con retardo. Por eso el tema del autismo aparece en la obra. Pero

me interesó mucho el tema del plástico porque en realidad fue un descubrimiento de mis paseos por la playa, que es un lugar tan rico, es de esos lugares donde pareciera que no hay nada y —el otro día lo hablaba con Ernesto Vila— de pronto empiezan a aparecer cosas ocultas. En realidad, yo terminé en Las Flores porque me marcó una vez que fui a acampar con Martín chico al camping y, luego de ver una exposición de Lacy Duarte, que tenía unos tapices de ramas intrincadas, me acuerdo de que fui a caminar a la playa y de repente vi toda una cosa intrincada y era muy parecido a los motivos que había visto en los tapices. Se ve que me quedó ese recuerdo porque después, a la hora de irme de Montevideo, terminé eligiendo Las Flores. Y en cuanto al plástico, al principio encontrarlo me generó, por un lado, rechazo... Empecé limpiando y guardando, y en un momento empecé a seleccionar porque me di cuenta de que me estaba dando un diógenes mal, estaba acumulando demasiado. Y luego el material me empezó a gustar.

**—¿El nylon también lo encontrás en la playa?**

—También, el nylon también. Ahora estoy trabajando mucho con táperes de helado que la gente me va dando, son unos plásticos que tienen colores muy especiales, como impresos; salvo por eso que me da la gente, todo el nylon, todo el plástico es de la playa. En general, todo surge a partir de una idea, alguna frase de esas que tengo en mis libretas. Tengo muchísimas libretas donde voy apuntando y hay frases que se repiten y se repiten, hasta que al final decido trabajarla, ya sea una imagen o la misma frase con el plástico. El soporte también me dice mucho, porque hay soportes que son hermosísimos, entonces voy trabajándolos, intercalando cosas. ●

**impresión fine art**  
**marcos y montajes**  
**cuadros y arte**  
**asesoramiento**



**aquarela**



**Dir: Yi 1421 \_ Montevideo/Uruguay**

 **+598 99 888 024**     **mariabiatturi@gmail.com**

**www.aquarela.uy**

 **aquarelauy**

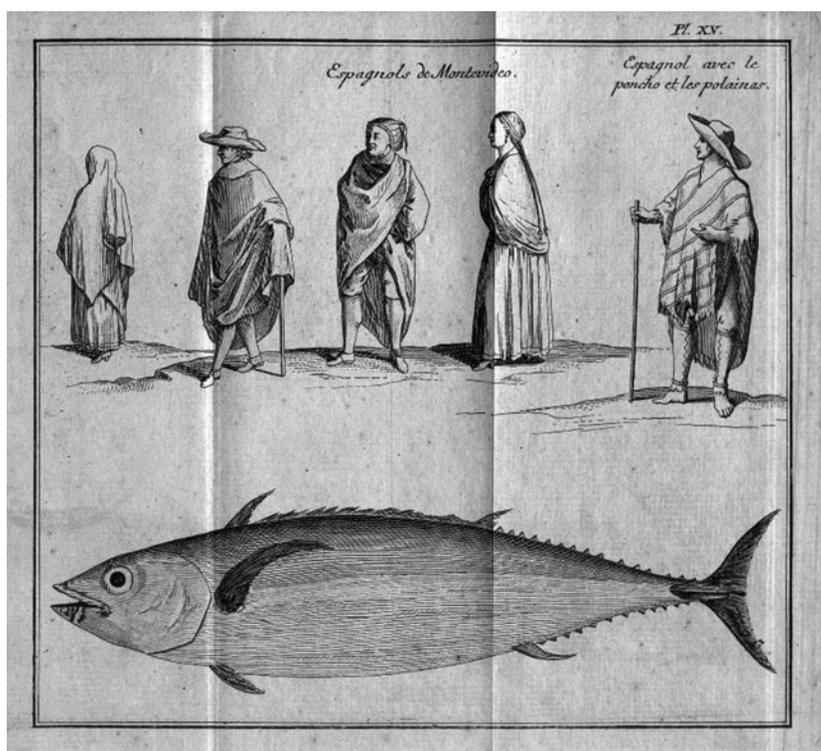


Ilustración del libro *Histoire d'un voyage aux isles Malouines, fait en 1763 y 1764. Avec les observations sur le detroit de Magellan et sur les Patagons*, de A. J. Pernety, tomo II, París, 1770.

# Montevideo, imágenes e imaginarios

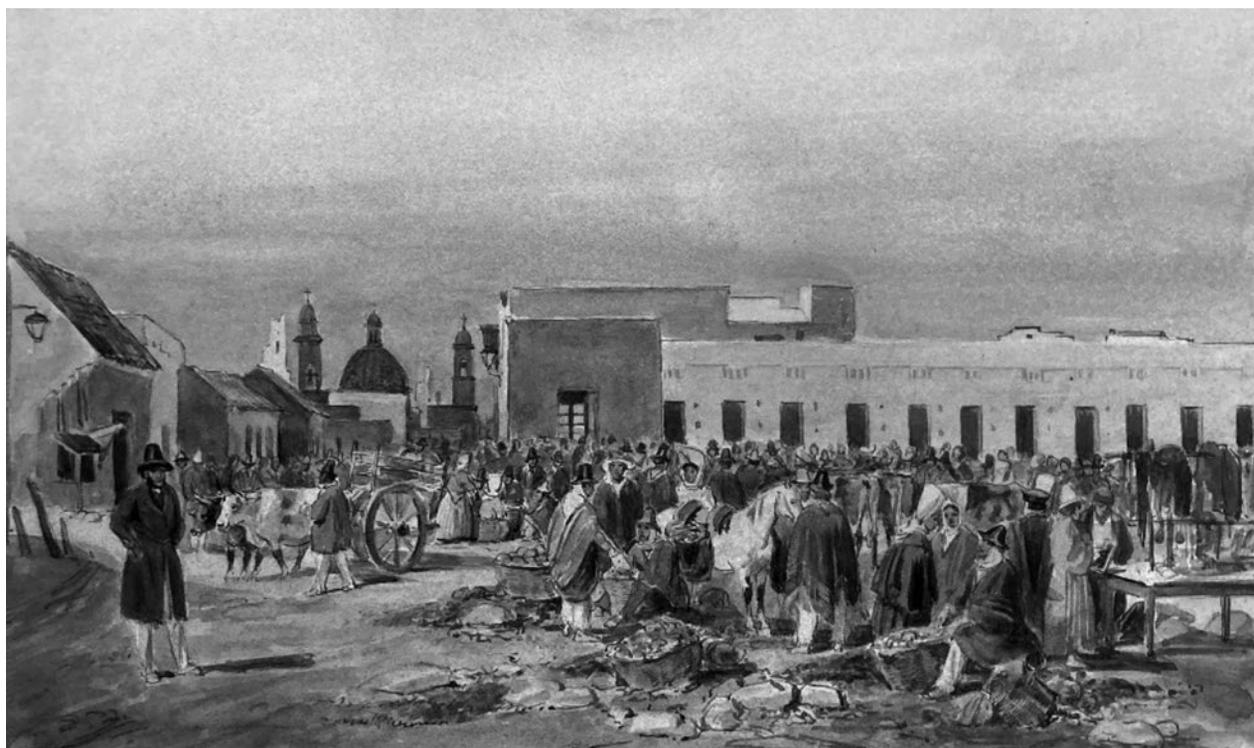
Desde las primeras ilustraciones realizadas por viajeros en el siglo XVIII, Montevideo ha sido retratada por una producción visual que la reflejó al tiempo que la proyectó. Este artículo trata sobre algunas de esas imágenes que integran (o no) las colecciones de los museos de la ciudad.

