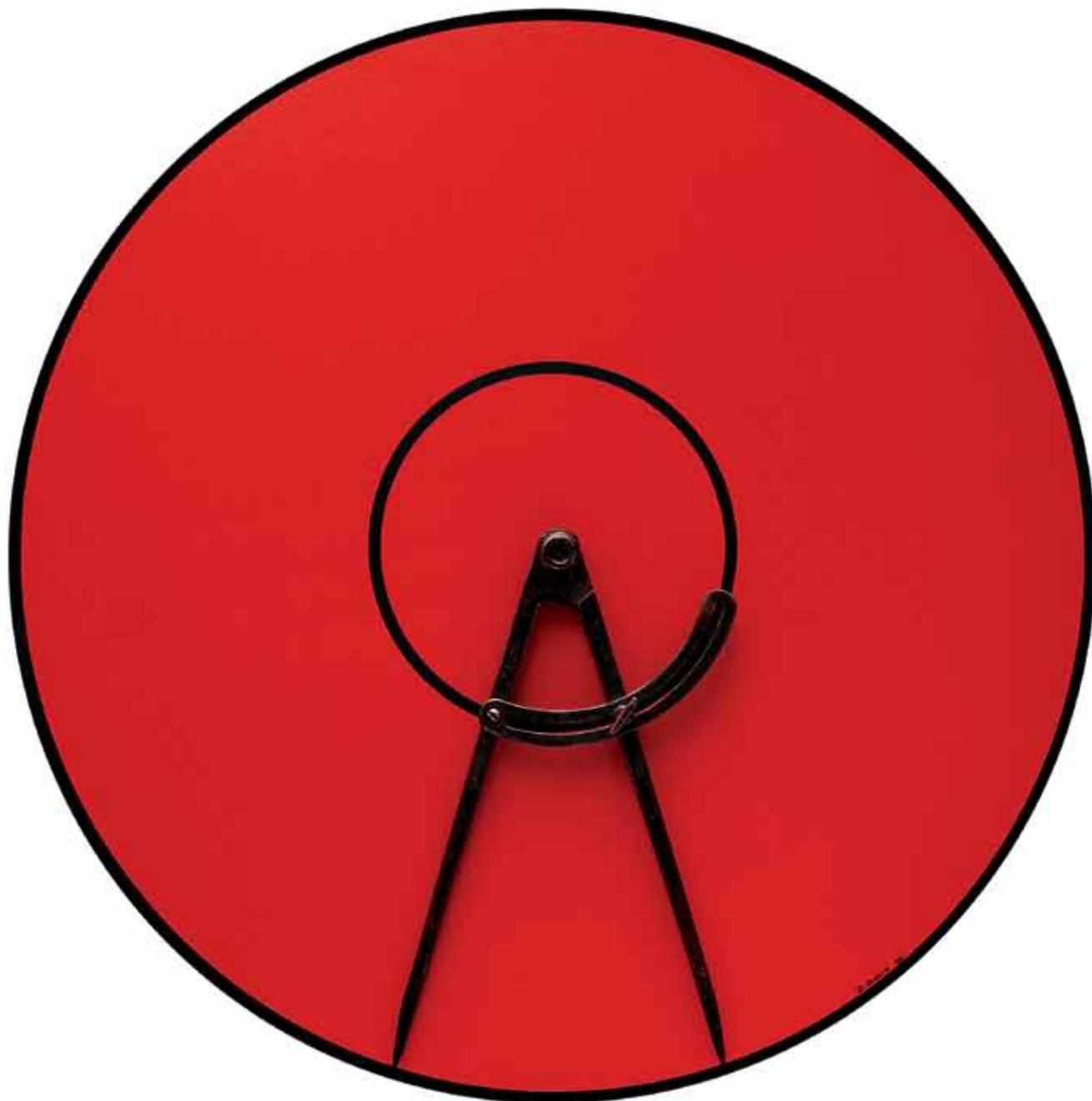




**La Pupila**



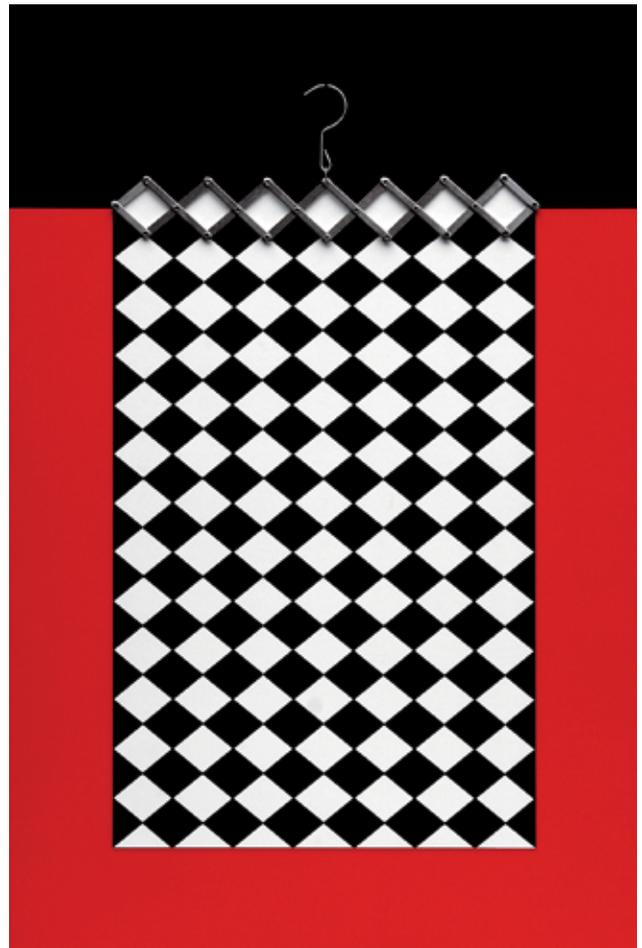
**Daniel Gallo.** *Compás ensamblado sobre rojo.*

- 1 Bauhaus
- 6 Adriana Varejão
- 11 Daniel Gallo
- 16 Lo asociativo en el arte
- 28 Instituto Nacional de Artes Visuales
- 31 El taller de las artes



Uruguay / año 10 / n.º 47  
octubre 2018

Ejemplar de distribución gratuita  
[www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)



Daniel Gallo. Camisa a cuadros.

## STAFF / Colaboran en este número

**Joaquín Aroztegui** (Uruguay, 1943). Artista visual, grabador, docente. Estudió en Taller Torres García (1959 a 1962), Jorge Nelson González (1963 a 1968), Guillermo Fernández (1978), B. Bistes (1979). Integró Grupo Toledo Chico y el Taller Cubo del Sur. En el ámbito gremial fue dirigente de la SUAP y la CUAP/AIAP (UNESCO).

**Daniela Tomeo** (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora del Profesorado Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: «Manual de Historia del Diseño Gráfico 1» (Universidad ORT); «Enciclopedia Uruguaya», coautora en capítulos de arte y arquitectura. Colaboradora de la revista *Arte y Diseño* en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

## Fe de erratas

### Los duendes del décimo aniversario

En la edición del número aniversario ocurrió un accidente informático: al momento de grabar la información para enviar a la imprenta, todas las palabras que estaban marcadas en versalitas, fueron «leídas» incorrectamente por el software y las transformó en minúsculas (una modificación que también afectó nombres y apellidos). No se trató, por tanto, de un error de edición, de corrección o de imprenta. En nuestra versión digital para la web ([www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)) fue subsanado el citado inconveniente.

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

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

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

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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, GALERÍA DIANA SARAVIA CONTEMPORARY-ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.



La Bauhaus en Dessau.

# Bauhaus

Cuando era niño, a Walter Gropius (Berlín, 1883; Boston, 1969) le preguntaron cuál era su color preferido. La respuesta dejó a los adultos desconcertados, ya que «el multicolor» no parecía ser una contestación posible. Sin embargo, como recordaba el arquitecto años después al rememorar la anécdota, la respuesta estaba inspirada en el «firme deseo de incluir todos los componentes vitales de la vida, en lugar de excluir algunos de ellos en aras de un enfoque demasiado estrecho y dogmático...».<sup>1</sup>

## DANIELA TOMELO

Con ese espíritu de sumar fue que el arquitecto inició, en 1919, una de las aventuras más recordadas de la historia del arte, el diseño y la arquitectura: la fundación de la Bauhaus.

La Bauhaus fue una escuela de diseño que se produjo al unir la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Weimar. Funcionó entre 1919 y 1933, año en que fue cerrada por el nacionalsocialismo, que la consideraba una cuna de bolchevismo cultural. Fue una escuela municipal, por lo que su existencia estuvo

sujeta a los vaivenes de los presupuestos y los cambios políticos. En 1924 la Bauhaus se debió trasladar a Dessau, cuando los nuevos concejales del Parlamento de Weimar, menos progresistas que los anteriores, redujeron el presupuesto de la escuela a la mitad. La ciudad de Dessau recibió a Gropius y a su equipo, quienes ya contaban con un cierto reconocimiento internacional y les brindaron apoyo suficiente como para poder construir un edificio que albergara la escuela. El edificio de la Bauhaus de Dessau, proyectado por Gropius y equipado por los talleres de la escuela, se transformó en uno de los edificios más emblemáticos del diseño moderno de los años veinte. El edificio incluía salones de clase, talleres,

teatro, cantina, gimnasio y administración, articulados en dos edificios unidos por un puente. Un bloque de mayor altura, en donde se encontraban las viviendas de los estudiantes, se unía a través de otro volumen al cuerpo principal. Una arquitectura de hormigón y cristal, sin ornamentación ni ingresos fastuosos, para ser vista desde el aire, como proponía Gropius. La vida de la escuela no estuvo ajena a permanentes conflictos, internos y externos, muchos de los cuales reflejaban la turbulenta vida política de la débil República de Weimar. En 1927, Gropius se alejó de la dirección de la escuela y dejó el cargo a Hans Meyer, un arquitecto de reconocida trayectoria y de clara filiación comunista. Su



Marcel Breuer y su silla Wassily.

presencia en la escuela supuso un nuevo viraje en el que se impuso la orientación hacia un diseño funcional e industrial, iniciado por el propio Gropius en 1923. Algunos docentes, como Wassily Kandinsky, rechazaron esta enseñanza, que fue abandonando un modelo de educación artística de fuerte raigambre espiritualista, para pensar en la estandarización y la producción industrial. Meyer creía que la Bauhaus era un fenómeno social, no un evento artístico: «Nuestra labor es servir al pueblo... Nosotros no buscamos ni un estilo Bauhaus ni una moda Bauhaus. [...] Así, el objetivo final de todo el trabajo de la Bauhaus debe ser la aglutinación de todas las fuerzas creadoras de vida orientada a la configuración

armónica de nuestra sociedad...».<sup>2</sup> La dirección de Meyer generó dimisiones —como las de Marcel Breuer y Herbert Bayer, más tarde emigrados a Estados Unidos—, y una férrea enemistad con Kandinsky. La enseñanza de la arquitectura ocupó un espacio fundamental que creció en detrimento de las propuestas de sensibilización de los primeros años. El balance tuvo, sin embargo, algunos aspectos positivos, ya que la insistencia de Meyer en buscar acuerdos con la industria hizo rentables a los talleres de metales o pintura mural, sirviéndose así del modelo capitalista rechazado por el director. Un modelo de crecimiento que estrechaba vínculos entre la Bauhaus y la industria alemana, que no

fue suficiente para evitar que Meyer fuera obligado a dimitir en 1930, ante las crecientes acusaciones de haber transformado la escuela en un centro de bolchevismo cultural. Acusaciones acicateadas por el propio Kandinsky, que literalmente odiaba a los comunistas. «Me voy a la Unión Soviética con el fin de trabajar donde se está forjando una auténtica cultura proletaria...»,<sup>3</sup> escribió el arquitecto expulsado junto a varios de sus alumnos bolcheviques. El siguiente director, quien tendría la infeliz tarea de ver cerrar la escuela, fue el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe. Los cambios que introdujo al asumir en 1930 dieron aún más importancia a la arquitectura, reduciendo todas las otras áreas a

## BRECHA | A TODA COSTA

Si tu perro todavía no aprendió a traerte Brecha, nosotros te la llevamos...

Si vivís en Ciudad de la Costa podés recibir el semanario todos los viernes en la puerta tu casa y más barato.

**Suscribite o consultá por el 2902 5042**  
**o suscripciones@brecha.com.uy**

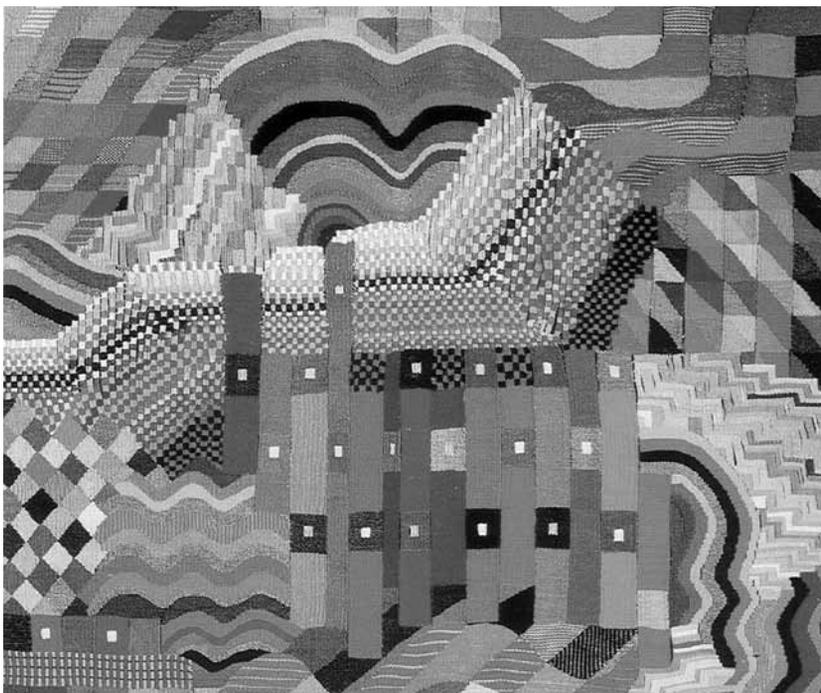
Brecha

la arquitectura interior. Su refinamiento y fuerte sentido de la estética como proyectista no le impidió eliminar los cursos de bellas artes, ante el nuevo disgusto por parte de Kandinsky, que termina retirándose de la escuela. Los vaivenes políticos determinaron el cierre definitivo de la escuela en agosto de 1933.

### La Bauhaus en su contexto

Popularmente se habla del «estilo Bauhaus» para referirse a un diseño depurado, funcional, que utiliza materiales nuevos de cuño industrial y que propone la difusión en serie. Sin embargo, esto no es totalmente exacto. En primer lugar, Gropius rechazó tajantemente la idea del «estilo Bauhaus»: «El objetivo de la Bauhaus no fue propagar estilo, sistema o dogma algunos, sino sencillamente ejercer una influencia revivificante sobre el diseño. Un “estilo Bauhaus” hubiera sido una confesión de fracaso y un retorno a esa inercia desvitalizadora, a ese academismo estancado al que yo había convocado para combatirlo».<sup>4</sup>

El diseño y la arquitectura de la Bauhaus fueron en realidad episodios de un movimiento más amplio, conocido como «movimiento moderno», que contó entre sus filas con arquitectos como Le Corbusier, que propusieron, en los años veinte, blancas arquitecturas de líneas ortogonales y ventanas apaisadas. Un movimiento con preocupaciones sociales, interesado en la solución de la vivienda obrera y en la creación de urbanizaciones que hicieran las ciudades más habitables, cómodas y accesibles a todos. Los arquitectos modernos se reunieron en los Congresos del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, 1928-1956), en los que los arquitectos de la Bauhaus participaron activamente. La Bauhaus, como escuela, presentó en 1923 la Haus am Horn, diseñada por el profesor Georg Muche como un modelo de casa obrera económica con calefacción, cocina funcional y un equipamiento moderno realizado en los talleres de la escuela.<sup>5</sup> Por otro lado, el diseño moderno de corte racionalista no fue el único que dominó en la Bauhaus. El expresionismo fue el movimiento que estaba impregnado en el arte alemán de los veinte y de hecho los primeros profesores de la Bauhaus respondían a esta corriente, entre ellos: Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger y Johannes Itten. La producción de la escuela, dicen algunos historiadores, se parecía más a la producción de una escuela de artes y oficios que a una de diseño industrial. En 1923, Gropius



Fragmento de un tapiz de Gunta Stözl.

promovió un viraje en ese sentido hacia un diseño industrial que se profundizó, como mencioné antes, con los siguientes directores. La presencia del holandés neoplasticista Theo van Doesburg y de los constructivistas, reunidos en un congreso celebrado en Weimar, fue un factor de especial peso en esta nueva forma de encarar la producción de la escuela.

