LA PUPILA

URUGUAY / AÑO 16 / N.º 72, NOVIEMBRE 2024. EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca
GRÁFICAMOSCA
Junto a las artes
en su 136.º aniversario

Plazas y parques de Montevideo

Plaza Cagancha. A la izquierda: Palacio Jackson. A la derecha: Palacio Chiarino. Año 1930.
(Foto: 0597FMHA.CDF.IMO.UY - Autor: Fotógrafos Municipales/Centro de Fotografía - Intendencia de Montevideo).

Exposición

Desde el 14 de noviembre de 2024 hasta el 29 de marzo de 2025
Sede CdF - Av. 18 de Julio 885

Seguimos compartiendo imágenes del Grupo de Series Históricas y reflexionando sobre la ciudad.

Además, podés adquirir en la Tienda CdF el libro ***"Plazas y parques de Montevideo. Una ciudad diseñada para disfrutar"*** de la Colección Gelatina y Plata.

Esta selección de fotografías del FMH, recorre plazas y parques de la ciudad con una mirada atenta al uso ciudadano de estos espacios. Incluye un texto del Arquitecto Daniel De León.

Encontralo en la tienda del CdF.
18 de Julio 885 (entre Andes y Convención)
Horario: Lunes, miércoles, jueves, viernes: de 10 a 19.30 h.
Martes: de 10 a 21 h. Sábados de 9.30 a 14.30 h.
O consultalo en línea en: https://issuu.com/cmdf/docs

¡Te esperamos!
Seguí nuestras actividades en:
cdf.montevideo.gub.uy

Centro de Fotografía de Montevideo
cdfmontevideo
CdFMontevideo
CdF_IM

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

Sumario

2 KURT SPEYER:
El legado de un *marchand*

7 ¿Hacia dónde va la pintura actual?
(El hombre y su circunstancia,
según Ortega y Gasset)

12 PORTFOLIO: Algunos barrios de Tokio

14 Teresa Vila a 360°

20 La obra se completa cuando el otro la ve

27 Entrevista a Brenda Frizzera:
Benditas e insumisas

28 Entrevista a Fabián Mendoza

URUGUAY / AÑO 16 / N.º 72, NOVIEMBRE 2024
www.revistalapupila.com

Imagen de tapa: **Teresa Vila**

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.

Carlos Rehermann (Montevideo, 1961). Novelista, dramaturgo y arquitecto activo desde 1990. Publicó nueve novelas, siete obras de teatro, todas ellas llevadas a escena en Uruguay y otros países, y un libro-ensayo sobre diseño gráfico en la arquitectura de Montevideo. Su obra ha sido incluida en antologías de relatos y ensayos. Obtuvo el Premio Florencio por su obra *A la guerra en Taxi* y recibió el Premio Nacional de Letras en la categoría Teatro por su libro *Basura*. Tiene una maestría en Ciencias Humanas. Dirige el programa de radio *Tormenta de cerebros* en Radio Uruguay.

Armando Sartorotti (Uruguay, 1956). Fotógrafo de formación autodidacta, fue curador de «Montegrafías», una exposición de fotógrafos uruguayos que se exhibió en gran formato en las paradas de ómnibus de Montevideo. En 1991 ganó el primer premio y cuatro menciones en el concurso de fotografía sobre la infancia organizado por OEA-UNICEF. Su trabajo como fotoperiodista comenzó en el año 1983, en el diario *5 días*, como fotógrafo free-lance trabajó para la agencia *Prensa Latina*, los semanarios *Jaque, Brecha, La Razón* y *Alternativa*, entre otros medios de prensa.

Joseph Vechtas (Uruguay, 1934). Artista visual, escritor. De sólida formación académica, ha demostrado una particular sensibilidad para decodificar conductas y emociones. Autor de *La invención del tiempo* (poemas) y *El exilio de Dios* (novela). Ha logrado la plena captación del fenómeno estético, del cual se ha ocupado en diversos ensayos. Escribe para el mensuario *Relaciones* y otros medios académicos.

▶ 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 CONTEMPORANY 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.

El mercado del arte en Uruguay durante la segunda mitad de los setenta.

KURT SPEYER:

El **legado** de un ***marchand***

Oscar Larroca

Arte y mercado

Al igual que las bienales, las instituciones culturales, las publicaciones editoriales de relevancia, los museos y las subastas, las galerías de arte fueron espacios insoslayables para la legitimación de la producción artística. Los espacios destinados a la venta de arte siempre estuvieron centralizados en la capital del país, aunque algunos emprendimientos se llevaron adelante en algunas ciudades departamentales, como Colonia, San José, Salto y Maldonado (en este caso, particularmente concentrados en Punta del Este). La primera galería de arte de la ciudad de Montevideo fue Moretti, que abrió sus puertas en 1874. La librería Barreiro y Ramos, así como el bazar La Platense, contaban con un espacio destinado a la venta de pinturas, pero para mencionar solamente a las que trabajaban exclusivamente con este rubro (entre 1965 y 1980) se pueden anotar la galería Andreoletti, la galería Vert Galant, la Windsor Gallery, Galería Salamanca, Blake, Ceriani, Galería La Candela, Galería Contemporánea, Centro Metropolitano de Artes, Galería Americana, Galería Berro, Artebella, Galería Diri, Galería U, Galería Caviglia, Goldberg, Galería Losada, Galería Río de La Plata, Leopold, Galería Calle Entera, Galería Vezelay, Galería Ciudadela, Artesanos Unidos y Bruzzone.

Tal vez podría definirse un mercado saludable (sobre todo para la pintura) entre fines de los cincuenta y primeros años de los noventa, con un marcado nivel de ventas entre 1970 y mediados de los ochenta. Comprar pintura parecía ser una de las mejores inversiones en esos momentos en Uruguay. Así lo recordaba Kurt Speyer:

> Lo que vale en una inversión de pintura es el promedio. Si alguien la quisiera hacer (hablo de una inver-

> sión superior a los 1.000 dólares) le aconsejaría que comprara obra de tres o cuatro pintores (podría decir Solari, Martín, Damiani y Longa, para citar solo cuatro ejemplos, pero podrían hacerse varias listas opcionales) y contará con la valorización segura en los próximos años. Entre un grupo de pintores, es seguro que uno o varios se valorizarán por encima de lo previsto, otros se valorizarán menos y alguno incluso puede «saltar», pero lo que importa es el promedio. Me refiero a pintores vivos, y de buen nivel, claro. Para los pintores fallecidos es difícil que suban mucho más de lo que ya alcanzaron, de no ensancharse el mercado, lo que parece poco probable.

Como se puede observar, Speyer fue un visionario en transacciones bursátiles de alto rendimiento; los cuatro nombres dados por el galerista hace más de cuarenta años (Solari, Martín, Damiani y Longa) confirmaron con el tiempo su cotización al alza. Para mantener la tasación de sus artistas les sugería a los compradores que, si en algún momento decidían revender la pintura adquirida en su galería, no la comercializaran a través de los remates: Speyer se encargaba de aceptar la devolución mediante la modalidad de canje, con una obra cuya suma fuera equivalente al precio del momento. De este modo, la obra siempre circulaba en el mercado sin depreciar su valor económico. Artistas, comprador y galerista se veían, así, beneficiados por esta disposición preventiva. Asimismo, promovió con su clientela una relación más que comercial y tan flexible como para permitirles canjear obras —compradas en la misma galería— cuando así lo desearan.

Con el tiempo las pautas de consumo de las nuevas generaciones se fueron alterando; el mercado local se replegó a la escala modesta de un país en el cual afloraron nuevos artistas y fue disminuyendo gradualmente el interés en la transacción de acervos. Esto fue sucediendo a partir de los años noventa, en un contexto cultural —dentro de las artes visuales— más heterogéneo a propósito de la aparición en nuestro medio de otras propuestas estéticas, como las obras conceptuales («instalaciones» y videoarte, entre otras).

Sobre el inicio del siglo XXI el arte dejó de ser negocio para la mayoría de hacedores y galeristas, salvo para las casas de subastas, que pudieron ver incrementado su público. Finalmente, y atenuado el fervor que despertaban las actividades llevadas adelante por los marchantes locales, arribaron luego las ventas *online*, en el marco de un acelerado proceso de cambios tecnológicos, políticos y sociales.

De cadete a accionista

Kurt Speyer nació el 16 de mayo de 1923, en Bad König, del distrito de Odenwald, un pequeño poblado a 66 quilómetros de Fráncfort. Su hermano, Ludwig, nació un año después. Su padre, Benno Speyer, y un hermano de este trabajaban en el almacenamiento y distribución de cebada. Su madre, Berta Strauss de Speyer, trabajaba en su hogar, al cuidado de su familia. En la Alemania de 1935 el régimen nazi no permitía a los niños judíos estudiar en los mismos establecimientos que el resto de los ciudadanos, pero la cantidad de habitantes en Bad König era insuficiente como para ofrecer colegios segregacionistas. El 5 de marzo de 1937 los Speyer recibieron del Tercer Reich un documento en el cual se expresaba que tenían «derecho a la libre circulación hasta el 15 de julio del mismo año». Debido a este acoso y a las escasas probabilidades de salvar sus vidas, la familia Speyer decidió emigrar a Uruguay en el mes de abril. Se embarcaron en el transatlántico de bandera italiana *Conte Grande*[1], en el puerto de Génova. El buque pasó por Dakar, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. Los Speyer arribaron a la capital uruguaya con pocas pertenencias y se instalaron en una pequeña pieza, en un pensionado del barrio Palermo. Luego abrieron un humilde bazar en la esquina de Yi y Durazno, e iniciaron un lento derrotero en nuestro suelo.

Al igual que sus padres y su hermano, el joven Kurt desconocía por completo el idioma español, pero eso no le impidió tener la esperanza de estudiar medicina. No se anotó en esa profesión debido a dificultades en la revalidación de sus estudios curriculares, pero la deuda quedó compensada, en parte, debido a la vocación de su hijo Diego Speyer (1954), que se recibió de médico y psicoanalista. Kurt había sido un estudiante nulo en dibujo y poco interesado en la música, dos pasiones que se le despertaron más tarde —como aficionado al arte visual y entusiasta de la lírica— y lo arroparon para siempre. No había pensado trabajar en la actividad comercial, pero entró como cadete en la casa de óptica y fotografía Bruzzone, un comercio de la Ciudad Vieja, famoso por su especialización en la venta y reparación de lapiceras fuentes, representante de la Sheaffer, Waterman e Inkograph, entre otras marcas. Ludwig Neulander, un gran amigo suyo de su misma edad y que llegó a Uruguay en la misma situación de destierro —un año después, en 1938 —, trabajó como cadete en la competencia de Bruzzone: la óptica Pablo Ferrando.

Speyer y Bruzzone

A los veintiocho años de edad Kurt Speyer se convirtió en gerente de la firma y decidió comprar parte de las acciones a su dueño, el italiano Dandolo P. Bruzzone. Ludwig Neulander, quien castellanizó su apellido y fue luego conocido como Luis Novas Terra, llegó a colaborar con Kurt y adquirió parte de las acciones de la empresa. Desde los salones de esa firma, que se iría trasladando por las aceras de la calle Sarandí, hasta su ubicación en el 668 y el 670, en 1958 comenzó a trabajar la venta de pintura en forma absolutamente *amateur*, ofreciéndosela a sus clientes, amigos y contactos diplomáticos. Fue desde ese año que se dispuso a estudiar de forma metódica sobre estética, crítica especializada e historia del arte. La responsabilidad de conocer el tema lo llevó a recluirse todas las noches en su habitación

Nelson Ramos, Speyer y Hugo Longa, en El Vasquito, 1970.

junto a varias colecciones de libros que había encargado y recibido desde el exterior.

A mediados de los sesenta vendió un cuadro de José Echave a un mozo de bar, quien se lo pagó en propinas a lo largo de un año. En otras ocasiones recibió como pago único el regalo en obra de algún artista, pero luego fue recuperando su tiempo y sus inversiones. Cuidaba las exiguas finanzas personales, así que debió esperar. Speyer consideraba que el arte no debía ser un objeto suntuario y exclusivo para una elite adinerada, razón por la cual intentó «democratizar» su expansión a todos los hogares de cualquier clase social. El galerista —que pasó de ser un *outsider* a dominar el pulso del mercado del arte— tenía su «oficina» en una de las mesas del Café El Vasquito (Buenos Aires y Bacacay), desde la cual organizó sus muestras y sus encuentros con artistas y amigos.

Si bien ya se lucía como directivo en el área del deporte, Kurt Speyer funda Galería Bruzzone en el año 1960. Era la época en que se ensayaba la obra *Todos en París conocen*, en el teatro del Palacio Salvo, cuando Speyer termina por ir a visitar el taller del pintor y escenógrafo Echave. Martha Castellanos, destacada actriz de la Comedia Nacional y esposa de Echave, encarnaba a Madame Miléne, el personaje de la pieza que había escrito su coterráneo Novas Terra. Echave trabajaba en la escenografía; había venido de Salto y era uno de los pintores importantes del país. Speyer se entusiasmó con la pintura de Echave, quien en ese momento se iba de viaje a Italia. La exposición inaugural contó así con la firma de Echave, cuyas obras recogen el estilo crudo y modernista de la pintura brasileña contemporánea (concretamente de Cándido Portinari), mientras que la curaduría estuvo a cargo de Novas Terra. Para sorpresa de Speyer y del artista, en un mes se vendieron 41 cuadros, lo que significó claramente una cifra récord. Los resultados fueron tan fantásticos que ese hecho cambió inexorablemente la vida del flamante galerista, trasformando el mercado local de obras de arte a partir del año 1965.

