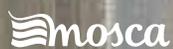


10

La Pupila

URUGUAY / AÑO 10 / n.º 49, ABRIL 2019  
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Linda Kohen. *He viajado sola*. Óleo. 92 x 73 cm, 2010.

  
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 130.º aniversario.

- 1 Laura Bardier
- 6 KO: El arte en dictadura
- 10 Oscar Muñoz, ganador del Hasselblad 2018
- 14 Entrevista: Linda Kohen
- 20 ¿Quién dice que Picasso es un genio?
- 26 Museografía: Los Blanes que no vemos
- 30 Letra en la piedra

## STAFF / Colaboran en este número

**Cecilia Tello D'Elia.** Licenciada en Historia del Arte (graduada con honores) de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Especialista en Producción de Textos y Difusión de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina) como becaria del Fondo Nacional de las Artes. Maestranda en Ciencias Humanas opción Historia Rioplatense de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) como becaria de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación. Actualmente realiza tareas de investigación y divulgación en arte e historia del arte.

**Rodolfo Fuentes Baez** (Santa Lucía, Uruguay, 1954). Diseñador gráfico, fotógrafo y docente. Su obra integra, entre otras, las colecciones del Museo de la Publicidad del Louvre, de los museos de arte moderno de Jerusalén y Río de Janeiro y las colecciones gráficas de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Bial de Brno y Bial del Cartel de México, y ha sido publicada por la Editorial Taschen y publicaciones especializadas de Japón, Alemania, Rusia y Brasil. Premio Morosoli 1996. Autor de *La práctica del diseño gráfico* (2004, Paidós, España / 2006 Rosari, Brasil).

**Carolina Porley** (Montevideo, 1979). Periodista, colaboradora en el semanario *Brecha*. Coordinadora del suplemento de educación de ese semanario. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad ORT). Profesora de Historia egresada del IPA, especializada en Historia del Arte.

**Daniela Tomeo** (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de Artes Plásticas por la IMM. Tutora de 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.

**Blanca Villamil** (Montevideo, 1949). Docente y artista visual. Estudió Historia del Arte e Historia del Arte Contemporáneo con Fernando García Esteban. Concurrió a los talleres de Miguel Ángel Pareja y Nelson Ramos. Expuso en distintas salas de nuestro país (CE Subte, Marte Up Market, entre otras). Obras suyas se encuentran en colecciones de Estocolmo, San Pablo, Buenos Aires, Costa Rica, España y Suiza.

**Pepe Viñoles** (Melo, 1946). Artista plástico. Vive en Suecia desde 1973. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en el IPA. Se graduó e hizo un posgrado en Konstfack, Estocolmo. Integrante del grupo sueco Plattform de intervenciones artísticas urbanas y de la galería Rostrum de Malmö. Ha expuesto en Suecia y en otros países y ha curado diversas exposiciones, entre ellas, en 2012, Small Formats, de Tania Ruiz Gutiérrez en Gallery Rostrum.

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

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

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

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

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

Más de 500 Artistas visuales socios de AGADU registran su arte y defienden los derechos sobre sus obras. Sus creaciones se encuentran en la galería virtual [www.agaduartistasvisuales.org](http://www.agaduartistasvisuales.org)



LAURA BARDIER

Laura Bardier. Directora de Este Arte.  
Punta del Este-Uruguay, 2019. © ESTE ARTE.

# Este Arte como **plataforma** de **sinergia**

En el mes de enero se llevó a cabo, en Punta del Este, la 5.ª edición de la Feria de Arte Internacional Este Arte. Luego de cinco años de existencia, Este Arte ha ido consolidando sus objetivos de profesionalización y posicionamiento de las artes visuales en la región. Con una mirada crítica, perceptiva, colaborativa y extremadamente fáctica, estuvimos conversando con su directora, Laura Bardier. Uruguaya, residente en Nueva York, nos fue contando cómo este proyecto conjuga diferentes aristas y aspectos del mundo de la cultura en un andamiaje complejo, sólido, dinámico y, ante todo, efectivo. Este Arte se presenta como una cita ineludible para visibilizar y tender redes entre la escena local e internacional del arte actual.