● Carolina Porley

Las ilustraciones más antiguas de Montevideo que han alcanzado gran difusión entre nosotros son las producidas por el religioso y naturalista francés Antoine-Joseph Pernety, quien llegó a la ciudad a fines de 1763 integrando una expedición de carácter científico y militar. En 1770 se publicó en París *Histoire d'un voyage aux isles Malouines, fait en 1763 y 1764. Avec des observations sur le detroit de Magellan et sur les Patagons*, que dedicó algunos párrafos a describir a los «españoles de Montevideo» (tildados, entre otras cosas, de holgazanes) e incluyó una serie de láminas que han sido reproducidas en las diversas ediciones

francesas y también inglesas que tuvo el libro. Desde este lado del Atlántico, esas imágenes fueron demandadas con avidez por coleccionistas y estudiosos del pasado que en las primeras décadas del siglo XX formaron conjuntos iconográficos (que apreciaban esas imágenes antes por su valor testimonial que artístico) que luego ingresaron, por donación o adquisición, a los museos y a la Biblioteca Nacional.

Esas primeras láminas dan cuenta del ojo de un naturalista que retrató a los montevidEOS como especímenes, aislados, con un cuidadoso dibujo fisonómico y los detalles en las vestimentas como atributos distintivos. Dicho



**Barthelemy Lauvergne.** *Mercado de Montevideo*, c. 1836. Acuarela sobre papel. Colección Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, en custodia en el Museo Nacional de Artes Visuales.

método primó en la iconografía viajera –sobre todo de militares– hasta mediados del siglo XIX. Dibujos de gauchos, damas montevidéanas, trabajadores callejeros (el lechero, la lavandera) y soldados circularon por Europa integrando álbumes y enciclopedias del traje, como la francesa *Galerie Royale de Costumes* o la italiana *Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*.

Dentro de ese conjunto destacamos las modestas acuarelas pintadas en 1836 por el francés Benoît-Henri Darondeau (1805-1869), quien integró la tripulación de La Bonite. La pequeña libreta de 16 páginas incluye registros de distintos tipos sociales (el sereno, el escobero, la dama con traje de iglesia y con traje de baile), con el detalle de que algunas hojas presentan en su reverso dibujos de figuras de Calcuta, destino al que llegó La Bonite a principios de 1837.

De ese viaje, la Biblioteca Nacional tiene las acuarelas originales de Théodore Fisquet, que pertenecieron a la colección de Buenaventura Caviglia, mientras que la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación obtuvo varias acuarelas originales con vistas de la ciudad de gran circulación en sus versiones litográficas y que realizó Barthelemy Lauvergne, como la dedicada al mercado de Sostoa.

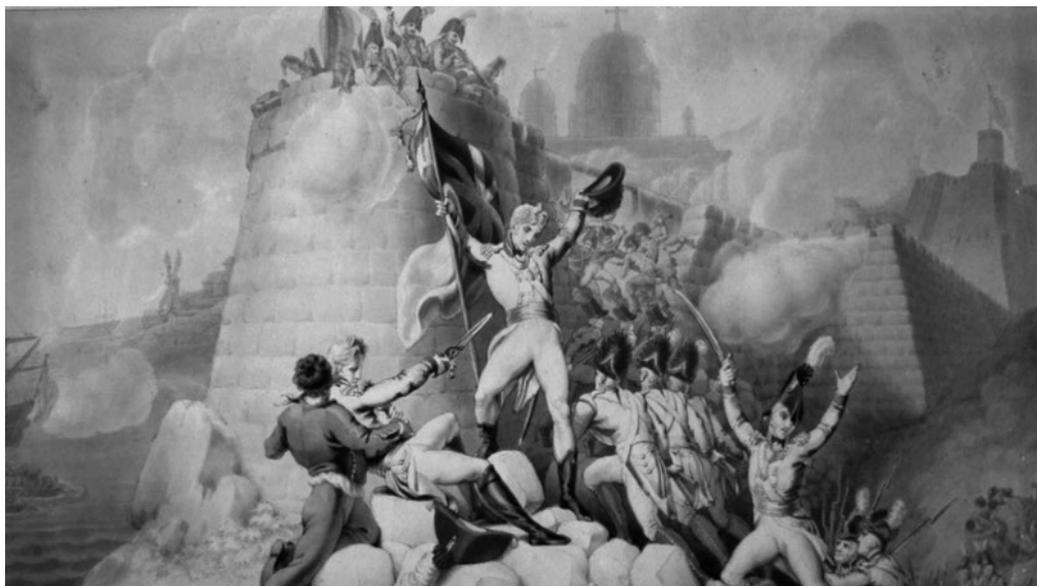
Si debemos a un francés las primeras ilustraciones de montevidéanos, corresponde a un inglés la primera pintura de historia sobre un hecho ocurrido en la ciudad. Al menos eso era lo que creía Octavio Assunção, coleccionista que procuró reunir los mayores testimonios visuales

relativos a las invasiones inglesas (1806-1897), episodio del que la ciudad se llevó el título de la «muy fiel y reconquistadora San Felipe y Santiago de Montevideo».

Se trata de la acuarela *Asalto nocturno a Montevideo y muerte del teniente coronel Vassall*, realizada por el pintor Edward Burney (1760-1848), quien nunca estuvo en el Río de la Plata, seguramente con base en relatos y dibujos que le acercaron. La imagen muestra enfrentamientos frente al cubo del sur, la brecha abierta en la muralla y los esfuerzos de los vecinos de Montevideo por frenar el avance inglés, al tiempo que resalta la figura del teniente coronel Spencer Thomas Vassall, fallecido en la Catedral el 7 de febrero de 1807.

### **La Montevideo de Dumas**

Desde el inicio de la vida independiente Montevideo se convirtió en una verdadera cosmópolis en la que, según el censo de 1843, solo un tercio de la población era criolla. Franceses, ingleses, italianos, pero también alemanes, suecos y estadounidenses, llegaron en aquellos años, algunos se radicaron mientras que otros tuvieron estadías más o menos prolongadas en el marco de misiones militares o diplomáticas, científicas o comerciales, o como parte de su trajinar como aventureros románticos. La ciudad se mostraba abierta al mundo con sed de progreso material y civilización. Así la representó el vasco Juan Manuel Besnes e Irigoyen, primer artista profesional que tuvo la ciudad, que trabajó como maestro, litógrafo, calígrafo y cronista gráfico. En el escudo que hizo para el Consulado de Comercio,



**Edward Burney.** *Asalto nocturno a Montevideo y muerte del teniente coronel Vassall*, c. 1807. Acuarela, 21,5 × 43 cm. Museo Histórico Cabildo.

Montevideo aparece retratada con el cerro y el puerto, que recibía embarcaciones de todas partes del mundo, guiada por Hermes como su dios protector.

Si bien sitiada entre 1843 y 1851, aquella Montevideo estaba estrechamente conectada con Europa. Una importante producción literaria e iconográfica la asimiló a una nueva Troya, tal la tesis dumasiana y la propaganda del gobierno de la Defensa. En estas páginas hemos evocado como ejemplo de aquella exaltación de los defensores de Montevideo el óleo que el alemán Johann Mortiz Rugendas dedicó en 1846 a Garibaldi y sus legionarios italianos.<sup>1</sup>

Probablemente, la colección iconográfica que mejor testimonió esa Montevideo es la de Assunção. De ella elegimos un pequeño óleo del militar francés Adolphe d'Harstel, que lo muestra, hacia 1870, ya retirado, en su taller en Francia. En un primer plano sobre la derecha se aprecia el pequeño mate de plata que usaba el artista (y con el que se autorretrató en un óleo que conserva el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires). En el caballete, una vista de la ciudad, y colgadas en la pared, varias láminas de varios tipos sociales rioplatenses (entre ellos la *Mujer de campaña* y el *Gaucha oriental*).

