



LA PUPILA

URUGUAY / AÑO 16 / N.º 71, SETIEMBRE 2024. EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

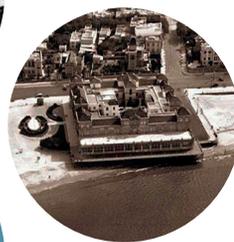



GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes
 en su 136.º aniversario

Sumario

- 1 Entrevista a Gabriel Peluffo:
La vigencia del legado de Torres García
- 7 Un pequeño país con vistas sobre el agua
- 11 Fundación Lolita Rubial:
de Minas para toda la región
- 14 Entrevista a Florencia Flanagan:
Alimentar la confianza
- 26 El extraño caso del estudio ARS
- 27 Otro surrealismo posible
- 30 Arte ancestral, una experiencia alineal
y política



URUGUAY / AÑO 16 / N.º 71, SETIEMBRE 2024
www.revistalapupila.com

Imagen de tapa: **Florencia Flanagan**

STAFF / COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania. Es profesor de literatura e idioma italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual y es el fundador de la revista "assembling" *Wit-Uperium* (2005-2007). Autor de *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940*, entre otros títulos.

Néstor Casanova Berna (San Carlos, Maldonado, 1958). Arquitecto. Ejerció la profesión en el Banco Hipotecario y en la Agencia Nacional de Vivienda, y ejerció la docencia como Profesor Adjunto de la cátedra Teoría de la Arquitectura I. En el año 2008 publicó el libro *Arquitecturas I. Escritos de Teoría de la Arquitectura*. Le siguieron *Arquitecturas II. Nuevos escritos de Teoría de la Arquitectura* (2012) y *Hacia una teoría arquitectónica del habitar* (2013).

Adriana Cesar (San Pablo, Brasil, 1984). Artista visual y diseñadora brasileña radicada en Montevideo. Licenciada en Comunicación Social, con especiali-

zación en Diseño Gráfico. Actualmente estudia Artes Visuales en la Facultad de Artes de la Universidad de la República. En sus investigaciones aborda las relaciones entre memoria, cuerpo, identidad, feminismo y decolonialidad, de manera interdisciplinaria. Ha participado de exposiciones colectivas en Uruguay y encuentros académicos virtuales en Brasil y México. Desde 2022, milita por la despatriarcalización del fútbol en la colectiva feminista y disidente Lésbica Futurista.

Rodolfo Fuentes (Santa Lucía, Canelones, 1954). Diseñador gráfico, profesional, docente. Su obra gráfica integra –entre otras– las colecciones del Museo de la Publicidad del Louvre, museos de Arte Moderno de Río de Janeiro y Jerusalén, y las colecciones gráficas de la Biblioteca del Congreso de EE. UU., Bienal de Brno y Bienal de Cartel de México; y ha sido publicada por la Ed. Taschen de Alemania y publicaciones especializadas de Japón, Alemania, Rusia, Brasil y otros países. En 2012, expuso *Animæ / Inanimæ*, su primera exposición de fotografías. Es autor de varios libros sobre diseño gráfico.

► 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

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). www.revistalapupila.com. **Diseño y armado:** Rodrigo López. **Corrección:** Felipe Fossati. 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 **Gabriel Peluffo**

La vigencia del legado de Torres García

En el contexto de la conmemoración de los 150 años de Joaquín Torres García, se vuelve a poner en valor el legado de un artista-pensador, creador de la doctrina del universalismo constructivo, una obra con una gran densidad filosófica y metafísica, hija de una peripecia vital utópica e intensa en búsqueda del sentido de la existencia, que lo ubica como uno de los maestros de las vanguardias de la modernidad a nivel universal. Para analizar su legado, fuimos al encuentro de Gabriel Peluffo —arquitecto, ensayista, investigador—, cuyo conocimiento de la trayectoria de Torres nos permite explorar y resignificar las distintas aristas que explican su vigencia.

● Gerardo Mantero

—En la película *Pax in Lucem* se puede visualizar el Montevideo semirrural donde Joaquín Torres García pasó su infancia y adolescencia. Se señala que no fue a la escuela, sino que se formó de manera autodidacta. ¿Cómo fue el proceso formativo que lo terminaría convirtiendo en un artista, filósofo existencial y pensador de tal magnitud?

—Yo creo que la clave de todo eso no está en Montevideo. Él va a Barcelona en condiciones muy rústicas, desde el punto de vista de su formación. La principal formación la tiene allá; lo que conservaba de acá eran recuerdos vagos y demás, pero acá no hizo formación ninguna. Pero la clave del personaje que piensa filosóficamente está en Barcelona, periodo en el que empieza a leer a Platón y asiste al Círculo de Sant Lluc y a la otra academia. Él mismo confiesa, en *Historia de mi vida*, que no salía a pintar con los demás compañeros; mientras ellos salían a pintar al aire libre, él se quedaba leyendo. Justamente, la impronta platónica se puede apreciar en todo su desarrollo posterior. Si bien él conservó su biblioteca, lamentablemente, hoy no tenemos acceso a ella.

—¿Él comienza a estudiar en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona?

—En la academia de Bellas Artes y en el Círculo de Sant Lluc.

—Luego se le encargan los murales para decorar el Salón de Sant Jordi en el Palacio de la Generalitat, lo que termina con el conocido incidente: le suspenden el envío, debido a las críticas que suscitó su trabajo. En aquel momento y en ese ámbito, ¿era ya una figura destacada para recibir tal encargo? ¿Cómo logró acceder a un trabajo de esa importancia?

—Él tenía una trayectoria larga como dibujante en Barcelona, como afichista, dibujante para prensa. Después, a principios del siglo, realiza varias pinturas que mostraban cierta reminiscencia de Pierre Puvis de Chavannes. Y eso dentro de los círculos intelectuales de Barcelona se conocía y apreciaba. Él pinta algunos murales para algunos conocidos, en casas particulares. Y entabla una amistad con Eugenio D'Ors, quien ya integraba un círculo de intelectuales que estaban tratando de recuperar, con el movimiento llamado *noucentisme*, la herencia grecolatina de Barcelona. Entonces, lo invitan a trabajar en esa dirección y él se integra al grupo noucentista. Y en esas circunstancias es que Enric Prat de la Riba lo invita a pintar los murales dentro de ese estilo que buscaba recuperar un imaginario neoclásico. Pero, más tarde, él mismo reniega de todo ese movimiento. Fue una cosa fugaz. Al parecer, las autoridades de la Diputación de Barcelona ya venían acumulando disconformidades respecto a Torres, pero el mural que derivó en el



Torres García, La Escuela del Sur, 1943.

estallido del escándalo fue ese mural con obreros, fábricas, etc. En ese momento Torres ya pierde toda la línea neoclásica, influido por los movimientos obreros de Barcelona de esa época: entre 1910 y 1912. Entonces, ese mural es rechazado.

—¿Es rechazado por la crítica especializada?

—No, es rechazado por los patrocinadores de los murales, es decir, por las autoridades de la Diputación, que le suspenden el trabajo; cuando lo tapan él ya estaba en Francia, pero creo que no fue para él una cosa inesperada.

—¿Lo afectó este episodio?

—Desde el punto de vista económico, seguramente, sí, porque él estaba viviendo de eso. Más tarde —no sé si habrá sido con lo que cobró, porque eso no lo podemos saber—, se hizo la casa en Mon Repòs. Después la tuvo que vender.

—¿La vendió para irse a Nueva York?

—Sí, la vendió en 1921 cuando se fue a Nueva York. De todas formas, ya cuando fue a Bilbao, antes de ir a Nueva York, ya tenía idea de vender todo e irse de ahí.

—Emigra a Nueva York por el proyecto de la fábrica de juguetes y en busca de nuevos horizontes. Él le dice en una carta a Rafael Barradas que ya no tiene más nada que hacer en Barcelona.

—Es muy interesante esa relación con Barradas en Bar-

celona, entre 1917 y 1918. En agosto de 1918 Barradas se fue para Madrid, pero llegaron a estar un año juntos. La influencia de él en Torres es muy notoria. Sobre todo, en el encare estético de la ciudad, en cómo observarla, más que en el pensamiento filosófico, que en Barradas no era un aspecto relevante. No en vano se siguieron escribiendo hasta la muerte de Barradas. Cuando Torres se fue para Nueva York, lo hizo buscando la experiencia de una ciudad industrial. Ya Bilbao lo había entusiasmado mucho. A su vez, antes de irse a Nueva York pasó por París. Lo que es increíble es ese modo de vida. Una vez entrevisté —no me acuerdo si para *Brecha* o para *Marcha*— a su esposa, Manolita Piña, y le pregunté cómo hacían para moverse de un lado para otro con la cantidad de baúles llenos de cuadros. Recuerdo que me respondió: «¡Ah! Había gente que se encargaba de eso».

—A mí siempre me asombró esa familia tan dispuesta a la aventura, a sus búsquedas muy utópicas, si se quiere.

—Totalmente... Manolita tuvo que empeñar todas sus joyas en Nueva York.

—En Nueva York, por un lado, se siente estimulado por esa «ciudad afiche», como él la llama. Cambia incluso su lenguaje, pero luego rechaza la concepción mercantil de aquella sociedad neoyorquina.

—Estando en Nueva York, él tiene esa contradicción. Le atrae visualmente todo, pero le repele la parte cultural de la ciudad o de la gente. Él ya tenía ahí la fábrica de juguetes, que exportaban bajo la marca Aladdin, con su socio catalán que también estaba instalado ahí. Después la fábrica se incendió.

La cuestión de esa contradicción se refleja bien en el libro que editó el Museo Torres García, con prólogo de Juan Fló y en el que están los manuscritos que escribió Torres en Nueva York. Porque Torres escribió en Nueva York entre 1921 o 1922, pero después volvió a escribir sobre la ciudad en 1930. Es decir, amplió los escritos de 1921, comparando la ciudad de Nueva York con las ciudades de Europa. Y esa contradicción se ve muy bien en los escritos, en los que reniega de la ciudad mercantil.

Como te decía, hay una hipótesis muy interesante de Fló, a partir de una carta que Torres le mandó a un amigo catalán que estaba en España, en la cual le decía que había descubierto algo importante en Nueva York. De alguna manera, la deducción de Fló, que nada tiene de extravagante, es que lo que Torres logró vislumbrar en Nueva York es esa imposibilidad de salida del arte moderno, un arte moderno que está cada vez más solicitado y atrapado por el mercado, y por una cuestión netamente esteticista. Él, con su visión religiosa —en el sentido más amplio del término—, veía el arte como una forma, prácticamente, de sustento vital, no solo del individuo sino de toda la comunidad. Por eso toda esta búsqueda de arraigos muy primitivos. Torres renegó de eso que hacía Picasso y demás, de tomar del arte negro la parte meramente estructural, esquemática, formal, porque ya intuía que lo importante no era esa forma, sino lo

que había detrás; es decir, entender en qué le servía eso a la comunidad. Y esa función comunitaria del arte es lo que sentía que se estaba perdiendo en favor del mercado. Ese fue un poco el punto de inflexión que Nueva York produjo para él. La experiencia de Nueva York no solo fue exuberante para él desde el punto de vista visual, sino que también le dio un giro a su pensamiento, ya que lo orientó en algo que él ya presentía, pero que ahí lo vio con toda claridad.

Claro, toda su experiencia en París, con lo que quedaba de las vanguardias históricas que se habían acumulado ahí, fue importante.

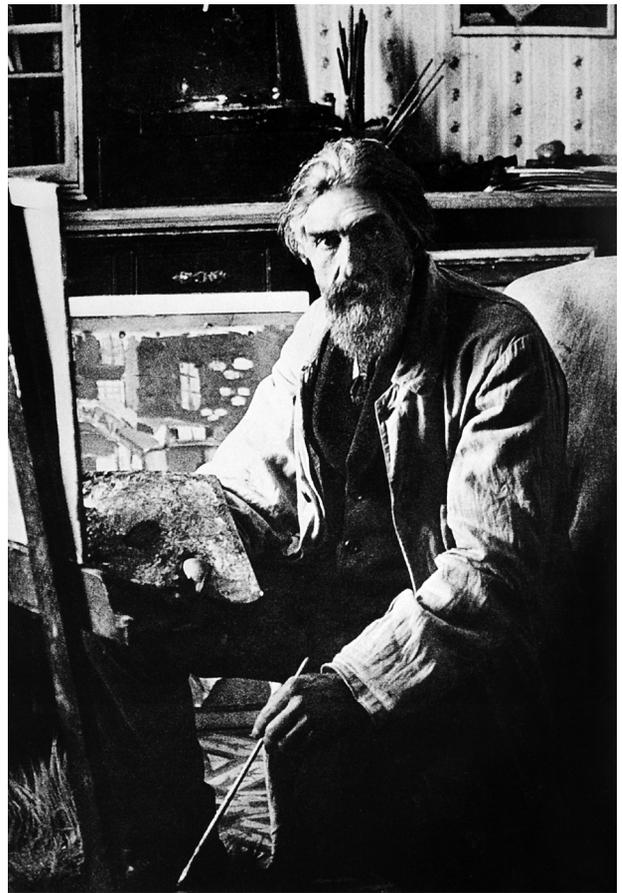
—Sí, su etapa en París fue significativa, fundamentalmente, debido a su conexión con el neoplasticismo y el constructivismo ruso.

—Sí, pero no solo por su conocimiento personal con Piet Mondrian, Vasili Kandinski y demás, sino por toda la influencia ambiental del esoterismo. Todos estaban metidos en la antroposofía. Justamente, yo escribí un texto introductorio —en breve será publicado por el Museo Torres García— a la próxima edición de la conferencia —que está en el Museo de la Francmasonería de París— que escribió Torres, titulada *El esoterismo en el arte*. Es un texto muy interesante, en el que sintetiza todo lo que él estaba captando del ambiente parisino. Es en París, entre 1929 y 1930, que él consolida su doctrina del arte constructivo. No obstante, es muy importante toda la secuencia que hay desde Barcelona hasta París, en cuanto a la experiencia con la ciudad. La ciudad, como espectáculo y como problema, está en la base de su pensamiento, sobre todo en lo formal, más que en lo filosófico. Esta experiencia le permitió unir su pensamiento filosófico, que él ya venía trabajando desde sus raíces platónicas, a una estética acorde con la modernidad; le permitió conjugar lo moderno con lo clásico. Su experiencia en las ciudades —primero, en Barcelona; después, en Bilbao; más tarde, en Nueva York; también, en ciudades antiguas como Fiesole, donde absorbe las raíces culturales etruscas; y, luego, en París— fue un ciclo que cumplió una importancia fenomenal.

—Es notable cómo cambia el lenguaje en Nueva York. Esa vitalidad de la ciudad se nota en los ritmos de las composiciones.

—Por supuesto, sí. Trabaja con mucho *collage*. Él fue a la búsqueda de eso. Hay una frase en una de sus cartas en la que dice: «Nueva York es mi ciudad», a pesar de todo lo que reniega de ella. Pero después dice que ya no renegará como antes de las ciudades de Europa, a las que considera cultas, dado que son como palimpsestos de distintas épocas que se van superponiendo. Claro, esa riqueza cultural que podía encontrar en Europa no la encontraba en Nueva York, que era una ciudad nueva.

—Juan Fló, en su libro *La crisis del arte moderno*, define al constructivismo: «Una síntesis de cubismo, neoplasticismo y surrealismo que en realidad significaba una síntesis de algo más que esas escuelas y, al mismo tiempo, algo



Torres García en su estudio en Barcelona, c. 1914.

más que una síntesis». Esa es la complejidad que construyó Torres.