El contexto sociopolítico local todavía no mostraba las señales de quebranto que aparecerían en 1961, pero igualmente se fue afianzando una moderada cultura del coleccionismo al amparo de una burguesía próspera que adquiría, a crédito, pinturas de autores uruguayos. Los artistas que pintaban en formatos tradicionales («pintura de caballete») podían vender sus obras al menudeo en más de un espacio comercial o conseguir un contrato de exclusividad con la galería elegida.

El ambiente cultural, en general, era próspero. Instituciones culturales como la Feria de Libros y Grabados de Nancy Bacelo o Cinemateca Uruguaya también facilitaron las reuniones entre sus protagonistas. En ese sentido, la década del sesenta resultó prolífica en debates estéticos y políticos en torno a destacados referentes, como José Pedro Argul, Fernando García Esteban, Manuel Espínola Gómez, Florio Parpagnoli y otros. La cartelera de exposiciones era prolífica en nombres y propuestas culturales al impulso dinamizador de numerosos espacios expositivos, como el Instituto General Electric o el Centro de Artes y Letras de *El País*.

La prensa y la crítica especializada no pudieron soslayar el despegue empresarial de Bruzzone. Entrevistas varias divulgaron el sostenido crecimiento del mercado del arte a expensas, en gran medida, del trabajo de este *marchand*. El fin de la «etapa Bruzzone» coincidió, asimismo, con la sostenida desaparición de lugares expositivos (Espacio Universitario, Galería Aramayo, Galería del Ejido, Salón Municipal de Exposiciones, Foyer de la Sala Vaz Ferreira, Galería del Notariado, Casa Cultural Uruguay-Suecia, Instituto Italiano de Cultura, Alianza Cultural Uruguay-Estados

Unidos, Instituto Goethe, Auditorio Caravelle, Fundación Buquebus, sala de Cinemateca Pocitos, etc.[2]), con el ocaso de los certámenes de artes visuales organizados por entes públicos y firmas privadas (Premio Salón de Artistas Plásticos del Interior, Premio BROU, Premio BHU, Almanaque INCA, Automóvil Club, Premio Coca-Cola para Plásticos Jóvenes, Premio de Pintura Vincent Van Gogh, Premio Viaje Bienal de San Pablo, ALCAN Aluminios, Club de Leones, Bienal de Arte MOSCA, Premio ISUSA, etc.), con el declive de las galerías comerciales en general, y con el inicio de una nueva época en la cual varios artistas desarrollaron una obra alejada de los formatos físicos tradicionales.

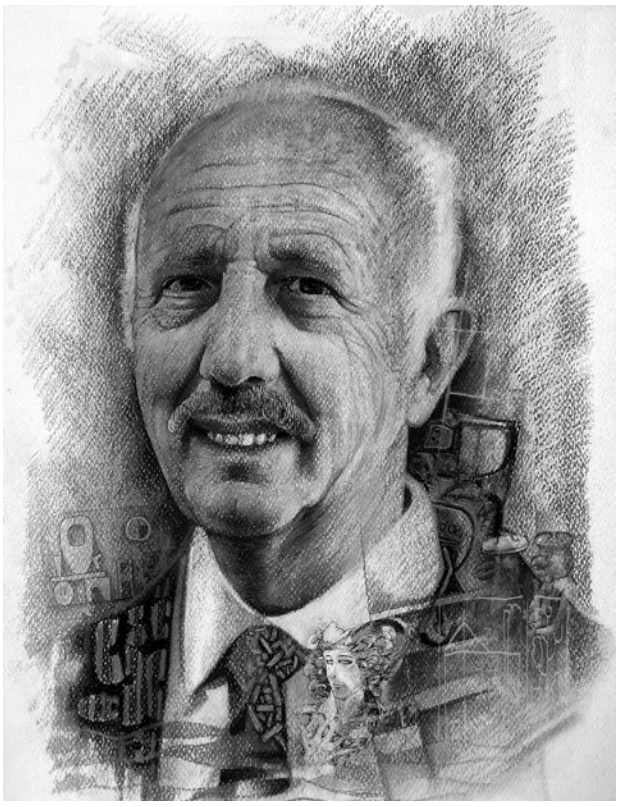
Club de Arte

A pocas cuadras de la galería Bruzzone, en Ituzaingó 1324, Speyer abrió la sala de exhibiciones Club de Arte. Su inauguración fue en 1976, y contó con dos salas de exposiciones: la sala blanca y la sala negra. En esta última se realizaba cada quince días un «prevernissage» exclusivo para socios de Club de Arte, un mecanismo que era coordinado por Mecha Gattás y Elsa Mesa, gracias al cual se pagaba una cuota mensual que quedaba a cuenta de las compras que hacía cada asociado. Tenía luego los beneficios de un descuento sobre el precio de cada obra, y la primera elección de lo que se exhibía. El socio tenía asimismo acceso a charlas y conferencias, actos musicales y proyecciones cinematográficas. Culto y pragmático, Speyer buscaba, de forma permanente, espacios físicos para divulgar la pintura que patrocinaba. Así surgieron las «peñas de arte», que luego se reiteraban en los domicilios privados de algunos fieles clientes.

Un colectivo de nombres ilustres

Una mayoría relativa de los artistas locales uruguayos que trabajaron con Kurt Speyer nunca omitió en sus biografías personales el reconocimiento de haber comercializado sus obras con él. Entre otros, Gustavo Alamón, Agustín Alamán, Julio Alpuy, Ernesto Aroztegui, Norberto Berdía, Norman Bottrill, Miguel Bresciano, Fernando Cabezudo, Germán Cabrera, Glauco Capozzoli, Jean Pierre Caubios, Juan Antonio Cavo, José Pedro Costigliolo, José Cuneo Perinetti, Jorge Damiani, Eduardo Fornasari, María Freire, Oscar García Reino, Clever Lara, Osvaldo Leite, Vicente Martín, Luis Mazzey, Clarel Neme, Amalia Nieto, Inés Olmedo, Naúl Ojeda, Raúl Pavlotzky, Nelson Ramos, Luis Solari, Ángel Tejera, Denry Torres, Javier Velázquez y Julio Verdié.

Respecto a quienes se ocupaban de los textos críticos o reseñas de presentación que aparecían en esos impresos, cabe mencionar a los periodistas y gestores Iván Kmaid, Rafael Sardá, Ángel Marsá, a los escritores Enrique Estrázulas, Washington Benavides, y a los críticos Carlos Caffera, Roberto de Espada, Alicia Haber, María Luisa Torrens, Alberto del Castillo, Juan Sarthou, Celina Rolleri López y Carlos Britos



Oscar Larroca. *Kurt Speyer*, 2022. Pastel.

Huertas. Entre los escultores, la cartera de artistas incluía a Mariví Ugolino, los jóvenes Pablo Damiani y Federico Michoelsson, a los que se sumaron pintores como Pailós, que también incursionaron por la escultura. Una lista más completa debe proseguir con Jorge Casterán, Pilar González, Olga Pira, Leandro Silva Delgado, Osmar Santos, Juan Mastromatteo y Ana Salcovsky, en un conteo parcial que admite otras referencias de interés y que de prolongarse puede configurar un glosario respetable de la pintura uruguaya.

Debido, en alguna medida, a esta cartera de artistas, Speyer renovó las pautas y las modalidades del mercado comercial de la pintura. Así lo recordaba el galerista Enrique Gómez: «Hubo gente que empezó mucho después que yo y empezó a vender obra en forma realmente seria: Speyer. Era un buen comerciante. Él fue el primero en hacer contratos con los pintores; yo los tomaba a consignación. Me sacó a muchos de la galería, en buena ley: a Solari, a García Reino. Él les pagaba»[3]. En efecto, Speyer formó un colectivo de pintores en exclusividad e instauró el mecanismo de pasar un sueldo mensual a varios de ellos. El contrato empero no se rubricaba en documentos, sino que funcionaba en el marco de la más noble confianza: artista e intermediario llegaban a un acuerdo comercial «de palabra».

Respecto a sus estrategias operativas, implantó durante algunos años el hábito de regalar en las fiestas navideñas grabados de sus artistas como forma de crear una costumbre de difusión y estímulo. Mantuvo el local accesorio de Club de Arte en la calle Ituzaingó (con sus salas «blanca» y «negra»), y de los cien clientes fijos que mante-

José Echave (1921-1985). *Alto Uruguay*, 1958. Óleo sobre tela. Colección del Museo Nacional de Artes Visuales.

nía en 1969 pasó a tener, veinte años después, cerca de dos mil. Concibió las peñas de arte en las embajadas uruguayas en el exterior (Buenos Aires, Lima, Santiago) e impuso la pintura uruguaya entre los forasteros que visitaban el país o residían en él durante algún lapso.

Los emprendimientos

En 1968 Speyer patrocinó el libro *Pintura uruguaya: 7 creadores de hoy*, prologado por Luis Novas Terra, bajo el cuidado editorial de Tommy Lowy (el hijastro de Novas Terra). En 1970 expuso obras de su galería en la sucursal del Citibank en Montevideo, y en la muestra multidisciplinaria «Expomoda». En 1972 patrocinó las publicaciones *Artistas de América y España*, con textos de Ernesto Heine, fotografías de J. Van Wassenhove y Alfredo Testoni. Se trataba de una serie de edición limitada, con un apartado que incluía diapositivas de los artistas reseñados por el crítico. También fue el responsable de una línea de «libros objeto», con obras originales (para los 25 primeros ejemplares) de Musso, Seveso, Villamil y Barea, con textos de Carlos Britos Huertas.

Una década más tarde, Speyer abrió una filial de Bruzzone en la ciudad de Salto, bajo la dirección de Sara Mibelli de Ambrosoni y su hija Marta, y publicó el boletín mensual *Noticias de Arte*, con breves y didácticas entrevistas a artistas nacionales (con la colaboración editorial del escritor Mario Radaelli). En 1980 fue jurado, junto a José A. Copetti, en el Segundo Salón Municipal de Artes Plásticas de Rivera, certamen en el que resultó ganador el pintor Clever Lara. Llevó obras de sus artistas al Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica (Asunción del Paraguay) y a la Galería del BAFISUD (San Pablo). A mediados de los ochenta publicó las monografías de Germán Cabrera y Nelson Ramos, escritas por Ángel Kalenberg, y *Reflexiones sobre nuestro arte actual*, con textos de Britos Huertas. Entre otras acciones humanitarias, en 1984 organizó una exposición y venta de obras de su galería con la finalidad de recaudar fondos para la Cátedra y Departamento de Oncología de la Facultad de Medicina. El 27 de abril de 1988 —casi dos años antes de su fallecimiento— inauguró la Sala Mitre, en el mismo espacio donde llegó a funcionar la galería Karlen Gugelmeier y, aún antes, el Bar Jauja.

«A mis 55 años, no busco otros horizontes y quisiera seguir actuando todo lo posible dentro de este verdadero proceso ascendente de la pintura nacional uruguaya, al que consagro mis doce horas de trabajo diario», decía Kurt en 1978.

Kurt Speyer falleció en febrero de 1990, y esa suerte de «complejo cultural» que fue Bruzzone quedó sin la regencia de su fundador. En el mes de agosto del mismo año, sus empleados realizaron una muestra de pinturas en tributo a su memoria, cerrando así un ciclo empresarial que no volvería a repetirse. La indiferencia del medio local ante su desaparición física fue amortiguada, en parte, por el reconocimiento póstumo de los artistas que desfilaron durante más de dos décadas por su galería.

Notas

[1] El mismo buque que en 1934 trajo a las costas del Río de la Plata al escritor Federico García Lorca.

[2] El cierre de salas de exposiciones continuó luego con el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Sala Cinemateca, Fundación Unión, Galería Puerta de San Juan y otros espacios menores de muy corta vida en el Centro y Ciudad Vieja de Montevideo.

[3] Entrevista publicada en *La Pupila*, n.º 5, diciembre de 2008.

Johannes Vermeer. *El arte de la pintura*, 1666. Óleo sobre tela.

¿Hacia dónde va la pintura actual?

(El hombre y su circunstancia, según Ortega y Gasset)

Joseph **Vechtas**

La pregunta es válida para las artes plásticas, pero nos limitaremos a comentar el artículo de Tzvetan Todorov, aparecido en *Relaciones* 415 (12/ 2018), y que desconocía. El título es «Testimonio de la pintura»; y el subtítulo, «Nacimiento del individuo», con un hábil enfoque no solo artístico sino también histórico. Expuse mi diagnóstico acerca de la anomia cultural presente e incluso de sus posibles causas. Creo que la propuesta del autor coincide con la síntesis de Paul Cézanne, que buscó rescatar el dibujo de los clásicos (su admirado Nicolas Poussin) y el impresionismo. Es notable la relación que establece entre el descubrimiento del individuo (escuela holandesa) y su desaparición actual.