### Proyectar civilización

Superada la Guerra Grande, Montevideo inició un período de expansión en la Ciudad Nueva (hoy Centro) en el que técnicos italianos y franceses, fundamentalmente, levantaron algunos de los principales edificios públicos y privados. La imagen de una urbe planificada y próspera tenía a esa arquitectura de buscadas reminiscencias europeas como principal carta de presentación. Un plano de 1862 ilustra a la perfección ese programa civilizador. Producido por la litografía alemana de Luis Wiegeland,

incluye ilustraciones de los ocho edificios que entonces enorgullecían a la ciudad: la Catedral y el Cabildo, el Teatro Solís y el Templo Inglés, la rotonda del Cementerio Central, el Hospital de la Caridad, la Aduana y el Molino Americano.

El plano también indicaba los nuevos nombres que Andrés Lamas dio a las calles en 1843 y que recogían hitos del período independentista. Esa primera escritura de la historia que tuvo el país, que usó de soporte las calles montevideanas, fue acompañada por un esfuerzo similar por parte de Juan Manuel Blanes, cuya trayectoria pictórica estuvo dispuesta a conmemorar la gesta emancipatoria y afirmar la nacionalidad. Dentro de sus obras más tempranas, destacamos aquí la dedicada a una de las batallas en la guerra contra el Imperio de Brasil (1825-1828), menos recordada que Sarandí o Rincón, pero que ocurrió en Montevideo y que es la del Cerro, victoria militar de Manuel Oribe. La composición es una alegoría que resulta de gran interés pictórico por ser anterior a la formación del artista en Florencia.

Claro que aquella imagen que proyectaba una ciudad civilizada se daba de frente con una realidad signada por las guerras fratricidas y la debilidad estatal. Esas mismas calles y esos mismos edificios que el país ostentaba fueron testigos de algunos de los hechos más violentos del período, como el asesinato de dos expresidentes (Venancio Flores y Bernardo Berro) en plena epidemia de cólera en febrero de 1868. La muerte de Flores mereció una profusa producción iconográfica (no así la de Berro). Aquí compartimos una de las versiones más crudas de aquel crimen, la del italiano Pedro Valenzani.

### Salvar la nación

A principios del siglo XX, Montevideo se mostraba al mundo como una ciudad en la que el europeo podía



**Juan Manuel Besnes e Irigoyen.** Escudo nacional (destinado al Consulado de Comercio), c. 1829. Colección Museo Histórico Nacional.



**Pedro Valenzani.** Asesinato de Venancio Flores, en Rincón y Juncal, el 19 de febrero de 1868. Óleo. Colección Museo Histórico Nacional.

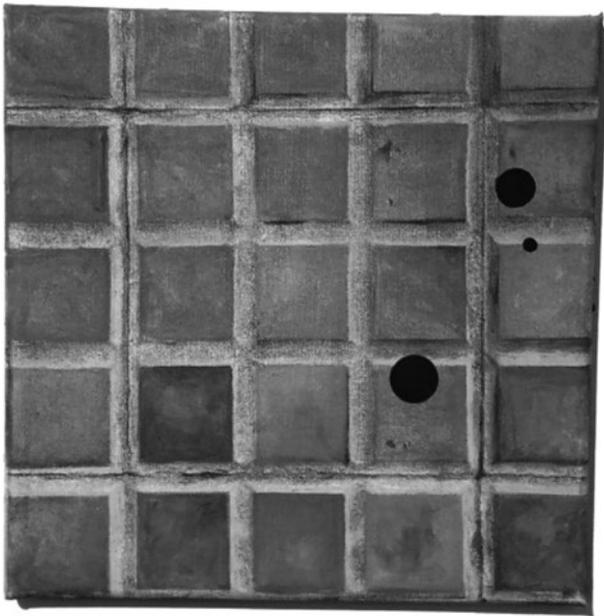
sentirse en casa. Desde París llegaban las acuarelas del proyectado Palacio Taranco, inaugurado en 1910 y que sirvió de «hotel cinco estrellas» para los dignatarios visitantes. Las láminas con los detalles decorativos previstos por los arquitectos franceses Charles Louis Girault y Jules-Leon Chiffrot, que conserva el Museo de Artes Decorativas, son de un refinamiento y una delicadeza que la ciudad festejaba. También en aquellos años el Museo Nacional de Bellas Artes abría sus salas y mostraba una colección de calcos de esculturas griegas y renacentistas que distinguían al acervo del Museo del Louvre en París.

Ese imaginario europeo y universalista tuvo hacia el centenario sus detractores en el ámbito de la cultura.

Desde Pedro Figari, que denunciaba al Palacio Legislativo como un «mudo fósil griego», parte de los hombres de letras y artistas denunciaban los efectos diluyentes del cosmopolitismo y clamaban por rescatar la «esencia» de la nación. En los años treinta los círculos tradicionalistas vieron en la evocación de la cultura material rural una forma de resistir una modernidad percibida como alienante. Así, mientras Montevideo adoptaba tempranamente los lenguajes arquitectónicos más modernos, que hacia 1960 la Comisión Nacional de Turismo mostró con orgullo en su audiovisual *La raya amarilla*, producido por un joven Carlos Maggi, sus museos históricos se llenaron de colecciones dedicadas a los pueblos originarios y el universo de lo criollo.

*Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 136 años de existencia ha apoyado a diversos prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 16 años de La Pupila.*

  
GRÁFICAMOSCA



Alicia Mihai Gazcue. *Sangre*, 1972. Óleo sobre lienzo. Cortesía de Galería Nora Fisch.

A nivel iconográfico, el desconocido óleo *El ángel de los charrúas* de Blanes mereció los máximos elogios en la moderna *Mundo Uruguayo* y los «gauchitos» de este artista eran «repatriados» por los coleccionistas para luego

ingresar a los museos. Pero antes que los de Blanes, los gauchos de los ingleses Emeric Essex Vidal y Conrad Martens y los de los franceses Fisquet y Juan León Pallière, con sus escenas de lazo, de caza del ñandú, carneadas y yerras, fueron codiciados como máximos documentos visuales de aquella vida evocada.

Hacia la década de 1960 los museos mostraban un relato conciliador y superador de aquella dicotomía entre cosmopolitismo y tradiciones vernáculas, al tiempo que se desestimaban otros registros de la ciudad, que presentaban una realidad conflictiva, como la pintura *Huelga textil en el Cerro* que Amalia Polleri ofreció sin suerte al Museo Histórico Nacional.<sup>2</sup>

Así, la exposición dedicada a los 50 años del golpe de Estado que realizó el Centro de Exposiciones Subte en 2023 se alimentó antes de préstamos de galerías privadas que del acervo de nuestros museos históricos y de arte. Una de las obras entonces expuesta, con la que cerramos este texto, es el óleo *Sangre*, de Alicia Mihai Gazcue, de 1972, pintura conceptual que parte de la literalidad de tres gotas de sangre sobre una tradicional baldosa montevideana, en la que los círculos rompen la ortogonalidad de la loza y el color púrpura desafía la grisura de una ciudad que nuevamente es teñida por él. ●

<sup>1</sup> Véase «Rugendas y la nueva Troya», *La Pupila*, n.º 54, 2019.

<sup>2</sup> Véase «Fuera del museo», *La Pupila*, n.º 64, 2022.