CECILIA TELLO D'ELÍA

**Entendemos que el proyecto de Este Arte es una novedad para el medio artístico uruguayo. ¿Cómo comenzó a pensarlo y diseñarlo en relación a este contexto geográfico específico?**

Este Arte nació de la observación de una serie de necesidades. Específicamente, la necesidad de crear en Uruguay un sistema de arte saludable, fuerte y perdurable. Percibí que los artistas uruguayos deseaban y necesitaban una mayor formación

profesional, una mayor exposición a otras experiencias y mayores opciones de trabajo. Al mismo tiempo, observé que quienes estaban interesados en el arte y en posibles compras o inversiones en la cultura, no tenían suficiente información para apreciar y poder tomar elecciones informadas. Y así nació la noción de crear una plataforma de información, ya que, a menudo, cuando uno incorpora el factor económico en una ecuación las cosas se vuelven más



Este Arte 2019, 5.ª edición. Punta del Este Convention & Exhibition Center, Uruguay. © ESTE ARTE.



Este Arte 2019, 5.ª edición. Punta del Este Convention & Exhibition Center, Uruguay. © ESTE ARTE.

serias, más formales, más profesionales; nace la idea de crear una plataforma de negocios: una feria. Empecé a indagar y a analizar opciones, formatos, agentes y lugares. Una primera idea fue la de hacer una galería en Montevideo, luego una feria... Me interesaba crear algo que fuera *superpartis*, es decir, que fuera en cierta manera un metaproyecto, algo que generara otros proyectos, que trabajara sobre la estructura misma del sistema del arte. Por eso la evolución natural fue una feria. Consideré que Punta del Este era un recurso para Uruguay desde varios puntos de vista. Luego se trata de afinar detalles, de construir un proyecto que fuera cultural, turístico, económico y social; internacional, pero con raíces locales. Ese aspecto del diálogo entre local e internacional es esencial. A lo local lo oxigena lo internacional, y a lo internacional lo construye lo local. No me interesaba —y aún no me interesa— crear un proyecto ajeno a la comunidad. Este Arte nació del anhelo de varios agentes de la sociedad uruguaya, y si en algún momento esa curiosidad no vive más, el proyecto no va a tener más razón de ser. Mientras esa necesidad exista, me interesa

construir un proyecto que se vuelva de referencia no solo en Uruguay, sino en toda la región. Uruguay tiene especificidades muy interesantes y un potencial increíble, que combinado con mayor información y oportunidades puede crecer enormemente. Este Arte es un proyecto complejo y articulado que requiere un equipo apasionado que trabaja sincronizado con perspectiva nacional e internacional, analizando propuestas que estén siempre un paso adelante y que nos empujen siempre a hacer más y mejor. El desafío más grande es tener constancia y perseverar en un trabajo que mantenga siempre altos niveles de calidad y optimismo. Manteniendo una visión a largo plazo, buscamos cada año optimizar cada aspecto del proyecto. El reto de cada edición está en presentarle al público obras y proyectos que reconozcan como importantes y otras que los sorprendan, que descubran por primera vez en Este Arte.

**Evidentemente usted posee un modo de leer y de actuar en el campo artístico que conjuga una visión internacional y local. ¿Cómo la fue construyendo? ¿Cuál fue su recorrido?**  
Estudí en la Università degli Studi di