—Sí, claro. Yo creo que la experiencia del Cercle et Carré refleja esa necesidad de contemporizar con todas las distintas tendencias que estaban en juego. Él tiene una polémica muy grande con Theo van Doesburg —quien había sido uno de los iniciadores del Cercle et Carré, del cual se termina apartando—, porque este tenía una postura radical: solo concebía un constructivismo geométrico puro, muy ligado al grupo neoplástico, mientras que Torres quería aceptar lo figurativo. Justamente, el grupo Cercle et Carré se fundó contra el surrealismo. Pero ya el acto inaugural, la apertura de la exposición y de las conferencias, fue un acto totalmente surrealista, con el mexicano Germán Cuetto tocando el aparato inventado por él con máquinas viejas y aire, y todos hablando en sus propias ondas. Fue un acto muy caótico y muy propio de un *performer* surrealista. Ahí Torres buscaba conciliar las distintas formas habidas. Respecto del surrealismo y la jerarquización del inconsciente, Anheló Hernández me contaba que Torres, en realidad, era un tipo, contrariamente a lo que uno puede pensar, que valoraba mucho el inconsciente, lo que podía salir de ahí. Me contó que el viejo había dicho más de una vez, en sus clases, que el compás era para distraer a la conciencia: las formas de medida más elementales, más prácticas, eran una forma de permitir que el inconsciente atravesara la aduana de la conciencia. Es decir, que esa parte que reivindica

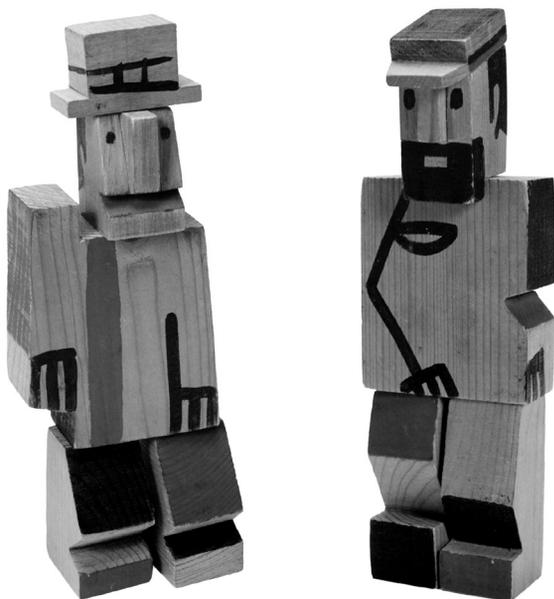


Figura masculina con barba, c. 1928-1930. Cinco piezas. Óleo sobre madera. 24,1 × 7,4 × 3,1 cm. Colección particular.

el surrealismo Torres no la desecha para nada, pero la integra a su propia concepción del asunto.

—El 30 de abril de 1934, Torres desembarca en Montevideo.

—Sí, pero hay algo que sucedió antes y que suele pasar desapercibido —pasó desapercibido también en la película— y es su pasaje por Madrid, antes de su llegada a Montevideo. Es importante porque en Madrid intenta formar un grupo como el que, posteriormente, formó acá por primera vez. La experiencia de Madrid fue muy importante para lo que haría después acá. De hecho, en Madrid es que conoce a Eduardo Yepes, en ese grupo que armó, que era una suerte de asociación o grupo de «Arte constructivo», como Torres lo llamó. Había varios pintores de ese momento, de esa generación, como Maruja Mallo, y llegaron a hacer varias exposiciones.

Antes de ir a Madrid en 1933, es decir, de 1930 a 1932, estando en París, él fue conformando la doctrina del uni-

versalismo constructivo con la idea de proyectarlo, de transformarlo en algo colectivo, porque en el fondo lo que buscaba era que el arte sirviera para religar, para unir colectivamente, para generar ámbitos de compartir no solo ideas formales, sino también compartir una postura filosófica y metafísica. Si bien él ya había sido docente de niños en Barcelona, fue en el periodo en que estuvo en París y en Madrid que él emprendió decididamente esa búsqueda de compartir su doctrina con artistas, incluso con artistas formados, y generar un movimiento. Eso empieza a picarle en París, cuando escribe los guiones, después en Madrid, donde sigue escribiendo los guiones, y allí es donde arma el primer grupo en su vida. Es importante eso como antecedente, porque cuando viene a Montevideo llega con la idea de generar un grupo mucho más dinámico, más amplio que el de Madrid; él llega ya con una experiencia adquirida y con la capacidad de resolver problemas internos que ya se habían planteado en el grupo de Madrid. Ya conocía las dificultades.

—¿Qué lo motivó para volver a Montevideo?

—Tal vez la pregunta sería: ¿cuál fue la motivación para irse de allá? Él no quería estar más allá. Con la crisis de 1929, ya París no lo bancaba. Entonces, se fue a España a ver si ahí podía vivir y tampoco lo logró. Los amigos que tenía en Barcelona le aconsejaron que España no era un lugar para él. Así fue que buscó con Germán Cueto, el mexicano, a ver si no podría ir a México, donde se sabía que había un ambiente muy fermental. Pero, según él, debido a problemas económicos, no fue a México. Fue ahí que, entablando relación con Miguel Martínez, un escritor uruguayo que estaba de diplomático en España en ese momento, y con otros uruguayos que estaban en territorio español, empezó a gestarse la idea de venir a Uruguay, cosa que no estaba en sus planes, porque en las cartas con Barradas le decía: «Nunca más volveremos ahí». Antes de 1920 él no tenía absolutamente ni idea de que era una posibilidad, a pesar de que lo visitaban uruguayos, como el arquitecto Juan Scasso y otro montón de gente que lo fue a ver a Barcelona. La idea de volver a Uruguay surge de la convicción que tiene de salir de Europa. La famosa idea de dar vuelta el mapa no se le ocurre en Uruguay, él ya viene con la idea de que acá tiene que fundar una vanguardia en América y que no puede hacerlo en Europa.

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

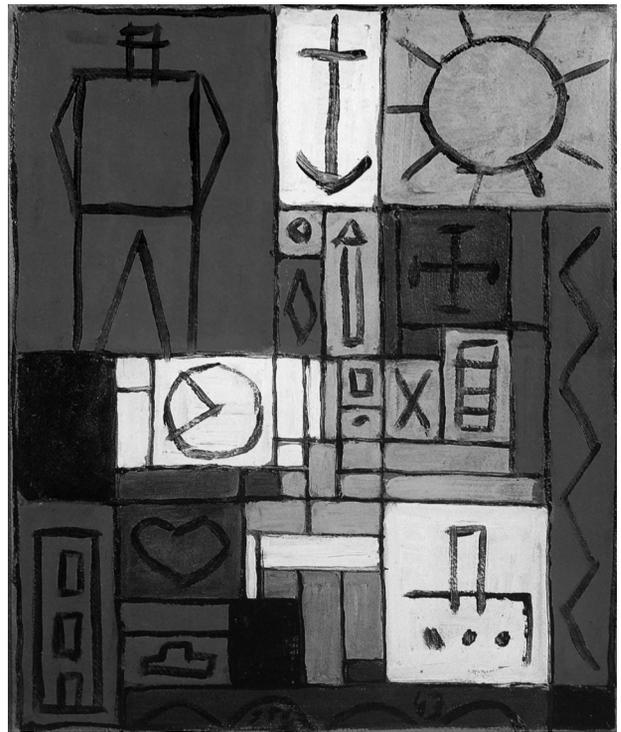
—Recientemente, en una nota que escribiste para *Brecha*, señalabas que Torres empieza a construir una ficción pictórica de la ciudad. Eso tiene que ver con la utopía de crear una cultura americana, una cultura desde cero.

—Claro, como te decía, él viene con el tema de la ciudad desde Barcelona. La visualidad de la ciudad está en la base de su universalismo constructivo. Ahora sí, en 1935, al año siguiente de llegar, ya está diciendo que los pintores tienen que ir al puerto a ver los grandes barcos, que tienen que conjugar la forma clásica. Cabe aclarar que para él el clasicismo no era un estilo, sino que tenía que ver con la forma en su sentido más lato, más desnudo de significado, la forma como problema, y que había que, de algún modo, casarla con la visualidad moderna, con lo que estaba pasando en el puerto, con lo que estaba pasando en los lugares donde se movía el tráfico de gente, comercio, etc. Para él las pinturas del puerto son una constante, desde Barcelona, Bilbao, Nueva York... Y convoca a los artistas uruguayos a ir al puerto ya en 1935. Recién en 1940, cuando dictó su conferencia número 500, es que expuso las bases para una pintura constructiva y dijo que era necesario pintar Montevideo.

Si bien esto recién aparece en 1940, es cierto lo que decís, que la ciudad está presente en su prédica, pero su prédica es más compleja; eso que toma de lo indoamericano también es una forma de refundar regionalmente su universalismo constructivo. Todo su pensamiento tenía base en lo que observó de Europa, en las primitivas escrituras, en los grafismos, incluso etruscos y de los más primitivos, donde encontraba una unidad simbólica que encerraba universos del saber. Al llegar acá encuentra que hay algo parecido en lo indoamericano, es decir, que esa gran tradición del hombre abstracto que él había logrado intuir en Europa también se encontraba en América Latina. Mediante esa conexión que hace, él busca, de algún modo, refundar las bases filosóficas del universalismo constructivo en elementos concretos del pasado prehispánico, sin copiarlos, queriendo con eso llamar la atención sobre una filosofía, sobre una metafísica, sobre una forma de pensar cósmica que estaba presente en la cultura prehispánica.

Él le confiesa, en una carta de 1938, a Rosa Acle, una amiga y discípula, cuando ella ya estaba fuera del país, que, acá, con el Grupo de Arte Constructivo estaban leyendo el libro de un antropólogo brasileño, que les proporcionaba mucha información, no solo visual, sino también sobre el pasado indoamericano, con un fundamento antropológico y filosófico, lo cual les despertaba especial interés. Pero ese es un tema que ya en la década del cuarenta está bastante diluido. Algunos tomaron algo de ahí, como Gonzalo Fonseca, Francisco Mattos, pero se fue diluyendo; tuvo su auge en 1938 y en 1939, cuando publica *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Entre 1937 y 1940 es el período en el que lo indoamericano está más presente en la prédica, luego se va diluyendo.

Con esto quiero decirte que no está solo el tema de la ciudad, hay muchos componentes en su prédica, además de su intención de remover la modorra montevideana.



Constructivo en cinco tonos con Hombre Universal en rojo, 1943.
Óleo sobre cartón, 54,6 × 46,7 cm. Colección particular.

—A propósito de eso, es bien interesante lo que sucede cuando regresa a su país natal. Aunque llegó con el aura de un artista consagrado, su postura frente al arte provocó fuertes controversias. Estas confrontaciones también tenían un importante componente ideológico.

—Lo interesante es cómo, a partir de un pensamiento absolutamente metafísico, puede sacar —como de una gacera un mago— ideas políticas para opinar sobre el mundo que lo rodeaba. Así lo hace con la guerra en España, lo hace también con el nazismo y el facismo: hace referencia a la frase de Mussolini que dice que «hay que vivir peligrosamente», a lo que responde que él también considera que hay que vivir peligrosamente, pero no a la manera de Mussolini. Es decir, está permanentemente jugando con el presente. Considero que está bueno, por decirlo de algún modo, bajar al viejo del pedestal, ponerlo en medio de la gente de su tiempo, ver qué pensaba sobre los temas de su tiempo y los temas inherentes al ser humano.

—Quizás, unas de las polémicas más notables fueron las que sostuvo con Norberto Berdía y José Cúneo. En el caso de Berdía se trata más de un tema político, ya que él defendía una concepción del arte al servicio de un ideal político. En el caso de Cúneo, se trata más de una discusión estética, teórica.

—En el caso de la polémica con Berdía, a diferencia de la polémica con Cúneo, Torres estaba a la defensiva; con Cúneo, no. Estaba a la defensiva porque no esperaba tener de parte de *Movimiento* —aquella publicación que había fundado David Alfaro Siqueiros acá— un recibimiento tan violento, con tanta agresividad, porque era muy agresivo todo lo que

escribía Berdía. Lo interesante es cómo argumenta Torres su punto de vista, tomando alguna cosa de todo lo que decía Berdía. Por ejemplo, Berdía le decía que, dado su egoísmo, su individualismo, él —refiriéndose a Torres— no era capaz de percibir los problemas de la colectividad, los problemas de la comunidad, los problemas sociales. A lo que Torres le contestaba que, justamente, el arte que él proponía es el arte de la Edad Media, que era colectivo, que era anónimo. No se firmaba. Eso sucede mucho en el taller: solían firmar las obras con la sigla TTG, y no se sabía quién era exactamente el autor. Es decir, que le contesta a la defensiva, pero le contesta a Berdía con un argumento muy de su propia filosofía. También ahí saca de la galera ese argumento. Con Cúneo es diferente, porque Cúneo le criticaba haber vuelto al paisajismo. Torres establecía una diferencia entre la pintura mural y la pintura de caballete, y ya en 1940 había planteado las bases para una pintura constructiva y había aceptado el paisajismo. En cierta medida, la crítica de Cúneo era bastante trasnochada; estaba alineado con Carlos Herrera Mac Lean en esa postura crítica hacia Torres.

—Guido Castillo decía a propósito de lo que generó su llegada: «¡Qué travesura cósmica ha traído Torres para endemoniarnos el alma!».

—Sí, claro, sin duda. Además, fijate que Torres tuvo una recepción muy amplia acá. A partir de las polémicas, empezó a tener detractores o, por lo menos, gente que se retiraba del asunto. Pero tuvo cien firmas de apoyo en el diario *El Pueblo*, si mal no recuerdo. Cien firmas de intelectuales, de gente reconocida en la época: Jesualdo Sosa, Blanca Luz Brum, entre otros tantos. Pero el hecho de que Torres no tuviera una medida para ir calculando qué pasos dar en función del ambiente, sino que atropellara, produjo mucho impacto. Eso era parte de su carácter. Era un tipo inflamable. Uno de sus discípulos —Manuel Aguiar— contaba que, una vez, Torres llegó al taller y, al ver lo que estaban haciendo sus alumnos, los hizo levantar a todos y tiró todo al suelo, tiró caballetes, todo lo que había, en un ataque de ira.

—El 8 de julio de 1978, el incendio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro destruyó parte de su obra. ¿Qué significado tiene esa pérdida real?

—Se pierden los murales que Torres hizo para el Hospital Saint Bois. La experiencia del Saint Bois tuvo mucha importancia, para él y para el momento. Las polémicas con Cúneo son a partir del Saint Bois. En 1944, no solo pinta el Saint Bois, sino que gana el Premio Salón Nacional y publica el libro *Universalismo constructivo*. Es un año bastante clave. Esos murales dieron mucho que hablar, tuvieron muchísimas críticas y también muchos apoyos. Indudablemente, es una pérdida muy importante, pero, más que nada, es una pérdida simbólica. Implicó la pérdida de un esfuerzo muy grande y colectivo que hizo Torres, ya que esos murales eran, tal vez, la expresión más pública y más clara del taller que había formado en 1942; recién tenía dos años de vida, pero estaba muy activo. En el incendio, más allá de que se perdieron murales de Torres, se pierde el valor sim-

bólico que tuvo el Saint Bois, no solo para él, sino para el momento histórico en que fueron realizados. Esos murales fueron un hito del taller y daban la pauta de lo que fue la obra de Torres acá.

El año 1978 fue una época muy complicada. Sinceramente, no recuerdo que hubiera demasiada repercusión en los medios.

—En relación con la idea de «bajarlo del pedestal», que mencionabas anteriormente: ¿existe aún margen para re-significar el legado de Torres?, ¿quedan posibles miradas que renueven su aporte?