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](http://www.jubin.uy)

Te ayudamos  
a mostrar tu trabajo  
de manera profesional

Arrmate tu  
COMPAS AUREO

# Arantzazu: una peregrinación al arte español contemporáneo

La escultura en España tiene un lugar especial en las iglesias desde tiempos de la Reconquista. Los pórticos y los capiteles historiados de las colegiatas, los monasterios y las iglesias medievales usan la piedra dramática y francamente. Los altares tienen magníficos retablos en los que la madera policromada y dorada despliega historias con figuras de fuerte expresividad. Imágenes al servicio del culto forman parte de la tradición cultural y artística ibérica y se reactivan en el siglo XX en obras como el Santuario de Arantzazu.

---

● Daniela Tomeo

La piedra y la devoción mariana que acompañan desde hace siglos a los españoles se conjugan con la fuerza imponente de la naturaleza en el País Vasco, concretamente en el Santuario de Arantzazu, a 80 kilómetros de San Sebastián. Cuenta la historia que, en 1468, en un lugar de la montaña, en un campo de espinas, un pastor encontró una pequeña virgen románica y exclamó: «¿Arantzazu?» («¿Tú en un espino?»). Un lugar agreste, de vegetación tupida y pendientes escarpadas en el que los franciscanos instalaron un monasterio para albergar la imagen, que se transformó en un centro de peregrinación. El recorrido, escabroso y ascendente, conducía a los devotos peregrinos a la contemplación de la pequeña virgen de piedra del monasterio. La visita al santuario fue un punto obligado para los vecinos y para célebres hombres de fe, como san Ignacio de Loyola, quien pasó la noche en el santuario luego de su conversión. Desde el siglo XVI el monasterio sufrió varios incendios que requirieron otras tantas reformas.

A mediados del siglo XX, el estado de deterioro exigía una intervención radical. El monasterio, que seguía conservando la pequeña virgen y siendo un lugar de peregrinación religiosa, emprendió una transformación que lo convertiría en un espacio de experimentación artística, en un campo no tan frecuente en el arte del siglo XX, como es el arte sacro. A lo largo de la historia, los templos católicos

siempre habían sido territorios de experimentación plástica y espacial, experiencias debatidas y muchas veces polémicas por la radicalidad de sus propuestas. Arantzazu no sería una excepción.

Un concurso convocó a los artistas a resolver una basílica que, sin perder solemnidad y monumentalidad, utilizase un lenguaje artístico actual. La búsqueda de integración de las artes fue una de las banderas que alzó la vanguardia y que estuvo presente en la resolución del nuevo santuario. ¿Cuánto de nuevo y de permanente había en ello? La arquitectura religiosa había producido históricamente obras de gran coherencia formal en las que las artes estaban integradas: escultura en piedra, vitrales, retablos en madera, pintura mural. Los lenguajes plásticos se renovaban, pero la idea de una arquitectura integradora de las artes visuales era también parte de la tradición occidental. No parecía haber novedad en ese sentido, sino continuidad de una forma de hacer y de vincular a diversos artistas en la producción de una obra única.

En esas «biblias de piedra» que eran las iglesias, la iconografía católica produjo unos códigos visuales que no se alteraban sustancialmente, a riesgo de que el fiel no pudiera entender y leer las imágenes. Las vertientes abstractas del arte moderno encerraban algunos peligros. Como señala Marchán Fiz (2003), en 1950 el mundo académico y artístico español estaba debatiendo la pertinencia de la produc-



Los catorce apóstoles de Jorge Oteiza. Fotografía de Marta Quintavani.

ción de arte sacro con lenguajes abstractos y modernos. La abstracción era pertinente, consideraban algunos artistas y teóricos, ya que el arte abstracto era un arte puro, que elevaba el espíritu y era, por tanto, consistente con la producción de arte religioso (Díaz Sánchez, 2013). La abstracción, que no siempre llegaba a la total ausencia de figuración, podía aceptarse si se defendía la idea de que la ausencia de representación mimética o naturalista producía un arte, como decíamos, elevado espiritualmente. Fue una idea que saldó

el debate, por lo menos para algunos, y legitimó el uso de este tipo de imágenes en las iglesias católicas.

El hecho de que existiera allí un santuario casi destruido pero aún presente en la memoria de los pobladores fue un factor que no ayudó a la hora de aceptar nuevas formas. Frente a la destrucción de los sitios patrimoniales, las comunidades buscan reconstruirlos tal como eran. El nuevo proyecto, si bien mantenía algún sector que no estaba totalmente perdido, era francamente moderno y

El lenguaje también fue motivo de experimentación para Jorge Oteiza. Si bien es probable que empezara a escribir durante su exilio latinoamericano, entre 1935 y 1948, no es hasta los años cincuenta que aparecen sus primeras poesías. Estas fueron publicadas en revistas y catálogos, y en dos volúmenes en los años noventa: *Existe Dios al noroeste* (1990) e *Itziar: elegía y otros poemas* (1992). La polémica en torno a Arantzazu, las esculturas de los apóstoles desperdigadas en la cuneta de la carretera durante más de una década, fue el disparador de lo que los críticos consideran su primer poema, «Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera», canto 12.

*Doce de febrero*

*Doce metros por doce*

*en esta pared*

*dentro de esta pared estaba esto*

*como dentro de tu corazón*

*bendícenos madre de Arantzazu*

*al que sube al que ve y comprende*

*al que sujeta su vida a esta comprensión*

*habiendo visto las visiones de San Juan*

*porque el tiempo aún no ha transcurrido...*

Jorge Oteiza, «Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera», canto 12, 1954.

así se presentaba. La apuesta a la modernidad, por tanto, no fue sencilla.

La realización del santuario convocó a un grupo de artistas, casi todos ellos vascos, en tiempos en que el franquismo limitaba las manifestaciones identitarias de las regiones de España. Los arquitectos elegidos fueron Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000) y Luis Laorga (1919-1990), quienes diseñaron un edificio de volúmenes simples, con un alto campanario, de hormigón, piedra y acero. Decían los arquitectos al fundamentar su propuesta:

El proyecto supone, como parte integral del mismo, el marco de Arantzazu, con la rica pincelada de su vegetación y la maravillosa disposición de luz y sombras en sus rudos peñascos e impresionantes barrancos. La nueva basílica revestirá los caracteres de robustez y sencillez del pueblo vasco. Nada de líneas femeninas y académicas, que respiran al salón romántico. Será robusta, francamente agreste; la torre del campanil irá tachonada de piedras en punta, símbolo del espino. (Garrido, 1987, pág. 54)

Interesantes observaciones que asocian la arquitectura al paisaje, a una supuesta esencia nacional o regional e incluso a una identidad femenina o masculina. Las líneas académicas se descartan a favor de formas y volúmenes simples. La decoración de la torre remite al campo espinoso en el que se encontró la virgen.

La llegada al santuario enfrenta al espectador con una experiencia inédita. No hay que subir un largo tramo de escaleras para ingresar al templo. Las escaleras deben ser bajadas, en un ejercicio de humildad y recogimiento.

Antes del descenso, cuando el visitante está aún en lo alto de la escalinata, la monumental fachada de piedra nos presenta el extenso friso de los apóstoles realizado por Jorge Oteiza (1908-2003). No hay que elevar la vista para encontrarse con las imágenes, el primer encuentro con los apóstoles se produce en el horizonte del observador. Son hombres que se miran como si conversaran, que observan el cielo, que tienen sus cuerpos huecos. El vacío activo que conecta a la obra con el universo. El santuario se inauguró en 1955 sin los apóstoles, que se colocaron recién en 1969 debido a la fuerte polémica que despertaron esas figuras huecas. El vacío y el espacio fueron tópicos principales en la experimentación plástica del escultor y de la escultura moderna en general. Los vacíos de Oteiza fueron cuestionados por la Iglesia, ya que mostraban apóstoles abiertos y despersonalizados. Hubo otro tema no menor: Oteiza no hizo doce apóstoles, sino catorce. El Obispado protestó, Oteiza dijo que igual podrían haber sido cincuenta y no catorce porque simbólicamente representaban lo mismo. No importa la cantidad, pero tampoco la singularidad de los personajes, eran catorce hombres que siguieron a Cristo,

que se han vaciado por poner sus corazones en otros. Fueron catorce porque eran los que entraban y resultaban adecuados a la proporción y al orden compositivo. Todos esos fueron los argumentos del escultor, pero resultaron insuficientes. Como señalamos, la inauguración de la iglesia se hizo sin los apóstoles, que fueron tirados en el camino, abandonados entre la vegetación, como la virgen encontrada por el pastor algunos siglos antes.