El mundo visible

Todorov recuerda la observación de José Ortega y Gasset, acerca de la desaparición del hombre y su circunstancia. «En el arte representativo, el cuadro habla del mundo visible. En el arte abstracto, el cuadro habla, pero no sabemos de qué exactamente. En el arte conceptual, se habla, pero ya no hay cuadro. [...] La perspectiva que nos ofrecen los cien años transcurridos desde el inicio de esta transformación nos permite ver que esta evolución es ilusoria.» Acoto: evolución que se inspira en la científica, basada en la experimentación y sus logros teóricos. En arte no se progresa. Comparemos el manchismo o el conceptualismo, lo que fuere, con la maestría de los maestros del Renacimiento o el Barroco. La *Pietà* del Miguel Ángel veinteañero; la obra de Rembrandt, de Leonardo. Sin mencionar la *boutade* de Picasso, sobre la decadencia de la pintura, desde los bisontes de Altamira en adelante. Es una extensión falaz del mito del

progreso. La pregunta obvia es si, después de centenares de años, conservamos sus obras por afán museístico, como la fotografía del abuelo, los restos paleolíticos o los fragmentos de estatuaria griega. ¿Tuvieron algo que decir y cómo lo dijeron; o fue mero oficio de obras por encargo?

Obsolescencia del arte representativo

«El arte representativo está bien lejos de haber desaparecido y las prácticas en cuestión son simultáneas, no sucesivas», según Todorov. No parece ser así, por la hegemonía del «arte contemporáneo» en museos, concursos y galerías. Incluso es necesario explicar la idea por escrito —¿desconfianza en su legibilidad?—. Más aún: la exigencia, para concursar, de presentar un diseño, cuando antes bastaba con la obra. (Todorov ejemplifica con Pierre Bonnard.) Marcel Duchamp se propuso un no arte, como el Dadá, contra la mentira de la *belle époque* y la Primera Guerra Mundial. Distinta motivación fue la de un Jackson Pollock, un Andy Warhol, etc. El constructivismo de Joaquín Torres García, Augusto y Horacio Torres, y la Escuela del Sur, tuvo un propósito específicamente estético y una metafísica platonizante. Contra lo que piensan ciertos teóricos, que «lo característico de la pintura del siglo XX consiste en que una nueva norma sustituye la anterior, (lo cierto es que) coexisten varias otras radicalmente diferentes. [...] El proceso histórico del arte, no sigue el proceso evolutivo de la ciencia, que establece hipótesis provisorias (Poincaré) como leyes. Su evolución se debe, precisamente, a que se equivoca; no es dogmática (doctrina admitida)». Tampoco las escuelas artísticas son necesariamente homogéneas: no siguen un solo canon. Junto al constructivismo, se hizo arte representativo (el del maestro, sus hijos y los discípulos).

Todorov analiza la pintura del siglo XX

Hoy hay museos e institutos culturales —privados o estatales— que alojan obras contemporáneas. Solo admiten lo actual, lo progresivo. En arte se puede hablar de nuevos procedimientos técnicos (el óleo o la perspectiva renacentista), pero en cada expresión artística hay una cosmovisión distinta, un estilo distinto no solo por obra de la fatiga estética.

La contemporaneidad, la moda, no es un valor de por sí, juicio que se extrapola del progreso científico, además del mito del progreso del Siglo de las Luces. ¿Acaso Bach es inferior a su mayorazgo, quien dispersó la obra paterna entre sus propios discípulos, por considerarla demodé, académica? Por supuesto que la fatiga estética y el agotamiento estilístico recibe un refrescante regocijo. Las nuevas formas se acogen no pocas veces por su novedad, por progresivas. Sin duda fomenta a los jóvenes y a sus maestros. No pocas veces, prima el esnobismo (movido por el imperio de aventajar a otros), encubriendo la ignorancia o por pose; hecho psicosocial, no artístico (Veblen). Se vende, pues, como *le dernier cri* o producto decorativo, mirado a ciegas, por la moda. Pero la inautenticidad cultural, ¿hacia qué nos lleva?

El pluralismo

«Lo que ha marcado el siglo XX no es la modernidad sino el pluralismo.» Si esto significa la multiplicidad de movimientos o grupos de artistas con diferentes programas, nunca hubo tantos y tanta dispersión, tras la originalidad, el mercado y la obsolescencia de la figuración o de sus coetáneos. Un fenómeno propio del individualismo burgués, que Todorov destaca notablemente desde el comienzo. Si ello supone la no figuración, adhiero sin reserva a esa tesis.

Hay una suerte de desconexión con el mundo real, como la del viajero que picotea su celular sin conectar con quien se sienta al lado, y más aún, si lleva audífonos que lo aíslen del mundo.

Conocí una versión del arte decorativo en la que fue meca del arte. Se exponían enormes telas cuadrangulares, con cuadrados insertos en cuadros, destinados, aparentemente, a adornar paredes de bancos o consultorios. Una industria de la originalidad que se repite saliendo a la calle. Esta dispersión me confirma acerca de la anomia conceptual artística. Todo vale. Es experimental. Parece haberse encontrado el camino del progreso. Las que llaman la atención son las perífrasis alrededor del producto, generalmente pobre, sin pretensiones artísticas y menos aún estéticas, ya que el discurso suple lo específico artístico. Se trata del concepto, no de la sensibilidad, en busca del mero efecto epidérmico, sensorial. En muchos casos con nuevos materiales químicos y aun recursos electrónicos. Todorov se pregunta acerca de la relación del arte contemporáneo con el representativo: «¿Cuáles pasan a ser los grandes rasgos del arte representativo en el arte moderno?».

Una observación de W. Worringer

Todorov responde: «De entrada desaparece lo representado individual. El creador ya no es una ventana abierta al mundo, la huella de lo que ve el ojo. Puede ser visto (al menos en la variante general de "arte abstracto"), pero ya no ve —subrayo—. La tendencia general es indiscutible. Como observó Wilhem Worringer, en el arte europeo la abstracción alterna con la empatía, y al principio del período moderno está en consonancia con la época de Constantino y de Teodoro». En las catacumbas e iglesias de los primeros cristianos, se carecía —no les interesaba— de la técnica de la representación del arte antiguo. Lo importante era

Jan van Eyck. *La adoración del cordero místico*, 1432. Pintura en temple sobre retablo.

el simbolismo cristiano: los santos, las escenas bíblicas, los milagros. En cambio, en Mondrian, en Torres García, el simbolismo constructivista hace lo que la Idea en Platón; y los colores elementales, puros, lo que la esencia (*eidos*). Es un arte intelectual —no conceptual—, absolutamente compatible con la representación (*Los hombres célebres* de Torres García, que asimila la lección de Cézanne). Me atrevería a decir que el arte de las catacumbas, más que un simbolismo, es un signo; una escritura alusiva, no una esencia. Y ahí está la analogía de Worringer. La situación del pintor, a diferencia del proceso de individualización renacentista del retrato, lo que compara de hecho es que «al haber desaparecido la representación —continúa Torres García— desaparece también el punto de vista desde el cual el artista observaba el mundo». (Lo de Ortega.) La «cosmoplástica» del artista, como lo llamo.

La circunstancia en la figuración

Yo suelo afirmar que es un arte sin hombre, sin humanidad (concreta, al menos); sin su circunstancia existencial. Y no por afán historicista ni archivístico. Desde las pinturas rupestres, los murales egipcios, las mujeres cosechando trigo, al autobombo de los triunfadores de batallas o las imágenes de Cristo en la cruz (Grünewald, el Greco, Velázquez), representamos nuestra circunstancia para detener el instante en la eternidad. El arte representativo es antropocéntrico. Aquí, el contraste es notable: son dos procesos opuestos.

En el renacentista, la individualización (burguesa) es fomentada no solo por la economía, también por el protestantismo, para el cual la relación con dios es personal—y por el otro, por el tú—; y en el contemporáneo, acontece la desaparición del «mundo de las ideas» y de los dioses, que da lugar al de las drogas, la masificación, la soledad y las neurosis originadas socialmente (Karen Horney); a los pentecostales, la internalización de ideologías antidemocráticas: *1984* y su invisible Gran Hermano. La concentración patológica de la riqueza. La enfermedad y el hambre. La desaparición del ciudadano por el consumidor. La obsolescencia planificada y la indeterminación del futuro (Wallerstein). La despersonalización del arte actual: si alude al hombre, lo hace etiquetándolo. ¿Qué serían el dos y el tres de mayo goyescos, su imaginación, el vigor dramático de su pincelada, sin el salvajismo napoleónico?, ¿qué serían sus grabados sin la razón extraviada del mito de las luces y el robinsonismo social? (El náufrago en su isla no necesita moral, hasta que llega Viernes, el fugitivo, y el marinero inglés lo esclaviza.) En cambio, Goya —trágicamente implicado en su vida social y política, en su medio y circunstancia— primero es pintor, y resuelve su figuración como tal. Sus precursores, en la cueva de Altamira, representan la suya, como los maestros mexicanos.

La perspectiva

«Si no tiene sentido hablar de perspectiva, es porque no la tiene ya el artista ni se le puede exigir, porque está tan ausente como su concepción del mundo —su cosmoplástica—; si lo asume, no se puede manifestar más que en un supletorio de la representación: la escritura.»

El caso paradigmático es el del artista independizado del mundo fenoménico. (Al parecer, Platón admiraba el arte geometrizante egipcio.) La originalidad que busca está en su técnica. Si antes, con su maestro, parecía seguro de su camino, se aparta del trillo y cree tener su estilo, aunque visto globalmente, se parece al de todos. Lo cual no es extraño. Es el estilo epocal, como el clásico, el barroco, el romántico. Para simplificar, habría dos tipos de personalidad artística. El del artista talentoso, que domina su oficio y que luego se aparta del canon originario. Hace bien lo que hace: es sensible, fino. Se le reconoce. Acude a salones y bienales extranjeras. Sus colegas lo respetan. Ensaya y encuentra un modo personal de expresarse. No tiene, sin embargo, la independencia de un Picasso, un Braque, un Matisse y como tantos excelentes pintores; el *marchand* le exige estereotiparse.

El otro caso es el del artista impaciente por independizarse; que se saltea el dibujo y las técnicas. Quiere pintar de inmediato. Triunfa, gana concursos, becas. Se convierte en una marca. Participa en bienales. Tiene un estudio propio. Expone: el *marchand* le exige lo que vende. Sigue con su modalidad creadora: experimenta incesantemente. Uno ve sus trabajos expuestos, incluso televisados. Sigue sus procedimientos. Por la pantalla se le ve improvisando. Aunque cree saberlo, no sabe lo que hace, pero busca. Cada día pinta un cuadro, dos, tres cuadros. Uno de ellos, que le conquista un galardón internacional, es un gran monocromo, donde el acento está en las pinceladas, unas con relieve, otras planas y veteadas. Luego hay cuadros que consisten en cuadrículas, donde incluye, en estantes, un rostro, una mano, una paloma, un buque velero, un martillo; el esquema de un hombre. No se relacionan entre sí, a diferencia de los simbolismos torregarcianos. La figuración antropomórfica se cosifica; no es más que un elemento decorativo. Su función es ocupar un espacio. Otras telas consisten en chorros de pintura, que corren por gravitación, con menos o más cuerpo, veteadas por colores que se mezclan al azar, a ver qué sale. Experimentan. También tienden lienzos en la calle, para que los rodantes completen la obra; luego de lo cual, saben lo que han hecho. Nadie se admira del recurso ni de la originalidad del resultado.

Leo: «Se subraya más que nunca la individualidad del creador. Ante todo, la creciente exigencia de originalidad y acto seguido, porque al desaparecer la obra en sí —en el arte conceptual— es indispensable la identidad del artista para obtener reconocimiento público». Agregaría: no solo por la necesidad de seguir el mito del progreso (remedo del científico tecnológico), sino, ante todo, por la necesidad de una marca mercantil y revitalizar las ventas. En el país de los ciegos, la fama hace al talento. Una exigencia *sine qua non* cuando una moda deviene obsoleta o con el fin de despertar el interés de la demanda, especialmente la del coleccionista y del esnob. (*Teoría de la clase ociosa*, de Veblen.) El esnob compra por ser moda, más que por la idea del progreso. La moda da el último grito: ¡Los que saben lo compran: «Yo compro; ergo…»! Basta un buen equipo publicitario. ¿Cómo figurar si no paso por entendido? (Molière, Thackeray).

El reconocimiento es una necesidad social del ser humano. Monsieur Jourdain, un burgués, necesitaba, además de su fortuna, adquirir el lenguaje de las clases altas, para enmascarar su origen. Las «preciosas ridículas» exhiben su saber en los salones. (Molestó a los nobles señores, dando tema al satírico, un varón de su tiempo.) *Boccato di cardinale* para el mercado. Se es alguien, se existe —no solo socialmente—, si se posee y somos consumistas, siempre en procura del reconocimiento. No importa si son baratijas, sino si son caras (Veblen). Lo mismo da un cuadro de bazar informe, chillón, si se compra en una galería. Lo importante es la marca y que se vea. Dalí vendía hojas en blanco con su firma; otro, su excremento.