—Sobre ese punto tengo una mirada muy personal que tiene que ver también con mi apreciación del arte contemporáneo. ¿Cómo decirlo? Creo que hay algo en todo el fenómeno de Torres que sigue siendo vigente y es esa necesidad de enraizar las prácticas simbólicas a una problemática humana, raigal, mucho más amplia que lo que puede ser figurar en una exposición o vender en el mercado. Esa postura metafísica de Torres hoy cobra especial relevancia. La metafísica, hoy en día, y desde hace ya unas cuantas décadas, está en descrédito, obviamente. Sin embargo, considero que hay una necesidad de reinstalar lo metafísico desde un punto de vista actual, en el sentido de que la humanidad está perdiendo pie. Dicho de otro modo, estamos, como parte del planeta, por irnos todos a la mierda. Si seguimos pensando que el capitalismo es el vehículo seguro para no pensar lo que pasa afuera, estamos fritos. Considero que hay que pensar afuera y pensar afuera es pensamiento metafísico, en el sentido más prosaico del término; es decir, pensar fuera de la rutina del hoy que estamos viviendo siempre. Pensar la política hoy es pensar la vida; ya no es un problema ideológico en los términos que ha estado planteado tradicionalmente. Me parece que lo que se toca con la obra y el pensamiento de Torres es la práctica simbólica, por llamarle así; no solo arte, sino todo lo que puede producirse en términos de un lenguaje no verbalizable que tenga que ver con ese trasfondo humano a rescatar —que algunas prácticas del arte contemporáneo lo hacen, aunque la mayor parte que no, pero que está presente en problemáticas del arte contemporáneo—. Y esta cuestión no tiene que ver con la forma, no es en los pescaditos, no es en los cuadrados ni en los triángulos, sino que es en ese pensamiento básico donde Torres anclaba el hacer arte. Por eso me parece tan ridícula esa escena que le hicieron hacer al director del Museo Torres García y al padre, sentado mirando el ojo del pescado y haciendo filosofía sobre qué hay detrás del ojo. Torres es el artista que ha calado más hondo en el pensar sobre el arte y para qué sirve, y en eso es en lo que tenemos que rescatarlo hoy, cosa que no se está pensando. Creo que en eso tiene gran vigencia y por eso hay que pensarlo en Montevideo, porque es en Montevideo donde él forjó ese pensamiento, donde el universalismo constructivo se transformó en una doctrina de magisterio y de acción colectiva; antes no lo era, ni en París ni en Madrid. Él transfirió eso a un colectivo para nutrir a ese colectivo de una base filosófica, de un pensar para qué estamos en el mundo. Eso no lo hizo nadie acá. ●



El Hotel Pocitos en 1930.

Un pequeño país con vistas sobre el agua

● Néstor Casanova Berna

El litoral como paisaje mítico

Un litoral constituye un paisaje singular en donde concurren de un modo especialmente dramático los cuatro elementos míticos fundamentales: la tierra, el agua, el aire y la energía. Es una zona de encuentro entre dos ecosistemas de peculiar conformación como frontera, borde y contorno. A su vez, se practica como emplazamiento peculiarmente atractivo para los asentamientos humanos. Las costas, en fin, son hoy por hoy objeto de interés y valoración paisajística destacada.

Nuestro país, por su parte, conforma una triple condición fundamental de pradera, puerto y frontera, a la vez que tiene, como realidad demográfica, una marcada propensión al asentamiento intenso adjunto a un prolongado arco litoral que incluye la margen oriental del río Uruguay, la ribera derecha del estuario del Río de la Plata y que culmina en el frente atlántico. Como pueblo tenemos ya toda una historia de vaivenes de amores y horrores con respecto a las costas, aunque en la actualidad disfrutamos de ellas con espíritu por lo general apacible. Cabe reparar en los modos en que una cultura —esto es, una concreta relación

entre una población y su paisaje— cobra una peculiar fisonomía distintiva en su asentamiento, en su residencia y poblamiento.

Apreciando las cosas de una cierta manera, nos vemos los orientales oscilando entre un puro consumo rapaz y extractivo, por una parte, y, por otra, una consumación sociocultural aún incipiente, aunque por cierto entrañable. Consumimos las costas en tanto los territorios urbanos invaden de modo temerario los inestables confines de las costas, ocupando residencialmente áreas inundables y consolidando médanos arenosos que obran como áreas dinámicas de la física costera. Ocluimos los panoramas con instalaciones fabriles y portuarias que dislocan la población urbana de lugares singulares con respecto al frente de las aguas. Cuando nos limitamos a consumir nuestras costas es en beneficio de una destrucción de su carácter para constituir meros confines puramente espaciales. Pero también es cierto que, de momento, no todo está perdido, mientras quedan aún amplias zonas en donde disfrutar de modo no demoledor de un paisaje atravesado por miradas que solo se distinguen por su sabiduría relativa, su perspicacia y su curiosidad inagotable. Lo que es todavía muy

incipiente es la forja de una madura consumación cultural de la habitación plena y genuina de las costas: un poblar litoral propio y diferencial de nuestra peculiar condición de seres situados precisamente aquí y no en otro lugar y ocasión.

La condición que vuelve a la costa un paisaje singular es la tensión dramática establecida en una frontera ambiental. Es que en estos lugares proliferan los equilibrios inestables y dinámicos, las calmas y las tormentas, las moderaciones apacibles y los eventos catastróficos. Bullen las vidas en lucha y complejos ciclos biológicos tienen lugar allí, en conflictiva a la vez que complementaria comparecencia. Y precisamente allí donde la naturaleza se disputa de modo arduo y apasionado cada recurso de espacio y tiempo, allí es donde emerge, con toda claridad de figura, el carácter de frontera, de límite, de umbral.

Quizá sea esta figura de borde la que convoque especialmente al género humano. Porque nosotros mismos somos entidades liminares, con un paso que nunca termina de darse entre la naturaleza y la cultura, entre la memoria y la entrevisión del futuro, entre la virtud de la averiguación sin escrúpulos y el peso de la culpa sin atenuantes. Criaturas de umbral, ¿en dónde nos sentiríamos acaso más a gusto que en la acechanza impasible, allí donde se constituyera un confín tan definido como practicable? Con la mirada suspendida sobre la nítida línea del horizonte, podemos asomarnos a una sublime inmensidad desde una expectante circunspección.

Hemos aprendido a mirar largo. Asentados de modo maduro y sazonado en nuestro solar, hemos descubierto el valor enigmático del signo de lo que vendrá. Porque desde atrás de esa línea del horizonte que ansiamos nítida, sobrevienen las novedades del mundo. Pueblo de portuarios antes que de marineros, aquí nos solemos posar, expectantes sobre las novelerías y encantos que vienen de muy lejos. Pueblo de pradera antes que de pescadores, nos establecemos ahora al acecho meditabundo de los crepúsculos de gloria. Pueblo de frontera antes que de navegantes, esperamos hospitalarios y afables la visita de lo extraño.

Es desde este cuádruple encuentro entre el agua y la tierra, el aire y la energía que proviene un relato fundamental: el paisaje mítico de esta comarca al sur del mundo. Este relato tiene por fuerza que describir tanto el semblante como el hábito de sus personajes, los orientales de esta banda, un fragmento particular de humanidad arrojado precisamente allí y no en otro lugar. Es con este paisaje y con estos personajes que se desarrollará, a su modo, una única y original poética de la habitación costera.

La habitación costera

La feracidad de nuestras praderas condujo a que los primeros inmigrantes europeos dieran la espalda a las costas, temidos escenarios de tormentas y naufragios. Solo con

el desarrollo de una madura sociedad urbana comenzó a construirse una percepción sensible sobre el paisaje litoral. Hubo que aprender a apreciar las costas en lo que tuvieran de agradable y atractivo y hubo de rendirse a la evidencia de un valor emergente como novedad. Fue decisivo en este desarrollo perceptivo el juicio admirado de nuestros visitantes, que retribuyeron nuestra hospitalidad sencilla con el desvelamiento de descubrir las ventajas de darnos vuelta sobre el territorio habitado. El aprecio y puesta en valor de la costa es, desde el punto de vista histórico, una emergencia sociocultural de la modernidad de la frontera entre los siglos XIX y XX.

Desde un punto de vista civilizatorio, es apenas ayer que hemos comenzado un habitar acechante sobre la frontera con las aguas. Hemos descubierto y construido, de modo aún precario, una perspectiva dirigida a todo aquello que adviene más allá del horizonte. De un modo estético antes que cognoscitivo, hemos elaborado una especial expectación que deberemos elaborar en términos de habitación auténtica, esto es, de apropiación cultural genuina de un modo de poblar el litoral, un modo especialmente señalado de hacer presencia en el lugar del mundo que se nos ha destinado. Somos titulares de una actitud social todavía incipiente y que debe ser indagada a fondo en su compromiso cognoscitivo, ético y estético.

Se ha desarrollado a lo largo de nuestra historia un proceso moroso de asedio tentativo sobre ciertos señalados puntos de nuestro litoral, pautado por temerarias y algo torpes avanzadas sobre el ámbito propio de las aguas, sin terminar nunca por rendirse a la evidencia de que toda costa es una interfase mudable que mucho hay que respetar. Es así como se pueblan ciertas riberas del río Uruguay, sin considerar sus recurrentes crecientes. Es así como Francisco Piria, al soñar el balneario de Piriápolis, le plantara una *corniche* sobre los médanos que ofician de zonas de reserva de arena de la playa. Es así como los ingleses visionarios, que advirtieron tempranamente las virtudes de Pocitos, edificaron el hotel prepotentemente sobre la misma playa... Todavía no hemos aprendido lo suficiente acerca del confort costero sostenible y menos de la adecuada y razonable confortación de los bordes costeros. Y, no obstante, persistimos en habitar morosamente las costas con apacibles marchas a su largo, con meditabundas detenciones y con asomos encantados al paisaje umbral.

Las marchas a lo largo del litoral tienen la particularidad de constituir un andar que deviene pendular de un costado a otro. Así, mientras que la tierra se deja medir con la fatiga de los pasos, las aguas ofrecen su ancho espejo por el que surca rauda y leve la mirada por sobre la extensión inabarcable. Las marchas a lo largo de la costa, por ello, no buscan tanto el acometimiento de una meta, sino el conatorneo humilde y comprensivo de una inmensidad abierta hacia un costado, que se despliega como mucho más que un simple espectáculo. Los viandantes costeros comienzan a descubrir algunas formas de habitar y apropiarse de

La costa de
Trouville en 1929.



manera no privativa no ya de un territorio, sino de un lugar en cierto modo encantado por los itinerarios apacibles.

Pero el deambular por la costa conoce pausas que tienen la virtud de que no se verifican en los simples casos de la fatiga, sino a significativos emplazamientos en los enclaves apropiados para hacer estancia. Y en tal momento, contorneados por la estructura de la circunstancia, los sujetos consiguen fijar, de modo indeleble y decisorio, de las cosas del ambiente una ocasión de paisaje. Es que la percepción compleja de todos los sentidos del cuerpo en reposo inquisitivo llega a delinear los trazos fundamentales de una reunión en figura de componentes dotados de un nuevo significado. Con la mirada enseñoreada por sobre todas las demás sensaciones, la región fronteriza ambiental culmina por constituirse como paisaje en términos de suceso a la vez que de lugar. Es la estancia perceptiva, en efecto, la que enmarca al escenario natural, el que recorta y compone los elementos en relación con el horizonte, la que armoniza luces y sombras, colores y texturas. Es la estancia perceptiva la que, habitando el lugar, cierra sobre la naturaleza el trazado de una obra de arte que acaba de nacer, como efusión manifiesta de estar en el mundo.

Es en la costa el lugar en donde el paisaje consigue construirse, desde la habitante percepción del sujeto, como un umbral cósmico desde donde atisbar, más allá de la línea implacable del horizonte, todo un orden de misterios que sobrevendrán. Constitución liminar él mismo, el sujeto encantado con el paisaje advierte la conformación de una escena de posibles desvelamientos, de revelaciones, de signos de emergencia. Porque eso es el horizonte despejado sobre las aguas: un umbral por donde promete advenir todo aquello que revelará, por fin, su presencia. Más atrás del horizonte nítido sobre el espejo de las aguas aguarda,

furtiva, la intrigante *alétheia* de los griegos, aquello que esperamos que brote de su ocultamiento.

Aquí podemos llegar a conjeturar que se desarrollaría, de un modo anónimo, espontáneo, pero en todo caso singular, un cierto hábito perceptivo propio de los viandantes vernáculos. Habría, entonces, una simiente —pequeña, pero fértil— de cultura propia de peatones costeros que por aquí proliferaran todavía sumidos en la ingenuidad acerca de las honduras de su compromiso. Porque estos sujetos, que aún no intercomunican sus secretos con sus prójimos, acaso elaboren una compleja y rica percepción cognoscitiva, ética y estética que haríamos bien en desvelar. Pero para esto necesitamos cuidar y cultivar a nuestro peculiar modo el paisaje que conseguimos habitar.

El cultivo del paisaje

Parece que se vuelve preceptivo que nos aboquemos, como sociedad concreta y específicamente localizada aquí, a elaborar un meticuloso cultivo de nuestro paisaje costero. A estos efectos, convendría rebuscar en las honduras de nuestras propias y más genuinas experiencias como costeros que pueblan su solar a su modo y según un especial y distintivo talante. Todo comenzaría, acaso, por una actitud de cuidado especialmente solícito con respecto a un paisaje que debe conservarse como un activo natural y cultural. Nuestra costa debe conservar su peculiar contextura de litoral poblado por un pueblo claramente identificado y agente de una cultura distintiva. En cierto modo, es imperioso que partamos de reconocer que debemos hacernos lugar social y cultural en nuestras costas. Y este hacernos lugar es abierto, colectivo y comunitario, a la vez que hospitalario.



Punta del Este en 1910.

El cuidado de un paisaje exige, en primer lugar, la forja de un saber humilde que ampara con afecto la textura propia de su objeto de atención. Es un saber modesto, porque se sabe siempre insuficiente, siempre perfectible, siempre revisable. En segundo lugar, el cuidado de un paisaje demanda unas prácticas especialmente prudentes y bien meditadas, estrechamente amonestadas por imperiosas rectificaciones. Estas prácticas prudentes cuidan de lo irreparable, de lo irreversible y de lo prepotente. Por último, el cuidado de un paisaje, en tanto que es un evento de suyo cultural, requiere una positiva y honda poética capacidad de producir el paisaje. Porque el paisaje no es apenas la escena natural, tal como se nos aparece a primera e irreflexiva vista, sino la construcción sensible de un lugar habitado y genuinamente consumado en su población.

Pero la habitación costera debe avanzar por sobre el cuidado del paisaje hasta conseguir advenir como una práctica de culto. Esto implica construir, convenir y frecuentar rituales, ceremonias, liturgias y creencias compartidas. Porque quizá fuera conveniente, para una matriz cultural de un pueblo caracterizado hondamente por su laicidad, entender y considerar la costa y su paisaje como lugar sagrado, con su punto místico que debe ser, en todo caso, respetado por la acción social. Y cabe explicarse: si el paisaje costero se reconoce como misterio sagrado, entonces, estaremos vívidamente convencidos en lo inagotable de su conocimiento, estaremos contundentemente advertidos por la prudencia ética al intervenir, pero, por sobre todas las cosas, estaremos íntimamente compelidos al recato en la propia producción de eventos en el paisaje. Una creencia fuertemente arraigada que tiene a la naturaleza como el templo de un credo hospitalario y ecuménico, tal es la propuesta. Y, por cierto, hay que advertir que una afirmación de estas características ya

cuenta con multitudes de adeptos que no son aún enérgicos evangelizadores.

El cuidado y el culto del lugar bien pueden construir en todos los que habitamos este paisaje una señalada y distintiva conciencia social que bien pudiera resumirse en unos pocos puntos. El primero de todos es la convicción —que debería volverse dominante— acerca de que la costa es un lugar pletórico de presencias de vida y trascendencias y, por lo tanto, no es para nada un espacio vacante, disponible para cualquier gesto, aprovechable para cualquier explotación, utilizable como un recurso de cualquier tipo. La costa está inundada de vida y esta plenitud es sagrada: tal es la segunda convicción que nos mueve a la reverencia y al recogimiento del ánimo. La costa no es un mero borde ni un enclave puramente pintoresco, no constituye una sumaria extensión territorial: debe ser entendida, según una tercera asunción, como un ecosistema complejo, como una región de concurrencia de distintas formas de vida, incluidas las nuestras. Pero, por sobre todas las cosas, debemos comprender que este litoral es la expresión habitada del sitio que nos toca poblar y que debe dejarse ser en su peculiar fisonomía: es nuestro rincón del mundo sobre el cual tenemos el compromiso social y cultural de afirmar la vida hacia el futuro.