Pongamos dos ejemplos a través de los cuales comprender esas dos Bauhaus. La silla africana del entonces estudiante Marcel Breuer es una pieza que recuerda más al arte étnico que al funcionalismo con el que se asocia a la Bauhaus. El roble del mueble se ve enriquecido por tapices diseñados por quien sería profesora del taller de textil, Gunta Stözl. Las sillas diseñadas por Breuer posteriormente se caracterizaron por las líneas simples y el uso de acero tubular curvado, técnicas y materiales modernos en los años veinte. La silla Wassily, realizada para la casa de Kandinsky en 1928, es un ejemplo de diseño moderno que se difunde a partir de los años cincuenta cuando Breuer, emigrado a Estados Unidos, acuerda con la empresa Knoll el derecho de fabricación. Los dos logos utilizados en la escuela también muestran ambas vertientes. El primero, de Karl Peter Röhl (1922), plagado de connotaciones místicas y símbolos provenientes de religiones orientales, responde a esa línea espiritualista que cultivaban muchos docentes. El segundo, de Oskar

Schlemmer (1922), de líneas limpias y diseño geométrico, muestra un perfil humano despojado de símbolos.

Formas de abordar el arte y el diseño diferentes. El expresionismo pone al artista que proyecta su yo interior en el centro del proceso creativo y el constructivismo pone a la sociedad como centro de las preocupaciones del artista.<sup>6</sup>

### Un nuevo modelo pedagógico

Uno de los puntos que pone en cuestión la Bauhaus es el referido a la educación artística. La enseñanza académica hacía un fuerte énfasis en el dibujo como elemento estructurante y base de todo el diseño, ya fuera plástico o arquitectónico. Gropius y sus docentes se alinearon en una tradición iniciada a fines del siglo XIX en las escuelas de artes y oficios, que proponían un aprendizaje basado en la práctica y la experimentación. La Bauhaus no fue la primera ni la única escuela que trabajó en esta línea. En la Unión Soviética, la escuela Vkhutemas proponía, al igual que Gropius, la eliminación de las diferencias entre artistas y artesanos. Experiencias conocidas por los artistas alemanes, que fueron disueltas por el régimen soviético en los años treinta.<sup>7</sup> El curso más novedoso de la Bauhaus fue un curso preliminar pensado por el pintor expresionista suizo Johannes Itten. El Vorkurs, tal es el nombre que ese curso iniciático tuvo en tiempos de Itten, tuvo una fuerte impronta espiritualista. Itten era



Archivo Bauhaus en Berlín.

mazdeísta y tenía una idea romántica del artista. El proceso creativo, pensaba Itten, era producto de una depuración espiritual a la que se llegaba individualmente a través de la meditación y de ejercicios en los que la investigación se centraba en aspectos formales y en el manejo de los materiales. Los cursos de Kandinsky y Klee estaban en sintonía con el Vorkurs de Itten. Ambos abordaron la enseñanza con gran dedicación y registraron los ejercicios y su fundamentación pedagógica en diversos escritos.<sup>8</sup> Kandinsky era teósofo, por lo que compartía la idea de que el arte abstracto, al que llamaban «arte puro», era una especie de elevación del yo interior. Con el alejamiento de Itten en 1923 y la llegada del constructivista László Moholy-Nagy al Vorkurs, la meditación dio paso a la investigación de nuevos lenguajes como la fotografía y a la producción de objetos «útiles». La docencia de la Bauhaus no estuvo ajena a las nuevas corrientes pedagógicas que, llegando desde otros campos de la enseñanza, influyeron en las prácticas docentes de varios de los profesores. Tanto Itten como Josef Albers tenían formación como maestros primarios y conocían perfectamente las propuestas de Froebel o de Pestalozzi. La enseñanza de Dewey, promotora del aprendizaje a través de la experiencia, se desprendía de muchas propuestas. La experimentación llegaba al extremo de que materias como Historia del Arte fueran rechazadas en los primeros años,

siendo recomendada por el propio Gropius solo a partir del tercer año, cuando los estudiantes ya han desarrollado un lenguaje propio y evitarían así la imitación. Historiadores como Worringer o Wölfflin, que sabemos que influyeron directamente en el pensamiento de Kandinsky y de otros artistas modernos, desarrollaron una historiografía en la que el estudio de la obra se reducía a aspectos formales, descartando contextualizaciones históricas o biográficas. Un punto de vista que desconocía la dimensión cultural e histórica de la mirada de la que no puede abstraerse el individuo que vive en sociedad.

### El teatro y la exploración de las formas

«En el plan de estudios de 1927 apareció de nuevo el teatro como una parte esencial de la formación en la Bauhaus. [...] La aspiración de Schlemmer en esta época era “investigar los elementos fundamentales de la creación y configuración teatrales: espacio, forma, color, tono, movimiento y luz”. Así pues, Schlemmer se sometía a la elementalización y análisis palpitantes en la Bauhaus, y las ambiciones de la Bauhaus fecundaban su trabajo. En Dessau, Schlemmer comenzó con la investigación de los elementos básicos en las llamadas “danzas de la Bauhaus”. En pocos años desarrolló la serie de las hoy clásicas danzas, que eran en parte sistematizadoras de principios: danza de la forma, del gesto, del espacio, de los

bastones, del escenario, de los aros, y también el juego de la construcción y el paseo de las cajas.

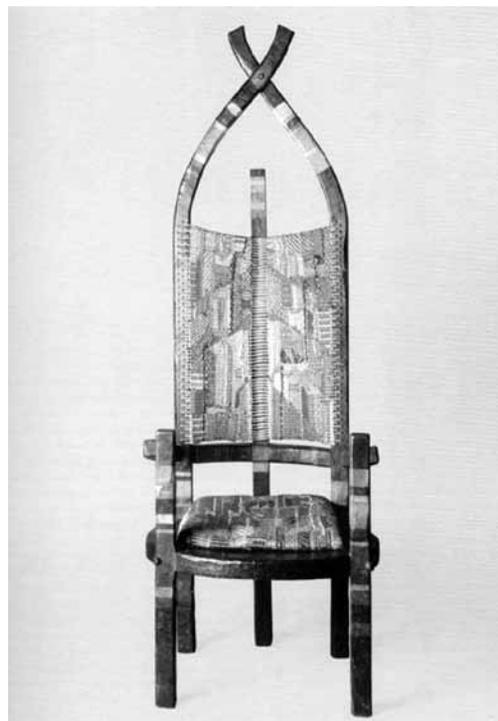
Estas danzas eran interpretadas por estudiantes, pero Schlemmer las probaba también con bailarines y actores profesionales. El mayor éxito lo cosechó el teatro de la Bauhaus durante una gira en 1929 por incontables ciudades alemanas y suizas. Las personas aparecían en estas danzas no como “portadoras de la expresión individual, sino —unificadas mediante mallas y máscaras— como prototipos de un determinado comportamiento, en oposición a los elementos teatrales formales... La trama se desarrolla a partir de los elementos estéticos”.<sup>9</sup>

### Las mujeres: entre el telar y la herrería

La Bauhaus contó desde el inicio con muchas estudiantes mujeres, algunas de las cuales integraron más adelante el plantel docente. Dos de ellas tuvieron una especial relevancia como docentes y como artistas. Me refiero a la directora del taller de textiles, Gunta Stölzl, y a la responsable del taller de metalurgia, Marianne Brandt. La labor de Stölzl como directora del taller textil era de alguna manera esperable, el diseño textil era un reducto femenino y las tejedoras eran mujeres, por lo que la mayoría de las estudiantes eran orientadas hacia ese taller. Allí se hicieron hermosos diseños de alfombras y tapices que equiparon los distintos edificios que los compañeros



Cafetera de Marianne Brandt.



Silla africana de Marcel Breuer y Gunta Stölzl.

varones construían. Diseños abstractos en los que se combinaban técnicas y materiales antiguos y nuevos pensados para su producción industrial y posterior comercialización.

La llegada de Brandt al taller de metales, reducto, por el contrario, exclusivamente masculino, no fue tan fácil. Su director, Moholy-Nagy, vio con recelo el arribo de una chica, cuyo lugar natural de producción habría sido el taller textil; sin embargo, una vez que Marianne hubo «probado» su solvencia y creatividad, mantuvieron una cordial relación profesional el resto de sus vidas. Los diseños de objetos en cobre que diseñaba Brandt en la Bauhaus son notables ejemplos de pureza formal y creatividad. La actividad de la diseñadora se desarrolló en paralelo a su producción como artista, campo en el que se destacó realizando interesantes fotomontajes que daban cuenta de su interés por los nuevos lenguajes artísticos, de hecho, Moholy-Nagy era un entusiasta y original fotógrafo. En ellos explora el nuevo rol de la mujer en un mundo en que la máquina y tecnología parecen invadirlo todo. En 1928 se hizo cargo del taller de metal al alejarse Moholy-Nagy y fue de las directoras de taller que más convenios logró cerrar con industrias alemanas.

### La Bauhaus llega al museo

En 1960, Hans Wingler, quien fuera estudiante de la Bauhaus, creó el Archivo Bauhaus, recopilando objetos y documenta-

ción proporcionada por los antiguos estudiantes y maestros. Desde 1979, el Archivo Bauhaus funciona en un edificio propio en Berlín, diseñado por Gropius.

Unos años antes de que se inaugurara el edificio, Wingler, director del archivo durante los primeros años de su existencia, fue el promotor de la exposición 50 años de la Bauhaus. El catálogo y el montaje de la muestra fueron responsabilidad de Herbert Bayer, primero alumno, luego docente de la escuela, y por ese entonces destacadísimo diseñador gráfico residente en Estados Unidos.

La muestra llegó a Buenos Aires en 1970 y fue visitada por vecinos de las dos orillas. Al respecto, la artista María Freire comentaba en una crónica del diario *Acción*: «Aquí en Buenos Aires, miles de visitantes desfilaron durante el día por las salas del museo. Entre ese público encontramos muchos uruguayos, arquitectos, plásticos, profesores, estudiantes, que han venido como nosotros a recibir directamente, desde las obras originales, la lección de la Bauhaus».<sup>10</sup> Unos años después, en 1977, los montevideanos tuvimos la oportunidad de ver una magnífica exposición sobre la Bauhaus en el Museo Nacional de Artes Visuales. Como recuerda quien fue el director del museo en ese tiempo, Ángel Kalenberg: [La muestra] «Significó una primicia también, debido al uso de medios audiovisuales: multivisión en proyecciones, TV en colores en circuito cerrado, etcétera».<sup>11</sup> ©

<sup>1</sup> Walter Gropius, *Alcances de la arquitectura integral*, Buenos Aires, La Isla, 1957, p. 20.

<sup>2</sup> Citado en: Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 48.

<sup>3</sup> Frank Whitford, *La Bauhaus*, España, Destino, 1991, p. 191.

<sup>4</sup> Walter Gropius, *op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> Probablemente la experiencia más internacionalista de la arquitectura moderna fue la urbanización de Weissenhof en Stuttgart, coordinada por Mies van der Rohe en 1927. Allí se construyeron alrededor de treinta viviendas económicas realizadas por los maestros de la arquitectura moderna como Le Corbusier, Gropius, Oud, entre otros. Un ejemplo de la homogeneidad estilística que se daba a este tipo de soluciones habitacionales. Se podrían mencionar varios ejemplos de urbanizaciones obreras en los años veinte en los que participaron integrantes de la Bauhaus, como la urbanización de Törten en Dessau.

<sup>6</sup> Los términos *racionalismo*, *funcionalismo* y *constructivismo* se usan en la bibliografía sobre la Bauhaus para referirse a las vertientes que forman parte del movimiento moderno. El constructivismo remite a la primera vanguardia soviética, preocupada por trabajar el arte en un sentido social.

<sup>7</sup> En los años veinte, El Lissitzky, diseñador soviético y profesor de los Vkhutemas, visitó Weimar y la Bauhaus. Hubo intercambios de estudiantes en los años 27 y 28 y otros encuentros debidamente documentados. Ver: Rainer Wick, *op. cit.*

<sup>8</sup> Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano* (1921) y Klee.

<sup>9</sup> Magdalena Droste, *Bauhaus*, España, Taschen, 2012, p. 158.

<sup>10</sup> María Freire: «El fenómeno de la Bauhaus. A medio siglo de su creación», en *Acción*, Montevideo, setiembre de 1970.

<sup>11</sup> Ángel Kalenberg, «Intimidades a la vista. Un exdirector de un museo de arte en lucha con la memoria» en *Centenario del MNAV*, Montevideo, 2011, p. 36.

# Antropofagia, barroco y arquitecturas ficticias en la obra de Adriana Varejão

Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964) es una artista que trabaja la temática del cuerpo humano y la carne como vínculo a la pintura barroca. Sus obras rescatan y cruzan diferentes historias, tejiendo múltiples narrativas y referencias que van de la azulejería occidental a la cerámica precolombina, de la China al Brasil (pasando por Portugal), de la iconografía colonial a las imágenes producidas por los ilustradores y figurinistas europeos y al arte académico del siglo XIX, de la geometrización de los espacios arquitectónicos a la cuadrícula postminimalista, de los paisajes y marinas a las cartografías y los desplazamientos migratorios. El crítico portugués Miguel Amado ha dicho que su obra «circula entre lo crudo y lo cocido, lo frío y lo caliente, lo seco y lo mojado, proponiendo al espectador experiencias y asociaciones que activan los sentidos».

## ÓSCAR LARROCA

*Las historias que narra esta artista son aquellas casi olvidadas o dejadas de lado por la historia tradicional, historias profundas o íntimas, pero también historias contra la corriente, historias poscoloniales, subalternas, historias fuera del centro, historias al sur. En ese panorama, las historias de Varejão transitan un camino inverso al de Occidente, en un proceso de desoccidentalización, y ganan así una dimensión política.*

Adriano Pedrosa

## ILUSIÓN

Una de las primeras asociaciones que hace el espectador ante la obra de Adriana Varejão tiene que ver con la huella que dejó el encuentro entre el mundo prehispánico y la cultura de los pueblos originarios de América, durante la conquista. El dibujo europeo del siglo XVIII es resignificado a través de la «mirada latinoamericana» de la artista. Por ejemplo, en su obra mural *Celacanto provoca maremoto* (2004) evoca el estampado barroco de los azulejos españoles del siglo XVIII,<sup>1</sup> pero los reinterpreta a partir de una apócrifa «restauración fallida»; es decir, como si se hubieran caído del muro y vuelto a pegar de forma

desordenada. Explica la autora: «Los azulejos son intencionadamente dispuestos con el objeto de evidenciar la construcción de esa “no construcción” a la que están sujetos. Aparecen nuevas formas: agua, olas en el mar...». «Esos paisajes marinos imitan la experiencia de estar rodeado de remolinos de olas desde la perspectiva de un nadador. Estaba buscando reproducir la sensación de vértigo, de tal modo que nos veamos totalmente inmersos en un mar de olas barrocas.»

Según el historiador brasileño Paulo Herkenhoff, el Barroco es un estilo que comienza y acaba en el mar: se inicia con la perla imperfecta y culmina en el rococó (*rocaille*:

concha). Obsérvese que estamos hablando de una doble hibridación. Por un lado, la hibridación como mestizaje cultural (azulejo español/costa marítima brasileña);<sup>2</sup> y, por otro lado, la *hibridación etimológica* —si forzamos el concepto— de las palabras francesas *rocaille* y *baroque* (barroco), la primera de las cuales designa una ornamentación que imita piedras naturales y ciertas formas curvadas de conchas de moluscos.

*Celacanto provoca maremoto* es una expresión que, durante la adolescencia de la artista, poblaba las paredes de los edificios de su Río de Janeiro natal. Se creía que la frase constituía un eslogan revolucionario ante la dictadura que asolaba el país (1964-



Mapa de Lopo Homem (*Carte de Lopo Homem*). Óleo y madera, 110 x 140 cm, 1992.

1985).<sup>3</sup> Sin embargo, la autora explica que esa frase fue escrita por unos grafiteros a partir de un parlamento de un personaje de la serie japonesa *National Kid*. Una vez más, el mestizaje anónimo circulaba por las paredes urbanas y establecía confusos vasos comunicantes con la cultura de masas.