Firenze (Italia) e hice mi Maestría en Curaduría de Nuevos Medios en la Donau-Universität (Austria). En el 2002 colaboré con el Municipio de Nápoles para crear el primer museo municipal para el arte contemporáneo, y desde el 2004 hasta el 2008 trabajé como curadora y coordinadora de la producción en el PAN (Palazzo delle Arti Napoli). Organicé exhibiciones como, por ejemplo, la de Richard Garet: Espacios No-Euclídeos; Los Impolíticos, con 26 artistas latinoamericanos, y la muestra Robot, con trabajos que intersecan el arte y la robótica; 2nd International Forum Fastforward on New Media Art; el 1st International Forum on Documentation and Contemporary Arts y la transmisión radiofónica Institutionalization of the New Media Art para la radio del PS1; la 52.ª Biennale d'Arte Contemporanea di Venezia, Italia. Entre el 2007 y el 2010 desempeñé el rol de curadora y mánager de la colección privada de arte contemporáneo y nuevos medios de JP Carroll (Nueva York/Londres) y luego de la colección de Daniel y Estrellita B. Brodsky (Nueva York). Actualmente soy directora y curadora general de Este Arte, Feria internacional de Arte Contemporáneo de Punta del Este y

directora ejecutiva de la fundación James Howell en Nueva York. Ese es mi currículum oficial, la realidad es que simplemente soy una persona curiosa, me interesa saber cómo funcionan las cosas y sobre todo me gusta la idea de poder generar opciones. Soy una persona incurablemente optimista, que cree en el arte como conocimiento, que extiende opciones de futuro, que motiva e inspira el pensamiento y también genera relaciones entre ideas y personas. Este Arte es una natural evolu-

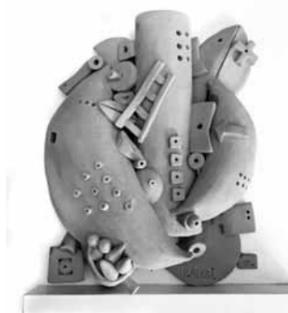
ción de ese recorrido educativo, profesional y esa forma de ser.  
**Normalmente tendemos a simplificar y reducir las ferias de arte al aspecto económico del mercado del arte. ¿Cómo ve usted esta relación entre el mercado y el arte? ¿Qué posibilita y qué imposibilita el mercado del arte? ¿Qué cosas suceden durante la feria?**  
El mercado del arte existe, es una realidad. Uno puede estar de acuerdo o no con las

estructuras que están involucradas en su gestión o con el valor económico de las obras, pero no se puede negar que existe. No hablaría de posibilidad o imposibilidad del mercado del arte, sino de crecimiento cuantitativo, desarrollo cualitativo o de reducción o empeoramiento. Claramente, dependiendo de los lugares geográficos e históricos, hay lugares y momentos donde se desarrolla más o menos. Y, como en todos los mercados y en todas las regiones, ese crecimiento o disminución es inherente



**Galería de Arte  
Marquería Fina  
Arte Contemporáneo**

Bartolomé Mitre 1379  
Cel: 099 303 718 / Tel. 2917 0343  
www.alsurart.com / atravesdelarte332@gmail.com  
Montevideo - Uruguay



**Uruguay a Hanoi...**

Desde el 8 al 15 de mayo tendrá lugar en «A través del Arte» esta muestra con trabajos del Ceramista Uruguay Rusi y destacados artistas uruguayos. Alumno de Juan «Cacho» Cavo, Rusi expondrá desde el 4 de junio en Hanoi, invitado por la embajadora uruguaya en Vietnam y llevará consigo el dossier de pintores en su mayoría «canarios» para difundir sus obras en ese país asiático. Como despedida de su viaje podremos ver sus esculturas junto a obras de los invitados: Joaquín Aroztegui, Pali Lorente, Fabio Rodríguez, Martín Rusi, Andres Ridao, Silvia Suárez, Andrés Bartet, Graciela Danesse y Saralegui Rose.



Patricia Bentancur y Yamandú Canosa. Programa cultural: Este Charlas | Pabellón Uruguayo en la 58.ª Esposizione Internazionale D'Arte - Biennale di Venezia. Este Arte 2019, Punta del Este, Uruguay. © ESTE ARTE.