Necesitamos mucho tiempo y mucha vida social situada en el paisaje, destinados ambos a la constitución morosa de una distintiva cultura costeña. Necesitamos historia, a la vez que geografía; la primera para sedimentar los reposados arrastres de la existencia, mientras que a la segunda la precisamos para tener la oportunidad de echar raíces simbólicas, imprimir las huellas de identidad y forjar este tranquilo reducto del sur, según el designio genuino de la autoctonía. Es por esto por lo que necesitamos cuidar, cultivar y forjar una cultura propia, aquí mismo, donde dejamos caer nuestras sombras. ●

Fundación Lolita Rubial: de Minas para toda la región

La Fundación Lolita Rubial, creada en 1990 para la promoción de la cultura, las artes y las letras, lleva 34 años de existencia ininterrumpida. La institución, cuyo nombre homenajea a la maestra, actriz y filántropa Dolores Margarita Rubial Taveira (Minas, Lavalleja, 1919 — Montevideo, 1990), patrocina el Museo del Humor y la Historieta Julio E. Suárez «Peloduro» y el Museo Nacional del Grabado, próximo a inaugurarse. En entrevista para **La Pupila**, conversamos con el secretario ejecutivo de la institución, Dr. Gustavo Guadalupe (Minas, Lavalleja, 1952). El premio nacional de narrativa Narradores de la Banda Oriental es creado a instancias de la Fundación en 1992 y convocado anualmente desde ese año por acuerdo entre sus convocantes, la Intendencia de Lavalleja y Ediciones de la Banda Oriental. Asimismo, la Estatuilla Morosoli y el Premio Morosoli, entregados cada año desde 1995, buscan distinguir a personas e instituciones que, por su trayectoria, méritos y aportes a la cultura uruguaya, se entiendan merecedoras de tal distinción.

● Oscar Larroca

—**Minas, Morosoli, Lolita Rubial... Vayamos por los inicios.**

—El 22 de enero de 1990 fallece mi madre, Lolita Rubial, quien además de maestra era actriz teatral y directora de teatro. Incursionó en el periodismo, haciéndolo en forma honoraria, en el diario *La Unión* de la ciudad de Minas, un medio decano de la prensa uruguaya.

—**Tu madre fue una mujer dedicada íntegramente a la cultura.**

—Totalmente. Luego de su fallecimiento, con mi papá, mi hermano y con una gente amiga de teatro se nos ocurrió la idea de hacerle un homenaje. Nos reunimos en casa con mi hermano y con papá y allí surgió la idea de hacer, más que un homenaje, una institución; una fundación que llevara su nombre y difundiera su legado. Que pudiéramos hacer cosas en nombre de ella y que su obra pudiera permanecer. Contamos con el apoyo del Nuevo Teatro Mínuano. El 21 de agosto de 1990 arranca la institución Fundación Lolita Rubial. A partir de ahí comenzamos con diversas actividades. Al principio muy pequeñas, llevando

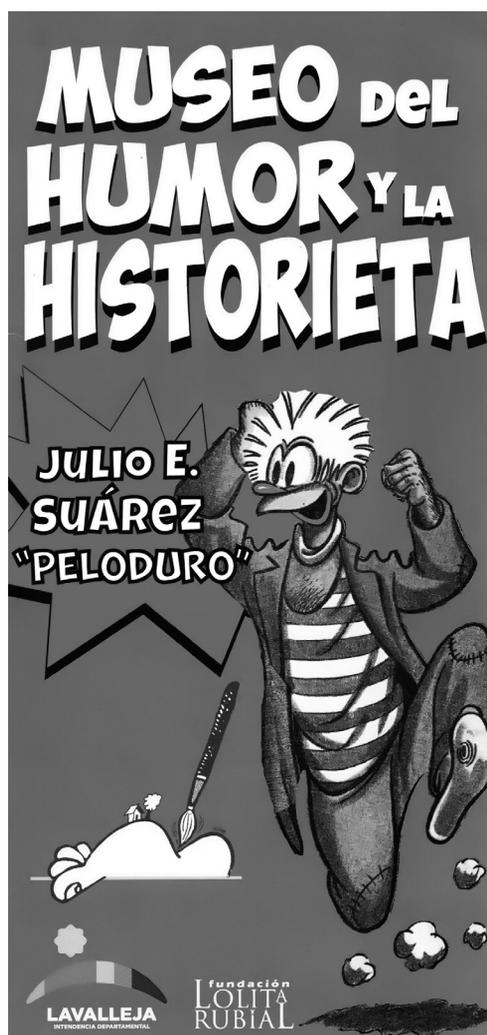
exposiciones plásticas y escritores a Minas en coordinación con la Dirección de Cultura de la Intendencia Lavalleja, que en aquel entonces tenía como intendente al escribano Héctor Eloy Leis Riccetto. Recuerdo que entre las primeras cosas que llevamos fue aquella exposición que hizo Bellas Artes con estructuras que fueron exhibidas en el espacio público.

—**Un año después nace la Medalla Morosoli.**

Sí, en 1991, se crea la Medalla Morosoli con los auspicios del Ministerio de Educación y Cultura, la Intendencia de Lavalleja, el Instituto Uruguayo de Numismática y la Embajada de Suiza en Uruguay. Fue diseñada por Jorge Pérez Berriel, un escultor y miniaturista uruguayo. Comenzamos escalón por escalón, y luego decidimos entregar el Morosoli de Oro, que se va rotando por áreas.

—**No sería aventurado afirmar que promover la cultura desde el interior del país es una tarea más sacrificada.**

—Es claro que es así. A través de distintas gestiones, la In-



Museo del Humor y la Historieta. Inaugurado en 1992 en el Teatro Lavalleja, Minas.



Premio Morosoli (oro, plata y bronce) y Medalla Morosoli.

tendencia de Lavalleja ha sido siempre sumamente generosa y preocupada por la cultura, con el propósito de que Minas también se proyecte a través de la Fundación Lolita Rubial; también ha sido fundamental el apoyo permanente de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura.

—A la Intendencia le debe interesar, lógicamente, porque favorece al turismo y es una puerta de entrada que le brinda jerarquía a la propia gestión municipal.

—Es beneficioso para todos, ni que hablar. Tanto para los que vivimos allí como para los artistas de todo el país.

—Y que reciben, además, un reconocimiento en vida, en pleno dominio de sus funciones y capacidades.

—Eso lo entendemos así, aunque costó mucho en los primeros años. Hoy, Minas está orgullosa de la Fundación, del Premio Morosoli y de otras actividades que la Fundación lleva adelante. Por ejemplo, eventos que se hacen en forma anual en torno al Día del Libro. Cada centro de estudios selecciona a los mejores lectores para que lean en público de-

terminada cantidad de minutos, con la presencia de otros compañeros que los van a ver.

—Antes de comenzar esta entrevista, me hablaste de la relación que tiene la Fundación con Montevideo Cómics.

—Tenemos una relación con Montevideo Cómics que se da anualmente. Los apoyamos y ellos nos apoyan en la selección del historietista al cual se va a homenajear. En el marco del evento se entrega de forma gratuita un libro recopilatorio de estos autores. Este año le toca a Ángel Umpiérrez, el creador de Don Cristóbal. El año pasado fue para Julio Suárez, el creador de Peloduro. En verdad se han rescatado una enormidad de artistas uruguayos, algunos fallecidos, otros aún vivos. Creemos que es importante que los jóvenes tengan conocimiento y acceso a ellos.

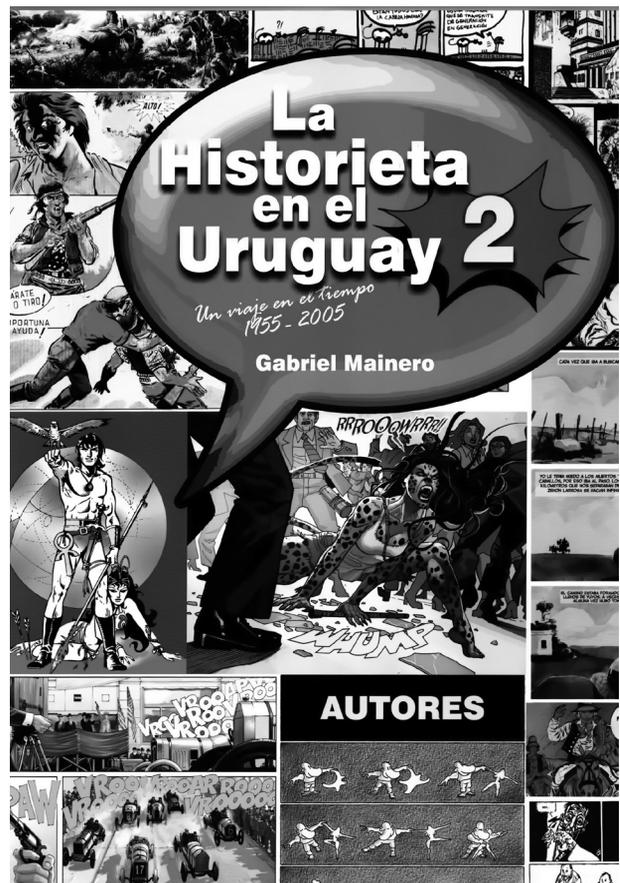
—De hecho, es una labor fundamental la que hacen ustedes para que las nuevas generaciones tengan presente que hay y hubo gente construyendo la cultura de este país.

—En ese sentido, tal vez falte información y la verdad que la Fundación ha colaborado para que la haya. Como te decía,

cuando creamos la Fundación nunca soñamos que iba a tener la trascendencia que tiene hoy, tanto a nivel nacional como internacional. Nos hemos contactado con instituciones internacionales como el Instituto Quevedo de las Artes del Humor, a través del Museo del Humor y la Historieta. A nivel internacional vinieron a Minas un artista turco y un artista búlgaro a recibir sus premios... Aunque pequeño, trabajamos con un grupo que realmente está muy consustanciado con la labor de la institución. Ahí están mi hermano Conrado, Jorge Sayagués, Nancy Marichal, Rosmary Cardozo, Gabriel Fernández, Juan Pablo García, Alda Pérez, Agustín Briano, Serrana Calvo, Federico Manzione. No me quiero olvidar, todos minuanos, algunos adoptivos y otros colaboradores que en una u otra medida están presentes en distintos momentos para distintas actividades. Todos son honorarios, claro. Hoy, con WhatsApp y con el correo electrónico nos podemos organizar de manera más fácil, porque prácticamente no tenemos que reunirnos de forma presencial.

—¿Cómo sigue este derrotero?

—Yo a veces pienso dónde estoy parado y me asusto. Hay una siembra que seguramente va a continuar. Con los mismos principios y las mismas preocupaciones. El tema siempre es la ecuación económica, que es la parte más compleja, porque todo esto se sostiene a partir de recursos materiales. Sin esos recursos nada de esto es posible. Seguiremos, sin embargo, con un norte fijo, procurando que la ética y la calidad sean los cimientos de nuestro compromiso, aportando nuestro pequeño granito de arena. Hoy te decía que el Museo Nacional de Grabado está muy cerca de inaugurar su espacio físico en el complejo Ángel Ugarte, del Barrio Estación; así que Minas va a tener dos museos: el de gráfica y grabado, y el de caricatura e historieta.



La historieta en el Uruguay, vol. 2. Gabriel Mainero, con colaboración de la Fundación Lolita Rubial.

—Una excelente oportunidad, además, para que la gente que no los conoce vaya a Minas y descubra este mojón de la cultura.

—La idea es seguir cristalizando viejos sueños en la construcción de una cultura para todos. ●

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 y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 16 años de La Pupila.



Alimentar la confianza

Una muestra antológica permite visualizar las distintas etapas de un artista, tal es el caso de «Al agua no le importa que sea viernes», de Florencia Flanagan (Montevideo, 1968), que se exhibe en el Centro de Exposiciones Subte. Esta selección de obras realizadas entre 1984 y 2024, organizadas en cinco núcleos temáticos, nos permite contemplar sus búsquedas, intensas, riesgosas en lo formal, de alto valor conceptual, y una diversidad de soportes y técnicas al servicio de una reflexión abarcativa y singular.

● Gerardo Mantero

—¿Se podría afirmar que tu primer acercamiento a las artes visuales fue en 1988, en el Club de Grabado de Montevideo [CGM], como secretaria?

—El proceso surge en un contexto en el que yo estaba buscando trabajo y apareció esa posibilidad, a través de Roberto Cancro, amigo con el que se podría decir que di mis primeros pasos. Él ya estaba dentro del Club y justo se necesitaba una secretaria, y el dibujo había sido mi refugio: desde que tengo memoria, me veo en una mesa dibujando durante toda la infancia. Yo había estudiado para ser Ayudante de Arquitecto... Con Roberto, como dice el texto curatorial, nos conocimos un poquito antes, cuando se abrieron los comités, antes de las elecciones.

—Me pareció interesante ese cruce de la militante política con el arte. Realizaste algunos murales en ese contexto...

—Sí, había hecho un mural por aquellos tiempos. Yo tenía quince años. Los que estaban en el comité eran mi madre y su pareja. Luego, empecé a asistir por interés, porque me crié en una familia en la cual la política era importante: mi madre y sus hermanos siempre militaron, tuve tíos presos y exiliados. Empecé a militar en la salida de la dictadura, iba a los recitales de canto popular. Me acuerdo como si fuera hoy el Día del No, día en el que, aparte, soltaron a mi tía, que estaba presa. Éramos un montón de gente. Yo tenía doce años y era impactante sentir todas esas emociones. Entonces, cuando empiezo a ir al comité y se alquila un local entre tres comités de la zona, me ofrezco a pintar un mural de un afiche que teníamos —mi tío trabajaba en Naciones

Unidas—, con una imagen que ahora no recuerdo, pero que tenía una frase muy linda; y otro chico de otro de los comités ofreció lo mismo y nos encontramos en el ángulo en el que se unían ambas paredes, pintando los murales para abrir el comité.

—¿Cómo se desarrolló tu proceso de formación en los talleres de Nelson Ramos, y en los de Enrique y Nená Badaró?