### BARROCO

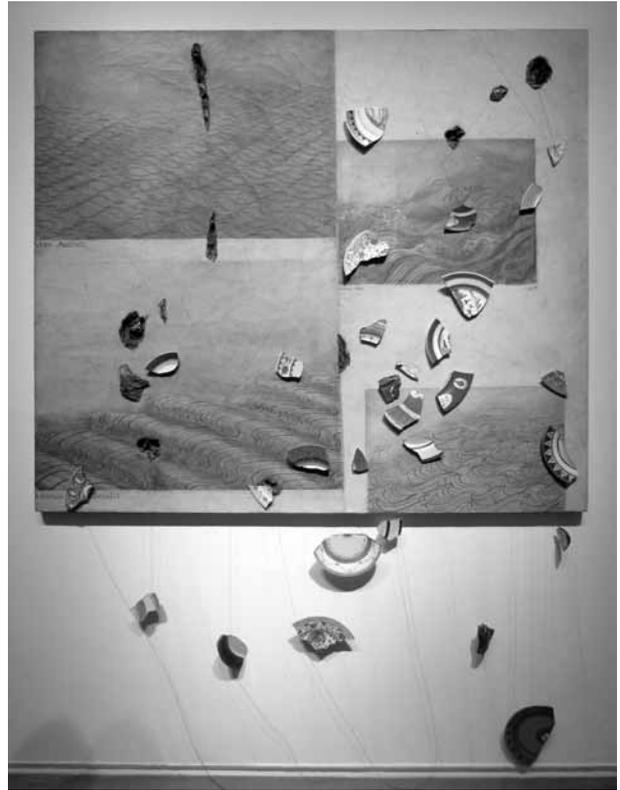
En la década del ochenta, Adriana Varejão visitó las iglesias de Minas Gerais, y su aproximación al Barroco fue definitiva y extremadamente sensual, en el sentido de que pudo desprenderse del deslumbramiento por la materia y su textura para volcarse a un tipo de pincelada de poco espesor, más chata y continua: «En ese período utilizaba mucha pintura, dejando muchas veces que esta fluyese directamente del tubo sobre el lienzo, creando una masa muy espesa». En los noventa vivió las influencias culturales que envolvían el universo pictórico del Barroco,<sup>4</sup> de ahí que su producción se haya aproximado a este tema bajo una mirada política,



Baldosas de cocina con juego variado. Óleo sobre lienzo, 140 x 160 cm, 1995.



Comida n.º 2. Técnica mixta sobre lienzo, 1992.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo, 1992-1995.

incorporando elementos de otras culturas. En los últimos años la artista ha asumido el Barroco en términos más filosóficos, dado que explora estados autorreferenciales en los cuales la interioridad queda encerrada bajo la piel. Desde este punto de vista, el Barroco se define por un recorte entre el exterior y el interior, dejando el espíritu oculto bajo la fachada de la carne. En su libro *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Gilles Deleuze menciona precisamente el problema de la mónada (la unidad indivisible) como

un lugar cerrado, sin aberturas al exterior. Siguiendo con ese Barroco politizado, no se puede dejar de pensar en la antropofagia cuando se habla de la absorción de culturas: Brasil es un país donde la antropofagia se manifiesta en muchos aspectos, y esto es importante porque con ella se inauguró la modernidad en el país norteamericano. «Ningún artista que viva o trabaje en Brasil escapa al legado del *Manifesto antropófago* (de Oswald de Andrade, 1928)», concluye la artista.

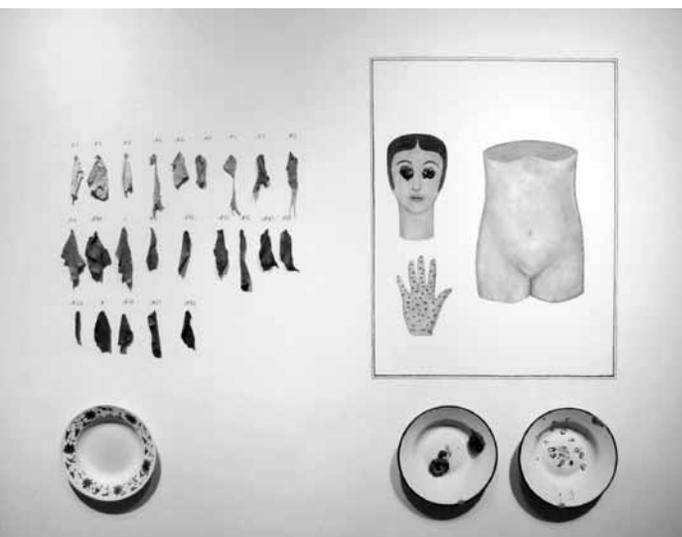
### CARNE

El cuerpo, ya sea concreto o metafórico, atraviesa toda la producción de los artistas brasileños. Desde Tarsila do Amaral, pasando por Cândido Portinari y Emiliano di Cavalcanti hasta Os Gêmeos, este tópico se encuentra en cada uno de los nombrados. El modo en cómo aborda Varejão el cuerpo no evoca sin embargo la anamorfosis o la anécdota literaria, sino que alude al cine de Derek Jarman y Peter Greenaway, entre otros. En sus palabras: «Mi utilización de lo

Nació en Río de Janeiro en 1964 y es uno de los nombres brasileños más conocidos en el panorama del arte contemporáneo internacional, con obras en las colecciones de instituciones como el Museo Guggenheim (Nueva York), Tate Modern (Londres), Fondation Cartier (París), Fundación La Caixa (Barcelona) y el Centro de Arte Contemporáneo Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais). Participó de casi cien exposiciones entre individuales en el Centro Cultural de Belén (Lisboa, 2005), Hara Museum (Tokio, 2007), Fondation Cartier (París, 2005), y colectivas, entre las cuales se destacan las bienales de Estambul (2011), Bucarest (2008), Liverpool (2006), Mercosur (2005), Praga (2003), Johannesburgo, África del Sur (1995) y San Pablo (1994 y 1998). Participó del *Panorama de Arte Brasileiro* en 2003 en el MAM, con curaduría de Gerardo Mosquera. «Mi trabajo no deja de estar al margen de las líneas dominan-

tes en la actualidad, pues trata con la técnica, con problemas de representación propios de la práctica de la pintura. En los noventa, las instituciones favorecieron a los nuevos medios en detrimento de la pintura, entonces relegada a las galerías comerciales; por eso, durante ese período, quedé fuera del circuito institucional, haciendo exposiciones individuales en contextos privados. Recientemente, las instituciones han hecho las paces con la pintura, y este proyecto es el resultado de este interés. Ahora llamo la atención sobre la necesidad de concientizar a la crítica hacia la pintura efectuada desde la modernidad y hacia una práctica de la pintura que la refleje... Pintar, hoy no puede ser un acto en sí, sino un ejercicio sobre ese acto.»

V. Fragmento de la entrevista publicada en el número 15 de la revista *Exit Express* (noviembre 2005).



Piel y azulejos. Técnica mixta, 1992.



Azulejos, carne, encuentros. Técnica mixta, 1992.

imaginario de la carne también se remite a la tradición de la pintura. Se remonta a Goya, a Rembrandt, en obras como *Leción de anatomía* y *Buey descuartizado*, a Géricault, a Bacon... Además, en estos trabajos, la carne es, para mí, una pulsión de la madera en las esculturas del siglo XVII, una voluptuosidad de la materia, una visceralidad».

Respecto a otras influencias en su producción, es necesario agregar los textos del escritor cubano Severo Sarduy. «Sarduy ha tenido una gran influencia en mi obra porque reflexionaba sobre el Barroco des-

de una perspectiva muy densa. Hay dos libros que han sido importantes: *Escrito sobre un cuerpo* y *Barroco*. Al ser cubano, su perspectiva era diferente de la de los europeos. Al principio, su obra, junto con la de José Lezama Lima y la de Octavio Paz, fue fundamental para ayudarme a construir mi armazón intelectual. Algo más tarde, en la década del noventa, leí *Visión del paraíso*, del historiador Sérgio Buarque de Holanda, y *Casa-grande y senzala*, de Gilberto Freyre. Con estos dos libros se empezó a formar mi perspectiva sobre la historia en mi obra. En los últimos años he estado trabajando

activamente con la obra de historiadores contemporáneos como Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, y, en Brasil, con Lilia Moritz Schwarcz, Antonio Risério y el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro», explica la artista.

El libro *Escritos sobre un cuerpo*, de Sarduy, aborda a Georges Bataille y varias cuestiones del Barroco, como el artificio o la teatralidad. Bataille utiliza la expresión «cámara de ecos» para expresar una atemporalidad histórica (la voz se oye sin que exista un nexo de causalidad, lo cual representa un nexo de discontinuidad narrativa).



LIBERTAD  
Libros  
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

Descuentos especiales

Libertad 2433, Montevideo  
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com

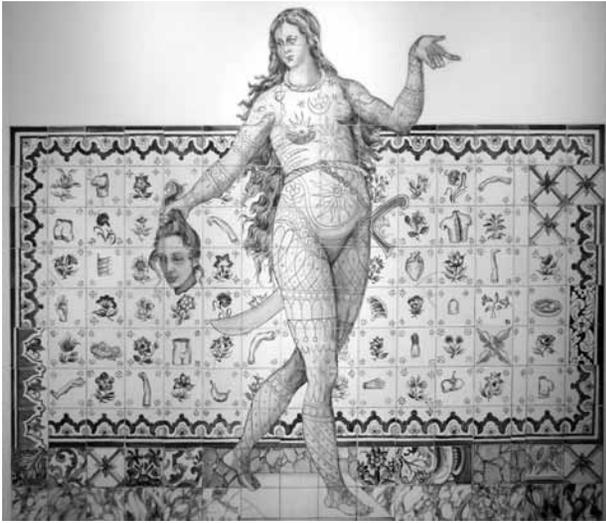


Figura de Convite III. Óleo sobre tela, 2005.

Es su serie de los azulejos (baldosas que reconocemos tan frágiles como duras) Varejão exhibe la otra cara de la violenta conquista. Convertidos en una epidermis gomosa, esos azulejos dejan ver la sangre y las vísceras de un relato todavía oculto, artilugio estético que la convierte en una refinada zurcidora de angustiadas metáforas.

#### LISTAS

Innumerables estampas pueblan sus azulejos, lo cual hace imposible imaginar siquiera un inventario. Ese desborde provoca un empacho visual que podría asociarse al cansancio de un comensal que fue forzado a seguir almorzando contra su voluntad. La dimensión lingüística del listado es un mero ejercicio de erudición

acompañado por la idea de que siempre hay algo más allá de lo que se nos cuenta: un efecto de inconmensurabilidad. En su libro *El vértigo de las listas*, Umberto Eco deja constancia de esa sensación y además describe, para las listas visuales —las pinturas del Barroco, por ejemplo—, el marco del cuadro como el equivalente al «etcétera». El cineasta Peter Greenaway se planteó ese problema en 1990, en una muestra titulada *100 objetos para representar el mundo: una ópera de utilería*. Una sombra, una silla de ruedas, una armadura, alguna prenda íntima, retratos, cremalleras... Su razonamiento es concluyente: «Ninguna imagen podrá jamás, aunque se multiplique de forma indefinida, representar verdaderamente nuestra realidad». Al mejor estilo Greenaway, Varejão admite que todo es susceptible de ser utilizado y reutilizado como insumo para la producción de sus pinturas e instalaciones: una taberna de Lapa, un rincón en Macao, una piscina en Budapest, ruinas en Chacahua, un muro en Lisboa, un claustro en Salvador de Bahía, un vaso *Song*, una frase en un libro, un mercado en Taxco, un ángel negro en Minas Gerais, un pedazo de loza en Barcelona, un matadero en Copacabana, un pájaro chino en Sabará, un trozo de carne en Caruaru, etcétera.

<sup>1</sup> Los azulejos por lo general decoraban iglesias, monasterios y las residencias de los ricos y poderosos de Brasil, y en su trabajo funcionan como una metáfora de la mezcla de culturas, a través de la fuerza o el deseo. Varejão lo llama «mestizo», que también hace referencia a aquella persona, como Varejão, cuyo linaje proviene de una mezcla, ya sea europea, amerindia y africana.

<sup>2</sup> Para García Canclini, el término «culturas híbridas» se utiliza para referirse a las diversas mezclas interculturales. Es más abarcativo que el término «mestizaje», que solo refiere a las mezclas entre las etnias.

<sup>3</sup> Un celacanto es un tipo raro de pez que se creía extinto junto con los dinosaurios, hasta que avistaron varios especímenes en 1938, lo que ocasionó lo que se conocería como un maremoto en la ciencia evolutiva.

<sup>4</sup> Ejemplos: Paul McCarthy, Marilyn Minter, Juergen Teller. Para un análisis más completo, ver *La Pupila* n.º 38, mayo de 2016.

Mostrá tu obra al mundo  
con un **sitio web profesional**

DISEÑO  
SITIO WEB - CATÁLOGOS - FOTOS DE OBRAS Y RETRATO

**hastaller** hastaller@gmail.com - 099 65 78 16  
www.hastaller.com /hastaller

# Daniel Gallo: La mano oculta de un refinado artista visual

*Rodillo gigante. Instalación presentada en el Centro de Exposiciones Subte, 2011.*

Aunque su primer encuentro con las artes visuales data de fines de la década del cincuenta para luego involucrarse con la fotografía, Daniel Gallo (Las Piedras, Canelones, 1948) comenzó a ser conocido hace cuarenta años con una serie de pinturas a partir de las cuales fue desarrollando, de forma gradual, un lenguaje propio vinculado al ensamblaje de maderas y otros objetos. A medio camino entre la calidez de la poesía y la distancia aséptica, su obra reinterpreta el concepto que subyace en el interior de las herramientas que elige como posibles temas (pinceles, martillos, pinzas, entre otros). El conjunto de esta sostenida y refinada producción simbólica es un bienvenido ejemplo de la reflexión y el cuidado por el oficio de un artista comprometido con su faena. Desde el año 1962 a la fecha ha trabajado en las artes visuales, en fotografía, serigrafía, pintura, escultura e instalaciones, de forma ininterrumpida en su taller de la ciudad de Las Piedras. Reconoce como sus principales maestros a Julio César Trobo (fotografía) y a Nelson Ramos, desde el taller CEA.

ÓSCAR LARROCA, GERARDO MANTERO

## **Recientemente recibiste el Premio Figari, ¿te lo esperabas?**

Yo estaba trabajando como siempre, sin expectativa de recibir ningún premio porque no me había presentado en ningún lado. Nadie lo espera, ¿sabés por qué?, porque ¿cuántos artistas hay en el Uruguay? Y es uno por año, las posibilidades de que te toque son muy pocas.

## **¿Cómo fueron tus primeros acercamientos al universo de las artes visuales?**

Mirá, primero, cuando iba a la Escuela Experimental Germán Cabrera de Las Piedras,

había un atilillo adonde venía una profesora de Montevideo a dar clases de dibujo. Era optativo: iba el que le gustaba o quería, y yo me anoté. Después vino un alumno del Taller Torres García, Andrés Moskovics, a dar clases de dibujo y pintura, y también me anoté. Tenía nueve o diez años. Luego, cuando comencé el liceo, tuve a Dumas Oroño de profesor de dibujo, con el cual tengo grandes recuerdos: no daba clases de dibujo como cualquier profesor.

**De hecho tenía un método especial. Incluso editó un libro sobre la enseñan-**

## **za de las artes visuales en la educación formal.**

Sí, *El dibujo en el liceo*. Hacíamos cosas diferentes; nos pedía cajas de madera con tapita, había que pintar varias capas, y después planteaba un dibujo que por lo general era *torresgarciano*, más o menos constructivista. Después, con alguna herramienta iba rascando, recuperando los colores de abajo, y así...

## **Después estudiaste relojería con tu padre...**

Sí, mi abuelo era relojero y mi padre también.



*Círculos y cuadrados 2. Técnica mixta, 61 x 61 cm, 2013.*

Mientras iba al liceo ayudaba a mi padre en el taller de reparaciones. También fui aprendiendo. Me interesa mucho más la pintura, por supuesto. Cuando mi padre se enfermó —tuvo una enfermedad que lo imposibilitó—, me encargué de la actividad comercial de la familia, que venía de tres generaciones. Mi madre me dijo: «¿Y ahora qué hacemos?». Yo estaba estudiando ciencias económicas, pero justo el episodio pasó en un receso donde yo estaba de vacaciones, y le dije: «No podemos dejar esto tirado porque es de lo que estamos viviendo», entonces me metí allí. Y te digo: estoy recontento de haberlo hecho porque me empecé a dedicar más al firme a la fotografía y a la pintura. Después tuve como maestro de fotografía a Julio César Trobo, que era impresionante, era de la época de Rómulo Aguerre y de Alfredo Testoni. Aprendí la técnica de la fotografía: había montado en el fondo de casa, en una piecita, un laboratorio. Me compré una ampliadora usada que conseguí en una feria y después empecé a hacer ampliaciones; primero empecé por copias de contacto y me construí una cajita de madera con una luz blanca y otra roja adentro. Iba a una casa, Bianchi, que vendía todos los polvitos, todos los componentes para los reveladores y los fijadores. Hice todo el proceso de la fotografía en blanco y negro del principio hasta el final.