Henrique Faria. Buenos Aires, Argentina. Directora: Paz Lucero. Este Arte 2019, Punta del Este, Uruguay. © ESTE ARTE.

a temas económicos generales, culturales, sociales e históricos.

Ciertamente, me interesa, en general, el proceso de atribución de valor a las ideas, a los proyectos y a los productos. No me interesa específicamente el mercado del arte; en este caso, lo veo simplemente como un aspecto necesario de la construcción de un sistema de arte viable.

Este Arte tiene como objetivo la profesionalización del sector de las artes visuales en la región. Un aspecto fundamental es la formalización del aspecto económico. Como en otros sectores, se puede definir a alguien profesional en una tarea o trabajo cuando gana dinero o, mejor aún, cuando vive de esa ocupación. Desde ese punto de

vista, el mercado del arte es necesario en la profesionalización del artista. Pero no es la única opción, hay artistas que pueden definirse como tales sin nunca haber vendido una obra, como también existe lo opuesto. Y Este Arte se trata exactamente de dar estas opciones: en la feria se ofrecen a la venta obras de arte, pero sucede mucho más que eso.

**Este Arte, además de una feria de arte internacional, es un proyecto cultural ambicioso y efectivo. ¿Cuáles son los principios y objetivos que sigue Este Arte en relación al impacto cultural y la profesionalización de las artes visuales en Uruguay?**

Este Arte es un proyecto cultural, turístico, económico y social. Intento que cada aspecto, cada evento y cada detalle estén pensados y planificados en línea con los objetivos principales. Todo tiene una razón de ser, un objetivo claro. No hay nada innecesario o infundado.

Por ejemplo, me interesa particularmente formar un equipo en Uruguay, que crea en el proyecto y lo impulse con entusiasmo y con sentimiento de pertenencia. Cuando empecé, hace cinco años, el equipo era ridículamente chico y no habían visto nunca una feria. En estos años he intentado que mi equipo crezca, no solo en cantidad, sino también en experiencias. Hace un par de años hicimos un evento en San Pablo, en el que yo no estaba, pero dos integrantes del equipo viajaron para la ocasión. Este 2018 envié a la responsable del programa de coleccionistas a Lima durante las ferias de Perú, a invitar coleccionistas y potenciales compradores, como también galerías y artistas.

Intento, en la medida de lo posible, no pedir favores o *gauchadas*. Creo que el trabajo va pagado y de esa forma se atribuyen responsabilidades en forma ordenada. Y dentro de todas las limitaciones que tiene el proyecto es importante promover ese aspecto de la profesionalidad.

Nos contactan constantemente artistas independientes que desean participar en Este Arte. Como en la feria solo participan galerías comerciales y profesionales, lo que hacemos es intentar poner en contacto a esos artistas con galerías que podrían estar interesadas en representarlos. Ese es un trabajo que va mucho más allá de nuestra descripción de tareas, pero está en línea con los objetivos porque de esa manera ese artista no solo tiene la oportunidad de exponer ese año, sino también de establecer una relación profesional a largo plazo; así aumentan sus posibilidades de vivir del arte.

Otro aspecto muy importante son las relaciones internacionales, Este Arte es un puente entre el sistema del arte internacional y el nacional. A través de Este Arte, y en el contexto de la feria, los artistas uruguayos conocen a curadores o galerías extranjeras, sea en Nueva York, Zúrich o Lima, y de allí han surgido residencias para artistas en Francia, Lima, como también exposiciones o representaciones de artistas uruguayos a nivel internacional.

Ese derrame cultural de relaciones personales y profesionales, que es difícil de cuantificar, me interesa muchísimo y me da la sensación de que solo por eso, Este Arte sirve.