«… En ciertos aspectos, el arte moderno del siglo XX se acerca al de la Edad Media (la pintura ya no representa al mundo en su individualidad); en otros, es exactamente su contrario: el anonimato del artista de antaño se opone al estrellato casi necesario de hoy», para vender su arte. «El simbolismo no desaparece. En el conceptualismo se aproxima al alegorismo de la pintura medieval. Reaparecen palabras. Ya no capta el sentido sin ellas, que se delega a la introducción del crítico», que prolifera[1].

«La subjetividad del artista surge de la intersubjetividad. Se comportan como individuos con su mensaje religioso o ideológico; la perspectiva visual del pintor, que todos comparten, aunque (Nicolás de Cusa) cada cual tiene una imagen propia de dios, en la dualidad individuo-colectividad.» No se rechaza toda ley común, «sino que se participa en su formulación». Afirmación imprecisa, si la ideología dominante es la de la clase dominante (Marx); y una de sus formas de dominación, la hegemonía cultural (Gramsci). Bien lo expresó Brecht: se recuerda a los faraones que mandaron construir las pirámides, no a quienes las levantaron. En el siglo XIX, la percepción del objeto percibido todavía es común (*El amanecer,* de Monet), no obstante lo revolucionario de su estilo. Valorar lo individual no supone la desaparición de la sociedad.

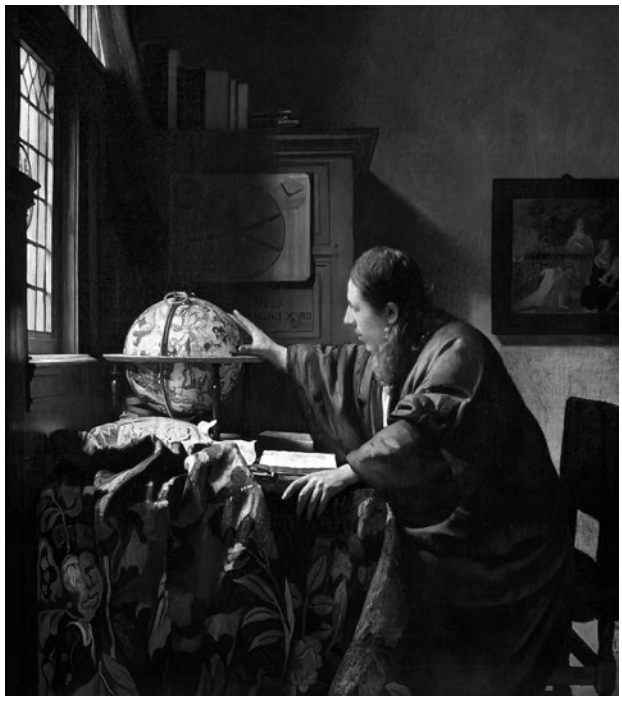
Cézanne propone una síntesis

En el retrato se dan dos subjetividades. La individual no afecta lo comunitario. «El descubrimiento del individuo en la pintura flamenca del siglo XV sugiere otra enseñanza.»

Apenas se afirman los principios de la pintura, Van Eyck los supera en su obra. En vez de mostrar el mundo, su pintura muestra la pintura como tal, lo que Torres García llamaba la «pintura-pintura», lo pictórico específico. Pinta personas, objetos, iglesias. A fines del siglo XIX, «algunos pintores parecen darse cuenta de que el cuadro solo nos muestra un cuadro y lo dicen.» Se refiere a los impresionistas. No fue tan inmediato. No solo influyó la invención del daguerrotipo y la fotografía; permitió prescindir del retratista, si al cliente solo le interesaba la mímesis para la posteridad. Los románticos rechazaron al neoclasicismo, revalorizando el color (Delacroix). Los paisajistas se enfrentaron al paisaje (La escuela de Barbizon; Corot), con su peculiar sentido plástico. Los impresionistas (influidos por la teoría de los complementarios) valoraron la luz y el color. Configuran por contrastes cromáticos, provocando la reacción de Cézanne, quien —sin apartarse de la naturaleza— buscó recuperar el dibujo de los clásicos (Poussin). Organizó estructuralmente el cuadro, enladrilló las pinceladas —entre intersticios blancos de la tela— y geometrizó con esferas, conos y cilindros, además de su planismo. El resultado fue una síntesis revolucionaria, entre el impresionismo y el clasicismo. Sin dejar de ser representativo —recomendó no apartarse de la naturaleza—, percibió la obra como pintura-pintura, abriendo el camino al cubismo y otras tendencias del siglo XX.

¿Cómo desapareció la representación del mundo y su circunstancia? Prescindir de la representación supuso un largo trayecto, que derivaría en una anomia artística, cuyas voces simultáneas recuerdan los galimatías de la Torre de Babel. Todorov menciona la famosa definición de Maurice Denis: «un cuadro, más que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es, básicamente, una superficie plana cubierta de colores distribuidos con un cierto orden». Concluye: «No por eso Cézanne deja de pintar la montaña Saint-Victoire, manzanas o retratos, en lugar de formas geométricas puras». Según él, sus sucesores lo interpretaron al pie de la letra, con «antiobras»; y «no siempre nos da la impresión de captar la verdad de la pintura». No se entendió «una parte del mensaje de Van Eyck, Vermeer y Cézanne». «Llevan la pintura hasta la más alta intensidad; muestran el arte de la pintura en sí, no dejan por eso de representar al mundo, como si la esencia solo pudiera manifestarse por añadidura, de forma indirecta. [...] La pintura acaso exige, para seguir con vida, que no nos empeñemos en contemplar directamente su esencia, sino que, creyendo que nos sumergimos en una imagen del mundo, nos dejemos conducir hasta pintar sin darnos cuenta».

Para Aristóteles, el arte es un organismo. A diferencia de Platón, su maestro, cree que las esencias solo son reales con sus accidentes. Es curioso que una época tan materialista se evada al *topus uranus* platónico y aspire a esencias puras: colores puros, formas puras, geometría pura. Una purificación espiritual, que considerara una esencia a la pobreza, la prescindencia de todo lo accidental. Un acto ascético de contrición, que se contamina con la realidad. Es, como ocurre en Todorov, una elección. No creo en el dogmatismo estético: esteriliza. Somete al espíritu de escuela. Pero sí hay aspectos fácticos a considerar en el fenómeno estético y artístico. El arte devino mera técnica (su etimología), y gira como un trompo en sí misma. Una belleza entrada en años, que quiere encontrar su aspecto más joven y bello. Quizá podamos augurar, como Nadia Boulanger, que Mozart volverá.



Johannes Vermeer. *El astrónomo*, 1668. Óleo sobre tela.

Notas

[1] Cuida su estatus, tutelando al arte como el Santo Oficio —que quemó o aisló socialmente a quienes se apartaron de su interpretación del dogma—. El mercantilismo no difiere de hecho con la actitud vaticana opuesta a Galileo. De aceptar sus descubrimientos —contra la opinión de sus astrónomos—, desacralizaba su fuente de legitimación, acerca del planismo y el geocentrismo bíblico. Perdía la infalibilidad de su tutela. (Aún hoy, hay quienes sostienen esos mitos, solo por sacralizados —como si dios ignorara anatomía o geografía, o que la creación tiene cinco mil años—. Contra los literalistas, para la Iglesia son mitos que heredaron los escribas.) Quienes ofician como críticos del negocio artístico sentencian juicios infalibles no solo en los concursos. Museos, instituciones privadas y estatales, excluyen *a priori* todo estilo artístico no contemporáneo, como si la moda fuese un valor incondicionado, pese a la convivencia secular de opuestas concepciones del arte. *Struggle for life*. Creso, agradecido.

Dentro de un pequeño café. (Koenji)

El *koban* (puesto de policía) del Parque Ueno, bien podría ser una nave extraterrestre.

PORTFOLIO

Algunos barrios **de Tokio**

Alejandro **Núñez**

La ciudad de Tokio contiene veintitrés distritos o lo que en Sudamérica entendemos como barrios. En el habla antigua se los denominaba ciudades, así como a las prefecturas —equivalentes a nuestros departamentos— se las llamaba países. Algún abuelo japonés aún puede seguir usando esos modismos, pero aquí un jovencito lo mirará muy extrañado.

Japón sufre una devaluación del yen como no se recuerda desde hace más de treinta años. La oleada de turistas extranjeros hace frotar las manos de los operadores turísticos, pero también está provocando «más de una molestia» en la organizada vida diaria de los habitantes de Tokio. Turistas europeos, americanos, indios, rusos y muchos, pero muchos turistas chinos. Muchos.

En la siempre de moda y abarrotada calle Takeshita, en el barrio de Harajuku, estimé que entre el 70 y el 80 % de los transeúntes eran extranjeros. Y la oferta para el turista es muy clara y concreta: «¡Ven a consumir!». Sin embargo, hay un circuito de barrios que escapa bastante de ese bullicio juvenil, bastante fabricado, por cierto. Algunos constituyen el *shitamachi*, el que fuera el «centro popular» de la antigua Edo. Otros están un poco más alejados.

Koenji y Shimokitazawa se reparten el ambiente bohemio, más juvenil el segundo: locales de ropa de segunda mano, bares y cafeterías. Hay dos universidades muy cerca y el barrio es paso obligado a la estación de tren. Si bien Koenji comparte el tipo de negocios, se escucha más jazz en la noche y hay varios locales de vinilos y libros «para la gente mayor».

Saliendo de la Estación Nippori (JR), Yanaka Ginza es una inmersión en los ochenta: numerosas casitas viejas recicladas en negocios, puestos de verdulería y

Un contador de cuentos de la vieja escuela, en Yanaka Ginza.

Calle Takeshita, durante el día.

carnicerías, como ya no se ven en la mayoría de los demás distritos. En el interminable Parque Ueno conviven cuatro museos —en el de arte metropolitano de Tokio hay una exhibición de Giorgio de Chirico, hasta fines de agosto—, un zoológico, el templo Toshogu y un lago. Hay un enorme espacio para ferias y conciertos. Y, a lo largo del año, el parque refleja el contraste de las estaciones en su forestación.

A quien pueda llegar hasta aquí, me permito sugerir una recorrida sin prisas y perderse con confianza en alguno de estos barrios más tradicionales. Se puede oler y palpar un sabor de autenticidad que se ha perdido en otros distritos. En cualquier caso, Tokio nunca nos defraudará: una calle, una vía de tren, más de una vez, son apenas la delgada frontera entre la nerviosa modernidad y una silenciosa arboleda.

Teresa Vila a 360°

Un perfil de la obra de la artista uruguaya de la que se está exhibiendo una amplia retrospectiva en el Museo Nacional de Artes Visuales —«En el terreno de la duda: Teresa Vila, 1949-1988»—, con curaduría de Riccardo Boglione.

Riccardo Boglione

Propongo aquí, en ocasión de la exposición del Museo Nacional de Artes Visuales [MNAV], un panorama de la trayectoria de la artista, que pueda guiar a la lectora y al lector a través de las distintas etapas de una experimentadora incansable como Teresa Vila, figura central de la cultura uruguaya de los años sesenta. Pintora respetada y también resistida, generó tanto elogios por sus capacidades técnicas e inventivas como sospechas cuando empezó a politizar sus obras. Su fuerza, todavía pulsante, deriva, sin embargo, no solo de lo técnico y formal, sino, justamente, de la dimensión política que atraviesa muchas de sus creaciones y que la llevó, entre otras cosas, a pergeñar los primeros *happenings* uruguayos. A partir de mediados de los sesenta, sus esfuerzos se canalizaron en profundizar y dinamizar la relación con el público que debía ser copartícipe de la obra, vivirla y entenderla plenamente, características que nunca desertaron su quehacer.

Principios íntimos

Formalmente sus estudios comenzaron en 1948, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que egresó, cuatro años después, con medalla al mérito y, sobre todo, con una formación solidísima: pudo contar con profesores como Domingo Bazzurro, Norberto Berdía y Adolfo Pastor.

Entre las primeras piezas, predominan los dibujos y grabados. Vila parece construir un repertorio de *snapshots* familiares, donde es central la presencia corporal, sobre todo la suya y la de su hermana Ana, motivos de incesante indagación. Es un diario casero, de observaciones que a veces se repiten, entre el estudio —tal vez «reflejo de la academia»— y el análisis obsesivo, aunque rápido, donde no hay nunca detallismo. Su atención está centrada en el cuerpo: por momentos, analizado por partes —a menudo, manos, piernas, pies—; en otros, buscando el retrato de corte clásico, frontal, pero resuelto con raigambre expresionista. Aparecen también gestos comunes, entre *topoi*, como el acto de la lectura, y escenas peculiares, como la mujer mirando desenvueltamente con binóculos —tal vez solapada apología de la observación—. En torno al 1951-52, se produjo un quiebre: de ese momento en adelante Vila dejó de representar el cuerpo. La figura humana, básicamente, desapareció de su horizonte.