**La fotografía, como la relojería, requiere una mirada muy precisa y delicada. Son las características que pueden verse a lo largo de toda tu obra.**

La relojería marcó todo, después de la relojería vino la fotografía y después vino todo lo demás: la serigrafía, la pintura, la escultura...

**¿Fue en esa época que comenzaste a asistir al taller de Nelson Ramos?**

Sí, yo estaba con Trobo aprendiendo fotografía. Un día le dije que me gustaría retomar la pintura con algún maestro de Montevideo (porque en ese momento, en Las Piedras no había talleres como para estudiar). «Mirá, yo tengo un amigo de Montevideo que se llama Nelson Ramos, si querés te llevo», me respondió. Fuimos hasta ahí, en la calle San Salvador, y cuando nos enfrentamos a la puerta estaba llegando él con varios alumnos, entre ellos Abel Rezzano, Claudia Anselmi... Ahí se acercó Trobo y me lo presentó. Hicimos gran amistad con Nelson.

**Cuando realizaste tu primera muestra individual tenías 30 años. ¿Eran mayoritariamente pinturas?**

Bueno, la primera muestra que se podría considerar individual fue una que hicimos

en la Galería Bruzzone, que estaba en la calle Ituzaingó, que tenía un salón negro y un salón blanco. En la sala blanca, Nelson nos hizo exponer a Claudia Anselmi y a mí. Esa fue individual y colectiva a la vez porque la sala era muy grande. Y después de eso, en la Galería Bruzzone de la calle Sarandí, también hice muestras e intervine en una cantidad importante de exposiciones colectivas.

**En tus primeras obras ya manifestabas interés en distorsionar la perspectiva cónica, el espacio, las fachadas...**

Sí, rompía con elementos convencionales. Después fui preparando muestras individuales: en el Instituto Goethe hice varias, en la Alianza Francesa también.

**Hace un tiempo, en una nota que le hicimos a Wifredo Díaz Valdéz, él contaba que trabajaba sobre una manufactura previa —violines, guitarras, etcétera—, y si bien el objeto es despojado de su funcionalidad, esa segunda intervención sobre su forma es interesante porque, sin deconstruirlo por completo, como es tu caso, todavía conserva un significado mínimo, que es útil a la hora de jugar con la ironía; los serruchos, las balanzas, las reglas... no le quitás totalmente el significado de serrucho al serrucho, pero sí lo resignificás en otro contexto.**

Claro. Por lo general yo recorro ferias (Tristán Narvaja, Plaza Matriz) y cuando veo un elemento que quiero, ya me imagino la obra que voy a hacer y de qué manera la voy a intervenir y modificar.

**Aparece también el oficio de carpintero, que a esta altura sería como el cuarto oficio que venimos mencionando.**

Sí, yo trabajo algo en carpintería. Y si va un plomero a mi casa observo y le pregunto por qué hace esto. Si voy a un taller de carpintería a que me corte algunas maderas, también le pregunto si esta madera tiene estabilidad, etcétera. Si es un herrero, lo mismo. Los oficios me encantan.

**¿Cuáles fueron las tendencias que influyeron en tu formación? Lo pregunto porque hay varias referencias en tu obra: arte concreto, arte pop, minimalismo, madí...**

Cuando uno trabaja en arte y no copia, uno simplemente ve cosas, lee libros, va a lugares, museos, muestras, se vincula con otros pintores, y todo eso lo hacés de una forma espontánea... te van quedando cosas de todas las tendencias del arte, incluso no solo

del arte, sino de la vida misma. ¿Cuántos artistas han seguido determinada tendencia porque estuvieron presos, por ejemplo?

**¿Cuáles son tus artistas de referencia?**

Los norteamericanos de cierta época siempre me gustaron mucho. Todos los que utilizan en cierta medida algún objeto, Jasper Johns y otros. Los que hacen pintura abstracta también me interesan, esas pinturas gigantescas...

**Un informalismo que en tu caso está más asociado a la geometría.**

Sí, claro. Hace poco estuve en Nueva York, porque tenía ganas de ir a ver varios museos y galerías. Tenía ganas de ver la ciudad en sí, todo el mecanismo, cómo se maneja esa gente, cómo va desayunando caminando, casi corriendo, para tomar un subte; todo eso es parte de una sociedad diferente. Pude comparar con lo que vi hace cuarenta años, porque mi hermana, mi cuñado y la familia vivían en México. Los fui a visitar y, cuando estaba allá, se me ocurrió ir, aunque fuera cinco días, a Nueva York. Vi prácticamente los mismos museos que vi ahora. En este último viaje fui al Whitney, que estaba en el centro de Nueva York, y cuando llegué y pregunté dónde estaba el museo, me dijeron que se había mudado muy lejos del centro. Tuve que tomar un tren para llegar, y cuando llegué era un edi-

ficio moderno, espectacular, pero la obra, su acervo, es mucho más contemporáneo.

**Igualmente el acervo contiene todavía una importante colección de Hopper.**

Sí, me encanta, estaban expuestos. Es impresionante la sensación que te da ver una obra de Hopper, es como que los personajes quedaron congelados.

**Ahora que decís «congelados», cuando presentábamos el catálogo de tu individual en el Figari, mencioné en su momento que tu obra me llevó a asociarla con el monolito negro de 2001: *Odisea del espacio*. Es decir, no hay indicio, no hay huellas humanas sobre la obra, pero hay una mano obrante detrás.**

Sí, todo el mundo me dice lo mismo: «¿Cómo hiciste para hacer esta obra!». Yo no uso cintas de enmascarar.

**¿Es todo pulso?**

Sí, es pulso, a veces puedo trazar una línea inicial con un tiralíneas, con pintura acrílica...

**Ahí está la precisión del relojero.**

Claro, después uso el pincel o el rodillo para llegar a lo que quiero.

**Es una obra bastante cerebral y racional.**

Sí, es como todo: cualquier obra que vos



En el taller.

ves podés decir que está mal compuesta, que no te cierra...

**Claro, particularmente si te interesa la composición.**

Sí, justamente. Si vieras cómo trabajaban Torres García y Figari...

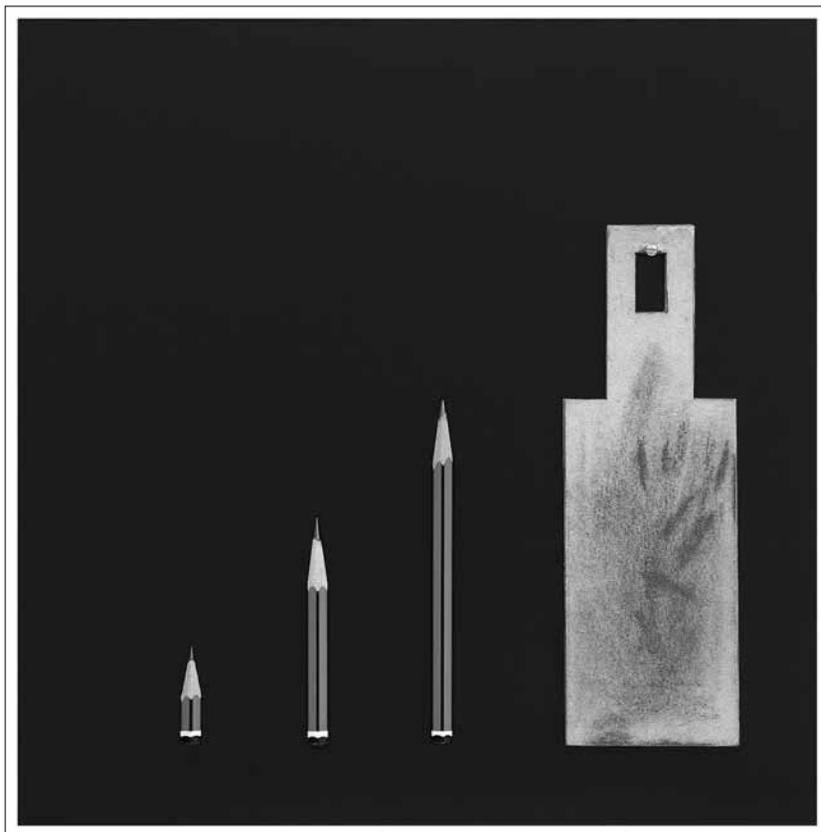
**Es distinto, ahí se nota la «huella humana», la línea deshilachada.**

Por eso te digo, ahí comparás y tomás las cosas que te llegan o te sirven. Yo qué sé... si estudiás la regla áurea, después, aunque

Colección limitada de arte contemporáneo

www.arttypis.com.uy

e BROU VISA



*Familia de lápices. Técnica mixta, 28 x 28 cm, 2002.*

la utilices en alguna obra, no tiene por qué notarse.

**Además del balance entre lo racional y el oficio, también existe una carga poética en tu obra.**

Sí, cuido mucho los títulos de las obras para dar una idea, para poner un humor diferente a lo que se considera humor generalmente.

**Los títulos están fuertemente ligados a la obra, pero no como una mera forma de orientar al espectador, sino que son parte de la obra misma. En *Pincel rojo***

***atrapado en el tiempo, se puede observar esa relación entre el plano y el volumen. Otra figura recurrente en tu obra es el círculo, evoca mucho tu interés por la relojería.***

Sí, son como esferas de relojes.

**Hiciste una exposición en el Cabildo, donde interactuabas con los relojes del acervo del lugar.**

Sí, Rosana Carrete me llamó para decirme que quería que yo expusiera ese año. La propuesta era especial. Existía una condición imprescindible para exponer: interactuar con el acervo, y que el acervo fuera

un disparador de lo que ibas a programar para la muestra. Empecé a recorrer los depósitos a ver qué encontraba. Llegué a una sala en donde estaban todos esos relojes antiguos de pie. El Cabildo tiene unos restauradores que limpiaron y reconstruyeron algunas partes rotas. Elegí todas las piezas, se llevaron a la sala, y la hice pintar toda de blanco. Entonces llegué ahí con mi obra como para hacer el montaje. Miré los relojes y le dije a Rosana: «Quiero este acá y este acá», y en cinco minutos armé, en el centro de la sala, una especie de ejército de relojes... Quería que tomaran un poco de vida, no quería que quedaran como una cosa muerta. La exposición se llamó *Tiempo*, los textos de escritores famosos eran todos referidos al tiempo... había hasta un pequeño texto de Shakespeare.

**Siempre estamos alrededor de parámetros de medición. Cuando trabajás a gran escala como, por ejemplo, con el rodillo gigante (obras de gran formato), ¿las producís en tu taller también?**

Para el rodillo gigante hice un proyecto de obra: un rodillo pequeño, que era para el Subte. Lo dibujé, me gustó y decidí que lo iba a hacer, pero ¿cómo? Fui a un lugar donde venden esos caños para desagüe de PVC y compré un trozo, después lo recorté a la medida que yo quería. Luego fui a una casa en la que venden polifón, que está en la calle Colonia, y le dije al vendedor: «Mire, lo que yo necesito es esto», le mostré un dibujo y le pedí que me cortara dos tapas redondas para los extremos, de un poco más de diámetro de lo que era el caño porque después tenía que absorber el espesor del polifón. Luego le puse tapas de madera con un eje central para poder girarlo o manipular, y después la parte de hierro la soldó un herrero.



**Si bien tu obra necesita una estrategia previa, ¿partís de un boceto o trabajás a partir de lo que te ofrecen los distintos materiales?**

La mayoría de las veces sí, es muy difícil que no bocete, porque ahí me pongo a buscar las medidas para hacer la obra y a corregir medidas también.

**El color es importante y clasificado: utilizás blanco, negro y rojo.**

A través de los años fui utilizando varios colores, ¿no?, y con el pasar de los años fui depurando los colores que más me interesaban, salvo los de los materiales: el color de la madera, los colores de los metales, y de otros elementos. Es decir, hay un aporte de otras cosas que tengo que balancear a la hora de realizar la obra.

**¿Siempre viviste y trabajaste en Las Piedras?**

Siempre. Nací en Las Piedras; fui a la Escuela Experimental de Las Piedras; fui al liceo Manuel Rosé, hice los seis años; después ingresé en la Facultad de Ciencias Económicas, que fue lo que conté que terminé dejando después. Yo vivía en una casa cuando era soltero, cuando me casé me mudé a un apartamento chico. Después tuve que alquilar el galpón de un conocido mío para llevar mis cosas y trabajar ahí. Al final, hace como veintidós años, compré una casa que tenía un fondo ni muy grande ni muy chico, y construí un taller.

**Por más que Las Piedras es casi un barrio periférico de Montevideo, también es el «interior» del país, con problemáticas en cuanto a la circulación de obras, difusión, talleres, etcétera.**

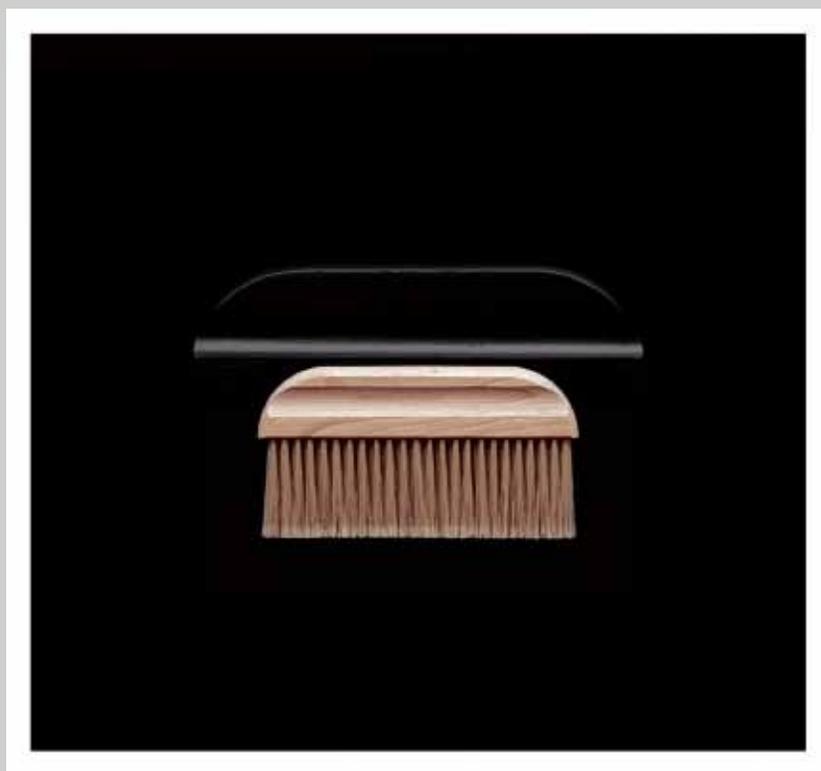
Sí, se siente. En cierta medida uno está alejado, pero la mayoría de las horas que tiene uno en la vida son de trabajo. Yo llevo una doble vida en ese aspecto, estoy en la movida de Las Piedras pero estoy más en la movida de Montevideo, porque hay más cosas acá; está el Museo Nacional, las galerías, todos los institutos...

**Actualmente el Centro Cultural Pareja está dinamizando la actividad.**

Sí, ahora sí. Hubo un momento en que vivían Germán Cabrera y Manuel Rosé y había movida, también cuando fue Moskovics a dar clases y formaron la Casa de la Cultura, en la cual yo también trabajé y saqué fotos. Por etapas hubo movidas, pero no constantes. 📍



*Pincel rojo atrapado en el tiempo. Técnica mixta, 68 x 68 cm, 2002.*



*Cepillo sobre cepillo. Técnica mixta, 57 x 53 cm, 2007.*



Ulf Rollof. Muestra «Urgent», en Moderna Museet, Malmö.

## Lo asociativo en el arte

A partir de una invitación de KKV Grafik (Taller Comunal Colectivo de Gráfica) en Malmö, Suecia, a instancias de uno de sus integrantes, el artista compatriota Juan Cano, pude aquilatar la importancia de los colectivos en el arte y la incidencia de un entramado de apoyos estatales que, sumados a un mercado estimable, configuran un escenario singular. En el mes de mi estadía, que incluía residencia<sup>1</sup> y un curso de grabado, pude tener contacto con artistas, directores de museos y galerías de arte, y ofrecí dos charlas, una en la galería Rostrum y otra en nuestra embajada en Estocolmo, organizada por el embajador Santiago Wins, que, además de contar con el beneplácito de nuestros compatriotas por su gestión, es un refinado coleccionista de arte. A la generosidad inicial de Cano se le sumó la dedicada gestión de otro artista uruguayo, Pepe Viñoles, radicado en Suecia desde la década del setenta, más la de otros dos integrantes de una colectividad como la uruguayaya,<sup>2</sup> que ha logrado la consideración y el aprecio de una parte importante de la sociedad sueca. Lo que sigue son aproximaciones desde distintas perspectivas, la personal y la de los hacedores culturales que amablemente accedieron a mi requisitoria, que me permitieron internarme en la realidad social y cultural de un país signado por un pasado de excepción y un presente jaqueado por las problemáticas que acucian a Europa.