**En el 2019 Este Arte presentó su quinta edición. Si bien es un proyecto joven, ya ha marcado una fuerte presencia en el medio. ¿Podría explicarnos brevemente cómo fue el tránsito durante estos cinco años? ¿Cuáles han sido los mayores logros en este tiempo?**

Estamos extremadamente felices y orgullosos de lo que hemos logrado en solo cinco años. Las ventas siguen creciendo, los visitantes han seguido aumentando desde la primera edición, pero, más que nada, hemos consolidado un evento de referencia en la región. Hemos fidelizado un público que ya nos conoce y confía en la propuesta. Cada año recogemos más felicitaciones por parte de los coleccionistas y amantes del arte, cada año recibimos más solicitudes a participar como expositores, cada año vemos crecer un público interesado y cada año hemos visto progresar galerías y artistas nacionales. Realmente hemos crecido junto a los que han confiado en nosotros y estamos muy agradecidos de poder seguir trabajando y mejorando cada año. En esta quinta edición, Este Arte se ha afianzado aún más como una feria profesional y sólida, con gran potencial de seguir creciendo consistentemente.

Por otro lado, sin ser presumidos, creo que hemos cambiado un poco el lenguaje con respecto a las artes visuales. Hace cinco años no se hablaba de mercado del arte en los medios; hoy en día hablamos de galeristas, coleccionistas, de la profesionalización del sector de las artes visuales, y son conceptos compartidos, que se entienden, que ya han sido introducidos en la cultura uruguaya.



Galería Madragoa. Lisboa, Portugal. Directores: Matteo Consonni & Gonçalo Jesus. Este Arte 2019, Punta del Este, Uruguay. © ESTE ARTE.

**Este Arte funciona como una excelente plataforma de encuentro entre la escena nacional uruguaya y el panorama internacional del arte en clave de sinergia. ¿Qué instituciones o agentes colaborarían con el crecimiento sumándose a esta propuesta? ¿Qué expectativas tiene Este Arte para el futuro?**

Las expectativas son siempre positivas. La única manera de ver el futuro es siempre de forma entusiasta, apreciando y valorando lo que hemos hecho hasta ahora, pero pensando que siempre se puede hacer más y mejor. Y apenas termino una edición ya pienso qué vamos a hacer para la próxima. Me gustaría traer más coleccionistas y curadores extranjeros a Uruguay. Para eso necesito más apoyo del público y el privado. Me gustaría incrementar la visibilidad nacional, en los medios y en la vía pública, y también el reconocimiento internacional, con mayores inversiones en comunicación. Esos son dos objetivos específicos que son posibles. Estos últimos años hemos tenido

el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura, del Ministerio de Turismo, de Fendi Château Group. En el mundo, otras ferias de arte cuentan con el apoyo de la comunidad y de las organizaciones públicas, han definido ciudades y han cambiado la imagen de un país a través del arte. Hay otras organizaciones públicas que aún no han comprendido eso, aún no han captado el potencial o el beneficio turístico, el derrame económico que ofrece Este Arte al departamento de Maldonado y al Uruguay, o al incremento de calidad que le da a la imagen del Uruguay en el mundo. En mi opinión, el trabajo en sinergia es siempre fundamental para el éxito de los proyectos. Desde sus inicios, Este Arte ha intentado colaborar con todos los agentes protagonistas en el sistema del arte en Uruguay, y lo seguimos intentando. Puedo terminar con una cita del maestro Oogway de *Kung Fu Panda*: «El pasado es historia, el futuro es un misterio y el presente es un regalo». 🐼

**CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE**

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



la diaria

# KO. El arte en dictadura

BLANCA VILLAMIL

En junio de 1973 hacíamos el segundo año de la reforma educativa de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Para vencer la resistencia al cambio que ello provocaba en la Universidad de la República que defendíamos, habían renunciado todos los profesores y el director Miguel Ángel Pareja. La escuela seguía funcionando con los llamados «contracursos», mientras esperábamos el reconocimiento oficial de la reforma. Cuando vino el golpe cerraron la escuela.

En un encuentro casual, un compañero exalumno de la escuela Héctor Laborde nos invitó a concurrir a su casa, donde se había montado un taller al estilo ENBA. Cuando llegamos, hacía ocho meses que funcionaba. El taller se llamaba KO y tenía un hexagrama debajo que significaba «cambio y revolución». Claro que solo nosotros lo sabíamos.