—Podría decirse que ellos son la tríada que sostiene la estructura de lo que fue mi formación. Con Nelson fui, efectivamente, en 1988, ni bien entré al CGM. Allí tenía la mesa servida de lo que era la escena del arte: todas las personas que estaban activas en aquel entonces pasaban por el Club de una manera u otra, ya sea como docentes o como alumnos. Quería asistir a uno de los talleres de los maestros durante la dictadura y me decidí por Nelson Ramos, por algún motivo. Y con él, con quien estuve un año, aprendí cosas que aplico tanto en mis procesos creativos como en mis clases; cuestiones conceptuales, estructurales, del modo de acompañar los procesos. Hay algo estructural de su pensamiento que me permeó. Luego voy con Quique, quien, a diferencia de Nelson —que para mí ya era un señor mayor—, tenía treinta y pocos años, y estaba empezando a dar clases. Con él tuve tres años de formación y, realmente, me pasó por todo tipo de técnicas diferentes —dibujo, pintura, grabado, *collage*, *performance*, video—. Después, trabajé como directora de arte en una de sus películas. En fin, nos pasó por todo tipo de técnicas y, a la vez, con soporte teórico. Y en ese proceso de formación hubo algo muy

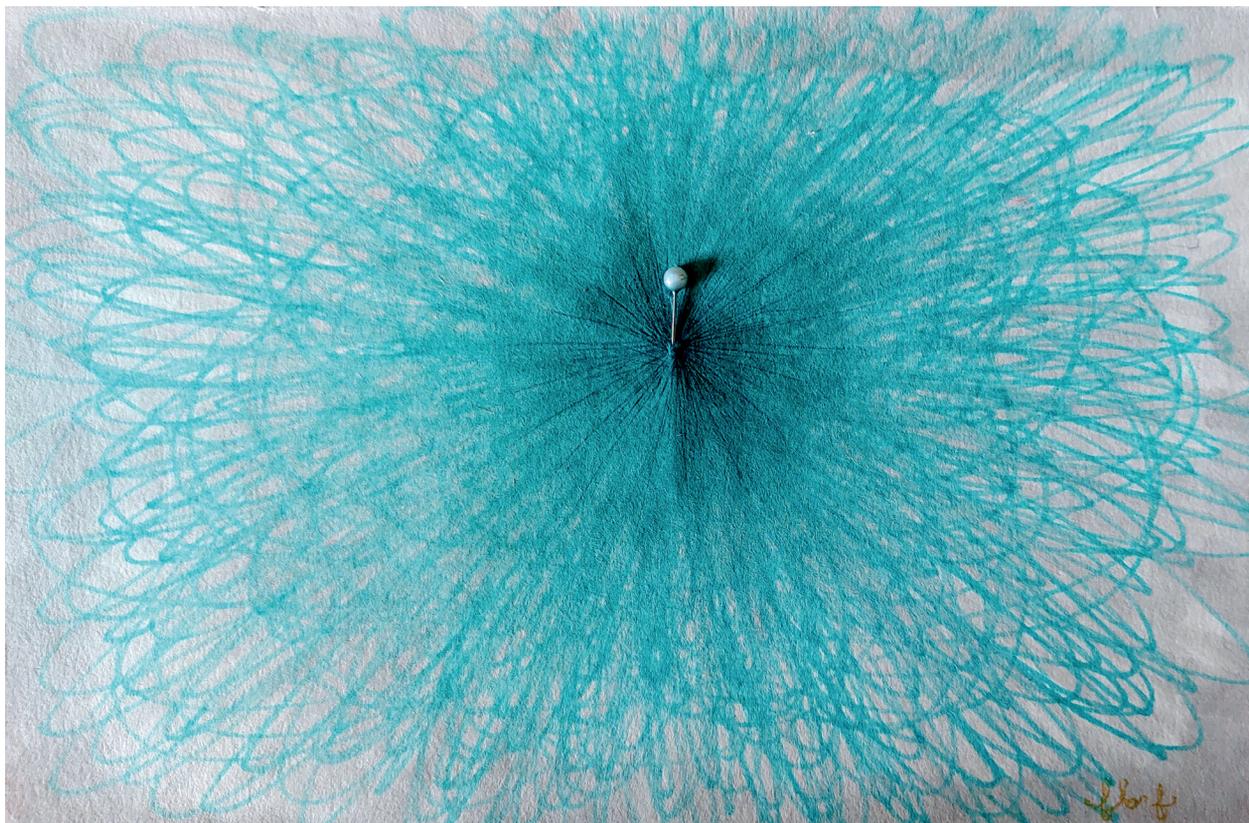


interesante: cada vez que me ofrecía una técnica, de manera bastante intuitiva yo la tomaba y la rompía, la desbordaba. Asimismo, algo que le agradezco como docente es su mirada, porque él me vio, él vio a esa joven en ebullición, efervescente, que necesitaba sacar de adentro, contactar, elaborar. Claro..., la técnica enseguida me aprisionaba; si yo me quedaba horas tratando de cumplir con el requisito técnico, no lograba que aquello sucediera. Que él tuviera esa mirada como docente y no me constriñera fue fundamental. Eso también es un aporte que me quedó grabado e hizo que en mi propia pedagogía busque en la otra persona qué es lo que de verdad está necesitando, ya que la técnica es importante, pero la *tékne* está al servicio también de otras cosas: es una herramienta útil, con sus reglas que es importante conocer, pero también es importante que estas no te constriñan.

Tejer el manto, 2011-2014.

Pieza realizada en el marco de talleres con colectivos de mujeres y disidencias de distintas procedencias sociales, culturales, etarias. Cada persona trabajó con libertad técnica, abarcando una gran diversidad de técnicas textiles: tejido bordado, *collage*, fieltro, *crochet*, costura, ensamblaje realizando un manto personal. Los mantos fueron unidos generando una sola pieza, 9 x 3 m. Foto: Eduardo Baldizán (manto extendido).

Nacho Seimanas (manto en sala).



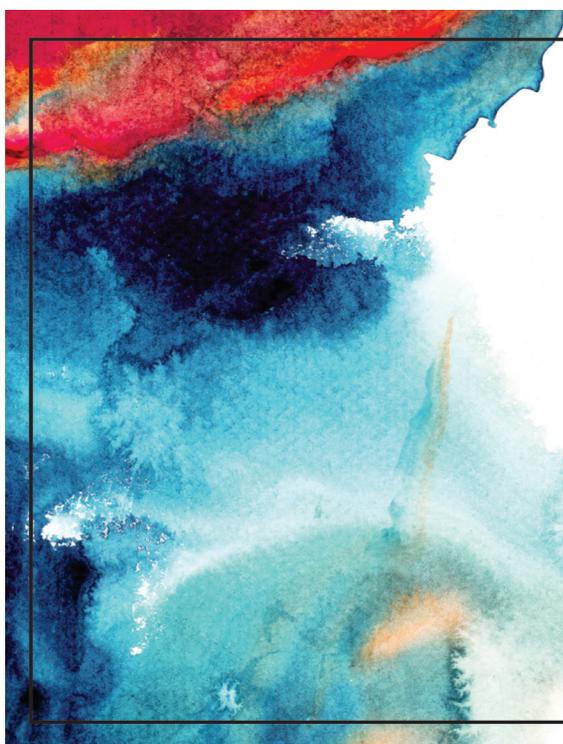
—Supongo que fue un punto de inflexión el ganar el premio Paul Cézanne en 1993 y tu estadía en Europa por seis meses.

—Sí, sin duda, fue un punto de inflexión. Yo era muy joven, tenía veinticuatro años y, curiosamente, en aquel entonces empecé a decir que me iba a París, sin saber que luego ganaría el premio. Cuando presenté la pieza pequeña, era la época de las grandes instalaciones, entonces la gente llegaba con camiones, con tierra, con pedregullo, todo aquello era una grandilocuencia espacial. Y yo llegué con una mochilita y me inscribí. Recuerdo que Norberto, que trabajaba

Libreta cotidiana, 2016-2019.

Dibujo, tintas, bordado.

Foto: Pablo La Rosa.



 **INFANTOZZI
MATERIALES**

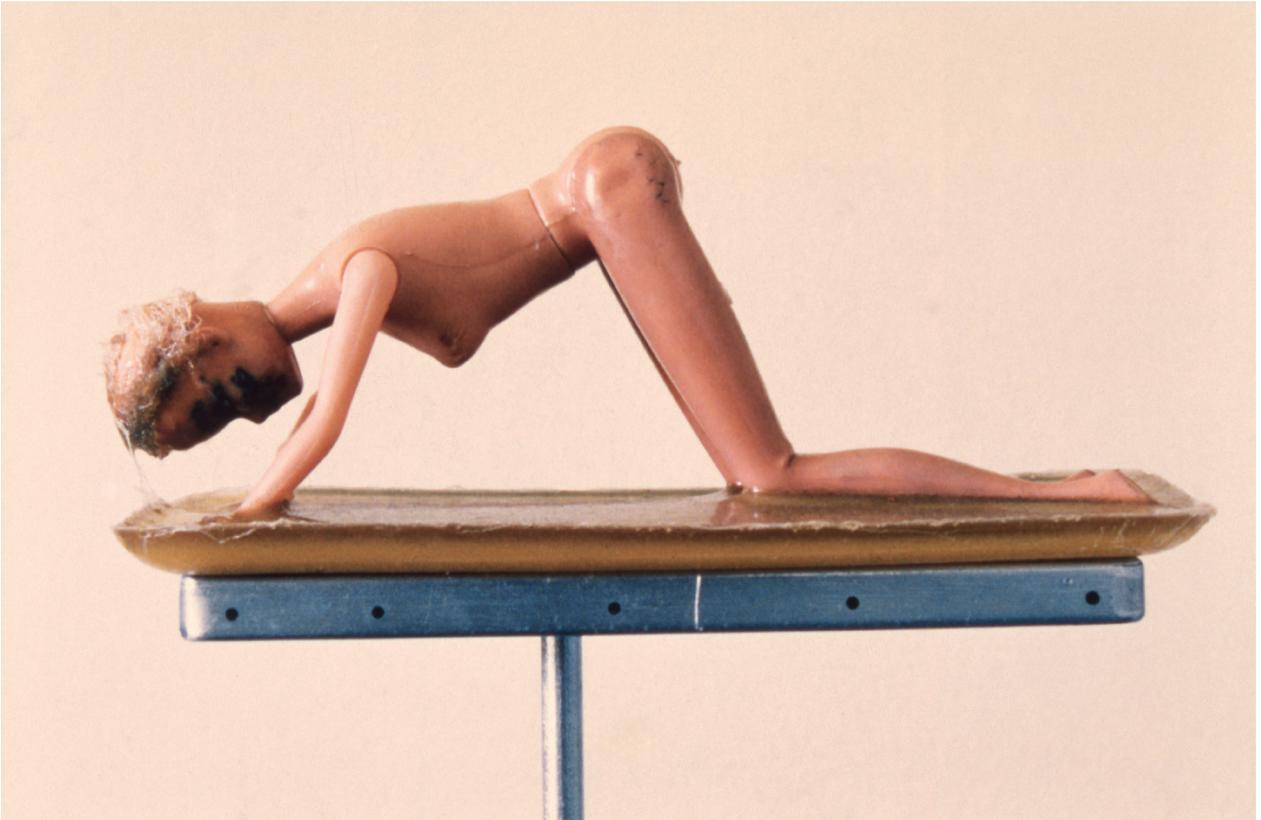
LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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



Piel de Barbie, 1997.

Ensamblaje con piezas metálicas, látex.

Dimensiones variables.

Foto: Gonzalo Varela.

en la Embajada, al verme me preguntó dónde estaba la obra. Y cuando le señalé la mochila indicándole que estaba ahí, él me volvió a preguntar: «¿Dónde está la obra?». Realmente yo tenía muchas dudas de que me fueran a aceptar. Era una obra delicada, pequeña. Tenía este gesto de clavar la pared del museo, de colocar la obra en la pared, que fue un gesto muy disruptivo, en el Museo Blanes, pero no tuvo la intención de serlo. No había una intención de romper una regla. Era, sucedía. Fue la obra que vino a partir de la consigna. Sorpresivamente, me dieron el premio. Fue fundamental, implicó salir del mundo de la representa-

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

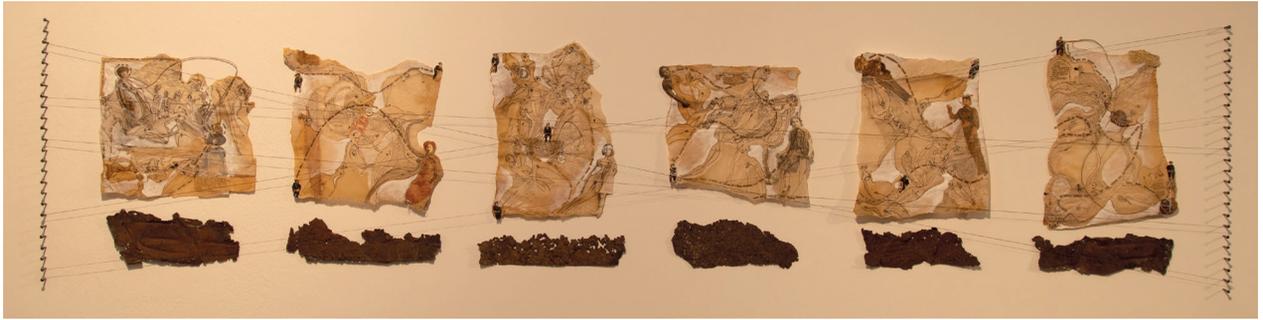
¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

 AGADU

Alimentar la confianza



Sin título, 1993. Pieza creada sobre el tema de la convocatoria al concurso, que fue la Torre de Babel. *Collage*, dibujo, intervención sobre pared, clavos, hilos, chapas oxidadas. Dimensiones: 2,30 m × 45 cm. Foto: Nacho Seimanas.



Ensayos para la creación de un padre. *Collage*, pintura. Foto: Nacho Seimanas.

ción y de los libros para empezar a ver obras en vivo. Yo fui la última en participar de un modo de la beca en el que al llegar a Francia te recibía alguien que te acompañaba a ver museos, galerías, talleres de artistas. Después, a partir de la siguiente, que la ganó Gerardo Goldwasser, empieza a ser una beca con un proyecto. Obviamente, eso colabora mucho más en la profesionalización.

Enseguida del Paul Cézanne, gané otro premio del

Instituto Nacional de la Juventud (INJU). Entonces, me fui con una reserva de dinero, para quedarme seis meses; me quedaba en casas de uruguayos, y así fui viajando por distintos lugares, pero siempre volvía a París, que, de alguna manera, era mi nodo, porque ahí había generado vínculos. En fin, visité España, Holanda, Inglaterra, Alemania, Italia. Esos viajes me permitieron conocer grandes obras de primera mano. Me acuerdo de estar el Museo de Orsay, yen-

do de un lado para otro y, de golpe, como desde el rabillo del ojo, ver algo que me vibró, que me atrapó; al dar vuelta la cabeza y el cuerpo: eran *Los girasoles* de Van Gogh. Fue un impacto, una sensación me recorría el cuerpo, se me caían las lágrimas.

—Por esa época comienza tu trabajo gráfico en publicaciones y tu actividad docente.

—Sí. Volviendo a lo que te contaba antes, que tiene que ver con Nená y que fue clave: yo trabajaba en el CGM y estaba todo bien, pero cuando empecé a formarme como artista, también estaba presente esa pata muy terrenal que yo tengo y que me hacía preguntarme de qué voy a vivir. Ahí apareció el camino de la ilustración en prensa y de la docencia, como dos lugares posibles que me interesaban. Así fue que empecé a ilustrar en prensa. Fui a los diarios con mis dibujos bajo el brazo. Empecé primero en *La Hora Popular*, después en *El País Cultural*, luego entré a *Guambia*, trabajé en *El Día*, cuando reabrió. También trabajé en varias revistas especializadas. Ahí empezó. Fueron veinte años de esto, de todas las semanas, texto-dibujo, de hoy para mañana, de hoy para mañana. Ese ejercicio veloz fue genial, me dio mucha adaptabilidad.

—La historieta que está expuesta en el Subte tiene una concepción muy plástica en la composición, en el valor de la tipografía dibujada.

—Sí, *Las historias de Shiv y Shakti*. Esa se publicó en la época final de *Guambia*; también comenzó a salir con *Últimas Noticias*. Hay otra que está en la vitrina, que es *Espejos*; esa fue del principio de los noventa, hecha con Cheché González en el guion, con quien trabajé un tiempo; después, con Ana Cichero, que tenía unas páginas de mujeres. Pero en el 2003, esta historieta, *Las historias de Shiv y Shakti*, estaba estrechamente relacionada con el tema del yoga. Shiva es la conciencia universal y Shakti es la energía que manifiesta esa conciencia. Entonces, era como bajar esta filosofía a dos personajes mundanos. Se dice que toda la creación está dada por estos dos opuestos: la conciencia y la energía como las dos patitas de un enchufe. Obviamente, las historias de estos dos personajes tienen que ver con las historias que yo estaba viviendo a los treinta. En aquel entonces tenía un día dedicado a la historieta y ese día creaba el guion, los dibujos, todo... Me basaba en las cosas que yo iba viviendo cada semana; era como un catalizador también, un gran procesador de experiencias. Hice un desarrollo tipográfico propio. También trabajé en *Vera Donna*, que era una revista femenina muy linda, que tenía moda, tenía artículos de interés, de todo tipo de temas. Trabajar ahí fue una disrupción que se salía de la clásica prensa, porque era una prensa más internacional, para un mercado latino.

Pero, retomando el hilo, así fue que empecé a ilustrar y dar clases. Ahí voy con Nená al Taller Malvín. De alguna manera, Nelson y Nená fueron en mi formación el padre y la madre: se metieron en mi estructura de pensamiento. Si

tuviera que resumirlo, la gran enseñanza que me quedó de ahí es respetar el campo del otro en la pedagogía. Ahí me formé y, enseguida, cuando me tocaba la práctica —eran dos años de formación, en la que teníamos Práctico, Taller, Expresión corporal y Teoría—, Claudia Anselmi quedó embarazada y me invitaron a dar clase, junto con Teresa Gilly, a los grupos de adolescentes. Así empiezo a trabajar en el Taller Malvín y, a la vez, empiezo a dar clases como asistente de Quique. Yo ya había pasado por los tres años de formación. Fueron dos años de asistencia y de clase, de fogeo —yo tendría veintitrés o veinticuatro años—, que fueron clave para el desarrollo de mi propia pedagogía. El otro día una colega decía que yo hablo del expresionismo. Pero no, es una cuestión orgánica que acompaña los procesos de desarrollo de la humanidad en la infancia. No estamos hablando del expresionismo como corriente artística. Se trata más bien de defender ese campo de la expresión, en el cual, cuando te iniciás en el arte, no te metés con todo el bagaje sociocultural, político, económico, de mercado, que implica esa palabra. La defensa de la expresión tiene mucho más que ver con eso. Para mí ha sido determinante el lugar desde el cual yo acompañé los procesos artísticos dentro del arte contemporáneo.