### GERARDO MANTERO

Suecia no es un país de referencia para los uruguayos solo por acoger a los compatriotas que eran perseguidos por la dictadura en la década del setenta, lo es también para el mundo por su famoso Estado de bienestar. Por su permanencia en el tiempo y por la concreción de casi todos los objetivos ideológicos y políticos que lo habían inspirado, el modelo alcanzó su

plenitud en los años posteriores a la segunda guerra mundial. A partir de un largo y complejo proceso histórico nacido en el siglo XIX —al no ser afectado mayormente por la primera guerra mundial, en tiempos en que se había alcanzado un importante aunque tardío desarrollo industrial—, la socialdemocracia, con una gran incidencia sindical, alcanzó el gobierno del país. Sin modificar la propiedad del capital y con una fuerte y eficiente intervención del Estado, que se ve reflejado en el control de sectores económicos estratégicos, y mediante una

política redistributiva de gran impacto en la población, los derechos sociales son asegurados independientemente de la clase social a la que se pertenezca. Esta concepción reformista del capitalismo, liderado por el Partido Socialdemócrata, operó también como un modelo alternativo a la Revolución bolchevique en Rusia, a partir de 1917. Sus grandes líderes históricos fueron Hjalmar Branting (1860-1925), Per Albin Hansson (1885-1946) y el recordado y malogrado Olof Palme (1927-1986). El largo brazo del Estado funciona como

un entramado de apoyos y asistencias para los ciudadanos —a lo cual se le suma una gran presencia de la Iglesia luterana—, que se ve reflejado en el homogéneo paisaje urbano, en una sociedad sin estridencias y sin ostentación de la riqueza a pesar de su estimable desarrollo económico. Sin embargo, desde la década de los noventa, por diversos factores internos y externos, progresivamente se ha ido modificando con el aumento de las diferencias sociales la irrupción de brotes de xenofobia, la aparición de delincuencia organizada, la violencia del narcotráfico, y el gran tema que pone en vilo a toda Europa: la inmigración proveniente de las cruentas guerras en Siria, Irak y Afganistán. Este escenario propicia el crecimiento de partidos de derecha antiinmigrantes como Demócratas de Suecia, que también son partidarios de modificar el papel del Estado, favoreciendo las privatizaciones de los servicios que funcionaban eficientemente, poniendo en riesgo los logros que en materia social le dieron merecida fama al país escandinavo. A pesar de estas erosiones, la sociedad sueca conserva una estructura y una cultura solidaria en amplios sectores de la sociedad, como quedó demostrado cuando la ciudad de Malmö —puerta europea de entrada al país— recibió entre setiembre y noviembre del 2015 a 180.000 refugiados sirios, que fueron asistidos por una red de apoyo proveniente del Estado y de individuos que atendieron las necesidades de las vidas afectadas por el horror que los expulsaba de sus tierras.

## MALMÖ

Malmö fue fundada en el siglo XII, cuando aún pertenecía al reino de Dinamarca. En el siglo pasado se convirtió en una de las ciudades de mayor industrialización, a partir de la expansión de su puerto, de las exportaciones y de los astilleros navales, hoy desaparecidos. En la actualidad tiene una población de 300.000 habitantes, es una ciudad multicultural en donde están representadas más de 170 nacionalidades; su economía reposa sobre un modelo basado en la investigación y el desarrollo, y en el impulso que le ha dado el puente Öresund, que la conecta con Copenhague (Dinamarca) por tren y auto. La estructura social en Suecia está pautada por el asociacionismo, donde lo colectivo tiene prestigio y reglas, obteniéndose los beneficios lógicos de cuando las voluntades trabajan en pos de un objetivo común. Quien escribe estas líneas pudo experimen-



Centro de Estocolmo.



Centro de Malmö.



Malmö.



**Ulf Rollof.** *Plaza de Cibeles*, muestra «Urgente» en Moderna Museet. Polaroid, 8,5 x 10,8 cm. Malmö, 1985.

tar las bondades de estas organizaciones, tanto materiales como formativas, que gozan por igual los integrantes de los colectivos artísticos como el resto de la sociedad, por la devolución que se establece con sus producciones. Esta sinergia también se ve reflejada en la existencia de museos, galerías comerciales, galerías de artistas, distintas asociaciones de promoción de artes plásticas desplegadas por todo el país, que con la asistencia del Estado logran

que sus obras se puedan ver en escuelas, hospitales, hoteles y fábricas. De esta forma se logra el doble efecto de la circulación del arte: llegar a todos los estamentos de la sociedad y establecer subliminalmente una educación visual permanente. Destierran la explicación recurrente que se da en nuestro país ante la imposibilidad de cualquier tipo de asociación en el arte y aluden al carácter individual de la tarea del artista visual, sin dejar de considerar que esta realidad que

privilegia lo colectivo en Suecia responde a una construcción sociocultural muy diferente a la nuestra.

La diversidad de tendencias existente en el arte contemporáneo se puede apreciar en una recorrida por sus espacios y galerías. Durante mi estadía visité una muestra del uruguayo Carlos Capelán, de dilatada y reconocida trayectoria en el país escandinavo. El Moderna Museet (Museo Moderno de Estocolmo) es el museo de arte moderno



**INFANTOZZI  
MATERIALES**

**LÍNEA PROFESIONAL**

---

**NUEVOS PRODUCTOS**

---

**MEJORES TEXTURAS**

---

**MÁS COLORES**

---

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



Museo Skissernas en Lund.

más grande del país, posee la colección más importante de arte moderno sueco. Después de finalizar la segunda guerra mundial se adquirieron obras del resto de Europa y de Estados Unidos; se destaca la presencia de una colección del constructivismo ruso. Hace ocho años se decidió abrir una filial en Malmö, en la antigua usina de electricidad de la ciudad, con el objetivo de expandir su influencia en el sur del país. Su actividad la financia el Estado, la comuna de Malmö y la provincia. Su directora, Iris Müller-Westermann, tuvo la amabilidad de darnos una entrevista para interiorizarnos en el accionar del museo; al respecto decía: «Las muestras se realizan con el acervo que tiene el Moderna, y, además, se trata de tomarle el pulso a Malmö y a la región a través de exposiciones que reflejen su realidad. En una ciudad como Malmö, que es la más multicultural del país, el museo promueve que la cultura y el arte tengan la posibilidad de resignificar la vida de la gente. En ese sentido, lo que el museo tiene que hacer todo el tiempo es que la gente se refleje y optimice sus vidas». Cuando visitamos el museo (en enero de 2018), en su sala principal exponía Ulf Rollof, artista sueco de relevante trayectoria. La muestra se titulaba «Urgente». Reflejaba sus experiencias como artista vinculado a dos mundos, con complejidades muy disímiles, como son Suecia y México. El despliegue de formatos en su puesta en escena incluía desde una serie de aguadas, pasando por grandes fotografías de impecable definición concebidas en México, hasta una instalación que funcionaba como un

pulmón, con alusiones a símbolos arcaicos de la historia escandinava, en la que se destacaba la dimensión y la factura de la producción, que también incluía un video-arte. Cuando le preguntamos por la evaluación de lo actuado, su directora expresó: «En este proyecto, que es piloto, trabaja el tema de la inclusión a partir del escenario multicultural de la ciudad; los textos del museo están en sueco, en inglés y en árabe, para las personas que todavía no manejan el sueco. Primero, en esa dirección, el museo invita a los niños de la periferia de Malmö, que no están acostumbrados a ir a museos. Segundo, para la gente que llega al país y está estudiando sueco, está el SSI (Sueco para Inmigrantes), una estructura educativa especial para los recién llegados. Tercero, este museo es gratuito. También se hacen talleres donde los niños y los jóvenes pueden desarrollar su creatividad. Hace poco más de un año se hicieron investigaciones, y cerca del 65 % de la población de Malmö y alrededores todavía no sabe que esto existe. Para que un museo se establezca y se haga conocido se precisan unos diez años. Malmö tiene poco más de 300.000 habitantes; tienen 85.000 visitantes por año. En principio, la cifra es buena. En esa complejidad y diversidad que es el mundo, la función de la cultura y del arte, justamente es dar la posibilidad de que la gente entienda cómo pueden vivir sin condenar al diferente, cómo pueden vivir entendiendo a los otros, a las religiones diferentes... Es uno de los objetivos generales y ambiciosos de la cultura. No solo tiene que ver con los procesos internos

del arte, de cómo se hace esto o lo otro, sino con la posibilidad de que las propuestas estéticas ayuden a preguntarse sobre esas cosas».

## EL MUSEO SKISSERNAS

La ciudad de Lund, vecina a Malmö, es una de las ciudades más longevas de Suecia. Su magnífica iglesia de piedra fue construida alrededor del 1060, es la más antigua de Escandinavia. Esta cuidada y amable ciudad de impecables espacios verdes está pautada por la dinámica que le imparte la Universidad de Lund, una de las prestigiosas casas de estudio de Escandinavia. En dicho enclave se encuentra el singular Museo Skissernas —Museo de Proceso Artístico y Arte Público—, y, como lo explicita su nombre, la colección tiene la virtud de exponer el proceso creativo, bocetos, maquetas, entre otros, que se muestran a partir de una excelente instrumentación, conformada de grandes paneles móviles en donde se puede ver la evolución de la creación desde su génesis a su concreción final. En este sentido, esta institución es la única en su tipo en Europa. Pudimos hacer una recorrida, acompañados por su director Patrick Amsellem, y tener la experiencia única de apreciar los distintos procesos creativos de Henri Matisse, Sonia Delaunay, Henry Moore y Fernand Léger, y una colección de bocetos de grandes pintores mexicanos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. El museo posee una importante colección de artistas suecos. Se exhiben obras de Sigrid Hjertén, Isaac Grünewald y Siri Derkert, y de artistas contemporáneos como Linn Fernström, Ger-



Skissernas Museum.

**Leopoldo Méndez.** Boceto del mural del Museo Nacional de Historia de México, 1960.



Museo Louisiana, Dinamarca.

hard Nordström y Matthias van Arkel. Desde su fundación en 1934, los artistas han donado y vendido sus bocetos al museo, que también renueva su colección con artistas contemporáneos. El acervo del museo posee alrededor de 30 mil obras y un extenso archivo de imágenes y videos sobre arte público, de diarios y revistas suecas e internacionales desde 1930 hasta hoy.

## LOUISIANA

A dos horas de Malmö en tren, cerca de Copenhague, se encuentra el Museo Louisiana de arte moderno. Este magnífico museo de escala ideal fue creado en 1958 por Knud Wadum Jensen. Cuenta con tres edificios conectados por corredores de vidrio, de tal forma que interactúa con el espléndido jardín de esculturas al borde del mar, paisaje que realza aún más la selección de artistas de la talla de Alexander Calder, Henry Moore, Jean Arp, Louise Bourgeois y Joan Miró. El acervo del museo está constituido por una rigurosa selección de celebridades del arte moderno desde fines de los años cuarenta hasta nuestros días: Alberto Giacometti, Robert Rauschenberg, David Hockney, una selección de Los Fauves, Pablo Picasso, los alemanes Anselm Kiefer y Gerhard Richter, Max Ernst, entre otros. Las muestras temporales gozan de gran prestigio en la zona. En enero de este año, cuando lo visitamos, estaban montadas dos muestras de excepción: una selección de más de 200 cerámicas de Picasso y una frondosa exposición del artista americano contemporáneo George Condo. Poco se puede agregar sobre el exuberante talento del creador malagueño de mayor incidencia, conjuntamente con Marcel Duchamp, en los cambios de percepción del arte y su universo visual de la modernidad. En el caso de Condo, por el contrario, fue un impacto de un gran artista que no conocía. Este creador nacido en 1957 en Concord, Estados Unidos, emergió en escena en East Village, Manhattan, en los años ochenta, donde su estilo fue acuñado como «realismo artificial»: una original fusión del oficio de un dibujante académico con el desenfado del arte pop americano, que da como resultado composiciones perturbadoras de impecable resolución. La muestra recorre varios períodos de la obra de Condo, desde una serie de apuntes y bocetos, que muestran su gran calidad como dibujante, hasta composiciones abigarradas, como en



Museo Louisiana, Dinamarca.

las que el trazo es protagonista; alude sin inhibiciones al cubismo, al cómic, a lo que se le suma una refinada técnica en la utilización del color. Su obra, sin artificios ni necesidad de argumentaciones teóricas para su comprensión, posee una densidad irónica, utiliza indistintamente el humor y un oscuro dramatismo por momentos, que seguramente le valió su aproximación a la obra de William Burroughs, con quien trabajó en una serie de pinturas y esculturas entre 1988 y 1996.

## JUAN CANO

### KKV Grafik

Juan Cano es un artista compatriota (ver n.º 43 de *La Pupila*), es integrante de KKV (Taller Comunal Colectivo de Gráfica) en Malmö, y miembro de la Asociación de Grabadores de Suecia. Expone regularmente de forma individual y colectiva tanto en Suecia como en el extranjero. Ha comisariado muestras en México, Uruguay y Suecia.

### ¿Cómo está integrado el taller del que sos parte? ¿Cuáles fueron sus orígenes y cómo funciona?

El KKV Grafik está compuesto por un grupo de ciento y pico de personas. A las autoridades las elegimos democráticamente. Tenemos un empleado que nos ayuda en la parte administrativa y la parte práctica; contamos con tres prensas, tres lugares para hacer serigrafía y un laboratorio. El taller es bastante longevo, tiene cerca de cincuenta años; se mudó varias veces de lugar. La tradición de talleres colectivos es muy antigua también, y viene de la mano de los círculos de estudios que se hacían hace cien años, cuando la industria tenía la necesidad de mano de obra y esta estaba en el campo, sin formación alguna, muchos eran analfabetos. Entonces, para reconvertirlos en obreros industriales se necesitó formarlos. Después del trabajo la gente se reunía y estudiaba cualquier cosa: recetas de cocina, religión, filosofía. Todo eso sucede hasta ahora. Fue impulsado en aquel momento por las ideas socialdemócratas renovadoras.

### Tengo entendido que el gobierno exigió a los artistas que se agruparan.

Que se agremiaran, sí. No solamente los artistas sino todo el mundo. Prácticamente es una obligación. Por tradición, la mayoría de los trabajadores están agremiados. Además, ellos son los que, en el caso de



George Condo. *Duble Headson Red*, 198.1 x 279.4 cm, 2014.



George Condo. *Don Pesto*, óleo sobre lienzo, 76 x 71 cm, 2006.

que te quedes sin trabajo, administran la parte de ayuda en el desempleo. Los sindicatos tienen mucho que ver con las garantías para solicitar hasta un crédito.

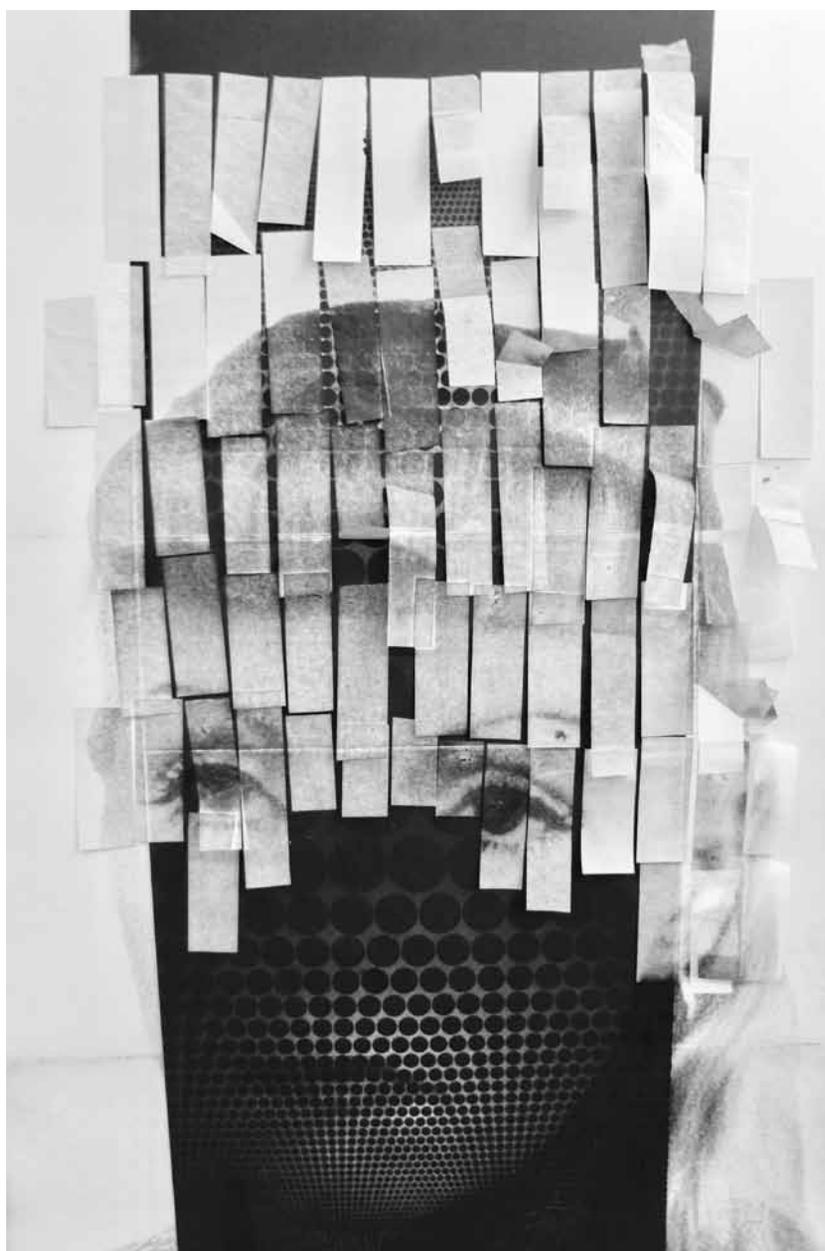
### Pero no todo el mundo accede a esos colectivos. ¿Cómo fue tu caso?