Allí conocí a Carmen Suárez, la novia de Paco (Francisco López); a Tercia Sotelo, que tenía a su novio preso; a Cohen y a Miguel Ángel Pareja, que lideraba el grupo en lo afectivo y en su capacidad de análisis de las composiciones visuales. Ya era un artista de reconocida trayectoria; estar cerca de él era un lujo, aunque en su cara se dibujara la tristeza por su hijo preso.

La mayoría de los profesores y alumnos se habían ido del país o estaban por salir. Ricardo Mesa y Silvestre Peciar habían sido parte del taller, pero ya no estaban. El KO funcionó en la calle Tacuarembó n.º 1517, entre Colonia y Dieciocho de Julio.

Era una casa antigua, de piso de mosaico y habitaciones de pinotea. En el patio central de claraboya se encontraba una gran mesa multiuso alrededor de la cual nos ubicába-

Mariposa. Collage en tela. 64 x 94 cm, 1973.  
Fotografía de Camilo La Rosa.



mos. Ese patio comunicaba con las demás habitaciones, llenas de cuerdas con palillos, donde se colgaban a secar las telas, los papeles de pruebas, colores y diseños en todas sus etapas.

También se encontraba la máquina de coser. Ese era el reino de Cohen. Era muy creativa; a su iniciativa se estamparon vestidos. La técnica era serigrafía —pero sobre tela— o estampación. Ya en la época preincaica se realizaba en el pueblo Chancay, con el uso del bloqueo o reserva. En la escuela solo lo había visto en papel. En ese patio-casa, con música y palabras, tratábamos de recrear un rincón cálido donde deshilar los pensamientos, los colores, las formas... Se trataba de continuar usando modalidades de aprender, enseñar y trabajar entre todos para no olvidar el espíritu crítico que caracterizó la ENBA. Siguiendo las enseñanzas del maestro muralista y de los nuevos aires que agitaron la reforma, el taller textil tenía como propósito generar un diálogo «textilero», desterrando un arte de élite, ofreciendo a bajo costo un buen producto artístico, al alcance de todos. Política económica que llevó a cabo durante años «la cerámica del carrito» y las ventas populares en la escalinata de la universidad.

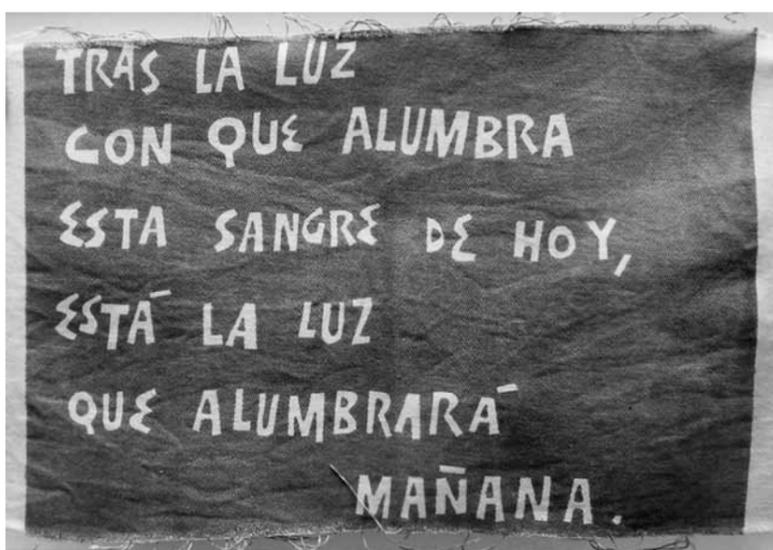
Se usaron tramas: algodón, loneta, lienzo, julliard... Experimentábamos tanto con las texturas hiladas como con la pasta madre, a la que se le agregaban los pigmentos. El profesor de serigrafía se había ido y nadie recordaba cómo se hacía. También realizábamos experimentos con los pigmentos, se los elegía por la transparencia y resistencia. Paco y Héctor los traían de Brasil: amarillos, rojos, azules y negros.