La fachada se completa con una piedad ubicada muy alto, en el centro del muro. La virgen no sostiene al hijo, sino que está de pie sobre su cuerpo yacente y mira al cielo en gesto desafiante. No hay resignación. Cerca de Arantzazu, en la ciudad de San Sebastián, en la Iglesia de San Vicente otra virgen de Oteiza muestra un gesto de resistencia. Alza su mirada al cielo, pide explicaciones, no se resigna, reclama la muerte del hijo.

Volvamos a Arantzazu. A medida que el fiel baja las escaleras la virgen y los apóstoles quedan arriba, pero la atención ya está centrada en el inminente ingreso, que se hará a través de las puertas diseñadas por otro gran escultor vasco, contemporáneo de Oteiza, Eduardo Chillida (1924-2002).

Cuando le encargaron a Chillida las puertas del santuario, el escultor se había instalado recientemente en Hernani, resuelto a vivir en Euskadi. Había pasado una temporada en París, donde conoció el arte moderno y el arte moderno lo conoció a él. Era por tanto un español cercano a los centros del arte europeo del medio siglo. Es en ese medio siglo en que empezaba a experimentar con el uso del hierro, material que utilizó en las puertas del santuario. Efectivamente, las puertas fueron confeccionadas con láminas de hierro, material de descarte recogido en el puerto de Zumaia, que viene del mundo del trabajo y que estaba desgastado por el tiempo. Las figuras de la puerta son abstractas, líneas verticales, círculos que tenían un sentido especial para el escultor, quien decía: «Quise unir un símbolo de pobreza al trabajo hecho para una Basílica de la orden franciscana para comulgar con el espíritu de San Francisco, un ser maravilloso. Y usé el círculo de simbología solar en homenaje a su Cántico del Sol».

Una vez dentro del templo impacta la monumental desnudez. Es limpio visualmente, pero potente. Muros de piedra y luz tamizada que ingresa a través de los vitrales de Javier Álvarez de Eulate (1919-2012). En la pared del altar, el retablo monumental del escultor Lucio Muñoz (1929-1988) se presenta como un muro texturado y abstracto de madera, de 600 metros cuadrados. Muñoz recorrió el paisaje circundante al santuario para familiarizarse con el entorno en que se había encontrado la virgen, consciente de que en ese retablo es donde ella viviría desde entonces. La robusta virgen románica se colocó en un camerino con una potente luz cenital que la ilumina. La madera del retablo, tallada con vigorosos surcos, adquiere distintos tonos. La zona más baja de colores terrosos va adquiriendo tonos



El ingreso al santuario. Fotografía de Nora Ruiz.

azulados a medida que asciende hacia la imagen. Las pinturas del pasillo del camarín son de Xabier Egaña (1943), un religioso franciscano que se formó como artista con Oteiza y Álvarez de Eulate.

Las piezas más polémicas fueron las pinturas que realizó para la cripta Néstor Basterretxea (1924-2014). Los bocetos fueron rechazados y recién en los años ochenta, con la ayuda económica de la Diputación Foral de Guipúzcoa, se volvió a encargar la obra al pintor. Basterretxea realizó

entonces una serie de paneles de madera que muestran grandes figuras sintéticas con fuertes diagonales que acentúan el dinamismo. No se narran historias, sino que se presentan las fuerzas del cosmos: el fuego, la tierra, el aire y el agua, el hombre y la libertad perdida, pero también el anuncio de la buena nueva, los mártires y los místicos, entre ellos san Francisco. Un imponente Cristo rojo resucita y reconcilia al hombre con el universo. El espacio subterráneo impacta con esas imponentes figuras que con un lenguaje casi abstracto hablan de fuerzas y principios existenciales y profundos, y eluden la figuración narrativa.

En un entorno rodeado de espinos, el descubrimiento de una virgen románica se transformó quinientos años después en un magnífico ejemplo del arte contemporáneo español y, particularmente, vasco. La escultura moderna de Oteiza, Muñoz y Chillida, en piedra, madera y metal, tensa los límites entre la abstracción y el simbolismo, entre tradición y modernidad. La visita al santuario se transforma en una experiencia única. No son obras aisladas en el espacio neutro de un museo, sino piezas inmersas en el lugar para el que fueron hechas, en diálogo profundo con el paisaje, la arquitectura y la historia. ●

#### Referencias

Díaz Sánchez, Julián. (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Cátedra.

Garrido, Javier. (1987). *Arantzazu*. España, Ediciones Franciscanas Arantzazu.

Marchán Fiz, S. (2003). «Una poética de la desocupación y el vacío. El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura», en Rodríguez, D. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.

Las figuras de Jorge Oteiza y de Eduardo Chillida son una presencia constante en San Sebastián. La bahía de la Concha, ese gran paseo costero que domina la ciudad, alberga dos obras de los artistas. En un extremo, la obra *El peine del viento*, de Chillida, una instalación de piedra, hierro, aire y mar que se apropia y resignifica el lugar. En el otro extremo de la bahía, *Construcción vacía*, de Oteiza. A pocos kilómetros de la ciudad se encuentran dos museos que albergan sus obras y gran parte del acervo documental de los artistas. Chillida Leku fue el sitio de trabajo y residencia del escultor, un antiguo caserío que mantiene sus principales construcciones, ubicado en un gran parque en el que se ubican las principales esculturas de Chillida. Naturaleza, arte e historia se funden y crean un lugar que parece detenido en los tiempos. Por otro lado, la

Fundación Museo Jorge Oteiza es un edificio moderno específicamente diseñado para la función por el arquitecto Francisco Sáenz de Oiza, uno de los creadores de Arantzazu. En el museo, que se articula con la casa-taller del escultor, los principios espaciales y lumínicos siguen las ideas de Oteiza.

La relación entre ambos creadores fue el tema de una exposición realizada en 2022 en el Museo de San Telmo de San Sebastián: *Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Diálogo en los años 50 y 60*. En ella se exploraba el trabajo de ambos artistas, en un período en que los dos estuvieron interesados en la obra del otro y participaron en proyectos comunes, como Arantzazu.

No es posible caminar por San Sebastián sin la compañía de Chillida y Oteiza.

# El secreto de *La Gioconda*

Explicar a los pintores el secreto de *La Gioconda* es estrellarse con una roca, y solo una persona ha podido entenderme, ya que asistió conmigo a esa experiencia que no puede ser definida de otra manera que con la palabra *diabólica*. La clave es que hay un cuadro detrás del cuadro, por lo que Leonardo nos está diciendo que todo lo que vemos es ilusión y que hay que saber ver para poder ver. Los budistas lo dirían con estas palabras: se trata de escapar de la red que Mara teje sobre nuestros sentidos.