Por voluntad propia. Hay gente que quiere trabajar de forma individual, y está bien. Trabajar en colectivos, en algunas áreas, te ayuda muchísimo, porque contás con la infraestructura general y de primera línea

que, en el caso de KKV, se ha ido comprando de a poco. Hemos recibido donaciones. En el caso de los gráficos es vital, porque con una prensa trabajamos todo. Tenemos tres ahora, nos podemos dividir y trabajar varios a la vez. Yo tenía la voluntad de entrar y tuve que presentar mi currículum y obras. Después de eso sos aceptado o no. Es muy riguroso porque en el taller se supone que sos una persona formada y que vas a trabajar a cierto nivel. De lo contrario estarías entorpeciendo el trabajo general.



Instalaciones de KKV Grafik Malmö.



Juan Cano. *Madre de Dios*. Técnica fotopolímero, collage, 1.10 m x 80 cm.

**¿Hay discusiones en cuanto al resultado artístico?**

Permanentemente tenemos talleres, todos los que podamos hacer, por lo menos dos o tres veces al mes, nos vamos formando todo el tiempo. Por ejemplo, recientemente recibimos un taller sobre libros de artista. Son seis secciones donde una profesora de la Escuela de Bellas Artes de Malmö viene y nos da tres talleres, tres fines de semana. En esos talleres y en las visitas que hacemos a otros lugares las discusiones se dan naturalmente. Lo que nunca se hace es opinar sobre la obra del otro.

**En Suecia, en todos los estamentos de la sociedad, el Estado está presente, y el arte no es la excepción. Hablaste de una categorización de los artistas, explicame cuál es el papel del Estado.**

El Estado participa en la ayuda; así como apoya al deporte, también al arte. En nuestro caso hay una serie de oportunidades para poder acceder a concursos públicos. Suponiendo que vos accedas a determinados niveles, podés concursar con más fuerza que otros, quizás tengas hasta más derechos que otros artistas. En general tiene que ver con espacios públicos, estaciones de ómnibus o metros, hospitales, escuelas, etcétera.

**¿Cómo se determinan los niveles que me contabas?**

En general, para concursar, tenés que tener cierto currículum. Si estás asociado a la KRO (Organización Nacional de Artistas Suecos) o a la Organización Nacional de Registros, que es como AGADU, tenés más posibilidades de acceder a los concursos públicos. La KRO les compra obras a los artistas para las embajadas, hospitales... Todos los entes tienen fondos para las artes.

**Pero también a instancias de jurados se puede acceder a fondos y estipendios del Estado.**

Es cien por ciento obligatorio que pertenezcas a esa categoría para acceder a ciertos fondos. Que pertenezcas es una ayuda muy grande. Hay artistas que se presentan para solicitar contribuciones, como el estipendio cultural de la ciudad o el de un museo. Cuanto más evaluado estés, más fácil es. Hay un registro nacional de artistas que te hace entrar automáticamente en esas instituciones del Estado.

**Me llamó la atención que, además de los fondos dirigidos a la producción artística, te ayudan hasta con el alquiler de ateliers. Hay un sinfín de pequeños fondos que si**

tenés un atelier, te dan un pequeño estipendio una vez cada dos años, de más o menos dos mil dólares. Equivalen a unos cien dólares por mes. Nosotros, como taller gráfico, somos muchos y tenemos una gran fuerza como grupo. A su vez, tenemos acceso a fondos para comprar máquinas, para pagar sueldos. No siempre nos dan, depende de si hay fondos o si ese año se los dieron a otros. Hay años en los que la prioridad es África, por ejemplo, y si hacés una exposición sobre eso tenés mayor chance de que te ayuden.

**Es fuerte el papel del mercado, porque hay galerías de arte, ferias, entre otros.**

La galería de arte juega un rol pero tampoco es determinante, porque tampoco hay tantas para los artistas que hay. No siempre estás exponiendo y tampoco se venden tantos cuadros. Es un conjunto de gotitas que van haciendo que el artista, entre que va solicitando estipendios y ayuda, tenga lugares donde vender... En mi caso, el colectivo al que pertenezco tiene una galería en Estocolmo, donde representan a muchos gráficos dentro del territorio nacional sueco, y ellos venden y facturan una vez cada tres meses. En Gotemburgo sucede lo mismo. Para entrar tenés que presentar obras, currículum y todos los títulos que te ayudan a entrar. Ellos mantienen el máximo nivel posible. Como grupo se hacen una o dos ediciones por año, que después las reparten a los asociados, porque hay gente pública que se asocia a las galerías y reciben una vez por año una gráfica de regalo. Eso ayuda mucho al artista; pagan poco pero la cantidad es muy grande.

**También existen las asociaciones de arte en las fábricas y en las industrias.**

Son viejísimas. Es muy interesante porque muchos trabajadores no van a las galerías ni a los museos, romper el cerco significa que el artista vaya a los lugares de trabajo. Se trabaja internamente, no es público. Supongamos que un ente como Antel no va a hacer una exposición de un artista en



Richard Nonas. Estación Skarpnäck, 2001.

la entrada del edificio sino en donde los empleados normalmente comen, o en los corredores.

**¿Estas agrupaciones también existen en empresas privadas?**

Privadas y públicas. Es una tradición en la que es fácil organizarse. La gente se arma una pequeña asociación, que no tiene nada que ver con el sindicato, y una vez por mes se hace una exposición de gráficos, pintores, ceramistas, de gente que trabaja con vidrio, artesanías. Ahí son ellos los que deciden quién va, son doce artistas por año; normalmente la asociación compuesta por la gente del ente público, de la empresa o de la fábrica, que paga una pequeña cuota, te compra una obrita. Uno trata de poner un precio bajo y a su vez, si a la gente le gustó una obra, puede pedirle a esa asociación que se la compre y ellos le van pagando de a poco. La gente pone voluntariamente; por ejemplo, con trescientos pesos por mes te compran una obra de tres mil pesos. Entonces tienen originales en la casa. Estas asociaciones también realizan anualmente rifas de obras entre sus miembros.

**He visto que en las galerías de arte las cotizaciones no son muy altas. La obra de arte está al alcance de la gente.**

Los precios son bastante bajos. Es para dar la posibilidad de que la gente pueda consumir y que no sea solamente para una élite. Esa élite, después de que llena las paredes, se acabó. Bajando los precios, la gente tiene más acceso. Como te decía antes, si hay doce exposiciones por año en los lugares de trabajo y hacemos números, un trabajador ve, en diez años, ciento veinte exposiciones. Es fabulosa la cantidad de arte que ves casi sin querer. Eso también hace que no haya necesidad de tener problemas con el público, que te rayen una obra o la roben. Internamente no hay mayores problemas con los seguros.

**Toda esta serie de instancias de encuentro del artista con su público y con formas muy racionales de accesibilidad de intercambios comerciales, hace a la posibilidad del profesionalismo del artista.**

Sí. Hay muchas actividades en el año en las cuales la gente está en contacto con el arte y el artista está en contacto con la gente. Si bien hay galerías, la mayoría cobra el 50 %.

**CONOCÉ UNA  
MIRADA DIFERENTE**

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



**la diaria**



Richard Nonas. Estación Skarpnäck, 2001.

Vender en una fábrica hace que ese porcentaje no exista. Lo vendés directamente, más un precio generoso que ponés. Es muy prestigioso para los artistas trabajar con esas asociaciones.

En Semana Santa, en el sur de Suecia, hay una tradición que viene de Dinamarca, donde los artistas abren sus talleres, se hace un mapeado de los ateliers y se

publica en los diarios. La gente va y está en contacto con el artista durante esa semana. El artista vende directamente, por lo tanto también hay un precio inferior porque se ahorra el intermediario, y a su vez el público conoce al artista. Se llama «La semana de la vuelta del arte». Después hay muchas ferias donde los artistas pueden comprar un espacio en las galerías

y vender directamente; es una forma de marketing y de vivir y ganar. Permanentemente hay ferias organizadas por privados, por galerías que venden veinte lugares durante un fin de semana en algún lugar prestigioso.

**Existe una tradición de intervención artística en los espacios públicos, como las estaciones de metro y demás.**

En Estocolmo, por ejemplo, cada estación de metro tiene obras de artistas. Por los setenta había un concurso público en el que presentabas un proyecto, pero antes de eso tenías que estar dentro de todas esas consideraciones, no solamente presentar un currículum, sino estar dentro del sistema. Incluso hoy por hoy, más que nunca, te piden que tengas una firma registrada como artista. Yo tuve una durante veintipico de años y la suspendí, ahora la voy a abrir de vuelta porque me tengo que presentar a unos proyectos públicos. Me estoy presentando con una firma de arquitectos con la que colaboro. La arquitectura y el arte son una buena ecuación cuando se trabaja con espacios públicos.

**Se podría concluir que es un país que le brinda posibilidades al desarrollo de las artes y que trata de integrar a las minorías.**

Sí, al artista, al deporte, a un montón de disciplinas, y a las minorías. Como a los uruguayos que teníamos publicaciones, que, como somos minoría, nos daban unos fondos. Acá el artista está visto, en Europa en general, como un intelectual. Es un trabajador. Me acuerdo de que en otras épocas los artistas estaban mal vistos en Uruguay; incluso cuando vendían en las ferias eran medio perseguidos. El arte siempre tuvo, en algunos países más y en otros menos, olor a pólvora, como en México. A

RIMER CARDILLO

**Galería de Arte  
Marquería Fina  
Arte Contemporáneo**

**AL SUR**

Bartolomé Mitre 1379  
Cel: 099 303 718 / Tel. 2917 0343  
www.alsurart.com / alsurart@gmail.com  
Montevideo - Uruguay

través de las gráficas se distribuyen ideas. Es una obra social donde un original se repite muchas veces y va a muchas casas, está visto por mucha gente.

## CHRISTEL LUNDBERG

### Mediaverkstaden

Es artista visual y productora. Estudió en la Escuela Superior de Malmö y en la Universidad de Lund. Dirige el proyecto Multipel.nu de arte seriado e integra el colectivo sueco de intervenciones artísticas urbanas Plattform y es miembro de la galería Rostrum de Malmö, gestionada por artistas.

### ¿Cuáles son las características del colectivo de arte digital que integras?

Este es un taller de medios digitales con dos empleados que llevan adelante diferentes proyectos, uno es el apoyo a los miembros del taller. También tiene una distribuidora de todas las revistas que existen en Suecia.

### ¿Cómo se integra la asociación?

Es una asociación que puede tener actividad comercial. Tiene el apoyo de diferentes entidades estatales, entre ellas: el Consejo Nacional de las Artes, la comuna de Malmö y el Consejo Provincial de Escania.

### Es una asociación sin fines de lucro.

Con pérdidas. Se puede vender y hacer proyectos pero no quiere decir que tengas ganancias. También llevan adelante este proyecto llamado Multipel.nu, que es una galería virtual de pequeñas series de artistas, con obras de pequeño formato. Participan alrededor de ciento cincuenta artistas y hay más de quinientas obras. Están en un archivo, se pueden comprar y vender a través de una página digital y, a veces, en exposiciones que se realizan en espacios públicos. Nuestro taller ofrece



Christel Lundberg. Técnica mixta, 2018.

a sus miembros, además, otros tipos de apoyo y servicios. Por ejemplo, en la parte administrativa: cómo se factura, quién paga los impuestos, la devolución del IVA y todo ese sistema. Porque muchas veces resulta engorroso tener su propia monoempresa como artistas. También generamos proyectos. Este año vamos a organizar, aquí en Malmö, una bienal de libros de artista, la primera que se hará en Suecia. Para ello viajamos, para ver distintos eventos de libros de artista. Estuvimos en París, en Nueva York, en Bristol y en Litz, acá en Europa. En Inglaterra existe una universidad que se dedica con exclusividad al tema de libros de artista. Es la única y es muy grande.

### Profundicemos en las características del trabajo que se desarrolla en este colectivo.

Acá se trabaja con todo lo digital. Hay una parte de esculturas en 3D. Se hacen cursos para los artistas financiados por la Dirección de Cultura de la Oficina de Trabajo.

Tenemos doce computadoras que tienen todos los programas para trabajar en todos los sentidos, están conectadas entre ellas, tanto para producir obras análogas como digitalizadas. Tenemos un escáner que usan los arquitectos, de gran formato. Esta impresora se usa para hacer pequeños catálogos y libros impresos, también impresiones a color, y tenemos otra más grande que mide 1.60 metros de ancho. Los socios pueden imprimir con los papeles que hay acá o pueden traer sus propios papeles. Mucha gente hace sus propios libros, fotografías, artistas que hacen sus catálogos encolados. Hay diferentes opciones para trabajar el encuadrado. Instituciones como la nuestra pueden solicitar fondos al Consejo Nacional de las Artes para comprar maquinaria. Hay dos niveles de apoyo estatal: el Consejo Nacional de las Artes; la región de Escania, que tiene un gobierno y por lo tanto tiene su departamento de cultura y de arte, para proyectos que tengan



ASOCIACIÓN RIMER CARDILLO  
LA IMAGEN GRÁFICA

Esta asociación tiene como cometido la creación de un gabinete de grabados y la divulgación del arte del grabado en Uruguay. Se propone hacer exposiciones, conferencias y talleres para alcanzar este fin.

Más información en:

<https://www.facebook.com/asociacionimagengrafica/>  
Correo electrónico: [asociacionimagengrafica@gmail.com](mailto:asociacionimagengrafica@gmail.com)



**Grupo Plattform.** Intervención en una plaza del barrio Nydala, Malmö, 2015.



**Grupo Plattform.** Intervención del barrio Koppargården en Landskrola, 2017.

que ver con toda la región y no solamente con Malmö, y, además, la Dirección de Cultura de la ciudad.

### **También cuentan con un estudio de sonido y video.**

Los miembros pueden alquilar las cámaras de fotografía o de video. Todo se da porque hay ayuda estatal. Se trabaja mucho en colaboración con muchos actores culturales de la ciudad y con artistas, entonces es importante como centro de encuentro de la gente, para disfrutar, discutir o hacer proyectos.

### **PEPE VIÑOLES**

#### **Rostrum - Plattform**

Artista visual con estudios en el IPA, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Uruguay y en Konstfack, en Estocolmo. Integra el colectivo sueco de intervenciones urbanas Plattform y es miembro de la galería Rostrum.

### **¿Cómo es la organización de una galería integrada por artistas en Suecia y cómo surgió la idea?**

En efecto, Rostrum es una galería totalmente gestionada por los artistas que la forman. Se creó a principios de 1984, en torno a gente, por entonces, recién egresada de diferentes escuelas de arte. La idea era tener un espacio físico propio para exponer y apoyarse mutuamente, para defenderse de los leoninos porcentajes que tienen las galerías. La galería estableció de entrada que a los miembros solamente se les cobraría el veinte por ciento de comisión. Fue concebida no solo como un espacio donde exponen únicamente los miembros, sino artistas de todo el país, incluso de otros países, a través de vínculos tanto individuales como colectivos. Es decir, la galería frecuentemente invita colectivos y, a su vez, por reciprocidad, invita

a los miembros que deseen participar. De ahí que la galería muestre las propuestas estéticas más variadas actuales, generadas por artistas de diferentes generaciones.