Objetos, objetos, objetos

Este pasaje irreversible la proyectó hacia su entorno, donde encontró en los objetos de uso cotidiano su inicial interés: son objetos aparentemente intrascendentes, como mesas y perchas, ligados al ocio; por ejemplo: una vitrola o adornos que son algo más que eso; seres vivos, como las plantas. Cualquier actitud realista está vedada desde el vamos, y las «cosas» pasan a través de un proceso que hace saltar la perspectiva en pos de un aplastamiento de las líneas. Rige también una síntesis extrema, sostenida por refinadas combinaciones de colores en grandes planos. Se podría hablar de influencias cubistas, pero interpretadas de manera muy personal. De hecho, estos trazos puntiagudos parecen dibujar mapas arbitrarios de objetos más que objetos en sí y les otorgan un aire sutilmente amenazador, en una alteración de su carácter familiar: formas que alimentan, contemporáneamente, el reconocimiento apaciguador y una otredad siniestra. Un poco más tarde, Vila empezó a aplicar el mismo tratamiento a vastos campos de figuras, a menudo irreconocibles, que conforman una suerte de paisajes irreales, pero paradójicamente detallados.

La abstracción *en rose*

A partir de 1961, Vila se comprometió totalmente con la abstracción informal, favoreciendo una paleta tenebrosa. En los grabados aparecen signos secos, casi raspaduras líricas, garabatos nerviosos y nudosos, mientras en

Sin título, 1964. Vinílico, aguadas y collage (papel seda) sobre papel: 59 x 80 cm. Colección particular.

los cuadros la pintora experimentaba con los materiales, creando magmas convulsos. Pasó, de hecho, por témpera y óleo hasta llegar a la producción de 1964 en la que adoptó el vinílico, tipo de pintura que no abandonará más, a veces con el plus de papeles de seda arrugados y pegados a la superficie que complejizan la textura del cuadro. Las composiciones se hacen más enredadas, se usa finamente el juego de transparencia de aguada y vinílico, las formas se vuelven casi ideogramas distorsionados, inquietos. Es una pintura que refleja las ansiedades de su época, típica del informalismo europeo de posguerra, pero que aquí transmite el desasosiego de un país que atravesaba una fuerte crisis económica y social. Más tarde, a mediados de la década, los tonos se realzan y aparece, cada vez con más fuerza, un color ajeno a la paleta corriente, el rosado. Así, las «lechadas rosas», según definición de la artista, invaden estos ensamblajes: unas marañas donde tramas absolutamente hipnóticas de líneas se enhebran en moños, circulitos, arabescos. El contraste entre los turbadores signos negros y el rosa omnipresente refleja quizá, metafóricamente, un *ping-pong* entre consternación y esperanza.

Llegan los «móviles»

El gran «invento» pictórico de Vila, sin embargo, son los «móviles», cuya producción comenzó alrededor de 1965. Sus abstracciones se dividen, dentro de la misma obra, en paneles separados (módulos de dos, cuatro, seis, etc.) que, juntos, adquieren dimensiones imponentes. Se trata de polípticos cuyas partes pueden ser reorganizadas en la pared por el público sin perder cohesión (por lo menos a nivel potencial, no se tiene registro de cómo se implementó concretamente dicha interacción). El tema principal fue la guerra de Vietnam, una denuncia del horror del conflicto entre Estados Unidos y el país asiático, blanco capital, en Uruguay y en el exterior, para la ola de disenso contra el imperialismo estadounidense que venía creciendo mundialmente. Es un caso único en los sesenta —posiblemente a nivel global— de cuadros informales «combinatorios», que responde, muy sagazmente, a varios estímulos culturales de la época, mostrando una faceta liberadora: la idea de una obra abierta, indeterminada, que el espectador tiene que completar; el convencimiento de que una obra existe en verdad solo en contacto con el público y que es un instrumento de conocimiento, cuyos va-

Paisaje Liberación 5, 1966. Vinílico y collage sobre tela: 201 x 350 cm (total de las 5 piezas). Colección particular.

lores son cambiantes, y no un objeto sagrado e intocable. El mismo conflicto de Vietnam inspiró otras piezas extraordinarias. Por un lado, una instalación, entre las primeras registradas en el país, que consiste en una suerte de carpa hecha con telas pintadas con sus típicas imágenes semiabstractas de temática bélica, una «cabina de meditación» en la que el espectador entraba solo, como en un confesionario. Por el otro, Vila armó una especie de cuadro-teatrito, cuyo telón —pintado con su estilo— se abre para revelar el lienzo central, donde se acumulan símbolos y mensajes.

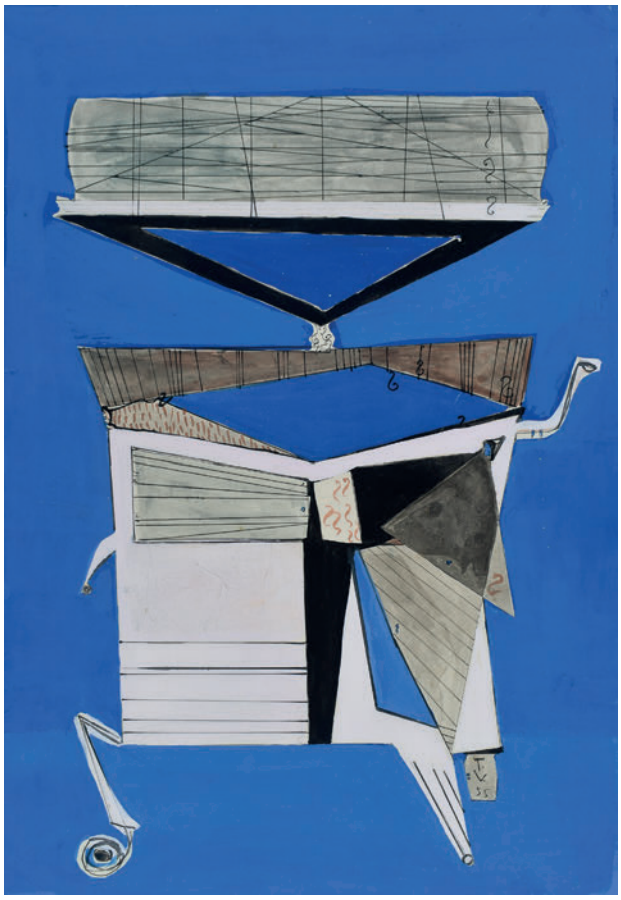
Diez acciones (1966-1969)

En plena politización de su arte, Vila generó una serie de acciones, a mitad de camino entre *happening* y teatro, que

Sin título, 1967.
Vinílico y collage
sobre tela:
200 x 144 cm.
Colección particular.

Sin título, 1967. Vinílico y collage sobre tela: 200 x 144 cm. Colección particular.

se desarrollaron en teatros, ferias, colegios, galerías, calles. Los bautizó «ambientes temáticos» y «acciones con temas», y tenían el propósito de dialogar con su público: en ellos las referencias cultas, sobre todo bíblicas y los guiños a las liturgias religiosas, se mezclaban con crónica, política y cotidianidad. Se trataba de eventos multidisciplinarios, que englobaban lo teatral, lo literario y lo musical, en los que participaron colaboradores ilustres —entre ellos, Ida Vitale, Mario Benedetti y Daniel Viglietti— y donde, a menudo, la misma artista coordinaba las interacciones con el público, coautor del acontecimiento. Como decía Vila, para «hacerlo pensar», para que las personas «saquen sus propias conclusiones sobre una serie de problemas que nos competen a todos los humanos», para «que vean que pueden participar en la vida sin ser meramente espectadores».



Sin título, 1955. Témpera, tinta y collage (papel seda) sobre cartón: 50 x 34,5 cm. Colección particular.

Las veredas y más

Luego de un alejamiento de las galerías (en el que produce unas «antijoyas», creadas con materiales pobres) en 1971, Vila inaugura una muestra —«Veredas de la patria chica»— con la que cambia completamente el rumbo de sus experimentos.

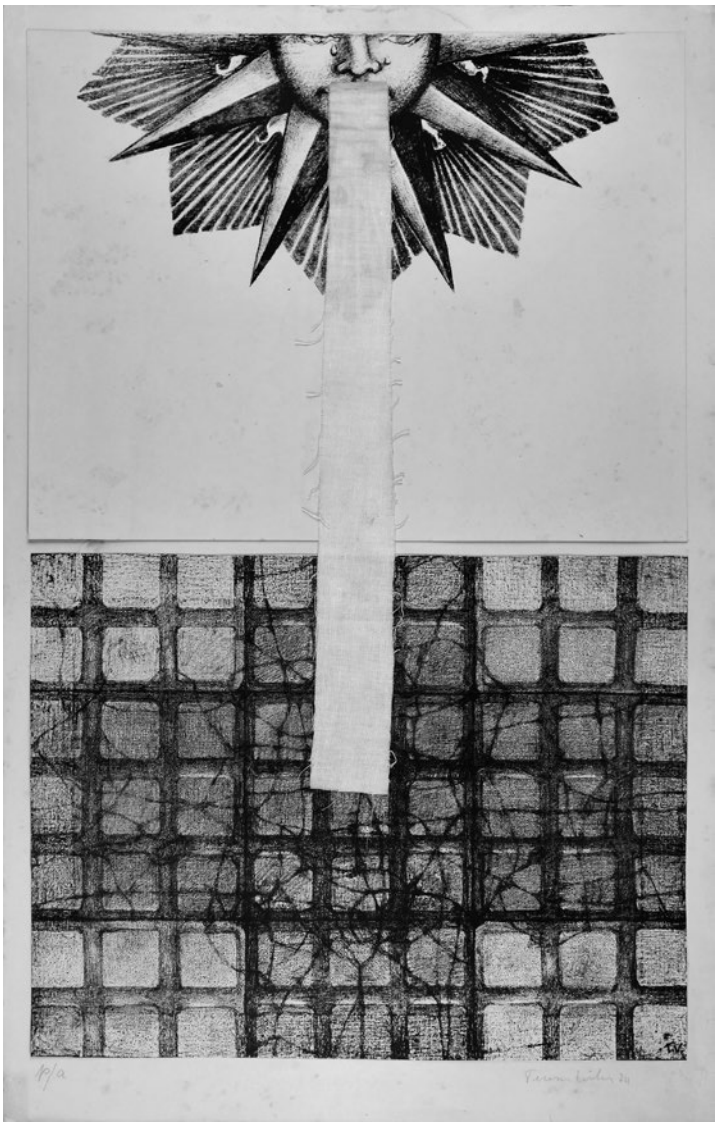
Dejada por completo tanto la abstracción o, en todo caso, la semiabstracción que había caracterizado la década anterior, como el color, la artista operó un retorno a la figuración, manejando casi exclusivamente el blanco y negro, a través del lápiz o el grabado.

En vez de retratar lo que veía a su alrededor, como en los exordios, Vila navegó aquí las aguas del pasado remoto del país, con sus turbulentas historias de ocupaciones y liberación. Lo hizo juntando retazos de textos, máximas, crónicas del siglo XIX, y un repertorio de símbolos locales y patrios —a la bandera, por ejemplo, dedicó una larga serie—, en un cortocircuito entre lo irónico y lo amargo. Mudos testigos de los acontecimientos son, con frecuencia, las baldosas de «nueve panes», típicas de las calles de Montevideo, socarronamente dibujadas en malas condiciones. A ellos se intersecan el sol de la bandera (a menudo llorando), lanzas, fajas, el escudo, un torbellino de símbolos oficiales que, lidiando con citas escritas con letras contundentes, se vuelven cáusticas viñetas del «nacimiento de una nación». Vila siguió su misión de des-

mitificar lo dado, cambiando completamente de registro y sustituyendo cierta furia en la ejecución del cuadro con una reposada y muy culta reescritura de la historia.

Las obras ocultas

La última muestra personal de Teresa Vila se celebró en 1971, mientras que piezas suyas siguieron participando en colectivas hasta 1974. Luego, aparentemente, el silencio. Sin embargo, se trató solo de un silencio público, seguramente alimentado por el clima terrorífico de la dictadura cívico-militar que agobiaba al país. En su casa, la artista continuó produciendo, aunque sin el ritmo sostenido de antes, hasta 1988. Vila, en sus últimos años creativos, construyó un sutilísimo juego de variaciones sobre las mismas baldosas de las series previas. Ahora ya no están acompañadas por palabras ni símbolos, se hallan desamparadas, formas identitarias de la geografía urbana que se muestran como meros significantes y se pueden dibujar en distintas posiciones, nuevas perspectivas. Se vuelven meras formas que permanecen hasta el final, a veces flirteando con dos colores, carmesí y amarillo, a veces diluyéndose, distorsionándose hasta volverse presencias etéreas. Premonitorias, tal vez, con su minimalismo, de la interrupción total de la actividad artística, que duró dos décadas, hasta su muerte en 2009.



See and speak, 1974. Litografía y collage (cinta seda) sobre papel: 65 x 42 cm. Colección particular.

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**.