—¿Esto tiene que ver también con tu abordaje al tema del yoga y el autoconocimiento que está presente en la instalación *Bambú*?

—El yoga ha sido un vehículo, pero no es solo el yoga. Vengo de una familia materialista, es decir, no me educaron en ninguna práctica religiosa, cosa que agradecí, porque, de alguna manera, no me llenaron el cubo de información. Posteriormente, comencé a entender y a conectarme con otros planos de la existencia, mediante otras preguntas filosóficas que yo me estaba haciendo con las obras de las *barbies*, desde un lugar que hoy veo bastante plano. Estas cuestiones empezaron a tener otra entidad desde las filosofías orientales que tocan el yoga, que viene del tantra, que es una filosofía aún mucho más antigua, y que existe antes de las religiones. El yoga, que incluía el tantra y proponía a la sexualidad como una de sus principales técnicas de trascendencia —una sexualidad ritualizada, guiada, con el propósito de la iluminación—, en un momento de la historia, empezó a ser reprimido por estas nuevas culturas atravesadas por las religiones, que buscaban controlar todo esto. Eso es el yoga hoy, pero se embebe de muchas filosofías. Entonces, claro, al meterme en ese mundo, desde el cuerpo, desde la mente, practicando la meditación, entré en contacto con las emociones desde otro lugar, con esa otra intangibilidad llamada espiritualidad. Ahí es cuando se me apareció un gran plano negro respecto a cómo yo venía operando con mi obra. Yo tenía una obra súper crítica con las *barbies*, por ejemplo. Y en algún punto no quise más este lugar de la crítica, y empecé a desear un lugar que fuera más propositivo. Posteriormente, llega mi interés por Baruch Spinoza, llega la filosofía.

Alimentar la confianza

Claro, es que todo está vinculado con todo. Porque es un proceso en el cual se va desarrollando un modo del pensamiento, que es cuerpo y que es afecto, y que está imbricado. No concibo el arte como la práctica por un lado y la teoría por otro. Para mí ambas son parte y no las puedo separar. Cuando estoy creando, estoy pensando; cuando estoy pensando, estoy haciendo. Sí, hay un momento de condensar y de sentarme a escribir, pero el pensamiento se va desarrollando también en la acción. En síntesis, la instalación *Bambú* está vinculada con tramas relacionales que componemos y nos componen. Está muy vinculada con la pedagogía, porque está vinculada con las redes que genero con estudiantes, que también es donde yo más aprendo, es donde transmito experiencias y conocimientos, pero es donde estoy nutriéndome todo el tiempo de experiencias y conocimientos de otras personas, porque no me posiciono desde un lugar de poder-saber, sino permeada a todo esto. Sería demasiado restrictivo decir simplemente que la instalación está vinculada al yoga. *Bambú* sería la síntesis de todo ese proceso. De algún modo, la obra incluye todo el recorrido que se ve en la muestra antológica, que la condensa y que la abre a lo que hoy siento, que es un nuevo camino; camino que quiero emprender y que está vinculado a la regeneración, porque para mí hoy tenemos una urgencia, que tiene como centro el lugar en donde vivimos.

—¿De esos procesos colectivos de conocimiento es que surge el gran manto?

—Así es. Se trata de un nuevo posicionamiento que tiene que ver con esto, con salir de un lugar crítico y proponer desde la potencia afirmativa, desde la capacidad de ser y hacer, y producir y no criticar, porque cuando uno critica el eje está en otro lado. Yo había leído un libro, *Mujeres que corren con los lobos*, en el 2000, cuya autora —que es una psicóloga y cuentista que trabaja con cuentos tradicionales— hablaba de tejer un manto expiatorio en grupos de mujeres, para dejar todos estos improperios que dentro de la cultura patriarcal vamos viviendo las mujeres. Siempre me había quedado resonando esa idea, la guardé durante muchos años. Me imaginaba mi manto: una cosa gigante donde iba a poner todos los dolores, hasta que en un momento me di cuenta de que entrar a abrir ese caudal sola era una tarea inútil, innecesaria. Hice ese clic de que era una tarea —me acuerdo el término en que lo había pensado— «radicalmente colectiva». Y ahí yo era una más.

Así surge la elaboración del proyecto. Dejé el manto, lo presenté a la primera Sala Taller del Espacio de Arte Contemporáneo [EAC], y quedó. Luego invité a cinco mujeres a trabajar para que me acompañaran en el proceso: Graciela Laport Silva como tallerista junto conmigo; Natalia Valenti como diseñadora del catálogo; y, después, dos personas para la confección y para el documental, que eran Lucia Arobba y Maite Galeano —después fueron otras—. Ya en ese momento las cinco nos pusimos a hacer nuestro manto. En la sala destinada a la exposición en la residencia, dibujé en

las paredes toda mi idea de ese manto, los procesos y los conceptos que lo atravesaban —amar, reparar, crear—.

—Me sorprendió el alto grado de coherencia que tiene la obra, teniendo en cuenta que implicó la participación de un grupo heterogéneo de creadoras. El diseño es un aspecto que llama la atención, los patrones que se pueden apreciar...

—Sí, es una cuestión de diseño. Es fundamental el fondo negro, ese círculo que contiene todo, el cuadrado de *jean* y, para mí, fue clave ese marco de terciopelo dorado, que emula el marco dorado del gran arte, pero que es un textil que lo dignifica todo. Y también la realización. Hay una muy buena realización. Trabajé con un equipo: una arquitecta, un tapicero, un artista textil. Trabajé para unirlos, más allá que colaboraron todas las personas que habían pasado por los talleres durante tres años. Ahí, en el EAC, se concibieron los grupos. Hubo mujeres privadas de libertad, hubo mujeres del interior del país, las mujeres más ricas de Uruguay, las mujeres más pobres. Por ejemplo, quería trabajar con un colectivo de violencia y trabajé con el colectivo La pitanga, que trabaja con mujeres en situación de violencia; quería trabajar con un grupo de mujeres trans y me conecté con el Ministerio de Desarrollo Social [MIDES], y ahí di con la ONG Mujer Ahora.

El proceso consistía en ir a los lugares y decirles lo que pretendía hacer. Básicamente, les decía: «¿Me das un pedacito de tu producción y yo lo uno, y hacemos una gran pieza?». Pero yo quería tener una experiencia, propiciar una experiencia, que las personas vinieran, darles un taller. Y eso era un marco en el que había consignas, donde se les daba el círculo, donde estábamos juntas, donde hacíamos yoga, donde comíamos juntas, donde compartíamos de igual a igual, donde había espacio para elaborar, porque se les planteaba dejar un dolor para que se transforme en potencia. Entonces, primero llegábamos, hacíamos práctica para el cuerpo; después, nos acomodábamos en el piso, rodeadas de materiales que eran un estímulo. Cada una traía su tela, nos acompañábamos, nos hacíamos preguntas, leíamos textos, había un espacio de reflexión, un espacio de compartir lo que nos iba pasando.

—El tema de la sexualidad ocupa un lugar importante en tu obra, que se puede apreciar en la serie de las *barbies* atravesadas por objetos. En el texto curatorial se habla de «la quirúrgica del goce».

—Sí, para mí es interesante, porque el equipo curatorial, integrado por Claudia del Río y Santiago Villanueva, enunció la quirúrgica como goce. Fue una frase que me generó un quiebre interno. Porque para mí ellas estaban enunciando la penetración de la ciencia, la manipulación de los cuerpos, la violencia sobre los cuerpos, el congelamiento de los cuerpos, la exhibición de los cuerpos, la compra y venta, el modelado de los cuerpos. Es decir, yo lo veía más como una violencia, pero es verdad que hay un juego que involucra el goce. No lo veía hasta que empecé a reflexionar sobre esa



Pared bambú, 2024. Pared de caña tacuara. Dimensiones variables. Foto: Pablo La Rosa.

frase. Justo ayer, escribiendo —porque estoy elaborando un texto sobre estos cinco núcleos que ellos plantean del recorrido de la muestra—, pude atisbar que hay en mí una pulsión deseante, que es más fuerte que la violencia del sistema. Entonces, es cierto que ellas, a pesar de estar atravesadas, están enunciando que hay algo más fuerte, porque el deseo en Spinoza es potencia y eso es el motor de la vida. Es decir, hay cuerpos que están diciendo: «me pueden atravesar, me pueden manipular, me pueden cosificar, me pueden violentar, pero igual puedo encontrar un pliegue para el deseo propio, de ser y existir y disfrutar». Nelson Ramos ha hablado un poco de eso. Él decía que un artista no tiene un discurso realmente propio antes de los cuarenta años. Se necesita un recorrido para empezar a entender. Justamente, creo que una antológica te da esta posibilidad de poner en escena toda esa diversidad y darle una vuelta más de tuerca, para entender eso que vos estás diciendo, que más o menos comprende una unidad.

—Sí, lo que yo percibí de la antológica son dos elementos sustanciales. Por un lado, las búsquedas formales, a fondo y muy disímiles. Por otro, hay una densidad temática en el desarrollo de temas como los feminismos, la familia, los cuerpos, la insurgencia, los poderes, la identidad, la emancipación, la economía y el arte, la docencia y la economía, los desordenes alimenticios, la quirúrgica como goce, el conocimiento, la identidad fluida, la autoficción,

el judaísmo, el comunismo, el conceptualismo emocional. Una especie —yo diría— de magma de problemáticas contemporáneas. El abordaje al judaísmo y al comunismo fue un aspecto que me despertó especial interés.

—Sí, el judaísmo tiene que ver con que mi padre era judío. Es decir, parte de mi familia de origen, que yo he tenido que reconstruir a través del arte y procesos personales, era judía; pero, a la vez, había una disidencia: mi abuelo era ruso, era judío y era comunista. Los comunistas —con quienes él estaba peleando hombro con hombro— lo echan de sus filas; le pidieron por favor que se fuera. Su amigo, que era su capitán, en medio de la guerra, le pide que se vaya lejos a hacer no sé qué mandado como excusa, para que pudiera tomarse un barco y desaparecer antes de que lo mataran. Asimismo, mi abuelo no reconocía el Estado de Israel. Era un judío disidente. Él se reconocía discípulo directo de Yeshua —es decir, de Jesús—. Entonces, en lo que respecta a esta herencia, yo me encuentro en esos pensadores judíos brillantes —sin ánimo de meterme en el tema, porque es algo que no lo tengo elaborado y no me quiero meter en la compleja contingencia actual—.

Justamente, Spinoza es mi gran faro dentro de la cultura occidental, quien fue un judío excomulgado. De hecho, sufrió de las mayores excomulgaciones de la historia del judaísmo, pero es judío y gran parte de su pensamiento viene dado por sus orígenes. Y hay otros tantos casos, como Emmanuel Lévinas, Walter Benjamin, por ejemplo. Yo no

Alimentar la confianza

fui educada dentro de la tradición judía, no soy de madre judía, pero tengo una fisonomía y tengo un ADN; tengo un modo de reaccionar a las crisis que me han tocado en la vida, como a todo ser humano, de digerir las experiencias que siento, que proviene de esa parte del ADN. Como te decía, tuve que reconstruir todo ese lado de mi identidad, para comprenderlo, asimilarlo y elaborarlo desde el arte. Esta cuestión del conceptualismo emocional es muy interesante. El conceptualismo es todo menos emocional, en algún punto, y, no obstante, así es como ha sido mi propio conceptualismo, porque yo tengo un conceptualismo fuerte en mi trabajo. Siempre hay conceptos, hay estudio, hay acercamiento al plano teórico...

—¿Cómo se da tu proceso creativo?, ¿surge en primer instancia la elección del soporte?, ¿o es a partir de la experimentación formal que te vas adentrando en un proceso en el cual el tema surge de manera inconsciente?

—Amo esa pregunta. Aparte, me gusta mucho la mirada que tuviste de la muestra. Me gusta que hayas captado esta búsqueda incesante de materialidades diversas y soportes, y lenguajes diversos y, a la vez, hilos conductores, porque es así. A mí lo que me ha salvado siempre es la «y», no la «o». Es decir, son las dos cosas. Hay toda una serie que es a partir de mis libretas. Siempre las libretas me acompañan desde que me fui con el Cézanne. La libreta me ha permitido ir dibujando en el desplazamiento. Pero ahora estoy en

otro tipo de proceso, mucho más de pensamiento: un dibujo desde el pensar, pero dejando que la mano se manifieste. En este procedimiento no hay ninguna idea previa, pero a la vez van apareciendo todos los temas, todas las enunciaciones y preguntas cotidianas.

En el caso de *Bambú*, podría decirse que surgió como una elaboración de una situación que yo estaba viviendo con una planta de mi jardín, lo cual despertó en mí un gran cuestionamiento relacionado con nuestro posicionamiento en el mundo, con nuestro antropocentrismo y cómo nos vinculamos con la naturaleza. Era una pregunta filosófica que yo, como artista, la llevé a una obra. Partió de la idea fija de trabajar con el bambú, pero era una materia que yo desconocía y que involucraba a la arquitectura y que implicaba colaboraciones. Es decir, fui desarrollando el proyecto durante años. Empecé con una presentación a la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur [BIENALSUR], con una idea de meter un espiral casi que en un iglú; después, pasó a ser una serie de pétalos superpuestos; luego, un tejido de toda una sala; y terminó con la intervención a una claraboya. Pero empieza con una idea que implica atravesar un proceso de desconocimiento. Entonces, a partir de la idea empiezo a conocer.

De hecho, con el manto también fue así. Aunque tiene una parte muy sensorial, yo me metí en una gestión gigante. Yo había sido directora de arte en publicidad y eso me

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

Te ayudamos
a mostrar tu trabajo
de manera profesional

más info:
www.jubin.uy

En el piso: *Una buena pregunta*, 1996.
 Rompecabezas, impresión en sintra, luz,
 2,40 × 2,40 m. Foto: Nacho Seimanas.
 Las pinturas verticales: *El mundo de Abraham*, 1996. Pintura, sebo de vela,
 silicona, collage, 1,50 × 0,60 m.



ha dado mucha calle, mucha capacidad. Había trabajado en una película, dirigiendo un equipo. Esto me proporcionó toda una capacidad de gestión y dirección. En estos casos, implicaba aplicar esos aprendizajes a mi propia obra. Entonces, me implicó atravesar un montón de cosas que desconocía para llevar el proyecto adelante. Pero después hay cosas que son sensitivas y sensoriales, y parten de una necesidad de hacer y de explorar.

—En suma, me da la impresión de que en esta muestra se materializa la idea de que el arte es siempre una gran reflexión.

—Para mí, el arte contemporáneo es una gran pregunta. Si lo tengo que definir, es una gran pregunta, una masa madre. Ese fue el título de una muestra que hice con estudiantes, y era una muestra de mi práctica pedagógica que se hizo en Tribu, que tenía un gran mapeado; era una obra de arte que hice: una instalación con hilos que tejían textos de referentes teóricos, eso era lo que daba soporte a una curaduría de alumnas y se llamaba «Masa madre», porque yo considero mi práctica artística —que incluye mi práctica pedagógica— como una gran masa madre. Así concibo el arte, no sé si como un síntoma de la cultura contemporánea, pero, de alguna manera, refleja aspectos visibles de cada tiempo, respondiendo siempre a la pregunta de quiénes somos y cómo habitamos.

—Tal vez porque la contemporaneidad, desde todos los ángulos posibles, nos plantea preguntas más que respuestas.

—Sin duda. Eso es muy interesante, porque cuando nos creímos las respuestas es cuando estuvimos más en el horno.