### **¿Cómo se financia el emprendimiento?**

Se financia con la cuota de los miembros y una ayuda de la comuna de Malmö que cubre los gastos de todo el año, entre ellos, lo que se les paga a los expositores. Hay cuotas fijadas según el laudo de la Asociación de Artistas Plásticos de Suecia. No solo nosotros respetamos ese laudo sino que cuando la comuna nos da el dinero, a partir del presupuesto que le solicitamos, ya sabe si las exposiciones planeadas para medio año son de un artista, de dos o de un grupo, a lo que le corresponde diferentes montos de ayuda económica para exponer. En cuanto a cómo se organiza internamente, Rostrum tiene una comisión directiva elegida anualmente: un grupo encargado de las exposiciones, que es el que decide qué se va a mostrar; otro grupo de trabajo que tiene que ver con la logística, el mantenimiento y las compras que se necesitan, y también tenemos, como miembros, la obligación de comisariar durante el año por lo menos una exposición por temporada. En ese caso, cada miembro tiene que encargarse, en compañía de otro socio —son dos comisarios por exposición, además de los más de veinticinco miembros que nos encargamos de las guardias—, de cuidar la galería mientras duran las exposiciones. Tenemos una serie de actividades que se llevan adelante en la galería. La más frecuente es la que denominamos «Arte después del trabajo». Son eventos que, entre cuelgue y cuelgue de una nueva exposición, disponen de espacio para presentaciones de libros, charlas, muestras de lo que uno está haciendo —a veces uno está trabajando con un proyecto y es una forma de probarlo—. Estas actividades van desde las cinco de la tarde hasta las nueve de la

noche. Funciona casi como un *vernissage*, porque vos colgás lo que estás haciendo, invitás a través de la galería, y se promueve casi igual que como si fuera una exposición. También puede ser una *performance*, un mini concierto, una lectura de poesía, etcétera. En ese sentido, la galería pretende ser un espacio experimental.

### **Participás en el colectivo Plattform.**

#### **¿Qué características tiene?**

Es un proyecto en el cual participo como artista y como productor con dos colegas más. También invitamos a otros artistas a sumarse de acuerdo al carácter del proyecto que se vaya a realizar. Plattform, como grupo, surgió en 2012, a partir de las problemáticas y desafíos artísticos que plantean hoy los espacios públicos. Fundamentalmente el tema del avance de la privatización de los espacios públicos: plazas, estaciones de tren, aeropuertos, galerías, lugares que históricamente nacieron en las ciudades para el uso común de la gente. Sitios que han sido altamente democráticos porque son espacios de tránsito y de encuentro, para reunirse e incluso manifestar opiniones cuando el pueblo lo ha sentido necesario. Es decir, que se usan para todo lo que implica la vida ciudadana. El problema es que en Suecia se dan dos fenómenos: los lugares más interesantes se han comercializado y otros se han abandonado. El mercado lo inunda todo. Nosotros venimos trabajando en los llamados «barrios del millón». En Suecia, a partir de 1960, se construyeron un millón de viviendas. Esos barrios, situados en la periferia de las grandes ciudades, contaban al principio con todos los servicios comunitarios y centros comerciales. Muchos de esos lugares públicos, producto de la crisis, de la comercialización y privatización de los espacios, del retiro del Estado como actor y gestor, y por cambios demográficos en las ciudades, se cerraron o se problema-

tizaron socialmente. Las ciudades naturalmente se han transformado. Suecia tiene una gran cantidad de gente venida de otros países por las guerras actuales. La nueva inmigración, los *nuevos suecos*, que somos nosotros, llegan a vivir a esos barrios que fueron concebidos para la gente de clase media trabajadora en la época en la que había otras fuentes de trabajo. Frente a esa problemática, se nos ocurrió trabajar con el arte como elemento de resignificación de esos espacios, mediante intervenciones efímeras de gran formato que duran uno o dos días. Tratamos de involucrarnos en nuestro rol de artistas. No como arquitectos o urbanistas, tampoco como asistentes sociales. Lo que hacemos, desde la perspectiva del arte, es una contribución para tratar de romper la alienación que existe en esos lugares, donde la gente transita de la casa al trabajo por los mismos espacios casi sin darse cuenta, como encapsulados. Incluso, en algún caso, hemos tomado como referencia de nuestras acciones plásticas algunos de los problemas más sentidos por la gente, como puede ser una ciclovía mal trazada que está provocando accidentes peatonales.

#### ¿Cómo financian las actividades?

Nos apoya la comuna del lugar, la región y el Consejo Nacional de las Artes, que en algún momento nos dio plata para hacer algunas cosas. No para un proyecto solo sino que pedimos para varios. Trabajamos generalmente en verano y otoño e invitamos artistas que nos parece que pueden



Pepe Viñoles. *Artilugios*, 2017.

aportar al proyecto. Los proyectos varían según lo que nos planteemos, puede ser una modificación con volumen, de espacios con color, con videos, etcétera. Como Malmö tiene una población muy joven, casi el 55 % de los inmigrantes no conoce la historia; a veces trabajamos con elementos para ayudar a contar la historia de esos barrios. Por ejemplo, uno de mis colegas ha trabajado con documentales, que se llaman *La memoria del pueblo*; se mete en los livings de las casas de la gente que ha vivido toda la vida en esos barrios y les pide que le muestren álbumes de fotos. A veces aparecen fotos de cuando estos se construyeron, a partir de los años sesenta; verdaderos documentos históricos. De allí surge una película que volvemos a exhibir en el mismo barrio y a la vez en el centro de la ciudad. Fijate que en un barrio descubrimos

fotos de un hecho olvidado: Yuri Gagarin, el primer astronauta soviético, había estado allí inaugurando un supermercado cooperativo cuando visitó Suecia oficialmente, luego de su viaje al espacio en 1961. Es una especie de teorización y reflexión sobre muchas cosas en relación al artista, la sociedad y lo que va cambiando. No pretendemos sustituir otras formas de hacer y difundir arte, no sustituye la galería ni la acción de los artistas en el taller. Lo único es que vuelve con el juego a la calle. Esa es la idea del grupo Plattform. 📍

1. La invitación consistía en que llevara películas fotosensibles de mi obra para trabajar con la técnica de grabado en film fotopolímero.
2. Mi agradecimiento a Carlos Percovich y Rafael, que amablemente me hicieron conocer lugares y personas de sumo interés en mi estadía.

*Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 130 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 10 años de La Pupila.*

  
mosca  
GRÁFICAMOSCA

# El reordenamiento institucional en las artes visuales

A partir de un rediseño estructural impulsado desde el Ministerio de Educación y Cultura, se creó el Instituto Nacional de Artes Visuales, en el cual se crean institutos para cada una de las disciplinas artísticas. Para interiorizarnos en los objetivos y en el funcionamiento de dicho emprendimiento, fuimos al encuentro de Alejandro Denes, su director.

GERARDO MANTERO

## ¿Qué objetivos persigue la creación del Instituto Nacional de Artes Visuales?

Cuando uno crea un instituto que está dedicado a un sector, es para su beneficio. También hay un ordenamiento institucional de la Dirección Nacional de Cultura (DNC); se está trabajando en el diseño de la ley de Cultura. Ordenar las disciplinas artísticas en institutos es una de las formas de trabajar esa institucionalidad, entonces hoy tenemos el Instituto del Cine y Audiovisual. Hace poco menos se creó el Instituto Nacional de Artes Escénicas, y, en ese camino, cuando asumí esta administración, en uno de los primeros actos, la ministra anunció que se iba a trabajar para crear el Instituto Nacional de Artes Visuales (INAV). Se eligieron las artes visuales porque se entendió que era un sector que, por su proyección, por sus obras y masa crítica, era un instituto necesario. Yo creo que, por un lado, el gran objetivo es el impulso de las artes visuales en toda la cancha, en su concepción amplia, porque nosotros no solamente estamos trabajando lo que ya venía haciendo la DNC desde su área de artes visuales, que era más volcado hacia las artes plásticas, sino que ahora lo ampliamos hacia otras disciplinas que también están dentro de las artes visuales, y que quizá no tenían el foco que merecían. Por ejemplo, antes de la creación del instituto teníamos Arquitectura como disciplina; comenzamos a tener conversaciones con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), con muchas ganas de trabajar juntos. De hecho, este año, para el envío a la Bienal de Arquitectura de Venecia, se trabajó en una modalidad un poco diferente a la de años atrás, cuando se le delegaba a la FADU todo lo que tenía que ver con el envío; este año lo hicimos en forma conjunta con la DNC,

la Comisión Nacional de Artes Visuales y la FADU. Fue una muy buena experiencia, y eso sentó las bases de cómo trabajamos con ese sector.

## ¿Con qué otras áreas se relacionan?

Otro sector en el que el instituto tiene competencia es el del diseño. El diseño es una industria creativa como la arquitectura también lo es, pero queríamos darle una importancia medular dentro de lo que son políticas públicas, entonces se incorporó ese sector dentro del instituto; este año pasamos a integrar al Consejo Sectorial de Diseño, que es una iniciativa interinstitucional, y allí estamos trabajando, incluso con el propio Gabinete Ministerial de Transformación Productiva y Competitividad. Hemos definido al diseño como una de las áreas de prioridad para este período. Por supuesto que todo esto es muy ambicioso, así que iremos de a poco con el crecimiento del instituto, abordándolo de diferentes maneras.

## Cualquier instituto, para desarrollar su labor, tiene que apoyarse en dos pilares para lograr su objetivo: gestión y presupuesto. ¿Hay un presupuesto propio?

El INAV ya contaba con un presupuesto de la DNC, pero solo abarcaba algunas acciones puntuales que se hacían cada año; por ejemplo, el Premio Nacional de Artes Visuales, el envío a Venecia... esas eran las actividades más importantes y que se llevaban más presupuesto.

## En este rediseño al cual te referís, ¿el instituto toma el área de las artes visuales?

Sí. Ahora, todo lo referido a las artes visuales queda centralizado en el instituto... Te decía que el instituto se alimenta con el

presupuesto del INAV. Lo hacemos en la mitad de la gestión, con pocas posibilidades, porque, este año, en la Rendición de Cuentas, no había espacio para generar nuevos gastos; entonces, acá lo que hay que aplicar es la creatividad. El presupuesto asignado a un área artística dentro de la DNC no es el único presupuesto con el que trabaja esa área, la política que estamos siguiendo es ver cómo generamos sinergias con las otras unidades de la DNC que operan sobre políticas públicas para las artes visuales. Y acá tenemos, por ejemplo, todo el sistema de premios y de fondos que tenía el Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

## Como los fondos concursables, por ejemplo.

Exacto. Nosotros, a partir del año pasado, cuando ya estaba el proyecto de la creación del instituto, empezamos a trabajar sobre los criterios de elegibilidad de los fondos concursables, porque esa es una parte importante, en política pública y, por supuesto, también en presupuesto.

## ¿Cómo intervienen en ese sentido?

Cuando se hace el llamado, previamente a la publicación de las bases. Cuando se estudian los criterios de elegibilidad hay opinión del instituto; en parte es cómo sintonizamos la política del instituto con el resto de las políticas de las artes visuales en la DNC. También hay una idea de trasladarlo a algún otro de los fondos, como el Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística, donde hay un componente de artes visuales, que tendría que acompañarse y formar parte de una política única desde el Estado hacia las artes visuales. También tenemos todo el sistema de museos.

### ¿Existe la posibilidad de interactuar con lo privado?

Sí. De hecho, hablando de pilares, hay algunos que el Estado solo no puede sostener, ahí tienen que estar los privados. Yo creo que no es mala palabra hablar de los privados.

### En el lanzamiento se anunció que se iba a fomentar y apoyar la producción nacional, ¿se van a crear nuevos instrumentos?

Sí, hay cosas que hay que ordenar. Hay algunos instrumentos que queremos crear que tienen que ver con cómo llenamos algunos espacios que hoy tienen vacíos, por ejemplo, en lo que tiene que ver con la investigación. Está la posibilidad de hacer algunos llamados a investigación en algunas áreas que en el instituto creemos que son prioritarias para empezar a trabajar. Ese es el nuevo instrumento.

**Esa es una carencia muy grande, y es muy bueno que exista un apoyo, porque hay muchos temas para investigar, y, obviamente, se necesitan recursos.**

**También hablaron de promover el pensamiento de los artistas.**

Eso también tiene que ver con la investigación. Hay algo que no es solo inherente a las artes visuales. A partir de que se creó el arte conceptual y de que el arte se sumergió en la reflexión, gran parte del pensamiento contemporáneo está vinculado a las artes visuales; el pensamiento de los artistas va por ahí, tiene que ver con lo que decíamos de la investigación. Vos podés dedicarte a investigar, por ejemplo, el trabajo de las mujeres artistas en el siglo XIX y en principios del XX, donde hay poca cosa, y eso es investigación pura. También lo es el poder ordenar el pensamiento crítico a través de las artes visuales. De hecho, nosotros estamos acompañando algunos proyectos que existen hoy en el medio. Quiero destacar acá lo que hace CasaMario; nosotros hemos apoyado sus proyectos.



Fotografía: Rodrigo López.

### Ustedes van a hacer llamados...

Vamos a hacer llamados a propuestas de investigación de abordaje amplio, y después se estudiará cuáles se seleccionan.

**Otro de los temas que se explicitaron es la proyección internacional de las artes visuales. Adelantaron que en la Bienal de Venecia se va a cambiar la modalidad de elección y ahora será a partir de un concurso.**

Es una propuesta de la Comisión Nacional de Artes Visuales que la DNC acepta y acompaña. Hacer un llamado abierto entra en sintonía con el resto de las políticas públicas de la DNC, más allá de que el sistema de selección que se usaba nunca había sido cuestionado por los artistas, era mayoritariamente aceptado. Esto se está realizando este año para la Bienal de Venecia de 2019. Pero Venecia no es la única forma de internacionalización. Acá hay todo un sistema que une lo público con lo privado. Venecia tampoco era lo único que se hacía como promoción e internacionalización, pero ¿qué pasaba?, muchas veces un artista era invitado a una feria, a una bienal, o a exponer en algún lado, y, de alguna forma, se le daba un apoyo. La idea es crear una forma de poder operar que no sea por medio de una contribución discrecional, poder hacer una convocatoria a manifestaciones de interés en la internacionalización de las artes

visuales. De alguna manera, vos abris una ventana para recibir propuestas y poder tener una mejor toma de decisiones.

**Además de la Bienal de Venecia, ¿en qué están pensando? Existe un mundo inabarcable de bienales, ferias y demás. ¿Con qué criterios se va a incentivar nuestra presencia en el exterior?**

Eso lo estamos pensando también. Es parte de esa carencia de visibilidad que tiene el Uruguay. Nosotros tenemos muy pocos artistas que podamos decir que son reconocidos en el mundo, pero hay muy buenos artistas en Uruguay. Tenemos que operar para que nos vean, es un círculo virtuoso.

**De nuevo estamos hablando de costos elevados que hay que pagar para ocupar un espacios en ferias o bienales.**

Y son muy pocas las galerías uruguayas que van a las ferias.

**Sí, esa es una de las singularidades de nuestro escenario. Las galerías de arte no son protagonistas de primera línea del desarrollo de la actividad.**

Son muy pocos los que tienen espalda como para poder estar en una feria importante. Yo creo que los contamos y nos sobran muchos dedos. Creo que podríamos hacer llover. Porque hay posibilidades de aplicar a alguna feria, de poder generar algún incentivo para

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova

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

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

**Itaú** Fundación

LOGO

ir, y de trabajar junto con los privados. Esto de las ferias internacionales lo hemos conversado con galeristas, de los que van a las ferias y de los que quisieran ir, y hay interés en generar esas sinergias. Hay políticas públicas hacia eso en otros sectores; por ejemplo, la participación en algunas ferias del libro importantes en donde hay un trabajo conjunto dentro del MEC, la DNC y la Cámara Uruguaya del Libro. Por supuesto que eso requiere tener un mejor presupuesto, pero yo creo que no estamos muy lejos de comenzar a tener algún impacto, porque hay interés y tenemos qué llevar. Y, como te decía, esto es un círculo virtuoso donde, operando bien, todos tienen para ganar: el país va a tener mejor reconocimiento por la calidad de sus artistas, el galerista va a poder mejorar su negocio y el artista va a tener un ingreso por su trabajo que, por supuesto, tiene que estar dentro de cualquier política pública que se quiera hacer en ese sector. Entonces ahí tenemos que trabajar juntos, artistas, gobierno y galerías, para poder ayudar a hacer crecer ese mercado. Acá el mercado es más chico de lo que tendría que ser, hay que pensar en la internacionalización, que es una de las formas de crecer.

Más de una vez dije que acá la gente que tiene la posibilidad de comprar arte compra Audis, que no está mal, pero hay que ver cómo podemos operar para que también compre obras de arte. Además, no solo la obra tiene valor, el inversionista también. Las reglas de los mercados no están escritas en ningún libro. En un momento, Uruguay tuvo coleccionismo, después se fue apagando. Hoy tenemos ese problema: no hay coleccionismo. Lo de los incentivos es algo que nos gustaría impulsar desde el instituto, tanto hacia el sector público como privado. Los edificios públicos de hace cincuenta o sesenta años contienen grandes obras de artistas de esa época porque había legislación que lo exigía, las obras públicas tienen que tener obras de artistas uruguayos.