---

● Marcelo Marchese

Los críticos han adelantado solo un prelude al conocimiento del cuadro, como si se encontraran en la primera fase de la magia de Leonardo. La profesora de Neurobiología de Harvard Margaret Livingstone, en un congreso de percepción visual, explica que, si miramos atentamente los labios, no vemos la sonrisa, pero si lanzamos la mirada a otras partes del cuadro, la vemos. Al parecer, la neurobióloga afirma que el ojo tiene dos formas de ver: una, fotópica, que permite ver los detalles, y otra, escotópica o periférica, que permitiría ver las sombras y la generalidad. Según esta profesora, los artistas llevan más tiempo que los neurobiólogos estudiando los procesos visuales, lo que llevaría a que de manera *intuitiva* manejaran unos trucos que ahora tendrían base científica.

Una prueba elocuente acerca de esta mirada fotópica o central sería cuando se concentra la vista en una letra de una palabra y, de esa manera, el resto de la palabra queda borrosa. En cambio, la prueba de la mirada periférica es la de los geniales jugadores de fútbol, que saben a cada instante dónde están parados los demás jugadores. Habida cuenta de que tenemos una vida diurna y una vida nocturna, cada una de estas miradas se aplicaría mejor a cada espectro de la vida, y sería bien útil averiguar si las mujeres son más propendidas a la mirada de los detalles y los hombres, a la mirada general, cosa que dudo que la ciencia haya resuelto, ya que no se dedica a resolver las preguntas esenciales. Sin embargo, al ver actuar a los hombres y a las mujeres, uno puede presumir que la mujer es más afín a la mirada central y el hombre, a la mirada periférica.

El asunto es que la neurobióloga admite que los artistas se le adelantaron, pero afirma que solo de manera intuitiva, con lo cual pretende establecer una mirada superior y racional de la ciencia sobre la infantilidad de los artistas,

pero, en rigor, no hace otra cosa que confesar su inferioridad ante ellos, que conocen mediante la intuición, que no es otra cosa que la conexión del hombre con el cosmos. Cuando los descubrimientos de esta neurobióloga sean refutados por nuevos científicos, que serán a su vez refutados por otros nuevos científicos, allí quedarán las obras de Leonardo, Vermeer, Van Gogh y Altamira.

Los trucos que de manera intuitiva manejaba Leonardo eran extensos y variados. No en vano Merejkovski dijo que era un hombre que caminaba en la noche mientras los demás dormían. En su autorretrato logra algo sorprendente. Es un dibujo en el que aplica su técnica de lo indefinido, y es precisamente lo indefinido lo que permite que el dibujo se nos aparezca como si Leonardo diera un paso adelante. Si los contornos fueran precisos, nada de esto ocurriría. La intuición del genio le permitió saber que hay al menos dos obras de arte al mismo tiempo: la que él pintaba y la que nosotros veíamos, y cuanto más indefinido fuera lo pintado, más arte deberíamos aplicar nosotros, los artistas espectadores.

El *sfumato* en *La Gioconda* contribuye a esta irrealidad, ya que las imágenes que nos presenta ese recurso son como salidas de un sueño. Esta irrealidad tiene razones complementarias, como el velo que acaricia el rostro, una curiosa segunda prenda que presenta, en la parte más alta de la cabeza, una serie de prendas que hacen que los hombros y los brazos tengan dos dimensiones, y el hecho inusual de que algo sucede con el cabello, del que solo vemos una parte (por lo que el pintor nos obliga a pensar que la cabellera está reunida con un rodete). Esto que no vemos se amplía, pues la única solución lógica a los dos planos del agua es que hubiera una cascada, pero esa cascada está oculta por *La Gioconda*.

El agua, en sí, es un problema, pues no puede suceder que el agua que vemos a nuestra derecha esté fuera de nivel, como está y como nadie, creo, ha apreciado. El agua que se encuentra a nuestra izquierda está en bajada, cosa imposible para un lago, pero posible para un agua que corre en una pendiente pronunciada, lo cual vuelve a aparecer en la zona derecha al pasar debajo del puente. El agua, en *La Gioconda*, se mueve en forma ondulante de derecha a izquierda y luego de nuevo a la derecha, movimiento que acompaña el camino, también serpenteante. Con toda evidencia, Leonardo busca algo con los juegos que hace entre la parte derecha y la izquierda del cuadro. El ojo de la derecha está más alto, al igual que el agua de la derecha, pero sucede al revés con el hombro de la izquierda. Esto replica nuevamente el movimiento serpenteante y hacia la derecha, ya que el torso se encuentra inclinado, con respecto a nosotros, 45 grados, el rostro, menos aún y ya casi de frente, y la mirada se dirige hacia nuestra derecha.

Esto lleva a otro efecto sorprendente que acaso solo Ingres ha descubierto, tal como se puede ver en su retrato de *mademoiselle* Caroline Rivière. Ingres, como es sabido, tiene algo de monstruoso, de proporciones monstruosas de molusco lunar. Esa monstruosidad lleva a que el óvalo del rostro de Caroline se proyecte hacia adelante, como salido del cuadro, un efecto aprendido de Leonardo; en este efecto no es monstruoso, pero es crucial para el cuadro que el rostro se proyecte hacia adelante y flote.

Quedan un par de cosas por decir antes de revelar el cuadro que vi en repetidas ocasiones. La primera es que, al igual que en las obras sobre Juan el Bautista, un ojo, el que se encuentra a nuestra izquierda, nos mira casi de frente y el otro desvía su mirada hacia la derecha. Los ojos nunca son simétricos, por la sencilla razón de que cada ojo, así como cada nariz y cada mano, es la expresión de una fuerza diferente del universo, algo que ha sido descubierto por Martinho da Vila en la canción *Jubiabá*, y antes que él por los pintores medievales de Jesucristo, que se preocuparon por representar con elocuente divergencia los ojos. Sin embargo, en Leonardo, esta divergencia está dada en el objeto de la mirada, en el lugar al que mira.

Queda hablar del fondo de la obra. *La Gioconda* está dividida en cuatro líneas horizontales: la balaustrada donde se asientan dos pilares, las formaciones rocosas color tierra, las formaciones rocosas y el agua, y, por último, el cielo. A medida que la vista se aleja, el cuadro es más borroso, coincidiendo el tercer y cuarto plano azul con la cabeza de la mujer. Este fondo vago y azul incide en la ilusión de la cabeza que se adelanta y se desprende del cuadro.

Antes de decir lo que vi, creo que debo hablar sobre el azul, que es el color del agua y del aire y que se encuentra inmediatamente por encima del color tierra. Creo que