Todo lo que está amarrado se está zafando. Obra sin sello ni año.  
Fotografía de Camilo La Rosa.



Pez. Papel. 16 x 24 cm, 1975. Fotografía de Camilo La Rosa.



Sin título. Trabajo sobre tela. Sin fecha. Fotografía de Camilo La Rosa.

Cuando se estampaba, la superposición enriquecía los diseños dando paso a los colores secundarios y terciarios. Tratábamos los trozos de tela como si fueran pinturas de caballete. Los espacios se llenaban de colores para establecer una narración artística que nos permitiera sentirnos vivos. Exigíamos un valor de imagen reflexivo y soterrado, escondido y mensajero, para decirle a la gente que la escuela estaba presente. Héctor comenzó a hacer mariposas de todo tamaño con gran éxito de venta.

«El Viejo», como llamábamos cariñosamente a Pareja, pintaba con restos de pigmentos ya preparados: liebres, caballos al galope, pájaros al vuelo y manchas que acompañaban al viento. Tercia hacía peces con ansias de libertad. Nosotros llevábamos los tapices y los bolsos a vender a Villa Biarritz y al callejón una vez por semana.

De un árbol a otro colgábamos las piolas para sostener los tapices voladores. Reflejaban un tiempo que no quería morir. El arte textil en el taller KO fue un refugio de los exalumnos para seguir haciendo arte en tiempos difíciles.

Antes de estampar bajo los bastidores de organza se realizaban pruebas en papel de diario, que luego usábamos para hacer los diseños en collage. Se corregían las formas y se ajustaban los colores que luego en la tela volvían a cambiar según la trama. Se escuchaban todas las propuestas y las soluciones, que a veces no coincidían con la técnica ni la economía. Todos nos involucrábamos el día de la impresión. El baño se teñía de arcoíris y partituras impresionistas después de la limpieza de los bastidores. Cohen dobladillaba los tapices, cosía los bolsos... Llevábamos a fijar a la tintorería a 200 grados. Cuando no había dinero nos turnábamos para hacer horas y horas de plancha.

Los bolsos morraleros que lucían nuestros parientes y amigos hacían presente el espíritu de la ENBA. Los audaces vestidos no tuvieron tanto éxito. También se tomaron pedidos de camisetas y toallas.

A cada paso no dejábamos de cuestionarnos la posibilidad de que un diseño se masificara y tuviera un valor comercial, más allá de nuestros objetivos estéticos y económicos.

Siguiendo la tradición del Club de Grabado de Montevideo, hacíamos tapices-poemas, tapices-canciones... Si bien en el gobierno «democrático» de Pacheco Areco habían llegado las primeras prohibiciones de palabras, solo se habían castigado a las revistas, semanarios y diarios con cierres parciales y totales, que con la dictadura se potenciaron y extendieron. Por la radio nos enteramos de que había salido la lista de escritores, poetas, cantores, poemarios y cancioneros prohibidos.

Esas noticias llegaron al taller de manera funesta. Teníamos muchos estampados con leyendas. Se optó por cortar el trozo textil que nos comprometía y tirarlo lejos por si nos allanaban.

De tramas diferentes y contenido constante, la gente ya reconocía nuestra atmósfera textilera con miradas cómplices. Se creaban lazos invisibles. En tiempos en que las reuniones estaban prohibidas se vendía todo.

Cuando el Viejo comenzó a dar clases en la Galería Aramayo el taller se quedó sin alma. El taller KO con su anagrama funcionó desde 1973 a 1975. ☺



Anagrama del taller. Fotografía de Camilo La Rosa.