Mosca
GRÁFICAMOSCA

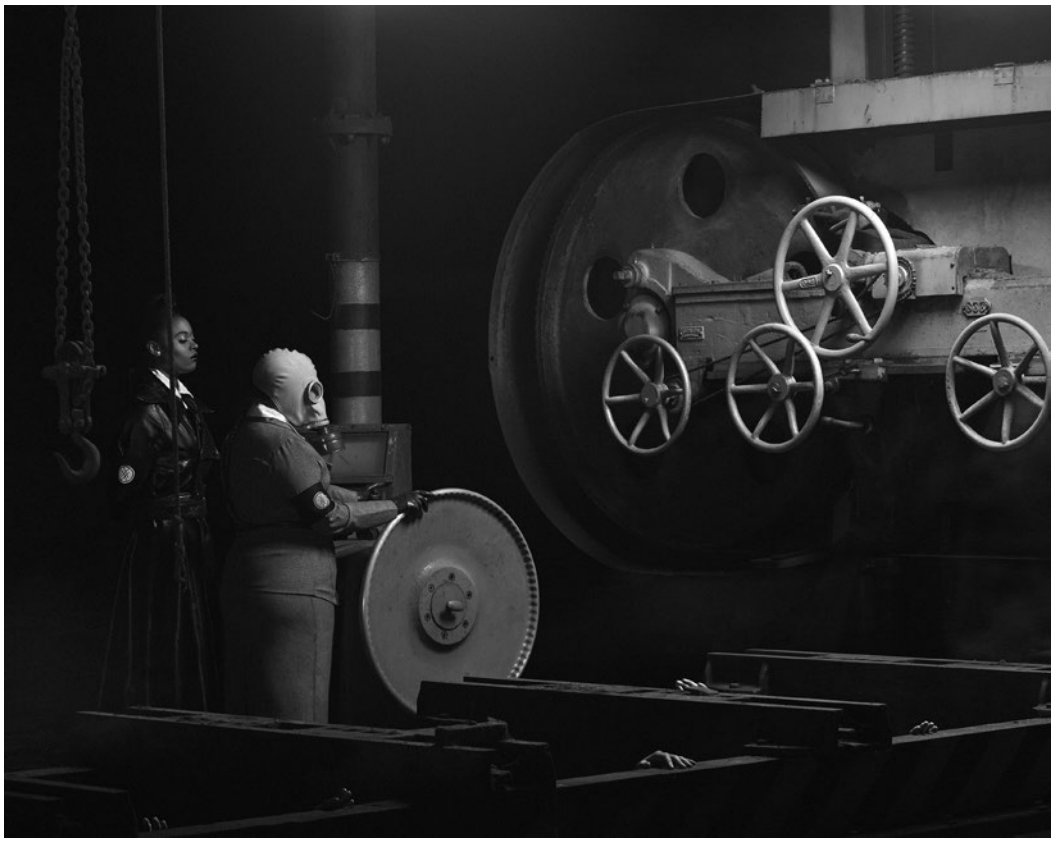
Must–N.º 3.

La obra se completa cuando el otro la ve

Armando Sartorotti

Rodrigo «Kako» Abraham se define como un artista visual. Tiene 39 años, dos hijos, Teo y Lola, y me recibe en el fondo verde de su casa de Palermo, en una amable tarde de primavera. «Nada. No terminé nada...», me dice. Empezó diseño industrial, pero cuando comenzaron las materias técnicas se dio cuenta de que no era para él. Luego cursó un año de Diseño gráfico. A esa altura ya estaba haciendo trabajos para varios artistas y bandas —entre ellas, Trotsky y Buitres—, pero en la carrera llegó a un punto en el que hacía preguntas que sus docentes no podían responder, así que abandonó. Estuvo un tiempo diseñando páginas web con Adobe Flash, una plataforma de software multimedia que le permitía crear páginas dinámicas, pero Adobe le dio de baja a la plataforma. Esto lo desanimó y se alejó del diseño para dedicarse durante dos años a negocios familiares que nada tenían que ver con la creatividad vinculada al arte.

Y entonces llegó la Fotografía. La imagen fija lo entusiasmó a tal punto que largó el trabajo fijo, con horario y sueldo, para volcarse por entero a la realización de producciones propias. El primer proyecto que se propuso fue una producción que implicó conseguir el permiso para usar los talleres de AFE [Administración de Ferrocarriles del Estado], en el barrio Peñarol, involucrar a veinte amigos que cumplieron roles de asistentes, actores, maquilladores, vestuaristas. La secuencia contaba una historia de un mundo controlado por mujeres, donde los hombres eran esclavos a los que solo se los mantenía para ser re-



Scheme XX-On.

productores, extrayéndoles con máquinas el semen. Una megaproducción que dio como resultado una docena de fotografías que componían un relato impresionante. Un proyecto gigantesco, nunca visto en Uruguay. El resultado fue un trabajo que podía competir con cualquiera de los proyectos conceptuales de gran porte que se desarrollaban en esa época en el mundo. Y esa fue la entrega final del curso de seis meses de Fotografía avanzada.

Esto lo motivó para realizar varios talleres y cursos cortos en la SVA [School of Visual Arts], en Nueva York. Cuando volvió siguió trabajando en forma independiente en diseño gráfico y continuó haciendo producciones fotográficas enormes con el mismo vuelo conceptual de aquel primer trabajo realizado un año antes. En esa época, su esposa, dedicada al periodismo, es designada como corresponsal de la *BBC* en Miami.

Reflexión del artista sobre su recorrido y el valor de crear

Nos fuimos a una ciudad nueva con un trabajo seguro para ella, pero para mí era todo incertidumbre. En Miami estuvimos algo más de un año, que para mí fue la peor época de mi vida. No podía trabajar, porque estaba adjunto a la visa de mi esposa. Logré realizar algo de diseño y producciones fotográficas, ya no en la escala de esos mundos imaginarios que tanto me gustaba crear, pero nada me entusiasmaba. Al año de estar en Miami conseguí, a través de contactos, exponer en una galería dos obras, durante la Miami Art Basel, considerada la exposición de arte moderno y emergente más importante de los Estados Unidos. En ese período, Miami se llena de coleccionistas, galeristas y amantes del arte de todas partes del mundo. Sé que suena infantil, pero estaba por volverme a Uruguay y la pregunta de amigos que más temía era: «Y ¿cómo te está yendo?». Supongo que para cualquier emigrante es muy difícil contar fracasos. Es como si no quisieras defraudar a los que se quedaron. Entonces, cuando ya faltaba poco para volver a Uruguay, porque terminaba el contrato de mi esposa, recibí la llamada de un coleccionista holandés que había visto mis fotos en la galería y quería ver mi porfolio para elegir obras y comprármelas. Me citó en un hotel —creo que era el Ritz—. Cuando llegué, a las once de la mañana, una orquesta de jazz tocaba en el *lobby* y en la puerta paraban Bentleys y Rolls-Royce, bajaban empresarios de traje y corbata y yo había ido de bermudas y camiseta. El coleccionista eligió diez fotografías. Lo interesante de todo esto es que, justamente, uno de mis referentes es holandés, Erwin Olaff, que conocí a través de aquel primer curso, fotógrafo al que le copio el estilo «Rembrandt» de iluminación; al principio también copiaba su perfeccionismo, aunque de a poco me ha dejado de preocupar. Es más, lo imperfecto hoy me parece mucho más interesante.

Volviendo a la aventura en Estados Unidos, más allá del Art Basel, Miami es un desierto cultural. Supongo que eso también alimentaba mi desánimo. Unos meses después, mi esposa accede a un puesto de la *BBC* en Londres, para el cual se había postulado, y, al mismo tiempo, se abre un llamado para un puesto de Visual

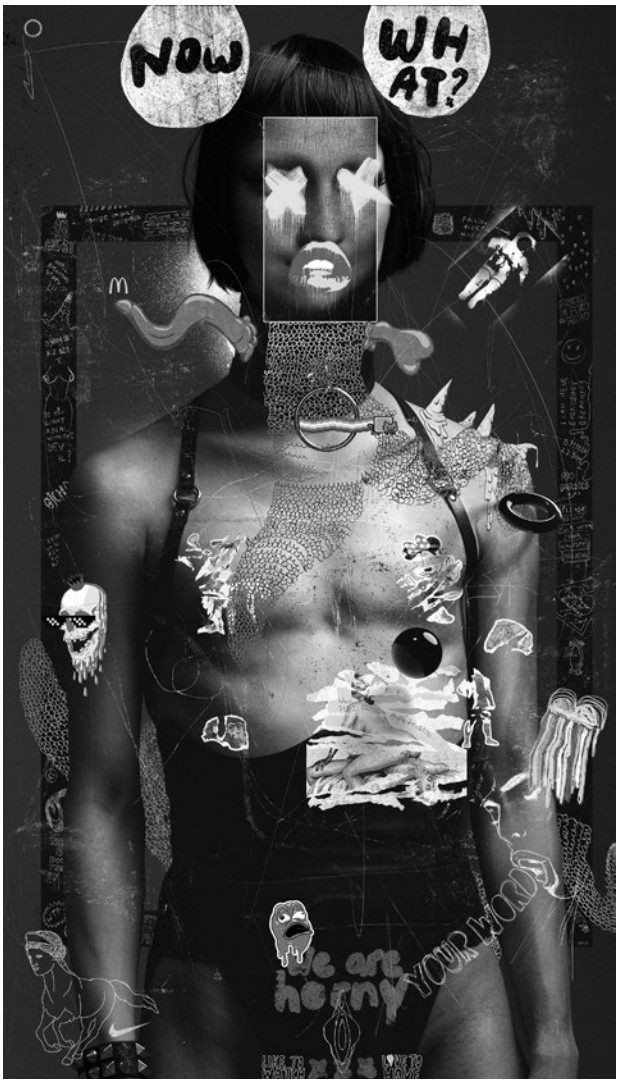
Petit Mort-Sexe.

Artist, también en la agencia, al que me presento y quedo seleccionado. Unas horas antes de subir al avión, nos llama la doctora de mi esposa y le dice que estaba embarazada. Después de lo que había pasado en Miami, estábamos yendo a una ciudad como Londres, uno de los nodos culturales del mundo, ambos con trabajo y visa, y con esa enorme noticia sobrevolándonos. De todos modos, en Londres, entre el hijo en camino y las ocho horas, no me dio el margen para hacer fotografías. Mi trabajo para *BBC* implicaba mucha animación, y eso me motivó a hacer mis propias animaciones. Un amigo que vio mis creaciones personales me incentivó a explorar el mercado del criptoarte. No podía creer y no entendía por qué alguien podía comprar una obra que era la suma de pixeles, pero, de todos modos, subí trabajos a una de las plataformas que estaban de moda y vendí varias animaciones. A partir de ahí empecé a mezclar imágenes en 3D, animación, pedazos de mis propias fotografías y volví a vender obra, ahora en otra plataforma más selectiva y elitista. Lo que tiene el criptoarte es que eliminás los intermediarios. Además, si el que te compró la obra la vende, vos recibís regalías; y si el segundo a su vez la vende, seguís recibiendo regalías, porque hay trazabilidad de tu obra. Lo que es difícil de entender es que el que compra tu obra no está comprando ese archivo que le mandás, sino la propiedad real sobre tu obra. No es lo mismo tener un Picasso que bajar una buena copia de internet, imprimirla y colgarla.

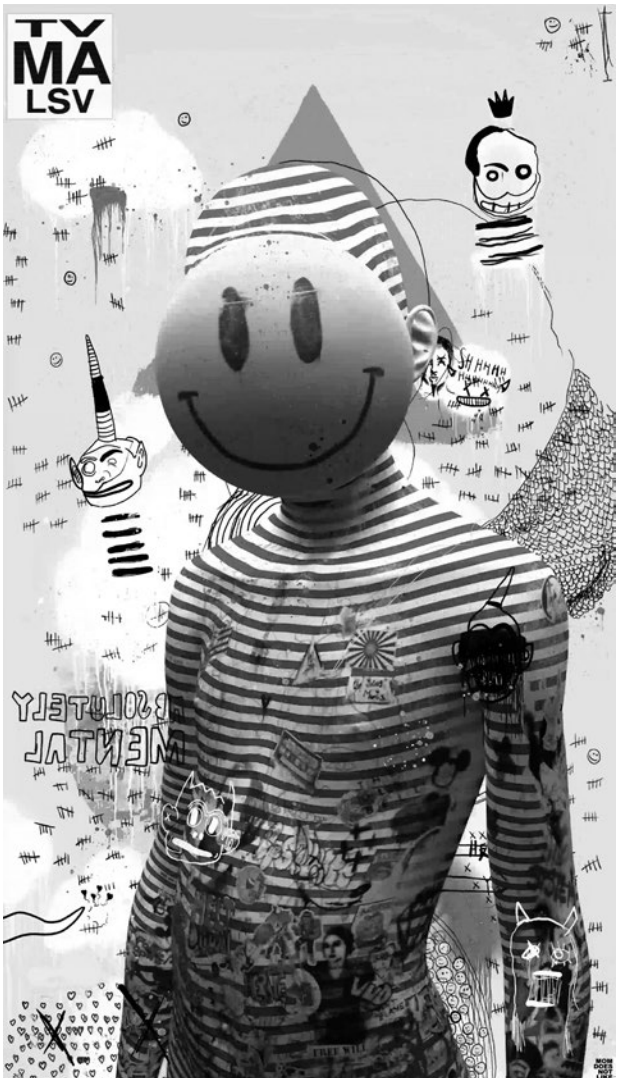
El tema es que empezás a percibir que podés vivir del arte o, por lo menos, de esa forma de comercializar tu arte. Y cuando

Poison.

Unnamed (Warrior).



The Opening.