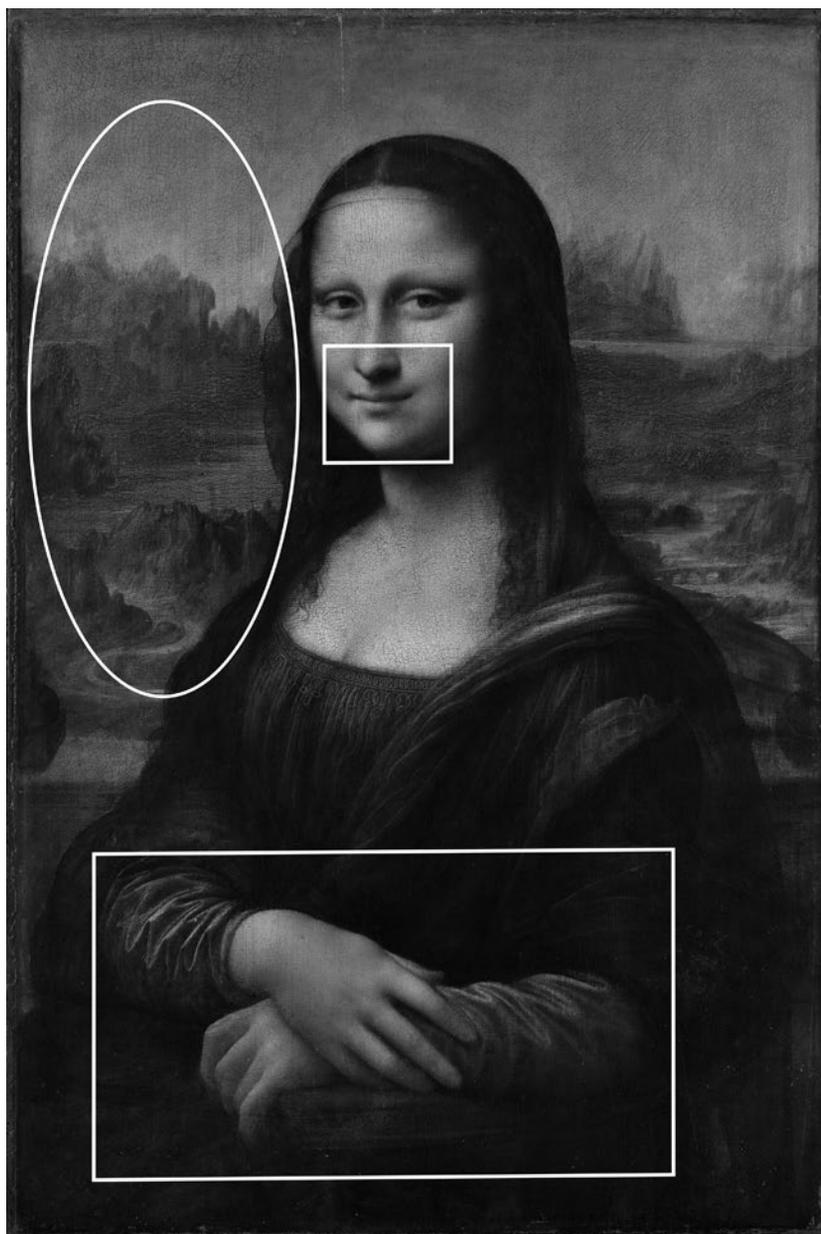
el azul fue elegido pues sobre el azul se destaca mejor el rostro, pero también porque Leonardo quiso poner el agua como símbolo de la vida y como símbolo del origen de la vida, y, además, eligió un agua calma y, más abajo, en movimiento.

Aquella vez que vi por primera vez el cuadro que se encuentra escondido debajo de *La Gioconda* vi una sonrisa negra, abierta y diabólica, al grado que me asustó y pegué un salto atrás. Tres veces se me dio ver esta sonrisa, y una de ellas al mismo tiempo que una persona con la que tenía un fuerte vínculo emocional. Eso es realmente raro, pues que yo vea un cuadro detrás del cuadro más importante de todos los tiempos es anómalo, pero que la magia se dé al mismo tiempo en dos personas está más allá de la anomalía, y uno no puede dejar de pensar que en el fenómeno concurre de alguna manera la telepatía. Este efecto también lo experimenté, en la misma época, con un Juan el Bautista. No logro saber qué pretendía Leonardo al mostrar ese segundo plano diabólico, salvo que sea diabólico solo para mis sentidos, con lo que quiero decir que no es en absoluto diabólico y que mi mente, y la de aquella persona, al ver algo que viene de atrás, se asustó y, dominada la mente por el miedo, consideró que aquello era diabólico.

En el caso de que viera lo que debiera ver, es decir, que viera más allá de la sorpresa de mi mente, sospecho que el mensaje dado por Leonardo sería que la verdad es diabólica o, mejor dicho, satánica, pero no en el sentido cristiano del término, sino en el sentido primitivo del término, con Satanás como promotor de las artes. En variadas mitologías, Satanás enseña las artes, pues las artes afectan lo sensorial, motivo por el cual no tenemos cuadros de Jesucristo en los primeros siglos del cristianismo y por el cual san Agustín apostrofó al teatro como cosa diabólica. En ese sentido, cuando Satanás tentó a Cristo y lo llevó a la cima del mundo, le enseñó sus artes.

Mi necesidad de resolver este enigma me llevó a conseguir una nueva reproducción de *La Gioconda*, con la esperanza de poder asistir a esa revelación que no sabía qué cosas la provocarían. No tardó mucho en revelarse la magia, apenas estuviera cansado: con suspender momentáneamente la capacidad de razonar, o dejándome guiar por fuerzas interiores no meramente intelectivas, veía el cuadro atrás del cuadro, pero ahora había cambiado por completo. Ya no aparecía una sonrisa diabólica, sino que el cuadro se desdoblaba en un rostro masculino y uno femenino, siendo la transición la nariz. A mi izquierda se presentaba el cuadro masculino y a mi derecha, el femenino. Puedo ver esto cuantas veces quiera, lo que me ha permitido elucidar que la nariz, pintada de manera difusa, puede mirar hacia un lado y hacia el otro, y la nariz del hombre y la de la mujer no son iguales, ya que proyectan sombras desiguales.

**Leonardo da Vinci.** *La Gioconda*,  
1503-1519. Óleo sobre tabla de álamo,  
79 cm × 53 cm. Museo del Louvre.



El ojo de la derecha de *La Gioconda* prima en el cuadro masculino, y el de la izquierda, en el femenino. En ocasiones veo los dos rostros al mismo tiempo, y en ocasiones pasa uno al lado del otro como diapositivas. Para esto es crucial el efecto por el cual el rostro se desprende, pues, efectivamente, en este momento, casi que desaparece ante la vista el resto, que queda de forma difusa.

En rigor, todos nosotros vemos tres mundos. El mundo que ve nuestro ojo derecho, el mundo que ve nuestro ojo izquierdo y el mundo que nuestra mente elabora a partir de lo que ven el ojo derecho y el izquierdo, que, como dijimos, son expresiones de las dos fuerzas de la naturaleza. Como cada ojo es una expresión divergente, ven mundos divergentes y, al estar separados unos centímetros, ven desde diferentes lugares. *La Gioconda* está elaborada según estos tres planos, lo que quiere decir que al hombre lo ve el ojo izquierdo,

a la mujer la ve el ojo derecho y las dos miradas se reúnen en esta obra mágica por excelencia, pues el autor logró reunir las dos perspectivas en una perfecta transición, que sería como si el arte del *sfumato* fuera llevado a la perspectiva.

Es conocida la homosexualidad de Leonardo, quien, a la hora de dibujar la perfecta flor femenina, no pudo atinar en lo más mínimo aunque fuera, como se sabe, un anatomista genial. Leonardo nunca vio de cerca esta flor, pues le daba asco. Pero en la homosexualidad hay algo de unión de los dos sexos, cosa difícil de objetar, ya que venimos de un ser andrógino, prueba de lo cual son las tetillas en el hombre, que en raras ocasiones pueden dar leche. Cualquiera que mire dentro de sí reconocerá que en algún grado se encuentra el otro sexo. Sin ese detalle nos sería absolutamente imposible entenderlo, al menos de manera parcial, que es como lo entendemos, ya que los sexos jamás

se entenderán y, si lo hicieran, se extinguiría la magia del amor y desaparecería la especie humana.

Leonardo, al mostrar a un hombre detrás de una mujer, quiere decirnos que la realidad es una unión de fuerzas masculinas y femeninas, y que el universo está dominado exclusivamente por dos fuerzas. Pero inicialmente vemos a *La Gioconda*, por lo que entiendo que Leonardo piensa que el universo es una creación femenina que requirió de un principio masculino para gestarse. Sin la parte masculina, la parte femenina no pudo engendrar, pero el universo nace de una creadora. De modo que en treinta años de mi vida había cambiado tanto que ya no podía ver el cuadro de antaño. Ahora bien, se me dio en pensar que acaso no fuera yo el que hubiera cambiado, sino el cuadro.