**El coleccionismo que dejó de existir era hijo de otra situación sociocultural del país, era de una clase media ilustrada. En la actualidad, el gran mercado del arte mundial funciona a partir de un gran engranaje en el que intervienen curadores, fundaciones, museos, galerías, ferias, bienales, las grandes casas de remates, revistas especializadas, etcétera. Un escenario bien distinto al nuestro, donde existe una gran tradición cultural y una menor incidencia del mercado.**

Sí. La cotización de un artista tiene que ver con su inserción internacional.

**El arte contemporáneo está pautado por determinados parámetros: la diversidad, la transversalidad, los límites difusos entre el arte y las demás disciplinas. Es una especie de escenario horizontal donde conviven y flotan distintas formas de interpretación del arte. ¿Cuáles son los criterios que van a regir el accionar del instituto ante este complejo escenario?**

Nosotros tenemos, por un lado, el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), que claramente está jugado a eso, a ver cómo recibir, contener, mostrar, expandir y trabajar con la producción contemporánea. Lo hace muy bien, a través de convocatorias y haciendo temporadas de espacios de residencia. Por otro lado, tenemos el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), uno de los museos más importantes del país, que tiene una responsabilidad importante de mostrar toda una colección histórica de las artes visuales del Uruguay. Su alcance llega hasta determinada época para no acaparar espacios como el que está trabajando el EAC. De hecho, este año llevamos el Premio Nacional de Artes Visuales al EAC, y eso no es porque sí. Estamos diseñando y estableciendo límites, más allá de que el MNAV ha hecho algunas muestras que son de artistas que están trabajando hoy. Normalmente hablamos de dos, porque los otros museos que tenemos quizá son más temáticos, como el Museo Figari, que tiene su muestra permanente de Figari pero también desarrolla el Premio Figari, que toca esos otros espacios que tienen que ver con la producción contemporánea. El instituto tiene un diálogo muy activo con el conjunto de los museos. También con el Museo Zorrilla, que tiene una dualidad entre su enfoque hacia lo literario y una visión hacia las artes visuales. El instituto va a estar plantado en diálogo con esas instituciones pero no va a ser un instituto de arte contemporáneo, va a ser de artes visuales. Y queremos, como te decía al principio, jugar en toda la cancha. Incluso cuando hablamos de los llamados a investigación, queremos que se investigue sobre el pensamiento contemporáneo pero también sobre los espacios de producción histórica que hoy tenemos necesidad de conocer un poco más. Hablamos de las mujeres, de afrodescendientes, que históricamente produjeron textos y hoy no están. Por ejemplo, respecto a los afrodescendientes, estamos conversando con el Museo Histórico Nacional, cuya dirección también tiene interés en rescatar información. Yo veo al instituto con la función de establecer conexiones para poder hacer llover en dife-

rentes lugares. Esto también tiene que ver con temas presupuestales, porque si nos planteáramos hacer eso desde el instituto, no tenemos dinero para hacerlo, pero en el conjunto de unidades que tiene la DNC ese presupuesto existe. Entonces, cuando hablamos de la presentación del equipo, decimos que no son solamente cinco personas que están vinculadas al INAV. Es un equipo más grande, tenemos al personal de los museos, y ahí ya estamos entrando en un equipo de algunas decenas de personas que están trabajando junto a nosotros en el diseño político.

**Por último, también se habló de un tema recurrente y olvidado siempre, que es el interior. ¿Cómo se piensa encarar?**

Cuando esta administración asumió, uno de los temas que estableció como prioritarios fue el de la circulación cultural, que es una forma de hablar de derechos culturales. Por el diseño que tiene el Uruguay, a medida que uno se aleja de la centralidad de Montevideo tiene menos oferta, y menos oferta cultural significa menos derechos culturales. En eso coincidimos totalmente, nosotros estamos inmersos en eso. Y la circulación no puede significar únicamente que se envíen cosas de Montevideo al interior. Si bien yo creo que eso es parte de, tiene que estar lo otro: cómo valorizamos la producción local. En ese sentido tenemos mucho para hacer. Para mí es una pena, por ejemplo, que la Bial de Salto hace unos años que no se hace. Este año estamos trabajando junto a los museos en la circulación de muestras, muestras nacionales, de acervo, que son de todos los uruguayos y al que solamente tenían acceso los montevideanos o los uruguayos que venían a Montevideo a verlo. Estamos haciendo circular el Premio Figari; ya estuvo en Las Piedras y estamos llevándolo a Salto y Paysandú. El año pasado hicimos la muestra del Premio de Ilustración, pero no solamente fuimos y colgamos cuadros en espacios del interior, también quisimos generar una movida desde lo educativo. Todas las muestras que salen desde aquí, porque también hay un tema de formación de público, van con una propuesta educativa para desarrollar con el público de cada localidad. Y, como en el caso del Premio de Ilustración, acompañamos la muestra con un taller, donde los ilustradores que participaron y que ganaron alguno de los premios hicieron un taller dirigido a distintos públicos; hemos hecho con adultos y con niños. Se trata de eso, de generar experiencias para el público, que no sea solamente ir y mirar la exposición. 📍



Joaquín Aroztegui y Gustavo Alamón en su taller. Fotografía: Nelson Olivera.

# El taller de las artes

El programa denominado Taller de las Artes fue realizado por acuerdo del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), a través de la Dirección de Cultura y las intendencias del interior del país. Se desarrolló durante cuatro años con la participación de numerosos artistas del interior y un equipo docente del propio ministerio.

Si bien en principio —tal vez por haber participado del equipo docente— el autor de esta nota lo consideró un programa positivo, y como tal lo presentó a la nueva dirección que asumió en 2005.

## JOAQUÍN AROZTEGUI

El Taller de las Artes abarcaba las áreas de artes plásticas, artes escénicas, talleres literarios y música. El impulsor más dinámico y responsable de la idea fue el pintor Gustavo Alamón, quien se desempeñaba como director del Departamento de Artes Plásticas de la Dirección de Cultura. Se desarrolló entre 2001 y 2004 inclusive, durante la presidencia del Dr. Jorge Batlle.

Por acuerdos políticos, se había reservado la gestión del MEC al Partido Nacional, el cargo de ministro lo ocupó el Dr. Antonio Mercader y el de dirección de cultura la

profesora Susana Rodríguez. En proximidad a las elecciones nacionales, el PN abandonó el ministerio; la titularidad la ocupó el Dr. Leonardo Guzmán y, la de la Dirección de Cultura, el profesor Agustín Courtoisie. El desarrollo del programa fue bueno, a mi entender, aunque tuvo sus contratiempos: algunos debido al cambio de autoridades y orientación política, otros debido al propio diseño o errores cometidos en su ejecución. No obstante, siempre me pareció positivo e interesante, al punto que consideré posible su repetición con las correcciones pertinentes. Esta iniciativa fue planteada a las nuevas autoridades en 2005, pero no despertó interés. Mi preocupación de entonces —y de hoy— es que las diferentes políticas culturales del Estado, desde que tengo memoria, care-

cen de una orientación que trascienda el plazo de duración de cada gobierno. Esto se constata no solo cuando hay cambios de gobierno pertenecientes a partidos políticos diferentes, sino aun en aquellos casos en que se produce la continuidad del mismo partido.

En realidad, cuando digo «políticas culturales» no es por generosidad, es solo para dar un nombre a un cierto cúmulo de iniciativas que toman los sucesivos gobiernos en relación a lo cultural. Se tienen ideas y ocurrencias que a veces se intentan ejecutar como proyectos o programas sin mayor rigor. En aquel entonces, a algunas actividades se les solía llamar «movidas», con la única constante de que su resultado era incierto.

En la actualidad se mantiene mucha reticencia a evaluar lo actuado: a detectar y considerar los aciertos y los errores, a decidir si es bueno seguir en la misma línea o si se hace otra cosa. Lo usual es que cada nuevo gobierno, cada nueva administración, traiga sus propias ideas o se crea en la obligación de traer ideas diferentes y tratar de implementarlas sin tener en cuenta lo realizado, el camino recorrido y la experiencia cosechada por quienes los antecedieron. Es un continuo empezar de nuevo.

Con esta inquietud, y para tener una información más integral y un mejor panorama sobre el programa en cuestión, consulté en su taller al pintor Gustavo Alamón, donde mantuvimos el siguiente diálogo, que me permito resumir.

Alamón remite su iniciativa al momento en que llegó al convencimiento de que «el sistema de mandar docentes al interior solamente, no sirve. El interior necesita otra cosa: individuos instalados en el medio que puedan ejercer la docencia en la disciplina que tienen; además, al estar involucrados, por su trabajo y su condición de vecinos, tienen mayor compromiso y mejor entendimiento de sus necesidades. El interior necesita gestores oriundos y residentes. La idea es que desde cada lugar vengan los docentes a complementar su oficio, tanto en conocimientos como en pedagogía, y que luego lo vuelquen en su medio, de acuerdo a su criterio. Si por cada disciplina vienen dos, si se le genera un medio para trabajar y generar alguna posibilidad de ingreso, pequeño pero que le permita desarrollar su trabajo, es importantísimo. Imaginate lo que significa para un pueblo, una ciudad del interior, tener ocho docentes formados y en un mismo lugar; que puedan discutir, coordinar y programar cosas en el pueblo que conocen y que los conoce. Que puedan hacer lo que nosotros hicimos en Tacuarembó o en Fray Bentos: nos juntábamos con el Bocha<sup>1</sup> y todos los otros en el liceo, porque todo se originó allí. Se logró hacer cosas casi insólitas. Eso es lo que pretendía con el Taller de las Artes, crear ese clima. Bueno, tenemos que reconocer que en el principio hubo un error que se debería corregir. La Dirección de Cultura dejó un poco libre a las intendencias para que enviara a dos personas por área para hacer los cursos o una lista de aspirantes. Yo lo que quería es que mandaran una lista de todos los aspirantes a participar y que luego nosotros, considerando sus méritos, eligiéramos dos. En algunos casos enviaron listas de

gente que no tenía experiencia y que simplemente vieron en esto una oportunidad de agarrar un trabajito. Lo que nosotros pretendíamos era trabajar con esa gente que estaba haciendo el esfuerzo para brindar su mejor orientación docente y que se encontraba sin respaldo, y mejorar su condición de trabajo. De todas formas, vinieron con gran entusiasmo».

Acotó que a plástica venían veinticuatro artistas/docentes y resaltó que no faltaban nunca.

«Fijate que en el taller de plástica teníamos cuatro docentes: vos, que estabas toda la mañana, de 9 a 12.30, trabajando con dibujo, color, en fin, las cosas básicas más importantes de la formación en el oficio; luego iban a almorzar, y ahí, entre ellos, se daba un intercambio muy valioso. Volvían y tenían clases de enfoques diferentes, prácticos y teóricos, con Nelbia Romero, Sara Pacheco, Carlos Caffera y cada tanto conmigo, que los agarraba para darles orientaciones generales y estimularlos en la realización de proyectos.»

Le recordé a Gustavo que el último año trabajé en todas las clases con modelo vivo. Me refiero a la figura: desnudo. Cuando lo propuse no faltaron las sonrisitas pícaras y cierto descreimiento, aunque le destaco y agradezco el respaldo que me dio en todo momento. Se trabajó divinamente bien, con una seriedad que quien está afuera generalmente ignora; cuando tenés un modelo desnuda, posando, te metés en el tema del dibujo, proporciones, contrastes, pasajes, síntesis de la forma, color, expresión, todo... no hay lugar para la bobada.

«¿Te das cuenta? ¿Cuándo iban a tener la posibilidad de hacerlo cada cual en su pueblo?»

Más allá de los aportes que pudiéramos brindarles desde el punto de vista técnico, del oficio, de los planteos teóricos e incluso las ideas para desarrollar, a mí me impresionaba el intercambio que se daba entre ellos. Se intercambiaban hasta materiales, que eran más fáciles de conseguir en un lugar u otro del país. Se programaban, entre ellos, visitas, exposiciones, etcétera. Había «de cada pueblo un paisano», de todo el país, a excepción de Canelones, que no sé por qué no participó.

«Venían a Montevideo semana por medio, tenían clases, se encontraban con colegas, muchos se quedaban hasta el sábado para visitar exposiciones... compraban libros, materiales, conocían otros artistas...»

«El acuerdo era que las intendencias les pagaran el pasaje», la excepción fue con

los docentes de Bella Unión, que los pagaba el MEC. «El compromiso era armar un taller para dar clases. Como contrapartida, el MEC les aportaba \$1.500 — y la intendencia les pagaba otro tanto, un total de \$3000—. Era muy poco, pero en aquella época les servía para mantener el taller.» Algunas intendencias, no recuerdo cuáles —de Melo estoy casi seguro— les daban viáticos para gastos de comida y compra de libros para la biblioteca.

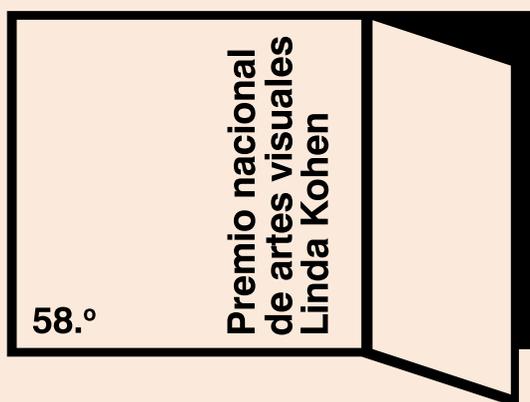
«Además, ustedes, los supervisores, los visitaban en su taller y los orientaban en el lugar, en su ciudad o pueblo.» Los supervisores éramos Sara Pacheco y el autor de esta nota. Visitábamos una localidad por semana y no solo al taller instalado, sino también a otros artistas, aunque no pertenecieran al programa, de distintas disciplinas: escritores, músicos... gente de la cultura.

Yo me preocupaba por entrevistarme todas las veces que fuera posible con el director de cultura de la Intendencia o el encargado del lugar.

Frecuentemente se asiste, en pueblos y ciudades del interior, al hecho de que diferentes y valiosos actores culturales se encuentran distanciados por discrepancias menores, propias de la interna lugareña, y también por el escaso reconocimiento tanto local como nacional. Nuestra presencia y convocatoria a un pie de igualdad, sin preferencias, limaba en buena medida esas distancias, y, en la mayoría de los casos, se conseguía el acuerdo y emprendimiento entusiasta de tareas en común. Más allá de la tarea asignada, cumplíamos, sin proponerle previamente, una función que considero de importancia: operábamos como nexo entre los diferentes actores del medio y facilitábamos el trabajo en conjunto de los distintos gestores.

Al cambiar el gobierno, el programa pasó al olvido. Teníamos la idea de hacer algún tipo de seguimiento o monitoreo de los talleres que quedaban establecidos, pero nada de eso fue posible. Tengo entendido que en su mayoría continuaron trabajando, pero no tengo constancia ni un panorama general de lo ocurrido con el pasar de los años. Me consta que algunos talleres continúan a buen ritmo, que sus docentes se han desarrollado y algunos se han transformado en artistas de relevancia a nivel nacional.

<sup>1</sup> Se refiere al profesor Washington Benavides. En ese momento, en la ciudad de Tacuarembó principalmente, se produjo una poco usual conjunción de poetas, músicos y pintores, que generaron un importante núcleo cultural. 📍



Inauguración:  
**15 de noviembre, 19 hs.**

**Espacio de Arte Contemporáneo,**  
Arenal Grande 1930

[cultura.mec.gub.uy](http://cultura.mec.gub.uy)



## Centro de capacitación en Gestión Cultural **Agendá tu futuro**

### **Diploma en Gestión Cultural**

*De abril a diciembre:*

*lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.*

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Contabilidad y finanzas
- Comunicación y marketing cultural
- Taller de proyectos
- Legislación cultural
- Negociación y recaudación de fondos

### **Curso de Gestión de la Producción Artística**

*De agosto a noviembre:*

*martes y jueves de 18 a 20 hs.*

- Introducción a la producción artística
- Producción artes escénicas
- Producción artes visuales
- Producción editorial
- Taller de montaje

### **Curso de Periodismo Cultural**

*De agosto a diciembre:*

*martes y jueves de 18 a 20 hs.*

#### **Un acercamiento a la tarea básica del periodista:**

comunicados de prensa, elaboración de informes, comentario crítico y entrevistas.

**El curso incluye herramientas para desempeñarse en medios tradicionales y digitales, además de fundamentos para la buena práctica periodística:**

redacción de notas, entrevistas, críticas y columnas de opinión, entre otros temas.