First Day of School.

el mercado empieza a no funcionar, que es un poco lo que está sucediendo ahora, es cuando sentís que se te desarma el mundo. La dinámica en torno a la comercialización de tu producto como artista es que, primero, la obra empieza como un concepto, va mutando a partir de los días, evoluciona: entonces, te sentís libre de crear. Después, ves que aceptan lo que hacés y pagan bien por eso; luego, te das cuenta de que empezás a dudar sobre la aceptación probable de tu próximo trabajo: dudás si tenés que agregar o quitar algo que pueda perjudicar su comercialización. Y en ese preciso momento te das cuenta de que tan libre no sos. Hoy en día soy consultor de UNICEF, y trabajo como animador y diseñador gráfico en forma independiente. Sigo haciendo cosas para mí, sin preocuparme si me va a traer plata o no. Entre otras cosas, me sirve para mostrar mis secretos más oscuros, a través de mis obras, sin que el espectador se entere. Y en ese marco de conquista, de libertad, me gusta tener en casa una pared para grafitearla, pintarla y volver a grafitearla, y que la gente venga y me vea también ahí como creador. En el fondo, lo que me interesa es constatar que la obra se completa cuando otro la ve. Así, se transforma en una obra nueva tantas veces como personas la vean.

La inteligencia artificial no la he investigado en profundidad, pero ahora mismo estoy entusiasmado por lo que me ha facilitado mi trabajo. Por ahora es más un asistente que una competencia. Hay cosas en diseño y animación que la IA hace veinte veces más rápido de lo que me llevaría a mí hacerlo. Pero mi laburo no es solo la suma de pixeles. Mi laburo es pensar, crear, y ese es el verdadero valor de lo que hago, tanto para UNICEF como para mis clientes particulares o para mí mismo. Lo que sí siento ahora es que reconozco que el trabajo no es un valor en sí, tal vez la IA nos libere, nos dé más tiempo para nosotros, para preocuparnos por cosas que deberían ser más importantes, para que el trabajo no se imponga como la prioridad principal del individuo. El arte lo que me da —zafando de lo tóxico del criptoarte y la máquina de las redes, eso de tener que comentar para no perder presencia y poder vender, toda esa maquinaria que parece idílica, pero que en realidad te crea un personaje que te chupa energía— es la posibilidad de ir a una feria y que el verdulero me conozca, comprar una cabeza de Geniol, con sus clavos y tornillos, pintarla, intervenirla y ponerla orgulloso en un estante en mi casa, y que mis hijos entiendan eso como obra. Eso me llena más que toda aquella maquinaria.

Entrevista a Brenda Frizzera:

Benditas e **insumisas**

Artista y docente, Brenda Frizzera (Montevideo, 1958) fue pintora geométrica en sus comienzos y pasó a usar mayor figuración y volumen en sus series *Tableros de ajedrez*, para hacer actualmente una pintura figurativa. Se apoya en la confrontación de imágenes femeninas de la cultura popular, con mujeres tomadas de las pinturas de maestros del pasado, en un diálogo propio del lenguaje del cómic. Su primera maestra fue María Freire, en 1972. Luego estudió en el Círculo de Bellas Artes con Amalia Nieto en 1974 y 1975, y con el profesor Héctor Sgarbi en 1973 y 1979. En 1977 ingresó al Instituto de Profesores Artigas, donde obtuvo el título de Profesora de Dibujo. Ejerce la docencia en primer y segundo ciclo de Enseñanza Secundaria desde 1978 y trabaja en la Primera Experiencia de integración de estudiantes sordos desde 1996. En 1986 asistió a clases de tapiz con la profesora Rosa Barragán. En 1991 concurrió al taller de Ana Salcovsky, y durante 2001 y 2002 realizó estudios de serigrafía con Oscar Ferrando.

Oscar Larroca

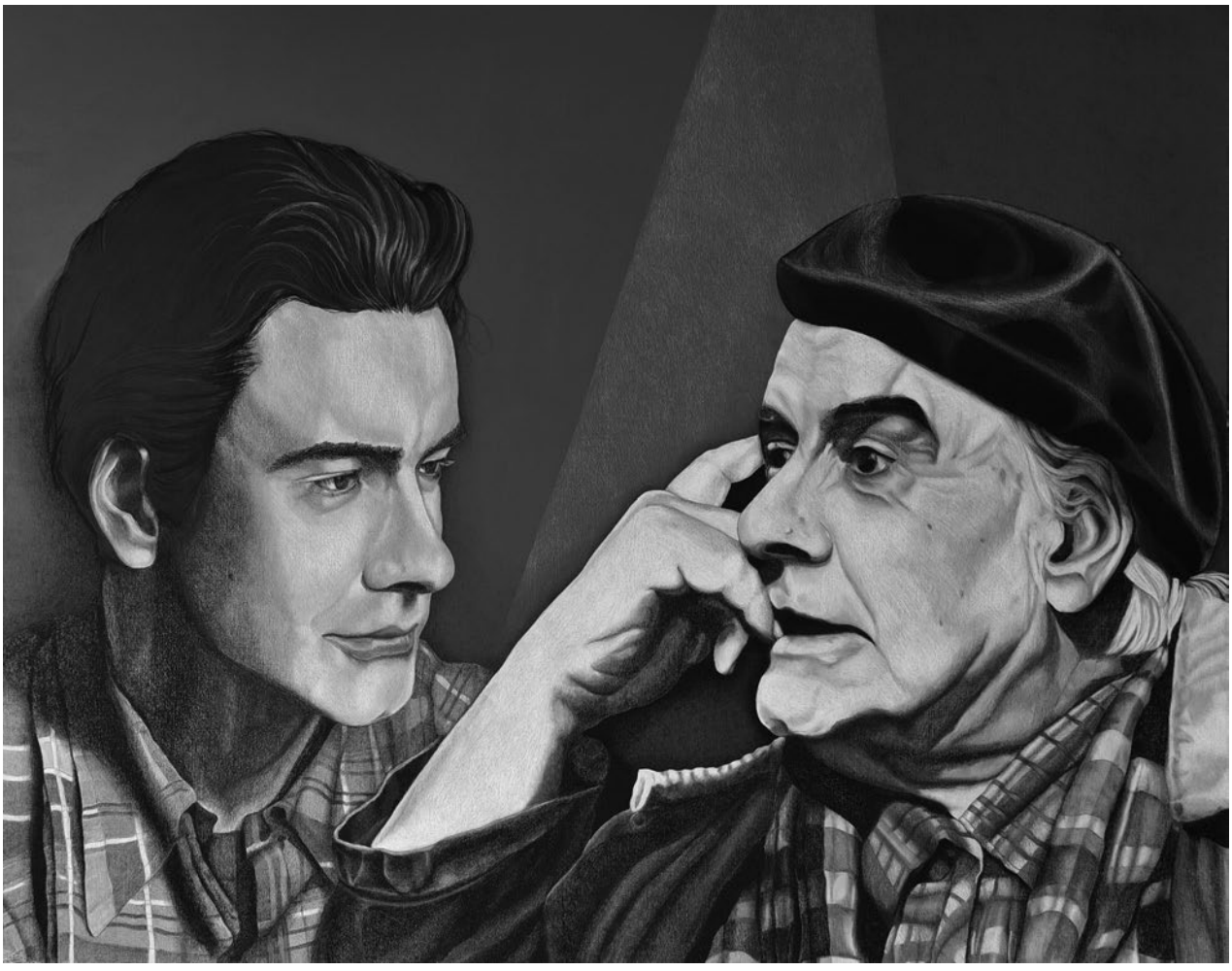
A propósito de su obra, dice Santiago Tavella: «El mundo contemporáneo está lleno de declaraciones verbales, visuales, sonoras de una literalidad aburridísima; no en vano en el lenguaje adolescente actual aparece recurrentemente la palabra "literal" como un diagnóstico inconsciente de esta situación. Los juegos metafóricos planteados en el uso de los diferentes lenguajes visuales en estas pinturas nos alejan de esa literalidad y nos invitan a sumergirnos en juegos más complejos y profundos».

—¿Vos ya tenías inclinaciones muy tempranas hacia la pintura, o a la hora de elegir una carrera dijiste: «voy a probar por este lado»?

—Durante mi infancia ya tenía deseos de pintar y dibujar, seguramente como cualquier niño. Igualmente ya podían ver algunas diferencias en el manejo del trazo y las formas. Por ejemplo, con una maestra de tercer año, fuimos al Museo Fernando García, el de los carruajes. Cuando volvimos a la escuela nos pidió, para entregar como deber al día siguiente, el dibujo de alguno de los vehículos del museo. Yo elegí como tema una cachila, y la maestra dijo: «Esto no lo hizo ella. [...] Bueno, vamos a dibujar en clase lo que hicieron en sus casas». A la hora de elegir una carrera yo ya pintaba bien y era lo que más me gustaba hacer. Incluso, más que leer. Y la música ya me gustaba de chica. Ese mismo tercer año de escuela descubrí a los Beatles y me voló la cabeza... La música es una de las facetas del arte que me interesa más. Y cuando llegó el momento de elegir una carrera dije: «No, Arquitectura no». Sin embargo, me apasiona.

—¿Y en Secundaria?

—Estando en segundo de liceo era compañera de la sobrina de María Freire: Laura Zabala. Ella me presentó a María y a Costi, y comencé a mandarle dibujos. Me daba su opinión, me los corregía y hacía ejercicios junto a Laura. Ese fue mi comienzo. Empecé a usar el acrílico, que no era tan conocido en ese momento. Estamos hablando del año 72...



Como decía ayer..., 2021.Acrílico y técnicas mixtas sobre MDF: 115 × 90 cm.

—Los «geométricos» ya usaban acrílico (Spósito, Costigliolo...).

—Sí, ya hacía rato que estaban en esa técnica. Lo cierto es que María me enseña a utilizarlo. Para mí era muy fácil. Trabajábamos con colores primarios y con ejercicios sencillos que ella iba corrigiendo. Pero así fui aprendiendo composición, que después son cosas que profundicé más. Luego, en tercer año, la dictadura... la vida de todos cambió. En cuarto año mi plan de vida era entrar a Bellas Artes.

—Ahí cierran la Escuela.

—Sí, cierran Bellas Artes y me anoté en el Círculo de Bellas Artes, ahí en lo que fue la casa de Zorrilla...

—Ya a esa edad tenías las cosas muy claras sobre el camino de tu profesión.

—Quise ir a algunos talleres, como el de Nelson Ramos, pero finalmente y por una cuestión económica me quedé en el Círculo. ¡Tuve una suerte!, porque tuve como docente a Amalia Nieto, una planista que me enseñó mucho sobre el manejo del color. Dibujaba muy bien y sabía enseñar. Al año siguiente tuve a Héctor Sgarbi, que también era un crac el viejo. Ya para ese entonces había pasado al óleo. Incluso teníamos hasta modelo vivo desnudo, y no sabían si dejarme mirar... Claro, yo tenía 16 años. Igual me dejaban. Margareth White también estaba en el grupo. Salíamos a ver exposiciones con ella. Después fui al IPA en 1977. De ahí rescato a Battegazzore, que nos enseñó mucho, mucho.

—Con una pedagogía muy distinta a la de Amalia y María.

—Distinto, pero tal vez más parecido a María Freire por la teoría de la luz, el color. También impartía Teoría del arte, que te abría la cabeza.

—¿En ese momento seguías pintando en un estilo geométrico?

—Sí, era un tipo de pintura influenciada por Julio Le Parc...

—El arte cinético.

—El arte cinético, ahí va, sí. Victor Vasarely, para mí, era lo más. Pintaba los acrílicos con tiralíneas: eso me lo había enseñado María Freire. ¡Un laburo! Había que hacerlo por capas para hacer todos aquellos degradé. Y todo tenía que ser perfecto, porque «geométrico» y «mal pintado» no van de la mano. También en el IPA hacíamos dibujo técnico y usábamos el tiralíneas. También esos ejercicios debían quedar impecables. Y así tenían que quedar mis cuadros.

Después de usted, 2006. Acrílico y técnicas mixtas sobre MDF. 20 × 95 cm.

En concreto, esa fue una serie grande. Durante muchos años estuve pintando eso e intentando generar la ilusión de la tercera dimensión.

—Con las herramientas informáticas actuales ya no existe la preocupación por estudiar cómo funciona el color, el tono y la geometría subordinados a la perspectiva. Antes, el mismo artista era su propio procurador a la hora de resolver los problemas estéticos en sus obras.

—El arte también es producto de su época. Es difícil que ahora veas artistas haciendo las cosas que hacía Vasarely o Le Parc. Tal vez hay gente que hace cosas geométricas, pero diferente. El op art fue un período. Estuve unos años haciendo eso y «continué en el plano», y pinté una serie de obras planistas en técnica mixta. Fue una serie sobre el ajedrez...

—Y de ahí, pasaste a algo totalmente diferente.