*La Gioconda* conoció más de un robo, el último, en 1911. Dos años después fue encontrada y el ladrón debió pagar solo unos meses de cárcel, lo cual es en extremo raro. ¿Existe la posibilidad de que este robo fuera un encargo? En ese caso, se contrató a alguien para que hiciera una réplica perfecta sobre una tabla rajada de álamo, y esa réplica es la que nosotros semiapreciamos a través de un vidrio de cuatro milímetros, a unos cuantos metros, habiendo quedado la original en manos de quien planeó el robo. ¿Con qué objeto alguien haría esta peligrosa maniobra? No creo que fuera por mero amor al arte, sino porque *La Gioconda* significa una gran concentración de poder. Para explicar esto tengo que relatar otra experiencia.

Entré a la sala de arte medieval en un museo de Europa y, al principio, los cuadros, con sus halos dorados, me parecieron monótonos, pero luego me dejé ganar por su belleza, como si de las paredes emanara algo que me llenaba. Cuando salí de ahí y entré a la sala de arte moderno, sentí la horrible crisis que había significado para la humanidad el fin de la Edad Media: el hombre había perdido la certeza, la serenidad. Lo cierto es que, si una sala me generaba paz y la otra inquietud, el poder de los cuadros era elocuente. No puedo saber si *La Gioconda* original anida en algún castillo de Europa, situado, además, sobre fuerzas magnéticas, y si junto a ella se encuentran cruciales

obras de arte, pero, si así fuera, en esa habitación sucedería una gran concentración de poder que alguien estaría absorbiendo, pues un cuadro del Renacimiento resume el saber acumulado hasta el Renacimiento, millones de años de saber, que sería la creación de una persona excepcional, como Leonardo o Durero, una persona que solo se manifiesta cada mucho tiempo y en circunstancias excepcionales. Sería aquella una habitación más poderosa que la cámara de orgón.

No puedo saber, lector, qué pensarás de mis experiencias, pero si pensaras que soy víctima de la locura, usar ese estigma solo te serviría de excusa. En todo caso, como dijo Hamlet a su amigo, «hay más cosas entre el cielo y la tierra, Horacio, que las que sospecha tu filosofía». Sea que el cuadro que vemos en el Louvre fuera el original o no, es seguro que el original concentra un gran poder. De todas las cosas hermosas de la naturaleza, nada hay más hermoso que el ser humano e, incluso para un homosexual como Leonardo, nada hay más hermoso que una mujer. La madre de Leonardo lo abandonó y eso tal vez explique que los senos de *La Gioconda* aparezcan apenas insinuados, como si hubiera preferido no representarlos o ni siquiera lo haya intentado. El cuadro más hermoso entre todos los cuadros refiere a una mujer –aunque fuera una mujer que guarda un secreto–, ya que la mujer es el objeto principal de la poesía y el arte. Es la mujer la que ha inspirado el arte, desde que la mujer es el arte, y los hombres, en el mejor de los casos, artistas. Una pare naturalmente una criatura, el otro debe esmerarse para parir una criatura.

Leonardo nos da en este cuadro una dimensión nueva del espacio, pues un cuadro respira dentro del cuadro. Si ha logrado esto, si Leonardo logra manifestarse ante nosotros a través del tiempo, Leonardo nos da otra dimensión del tiempo, pues Leonardo vive en tanto logremos ver el cuadro escondido. Este artista abrió una brecha en el tiempo y siguió viviendo. Si Leonardo nos da otra noción del espacio y el tiempo, Leonardo abrió otro plano y nos dio otra dimensión de lo que hace a lo humano.

Leonardo nos da la clave de la humanidad. Ese es el secreto de *La Gioconda*. ◉

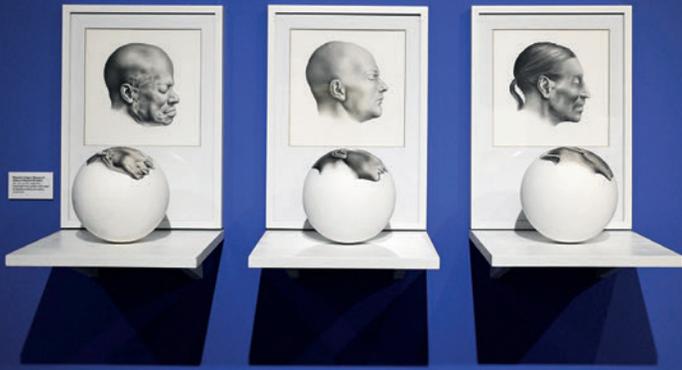
**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova

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



# OSCAR LARROCA: *Fragmentos; 1974-2024*

Oscar Larroca cierra un ciclo como artista visual y repasa medio siglo de trayectoria en el libro ***Fragmentos; 1974-2024***.

Este resumen recoge asimismo la incidencia de su trabajo en el ámbito local como ilustrador, docente y ensayista, al tiempo que evoca su inculcable adhesión por el llamado *ejercicio crítico*, del que ha hecho una práctica ininterrumpida.



La exposición ***Fragmentos; 1974-2024*** se puede visitar de lunes a viernes de 10 a 20 horas. Hasta fines de agosto, en el Espacio Idea, San José 1116.

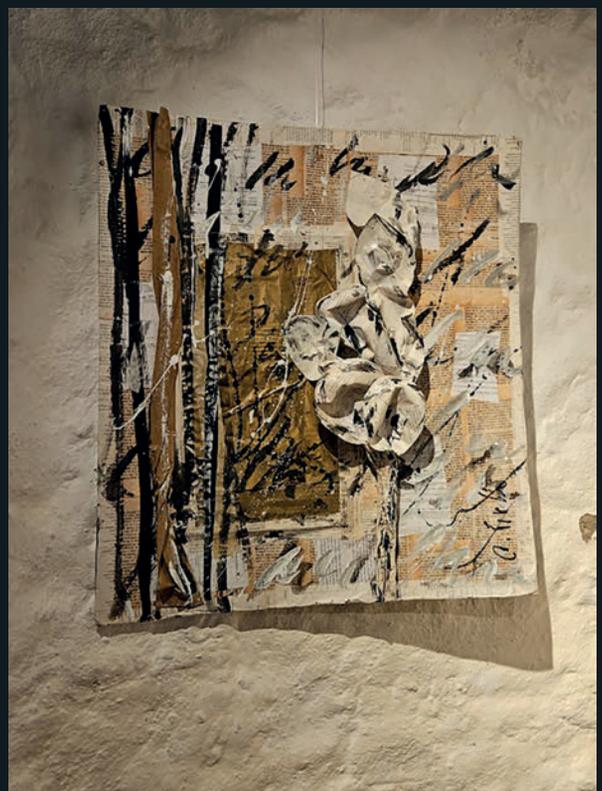


SALA NICOLÁS LOUREIRO  
TEATRO EL GALPÓN

# *Art-Papel* Carlos Pirelli

El papel es un material que nuestra cultura occidental considera desechable. Con el uso de diferentes papeles mediante la transformación a través del plegado, el arrugado, el pegado, el pintado y la combinación con otros materiales, creo y recreo personajes y escenarios de mi mundo interior. La conjunción crea mi propio hecho teatral.

Sala de exposiciones, entrepiso del teatro



# Cursos 2024

---



Diploma en  
Gestión Cultural

**Comienzo:**  
abril 2024

**Modalidad;**  
virtual sincrónica



Gestión de  
la **Producción**  
**Artística**

**Comienzo:**  
agosto 2024

**Modalidad;**  
virtual sincrónica