—Vivimos un momento histórico disruptivo y dramático, al mismo tiempo...

—Muy dramático. Eso es parte de esta guerra generaliza-

da, librada por capital. Yo creo que hoy se impone un macrorelato, una historia que se está contando a través de los medios, y que se nos quiere hacer creer que es la única realidad y la única verdad, y que eso es lo que está pasando en el mundo. Pero, en simultáneo, hay un montón de procesos que están iluminando, un montón de lugares desde los que se están sanando heridas profundas, singulares y colectivas... «El futuro es ancestral», viene a decir Ailton Krenak; «el futuro es vegetal», viene a decir Stefano Mancuso. En otras palabras, a la vez que estamos en lo más hondo, tenemos ahí la posibilidad de recordar que somos naturaleza, que no somos el centro, que somos parte, que la naturaleza no está fuera nuestro —y esto tiene que ver con la pieza de bambú—. Mancuso nos dice que si observamos las plantas tenemos las soluciones de cómo salir de las crisis. Krenak nos dice —y Spinoza nos lo decía en el siglo XVII— que si recordamos que somos río, que somos sol, que somos árbol, que somos memoria en el agua, que somos en relación, tenemos la posibilidad de salir de esto. Pero estas voces no salen en ningún informativo. Creo que tiene que ver con lo que empezamos conversando antes de la entrevista: hay cosas que se hacen más visibles en el mundo, porque es lo que le interesa al mercado. Ese es el gran espectáculo, como lo fue el COVID-19. Tiene que ver con la representación, pero hay muchas cosas pasando, muy poderosas, que no están siendo vistas, no están siendo parte del cuento que nos están contando, porque eso, obviamente, le quitaría poder a ese gran espectáculo. Es como *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien, que era un filólogo que, en el fondo, lo que hacía era estudiar al ser humano. Él nos muestra cómo las fuerzas de la luz y la sombra están siempre ahí, son inherentes a la condición humana. Ahí está la cuestión. Hay un bordadito que hice en la pandemia que decía: «Alimentar la confianza». Yo me he preguntado qué es lo que quiero alimentar. Y he aprendido que hay cosas de las que ya no me alimento ni quiero alimentar. ●



Carátula del disco
Mateo solo bien se lame de Eduardo Mateo.
Diseño de Juan Bernardo Arruabarrena.
Foto de René Petit, 1972.
Estudio ARS (Buenos Aires).

El extraño caso del estudio ARS

«La historia la dibujan los vencedores»

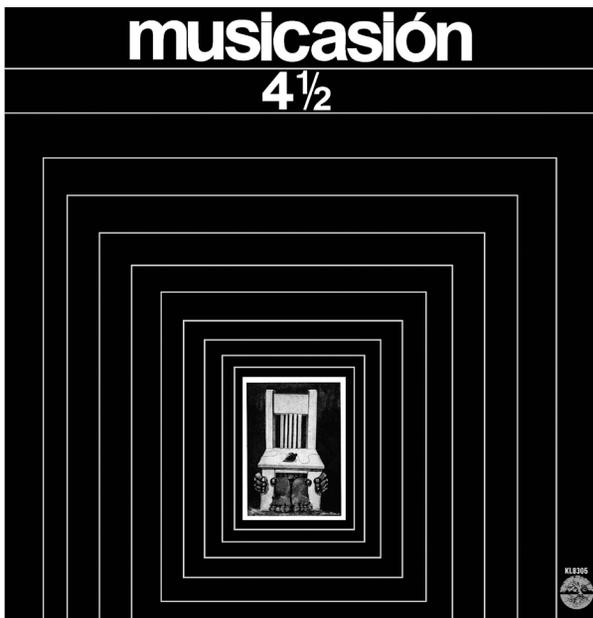
● Rodolfo Fuentes

Cuando en 1967 se edita el disco de The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*¹, las carátulas de los *long play* pasaron de ser una mera envoltura a tener un rol discursivo partícipe —cuando no protagonista— de la propuesta. Si bien había antecedentes en los trabajos pioneros de Alex Steinweiss² desde los años cuarenta, con los álbumes de 78 rpm, previo a la entrada al mercado de los discos de 10 y 12 pulgadas y 33 rpm, y sin dejar de tener en cuenta proyectos visuales muy importantes, como la cuidada presencia gráfica de los álbumes del sello norteamericano Blue Note, a partir de mediados de la década del cincuenta, fue recién con *Sgt. Pepper's* que la conceptualización gráfica de las cubiertas tomó real vuelo. Es en esos años en que también comienza el trabajo del famoso estudio británico Hipgnosis³.

Las ediciones de discos de música nacional uruguaya más destacados en esa época se nutrían fundamentalmente del trabajo de Imprenta AS⁴ y de algunos «dibujantes publicitarios» locales, con variada suerte y calidad.

Es en ese contexto que aparece una vertiente diferente. Tomando como ejemplo el primer disco de la banda de candombe-rock Totem (1971) —ver recuadro—, un hito en la historia de la música uruguaya, aparece un detalle paradójico: al igual que otros discos fundamentales/fundacionales (*Descarga*, *Musicación 4 ½*, *Opus Alfa*, *Mateo solo bien se lame*, etc.), *Totem* fue grabado y su «arte» de tapa producido en Argentina.

Las razones para esta aparente paradoja son muy simples. El sello discográfico De la Planta —editor de todos esos discos mencionados— surge en 1969 como una socie-



Carátula del disco *Musicación 4 1/2*.

Diseño gráfico de Juan Bernardo Arruabarrena.

Acuarela de Alberto Monteagudo, 1971.

Estudio ARS (Buenos Aires).



Carátula del disco *Cantata Laxatón* de Les Luthiers, 1972.

Diseño de Juan Bernardo Arruabarrena.

Tipografía de Ricardo Rousselot.

Estudio ARS (Buenos Aires).

dad entre el músico y empresario Jorge «Coyo» Abuchalja⁵ y el ingeniero de grabación Carlos Píriz, ambos uruguayos. El propósito de la sociedad era editar la música creada en Uruguay en mejores condiciones técnicas y de presentación que lo que era habitual en el mercado nacional. Para ello contaban con el acceso a ION, un estudio de grabación bonaerense —donde Píriz desempeñaba su labor— de notorio mayor nivel técnico que los existentes en nuestro país. Esa circunstancia les permitía utilizar el estudio en condiciones ventajosas, aprovechando los «tiempos muertos» en la actividad normal (el mencionado disco de Totem se grabó íntegramente entre la tarde de un día y la madrugada de otro). A lo largo de su existencia, De la Planta editó una treintena de LPs, y algunos discos simples, todos de cuidada factura. Como vimos, tanto las matrices de prensado de los discos como los «artes» de las carátulas venían de la vecina orilla listos para ser fabricados.

El estudio ARS

Los «artes» de la gran mayoría de las carátulas⁶ de De la Planta provenían —generalmente en idea y realización— de un estudio de diseño porteño llamado ARS, conformado por tres pesos pesados de la gráfica rioplatense: Juan Bernardo Arruabarrena, Ricardo Rousselot, y Hermenegildo

Sábat; un emprendimiento de corta existencia (1970 - 1975, aproximadamente, ubicado en Rivadavia 755). Según cuenta Rousselot (Chaco, 1936)⁷, la división de trabajo entre los tres socios de ARS era la siguiente: Sábat (Montevideo, 1933 - Buenos Aires, 2018) hacía ilustraciones y derrochaba su proverbial simpatía para conseguir clientes; Arruabarrena (¿? - circa 2000) era el director de arte y diseñador gráfico y él —Rousselot— se ocupaba de logotipos y rotulaciones, no solo para los trabajos del estudio sino también como *freelance* para otros estudios y agencias.

Curiosamente, la breve existencia de este fermental estudio permanece en las penumbras de la historia del diseño gráfico argentino: es muy difícil encontrar datos, menciones o referencias a su trabajo y sobre todo a la labor de Arruabarrena y su peripecia de vida, quien entre otras cosas fue director de arte de la revista musical *Pelo*. Las razones para que esto suceda habría que buscarlas en el origen de la historia oficial de la profesión, y en quienes se han ocupado de narrarla⁸. Aparte del mencionado trabajo para De la Planta, el estudio realizaba las carátulas del sello independiente argentino Trova. Entre ellas, varias de Les Luthiers, y el archiconocido *Vinicius en La Fusa*. El repertorio gráfico de Arruabarrena se nutría, además de los aportes de las tipografías y caligrafías de Rousselot y las ilustraciones de Sábat, de buenas fotografías y de la reinterpretación de grabados antiguos (al igual que sucedía

con varios diseñadores en Uruguay: Horacio Añón, Jorge Carrozzino, Carlos Palleiro), así como de un profundo conocimiento de los métodos fotomecánicos —las viejas y casi olvidadas «artes gráficas»— y un manejo desinhibido del color, en consonancia con los recursos utilizados más o menos por la misma época por diseñadores como Juan Carlos Distéfano desde el Instituto Di Tella? ●

Notas

¹ Diseño de Jann Haworth y Peter Blake. Fotografía de Michael Cooper.

² Regan, Kevin; Heller, Steven. *Alex Steinweiss: The inventor of the Modern Album Cover*, Taschen, Alemania, 2011.

³ Ver *Squaring the circle*, documental acerca de Hipgnosis, dirigido por Anton Corbijn (2022).

⁴ La imprenta AS, perteneciente a Jorge de Arteaga y que integraron en diferentes épocas Hermenegildo Sábat, Ajax Barnes, Carlos Pieri, Antonio Pezzino, Nicolás Loureiro, Carlos Palleiro, entre otros. Ver el catálogo respectivo a la exposición que se realizó en

el Subte Municipal. (Imprenta As, curaduría de Fidel Sclavo. *El País*, Montevideo, 2007)

⁵ Guitarrista y cantante en la banda Los Delfines, amén de presidente de la Asociación de Dirigentes de Marketing.

⁶ Algunas fueron creadas en Uruguay, por ejemplo, la del primer disco de Camerata de Tango, *Chau Che* (1969), con fotografía y diseño de Tommy Lowy. (También fue el primer disco editado por el sello.)

⁷ Rodolfo Fernández Álvarez, diseñador gráfico uruguayo radicado en Málaga en reportaje telefónico a Rousselot, en junio de 2024.

⁸ Devalle, Verónica, *La travesía de la forma*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

⁹ Fontana, Ruben; Jalluf, Zalma. *Historia gráfica del Di Tella*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2017.

¹⁰ Fuentes, Rodolfo. *Totem. Todos tenemos música*, Little Butterfly/La Nao editores, Montevideo, 2024.

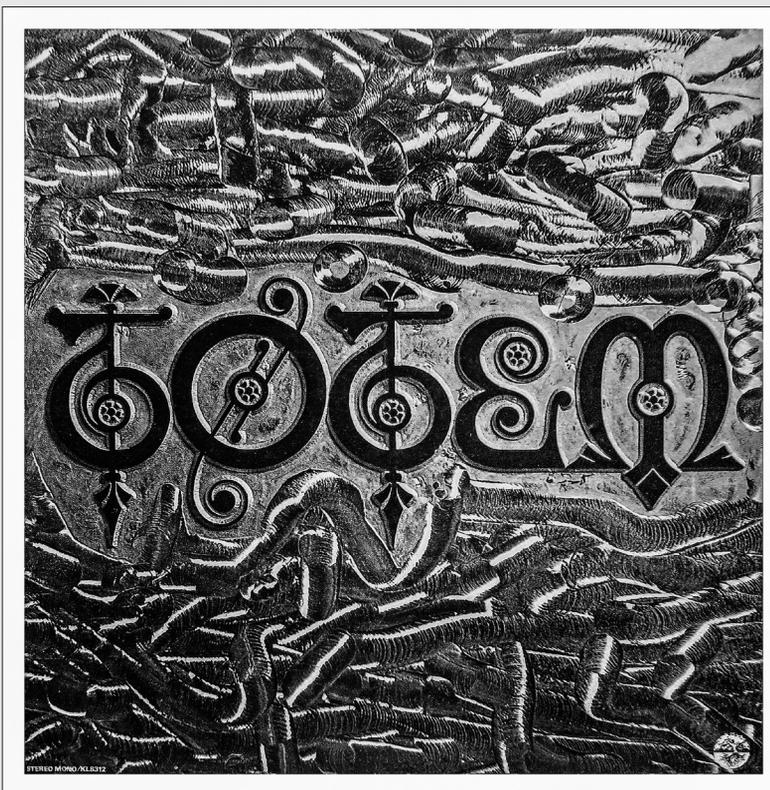
¹¹ Las fotografías de los músicos de Totem que aparecen en la contratapa fueron tomadas por Ricardo Rodríguez, profesional vinculado a la música en Buenos Aires (por ejemplo, son suyas también las fotos del primer disco del trío blusero argentino Manal).

En 1971 no existía Photoshop...

LA CUBIERTA DEL DISCO TOTEM

El diseñador de la cubierta de *Totem* fue Arruabarrena¹⁰ (acreditado en la contratapa como «Juan Bernardo Arruabarrena»¹¹) aunque la tipografía, de clara inspiración celta, es obra de Rousselot.

Toda la gran superficie principal del sobre (31,5 × 31,5 cm) está ocupada por la macrofotografía de un grabado (clisé tipográfico) perteneciente al dibujo lineal que aparece como una suerte de logotipo en la contracubierta. La imagen de ese elemento, que incluye los desbastes mecanizados que rodean la zona impresora del grabado, se coloreó fotográficamente¹² para darle ese tono dorado característico del bronce (en rigor, los clisés tipográficos son de una aleación de plomo, antimonio y estaño, de color grisáceo) y se invirtió en espejo para que fuera legible. Una solución muy simple, pero de gran impacto visual, aunque con escasa relación con la música que contenía. Llevando las



cosas un poco más lejos y con una mirada de este siglo, el concepto que transmite esa imagen podría asociarse a la distópica cubierta de un disco de un grupo de *heavy metal*, tal vez nórdico... ●

Carátula del disco *Totem*, de la banda del mismo nombre, 1971. Diseño de Juan Bernardo Arruabarrena. Tipografía de Ricardo Rousselot. Estudio ARS (Buenos Aires).



Lee Miller, *Charles Chaplin*, 1931.

Otro surrealismo posible

A 100 años del *Manifiesto del surrealismo* de André Breton.

● Riccardo **Boglione**

Si la vigilia es un «estado de interferencia» —como convencidísimo infería André Breton hace cien años en su *Manifiesto del surrealismo*—, en otros términos, «la mera capa superficial del sueño», entonces, capaz que el surrealismo en las profundidades inescudriñables de los yoes tiene todavía una chance de resurgir como camino posible: hay que saber a dónde mirar, para salir de lo obvio. Porque, en esta superficie, su potencial parece haberse definitivamente agitado, apareciendo por doquier, inexorablemente achatado, ya que toda situación y combinación que se desvía de una sola hipotética normalidad se tilda de surrealista y se considera perfecta para sazonar una conversación con anécdotas o llenar los cuadraditos de Instagram. Quizá sea suficiente con releer, para entender qué quiso el movimiento y la apuesta de la premisa bretoniana, la simple definición que aparece en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938), y no en el lar-

go manifiesto citado, con sus picos exquisitos y sus declives farragosos, lectura por otro lado siempre aconsejable:

Todo conduce a pensar que hay un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como contradicciones. En vano buscaríamos en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación en este punto.

Probablemente nunca lo determinaron los surrealistas, pero por el camino dejaron testimonios valiosísimos del sondeo de algo que se podría resumir —si no fuera por el pavor que genera usar hoy esta palabra, seguramente la más atropellada y explotada del momento— con el sustantivo *libertad* y el adjetivo *absoluta*. Claro, cada uno a su manera, dentro, o apenas afuera, de los lábiles contornos del movimiento, con sus alianzas, diásporas, guerrillas internas



Kati Horna, *Carnaval de Huejotzingo, Puebla, 1941.*

que, desde 1924 a por lo menos 1968, lo caracterizaron, y con resultados diversísimos, no exentos a menudo de falacias fatales, pero (casi) siempre animados por la voluntad de subversión de un entorno sofocante.