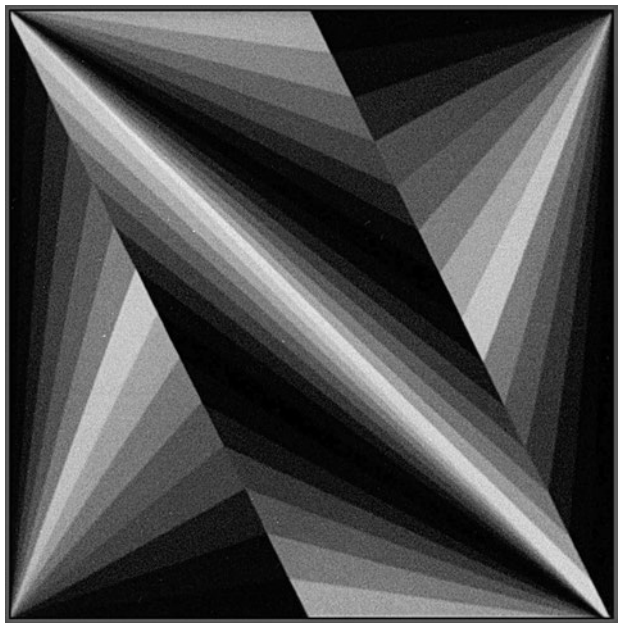
—Sí, pero todas las etapas van teniendo un poquito de la serie anterior. ¿Viste cuando terminás una cosa, que siempre parece haber un nexo entre una etapa y la siguiente? El ajedrez tenía «construcciones» en una composición ortogonal que yo la variaba, pero para el paso siguiente empecé a colocar volumen, sombra, claroscuro...

—Alguien podría decir, mirando tu última obra, que queda muy poco de la primera etapa, por decirlo rápidamente.
—Sí, tal cual. Hice una «involución». (Risas.) Espero no caer en la crítica que se le hizo a Giorgio de Chirico... Después de la serie del ajedrez pasé a los cuerpos desnudos pintados, una muestra que hice en el foyer del Notariado. Había mucho color, algunas cosas con tintes fauvistas, seguramente también con influencia del pop y de Warhol, con ese recurso de repetir las formas. Todo eso significó una transición entre el plano y el volumen. Y de ahí sí, pasé a otra cosa, a la exposición «Bendita tú eres», que fue un poquito conceptual, porque se trataba de mujeres retratadas en el Renacimiento que las pude conectar con las heroínas de los cómics.

—El cómic te vincula nuevamente con el pop art.
—Junté a las mujeres del Renacimiento con las heroínas de Marvel: todas «mujeres fuertes» en una composición similar a la de una viñeta de historieta. Con frases como «Has recorrido un largo camino, muchacha», que era una frase de un reclame de los primeros avisos feministas de aquella época (años sesenta). Eso gustó porque era diferente. Había un encuentro entre esas mujeres, un puente en el tiempo y un diálogo entre ellas. Posteriormente empecé a hacer retratos.

—¿También vinculados con la obra anterior?
—Sí, eran retratos de mujeres que habían influido en mi vida. Rigoberta Menchú, la Gioconda y Janis Joplin... Esta serie tiene conexión con la *Bendita tú eres*, y se llamaba *Hermosas e insumisas*. Hice una trilogía de Frida...

—¿Esa fue tu última exposición hasta el momento?
—Sí, fue la última. Luego empecé con la serie de los hombres, que es la que estoy haciendo en este momento. Son retratos muy grandes, pero trato de que tengan algún apunte psicológico del retratado. Tengo sentimientos encontrados con el arte conceptual. Hay cosas buenas, como todo, y hay cosas malísimas. La primera vez que vi la obra de León Ferrari con el Cristo clavado al avión, quedé impactada. Además, él no puso ningún texto explicando la obra. A mí lo que me mata son los textos explicitando todo: te quitan todo protagonismo, porque lo lindo del arte es justamente que a todos nos mueva con distintas emociones. Es como la música; no la percibimos igual vos y yo. Por ejemplo, escuchar *Strawberry fields*... Yo no sé lo que te puede producir a vos ese tema, que posiblemente será algo diferente a lo que a mí me produce. Para mí el arte era eso, sin explicaciones eruditas del mismo autor «para que todos entiendan lo mismo».



Geométrico III, 1984. Acrílico sobre lienzo: 80 × 80 cm.

—Parece que después de Duchamp poca cosa más puede inventarse.
—Duchamp fue un pícaro y un genio también, pero él, con los *ready-made*, habilitó a mucho chanta que agarra cualquier cosa. Y es fácil ahora, porque vos te vinculás y hacés *lobby* junto a un mecenas que te apoye, el cual es casi más importante que el artista. Ahí está la nueva movida del arte británico de los noventa y sus galeristas. Por otro lado, está bárbaro cuando te apoya alguien que «ve lejos», como Brian Epstein cuando descubrió a los Beatles. Seguramente los Beatles habrían llegado igual, sí, pero te quiero decir que ese tipo fue importante, aunque estos otros galeristas que bancan a esa gente también forman parte de un gran negocio.

UNIVERSOS ONÍRICOS

Fabián **Mendoza**

Originario de Mercedes, ciudad que está siempre presente, Mendoza ha elegido Montevideo. Pero, siendo más preciso, ha elegido el universo de la Ciudad Vieja, esa que, adormilada por las noches, late detrás de las murallas.

En la calma de su atelier renacen a diario los inmortales Bach, Vivaldi, el muy veneciano Albinoni, entre otros; y por las noches alumbran más las velas que las lámparas eléctricas, donde el buen vino es la excusa para agasajar a los amigos.

De las volutas de humo del tabaco, y el ronroneo de Gata entre caricias, nacen uno a uno los microcosmos que luego viven en paredes de Uruguay, Argentina, Brasil, Paraguay, Chile, Perú, México, Estados Unidos, Canadá, Portugal, España, Francia, Países Bajos, Suiza, Austria, Alemania, Australia y Egipto.

Durik – Claudio del Pup

Carlos Rehermann

—Quien ha visto los cuadros de Fabián Mendoza (Mercedes, 1966) identifica siempre una especie de elenco, como si sus personajes tuvieran el mismo vestuarista. Hay una firmeza en este mundo de personajes simbólicos, surrealistas. ¿De dónde sale ese mundo?

—De muchacho, allá en mi pueblo, en Mercedes, trabajaba en una revista de cómics, de historietas. Me llegaba el guion y yo era el dibujante. Pero siempre estaba la idea de generarme mis propios guiones. Un día, al intentar crear una historia, aparecieron estos dibujos que, por supuesto, en la revista fueron completamente rechazados, porque la historia no tenía pies ni cabeza. Estos personajes no sabían de dónde venían ni hacia dónde iban. Empezaron a tener frío y se fueron poniendo cosas que encontraban en la ciudad abandonada. Dentro de la historia aparece un libro, un único libro entero, y estos tipos imaginaron que esto tenía que tener una suerte de valor, entonces se pusieron a recopilar hojas, papeles de envoltura que habían quedado tirados y empezaron a encuadernarlos. Por allá uno pudo decodificar el primer libro, el único que había encontrado entero y, así, las generaciones que vinieron después empezaron a educarse y formarse con esos libros que ellos habían compilado con cualquier hoja que habían encontrado. Nada tenía mucho sentido. Del mismo modo, empezaron a formarse categorías sociales determinadas por el tipo de sombreros que ellos se ponían. Básicamente, ese era el mundo que yo había inventado para una historieta de cómic que nunca funcionó. En ese entonces yo pintaba cosas medio picassescas, intenté con el abstracto —lo cual me aburrió enseguida—, probé un poco con esto y un poco con aquello. Tiempo después, revisando papeles, encontré aquellos dibujos y los empecé a pintar para ver qué pasaba. Esto vendría a ser la génesis de estos personajes que nacieron del cómic.

—Un tipo de figuras simplificadas, aunque tienen un tratamiento de claroscuro y representación de volumen, tienen aspecto de un mundo que no es este mundo, pero tampoco es caricatura de este mundo.

—Mi maestro, Jaime Parés, me hacía ver —hablando del

Tocata y fuga. Óleo sobre lienzo.

arte moderno— que las figuras de Picasso estaban deformadas hasta extremos absurdos, pero me hacía notar la diferencia de deformar algo cuando lo sabés dibujar y cuando no lo sabés dibujar. «Hay que saber lo que estás deformando, muchacho», me decía. Para deformar una botella, tenés que saber dibujar una botella, porque si no se nota. Lo mismo con las manos. Es muy complejo dibujar una mano. Hay un tema de proporciones: las podés estirar como hacía Rafael o el Greco, o como los cuellos de Modigliani.

El intruso. Óleo sobre lienzo.

Del libro de los secretos. Pergamino 22, sección 1b. Óleo sobre lienzo.

Homenaje a Samuel Beckett. Óleo sobre lienzo.

—Tus personajes me recuerdan a la serie inglesa *El prisionero,* que se trataba de un mundo del cual no se explicaba nada y había un tipo al que le habían asignado una especie de bungaló en un gran parque donde había muchas casas, cada una con un número. Ahí vivía gente muy rara y él no se podía ir de ahí, y no sabía tampoco qué era ese mundo. El mundo tuyo me hace acordar a eso por algunos elementos: los vestuarios con rayas horizontales, por ejemplo.

—¡Qué curioso!, no vi esa serie. Si bien comencé a pintar en los años ochenta, en los noventa la arquitectura en mi pintura tenía el mismo concepto. Esos personajes empezaron a reconstruir esa ciudad, y fueron apareciendo interiores con columnas de mármol con un palo de gallinero atravesado. Era parte de la locura de estos tipos que habían ideado, tratando de comprender la arquitectura, y habían ido haciendo cosas con esos libros que habían encontrado, que los armaron porque vieron que había un modelo donde las hojas se aplastaban, se cosían. Incluso le habían asignado otro nombre a eso que nosotros llamamos libro. Esta es la historia que me hacía de estos personajes.

—¿Cuántos cuadros llevas de esta serie?

—Desde los noventa, unos 300.

—Vamos a suponer que publicamos un libro tuyo que recoge todas estas 300 pinturas. ¿Aparecerá ahí un guion, del cual nunca pensaste?

—No lo sé, tal vez sí.

—¿Vivís de la pintura?

—Sí, y es muy milagroso para mí.

Golah. Óleo sobre lienzo.

—¿A qué se lo atribuís?
—Sospecho que debe haber algo allí, que incluso a mí se me escapa. Yo no sé si lo que hago es arte. Yo me enamoro de lo que voy haciendo y algo de alma se va en eso. Le habla a gente de culturas muy diversas, y es muy raro eso. Porque vos podés ser autor de culto como escritor, o como lo que sea, y le llegás a determinado tipo de gente, de segmento cultural, por decirlo de algún modo, pero cuando las cosas que hacés le gustan a una niña de tres años y un señor dueño de un museo, te preguntas cuál es el espectro ahí, cuál es el rango.

—Comentabas que no sabés si lo que hacés es arte, y no te cuestionás el tema del valor artístico en el momento que lo estás haciendo, pero que te enamorás de lo que estás haciendo. Me parece que es una buena definición, una actitud sana del artista que logra desprenderse de esas cuestiones. ¿Pero no te aparecen las dudas?
—Todo el tiempo. Las dudas más duras son del orden de «¿no estaré repitiendo?». Me sucede después o antes, o bien en el medio, pero en el momento sigo. Pero voy viendo pequeños cambios, no sé si en la figuración, pero sí con el tratamiento plástico.

—Lo que llamaríamos «cuestiones técnicas».
—Sí. Si te muestro una pintura de 1994 —pese a que la figuración puede ser parecida—, el último cuadro que hice ahora me asusta un poco porque lo veo bastante pop, con colores muy planos, y este personaje que está hamacándose tiene una remera blanca y negra, y casi no tiene volumen, es casi plano…, pero me gustó. Esto significó un cambio con un resultado bien distinto.

—¿Comenzás haciendo bocetos con un block, con un papel?
—Sí.

—Y cuando llegás a la configuración formal que te interesa, lo pasás a la tela.
—Sí. Incluso, a veces, cuando reviso bocetos, combino dos.

—Desde la filosofía, desde el contenido más hondo de todo, ¿de qué te nutrís?
—De la cábala, me gusta mucho Borges, leo la Biblia. Y mi propia realidad, que vivo un poco como capullo para adentro, es una historia que decidí contarme, porque ahí afuera está medio cruel.

Esta entrevista fue realizada por Carlos Rehermann en *Tormenta de cerebros* (Portal Medios Públicos - Radio Cultura), previo a la exposición del pintor Fabián Mendoza en el Edificio Artigas, en el año 2023.

SOCIO

Para empezar a salir

Carlos LLanos

Viernes 20 de setiembre
19 hs

a través del arte

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

EL GALPÓN

SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

OBRA EXTRANJERA

Juan Cano / Pepe Viñoles

«Obra extranjera» es una muestra que habilita a varias lecturas; por un lado, se podrá calibrar la obra madura de Viñoles y Cano, que explica sus relevantes trayectorias en Suecia; por otro lado, es un testimonio del proceso creativo de esa identidad fragmentada, tan rica y diversa, tan de aquí como de allá.

PEPE VIÑOLES

JUAN CANO

Espacio Nicolás Loureiro - Entrepiso del teatro.
Horario sala: lunes a viernes de 10 a 19 h. Sábado de 18 a 21 h.
Domingo de 17 a 19 h.

Cursos **2024**

Diploma en **Gestión Cultural**

Comienzo:
abril 2024

Modalidad;
virtual sincrónica

Gestión de la **Producción Artística**

Comienzo:
agosto 2024

Modalidad;
virtual sincrónica

Centro de Capacitación
www.fundacionitau.com.uy

Itaú Fundación