Pese a esta actitud «heroica» —expresión que, seguramente, por su antimilitarismo, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, etc. no amarían— y anticonformista, el movimiento sucumbió, sobre todo en las artes visuales, a un aturdimiento de sus medios, cuyo repertorio el capitalismo descubrió pronto ser sumamente provechoso. En este sentido, es probable que las dos figuras más dañinas —conscientemente el primero, retrospectivamente el segundo— hayan sido Salvador Dalí y René Magritte. Pese a tener, huelga decir, también méritos (serían suficiente las dos películas realizadas por el catalán con Luis Buñuel y las fases *brut* del belga), generaron, con su extremo realismo —en Dalí traspasado a menudo en *pompier*— y ese misterio «fácil» que regala inmediatamente al espectador la sensación de un arte alto, pero *prêt-à-comprendre*, la idea del surrealismo como valiosa mercadería.

Las artes visuales y el cine son las disciplinas que más operaron esta fagocitación masiva del despliegue de lo extraño y raro e inusual, exentos a menudo, sin embargo, del riesgo que conlleva el «asombro» tomado en serio, como literal motor de la existencia, pregonado por los surrealistas *au service de la révolution* y, en las últimas décadas, simplemente transformado en anzuelo para escándalos programados o maravilla *kitsch*. Dicho esto, hay que recordar que el principio del movimiento había sido

literario, todo jugado en la «escritura automática» como puerta de entrada al inconsciente, escritura (más tarde dibujo o pintura) que, en principio, eliminaba cualquier filtro racional, burgués, de control: pese a la imposibilidad de su plena realización, parió obras literarias todavía removedoras y renovadoras, tendidas hacia la restauración de la humanidad (sobre bases dadas vueltas con respecto al *statu quo*, claro está) luego del desmoronamiento total de la Primera Guerra Mundial; y logró pergeñar joyas, especialmente en el ámbito visual, que titilaron contemporáneamente y, con su carga ideológica, provocaron una reacción inaudita que dio el empujón final al desarrollo de la abstracción (a la vez, rechazo del surrealismo y su extrema consecuencia).

Acá estamos todavía en el ámbito de las megaeestrellas: Max Ernst (seguramente la figura más compleja y fascinante, a raíz fundamentalmente de su pasado dadaísta); Francis Picabia, que los manuales colocan a prepo en el movimiento, que nunca lo integró en realidad, por discrepancias; el Giorgio de Chirico, de los años diez; y Marcel Duchamp, entre los que nunca se declararon (ni fueron en realidad) surrealistas, pero que participaron de sus exposiciones y revistas y, sobre todo, lo nutrieron sobremedida, visualmente el primero, conceptualmente el segundo.

En este centenario, en medio de celebraciones varias, todo el mundo se pregunta sobre la vigencia del surrealismo hoy (no de su rentabilidad, que está a la vista: *El imperio de las luces*, de Magritte, subastado hace un par de años por casi ochenta millones de dólares, es uno de los cuadros



Dora Maar, *La libertad*, 1935-36.



Grete Stern, *Sueño del pincel*, 1948-1951.

más caros jamás rematados en Europa). Si bien es notorio cierto agotamiento de su mecanismo básico o, mejor dicho, de la interpretación burda que se hace popularmente de este, se puede declarar que es la única vanguardia cuyos postulados, aunque inoportunamente moldeados, han invadido subrepticamente el tejido social: la mezcla de lo alto y lo bajo, el sueño y el delirio como fuente de imaginación, el juego y la sexualidad como resortes psíquicos «simbolizables», y la primacía del deseo individual a toda costa que lo informaban, son hoy moneda corriente. Aunque su proyecto de reconstrucción de una nueva sociedad —después de la necesaria *tabula rasa* dadaísta— sobre plataformas marxistas y freudianas, que animaba al grupo (o al menos a una parte de él), se haya desvanecido rápidamente, luego del (quizás falso) eclipse de Marx y Freud queda, para revitalizar una lectura del movimiento que afecte al presente, el descubrimiento y puesta en valor de sus aparentes «franjas», es decir, de lo reprimido (para volver a Freud). Esto es posible gracias a ciertas investigaciones recientes sobre materiales (mal) designados como secundarios o producciones en países extraeuropeos (en el ámbito latinoamericano, véase, justo para arrojar dos nombres no muy frecuentados, el chileno Jorge Cáceres y el argentino Juan Batlle Planas). Pero es especialmente sobre el aporte que las artistas mujeres dieron al polimorfismo de la actitud surrealista que hay que centrarse, pensando cómo prosperaron desde posiciones laterales o abiertamente lateralizadas por Breton y amigos: en definitiva, las preferían musas que potencias poéticas, como eran. Así, moviéndose

por un México cuna de un gargantuesco surrealismo *autre*, por ejemplo, se pueden apreciar, además de la mitología personal de la archifamosa Frida Kahlo (cooptada a su pesar por Breton), los onirismos particularísimos de Remedios Varo y Leonora Carrington —tal vez las más conocidas— o las telas lúdicas de Bridget Bate Tichenor y las inquietantes de Dorothea Tanning. Sin embargo, la cantera más sorprendente sabe a gelatina de plata. La recuperación de las fotografías surrealistas es de lo más contundente que ha pasado en los últimos años, tratando de recargar el movimiento; y sobre algunas de ellas volveré en una próxima entrega de *La Pupila*. Por ahora, apenas un pantallazo: todavía, en México, están las imágenes alucinadas de la húngaro-mexicana Kati Horna y el sensualismo revoltoso de Lola Álvarez Bravo. Bajando hasta Buenos Aires, el aire surreal de los sueños de una ex-Bauhaus —vale decir: surrealista por reflejo— como Grete Stern y, ya fuera de América Latina, lo pasmoso de fotógrafas y fotomontajistas como Dora Maar y Lee Miller. Y, para terminar esta parcialísima lista, la más sorprendente de todas, Claude Cahun. En su incesante interrogación sobre el yo, narcisismo, relación con el otro e identidad de género (como se diría ahora) —empezado además con un autorretrato tempranísimo (1914), predadaísta e intensísimo— y en todas estas artistas postergadas, reside tal vez el antídoto, fugaz, pero crucial, a aquella maldición ampliamente premonitora lanzada por el situacionista Raoul Vaneigem en su vitriólica *Historia desenvuelta del surrealismo* (1977): «cada contestación parcial del hoy se vuelve la cultura oficial de mañana». ●



Aline Motta, *El agua es una máquina del tiempo*, 2023. 35.ª Bienal de São Paulo.

Arte ancestral, una experiencia alineal y política

● Adriana Cesar

El pasado, presente y futuro no son tiempos lineales en el arte de Aline Motta, artista multidisciplinar brasileña cuya práctica está atravesada por el culto a la ancestralidad, la conexión con la naturaleza, los ciclos vitales, el borrado histórico, la diáspora y los diálogos con límites difusos entre lo conocido y la imaginación. Licenciada en Comunicación Social con posgraduación en Cine, área en la cual trabajó muchos años, Motta es una artista muy influenciada por el lenguaje cinematográfico. Desde hace más de tres años trabaja en una larga investigación de archivos históricos y familiares que se hacen presentes en la materialidad de todas sus obras.

En 2023 fue invitada a participar con la obra multimedia (*performance*, video, instalación y publicación) *El agua es una máquina del tiempo*, en la 35.ª Bienal de São Paulo. Titulada «Coreografías de lo imposible», fue una de las bienales más importantes de los últimos años y la primera con un enfoque horizontal y colaborativo elaborado por un equipo curatorial conformado por Diane Lima,

Grada Kilomba, Hélio Menezes y Manuel Borja-Villel. A través de la participación de 121 artistas, en su mayoría afrodescendientes e indígenas, el colectivo curatorial plantea la coreografía como una posibilidad de «diseñar secuencias y movimientos que atraviesen el tiempo y el espacio» (Lima, Kilomba, Menezes y Borja-Villel, 2023), cuestionando cómo las imposibilidades de la vida cotidiana permean la creación artística y cómo obras como la de Aline Motta son capaces de desafiar lo imposible.

A continuación, me propongo analizar la *performance* que formó parte de la presentación de la obra en esta bienal. Durante veinte minutos, Aline lee parte de su libro *El agua es una máquina del tiempo* (Motta, 2023), mientras fotografías de su archivo personal, documentos históricos y fotos de paisajes de Río de Janeiro (Brasil), su localidad natal, son proyectadas en formato de videoanimación en la gran pared de vidrio del edificio de la Fundación Bienal de São Paulo. La propuesta gráfica del libro es sintética y nos trae una poesía visual interesante. Muestra

Aline Motta, *El agua es una máquina del tiempo*, 2023. 35.ª Bienal de São Paulo.



algunos mapas, fotografías y notas escritas a mano que corresponden a una narración autobiográfica.

En el libro, Motta narra «episodios de racismo cotidiano» (Kilomba, 2019), ocurridos en su infancia. Cuenta historias sobre su bisabuela, abuela y también relatos de la vida de su madre fallecida a los cuarenta años de edad, víctima de cáncer. Además, relata episodios interpelados por datos locales e históricos, en una narrativa de corte poético.

La *performance* empieza cuando, en medio de la penumbra, surge la artista con un vestido de encaje blanco, parecido a un velo de novia o un vestido de época, que también recuerda la vestimenta usada en ritos de religiones de matriz africana. La artista se detiene delante del proyector. Su cuerpo hace sombra en la imagen proyectada y, a la vez, también se convierte en pantalla, donde documentos, calles, mapas, ríos y personas aparecen y desaparecen mientras ella lee. En un segundo plano al de su voz, sonidos y cánticos dan ritmo a las imágenes, videos, animaciones y efectos gráficos, que dialogan con el «cuerpo-lienzo» de Aline (Martins, 2021).

En la narrativa visual podemos ver personajes reales y ficticios. El tono poético de la obra no se limita a las palabras. El trabajo de cámara y la edición de video juega con la temporalidad y la simultaneidad. Es notoria la calidad cinematográfica de la composición audiovisual. El montaje cinematográfico de las imágenes, las intervenciones con animaciones en rojo y la musicalidad también son parte de esta *poiesis*, donde pasado y presente son movimientos, van y vuelven en un «tiempo espiralado» (Martins, 2021).

Según Martins, la forma espiral es la que mejor representa los momentos en que pasado y presente pueden ser simultáneos. Es decir, para la autora el tiempo puede ser experimentado por el ser, como movimientos de reversibilidad, dilatación y contención, no linealidad,

discontinuidad, contracción y relajación, simultaneidad de instancias presentes, pasadas y futuras (2021, p. 23). Tiempo y memoria son imágenes reflejadas entre sí.

En una entrevista con el curador Alex Ungprateeb Flynn, Motta reflexiona sobre la forma en que su obra es atravesada por este concepto de tiempo espiralado de Leda Maria Martins. «Cuando hablamos de tiempo en espiral, podemos pensar en el círculo, que refleja el recorrido del sol en el cielo. Entonces, cada vez que acumulas cosas diferentes, de manera no lineal, siempre estás mirando hacia atrás, a lo que sucedió anteriormente.» (Motta, 2024, s/d)

El documento es la historia que cuenta el futuro

Relatando historias sobre sus ancestras, la artista propone una reflexión sobre el pasado y la herencia esclavista de Brasil. Desde su genealogía, más específicamente su línea materna, expresa el dolor de la mujer negra y las violencias sufridas en el transcurso de sus vidas. «Mi padre me llevaba a clases de natación. Un día escuché a los otros niños preguntarse: ¿es adoptada?» (Motta 2023, p.42-43). Así cuenta la propia Aline su experiencia en la niñez, relatando también las dificultades que la familia tenía para hablar sobre el racismo, punto común a tantas otras familias racializadas. La artista lleva la consigna feminista de «lo personal es político» (Hanisch, 1969) a la práctica. Su investigación, que inicia en su propia familia, termina interpelada por otras historias que, aunque no son propias, podrían perfectamente serlo.

La investigación a través de archivos históricos nos lleva a muchos universos y hechos que no siempre son agradables, y que muchas veces fueron ocultados de la historia oficial. En el caso de Brasil, existen muchos documentos que no están catalogados y, por tanto, no pueden ser

Arte ancestral, una experiencia alineal y política

revelados. Luego de decretada la abolición de la esclavitud en Brasil, Ruy Barbosa, el ministro de Hacienda de la época, ordenó que toda documentación relacionada a la esclavitud fuera quemada. Hoy ya se sabe que no ocurrió exactamente así, y que muchos *cartórios* (oficinas notariales) esconden esta documentación. Lo hacen afirmando que es propiedad privada, porque en Brasil los *cartórios* pueden ser públicos o privados, pero en la época de la abolición eran exclusivamente privados. Por tanto, se argumenta que esos documentos son propiedad de determinadas familias, que se transmiten de generación en generación con el derecho de propiedad.

Los archivos históricos están llenos de información que muchas veces parece banal, pero que al analizar con cuidado evidencia huellas de la sociedad y de las políticas existentes en el momento en que fueron producidos. Un registro es generalmente hecho para que otra persona lo pueda consultar. Siempre está previendo un futuro y, cuando no existe este registro, difícilmente haya un futuro. Por esta cuestión, muchos descendientes de personas que fueron esclavizadas, y cuya documentación fue borrada, pierden la noción de origen y necesitan crear de otro modo su propia historia, su propio futuro. La teórica Saidiya Hartman propone el método «fabulación crítica», donde sugiere que imaginemos las diversas historias personales y colectivas, pensando en aquellas que «podrían haber sido, pero no fueron», para reimaginar críticamente el archivo sin repetir la violencia colonial que lo creó (2020). Es decir, analizar con un cuidado ético el archivo, haciendo un cruce entre lo ficcional y lo histórico para imaginar lo que no se puede comprobar, crear una vida en el presente junto a una biografía colectiva de las personas que ya no están.

En su obra, Aline Motta utiliza elementos ficticios para recrear su propia historia de vida. Crea narrativas, a veces documentales, a veces poéticas e imaginarias. Utiliza la multiplicidad de medios como herramienta para imaginaciones variadas. Lo que es imposible de conocer, investigar, confirmar, lo crea la propia subjetividad, que está formada por todo lo que está preservado en su ADN. Su cuerpo y el de quienes la preceden están presentes, y por tanto

sus vidas pueden ser recreadas, fantaseadas y construidas. Este es un ejercicio de pensar en lo imposible, o como lo define Leda Maria Martins, «lo improbable» (Bienal de São Paulo, 2023, 1 h 10 m 18 s).

La culminación de este imaginario se manifiesta cuando, en las últimas páginas de su libro, la artista propone un cambio de roles, donde podría ser ella quien dio a luz a su madre.

“Inverter a lógica dos embriões

A filha que vira uma ancestral da mãe memória e veículo

A água é uma máquina do tempo”

(Motta, 2023, p.137) ●

Referencias

Kilomba, G. (2020). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó.

Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó.

Hanisch, C. (Enero 2006). *The Personal Is Political: The Women’s Liberation Movement classic with a new explanatory introduction*. Carol Hanisch. <https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

Vessoni, A. (14 de abril 2023). As histórias que Ruy Barbosa não conseguiu queimar. *Jornal da Unesp*. <https://jornal.unesp.br/2023/04/14/as-historia-que-ruy-barbosa-nao-conseguiu-queimar/>

Ungrateeb, A. (21 de enero 2024). *Escribiendo historias, manifestando futuros*. Terremoto. <https://terremoto.mx/online/escribiendo-historias-manifestando-futuros/>

Hartman, S. (2020). *Vênus em dois atos*. *Revista EcoPós*, 23(3), 12-33.

Bienal de São Paulo [Bienal de São Paulo] (25 de octubre 2023). *Denise Ferreira da Silva com Fórum Feminista Negro convida Saidiya Hartman*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=J5_Jrh0NUHs&t=2s

Lima, D., Kilomba, G., Menezes, H. y Borja-Villel, M. (2022). *Coreografias do impossível*. 35.ª Bienal de São Paulo. <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>



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



2402 90 17
www.socioespectacular.com.uy



Para
empezar
a salir



Carlos Llanos

Viernes 20 de setiembre
19 hs



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



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