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



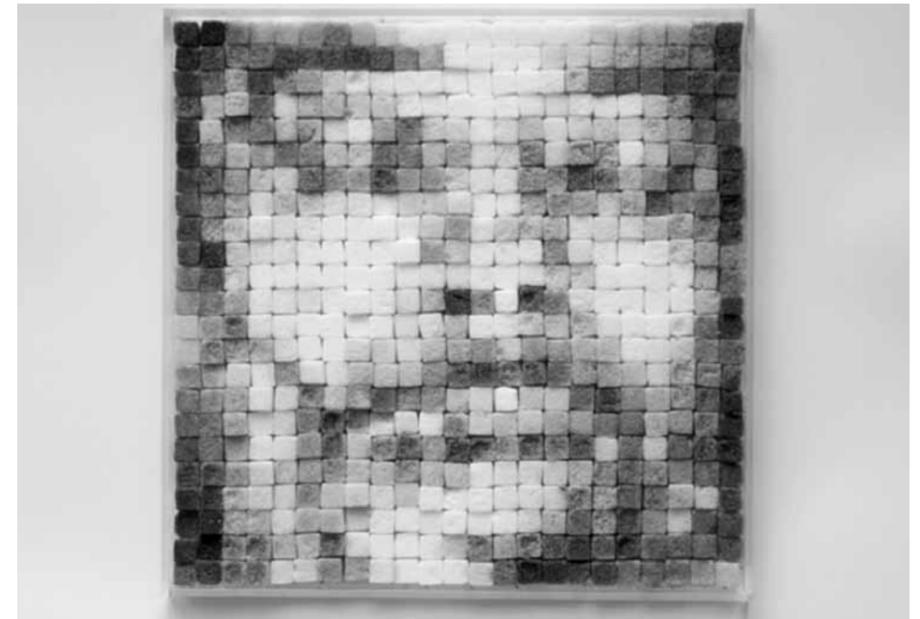
*Intervalos (mientras respiro)*, 2004. © Oscar Muñoz.



*Ambulatorio*, 2003/2008. Courtesy: Sicardi Gallery.



*Aliento*, 1995.  
© Thierry Bal, 2008. Courtesy: INIVA.



*Píxeles*, 2003. © Oscar Muñoz.

EL COLOMBIANO **OSCAR MUÑOZ**, GANADOR DEL **HASSELBLAD 2018**

# La foto como huella

PEPE VIÑOLES / DESDE GOTEMBURGO

Para muchos fotógrafos del mundo, el Premio Hasselblad representa lo que el Nobel para los escritores. No tan antiguo ni tan conocido y menos con la notoriedad —de envidias y escándalos— del famoso premio literario sueco, este preciado reconocimiento fotográfico a nivel internacional se ha venido otorgando todos los años desde 1980, con excepción de 1983. Lo creó la fundación con sede en Gotemburgo que lleva el nombre y administra un fondo legado por Victor Hasselblad, el legendario creador y fabricante de las renombradas cámaras de fotos suecas.

Un jurado constituido por especialistas internacionales en el campo de la fotografía ha premiado desde entonces una extensa lista de grandes artistas. Nombres famosos como Henri Cartier-Bresson, Irving Penn, Richard Avedon, Josef Koudelka, Susan Meiselas, Cindy Sherman, Malick Sidibé y Boris Mikhailov son parte de la extensa lista de galardonados. Esta incluye el reconocimiento de la fundación Hasselblad a los maestros de la fotografía de nuestra América Latina: Manuel Álvarez Bravo (1983), Sebastião Salgado (1988), Graciela Iturbide (2007), agregándose el premio de 2018 que motiva esta nota, que

recayó en el colombiano Oscar Muñoz. Para el jurado, Muñoz es uno de los fotógrafos contemporáneos más importantes de Latinoamérica, y «sus obras giran en torno al tiempo y la memoria, temas centrales a la fotografía, utilizando materiales efímeros e involucrando al espectador en instalaciones que exploran cuestiones existenciales y políticas, a menudo en referencia a la historia reciente de Colombia».

## Del dibujo a la experimentación fotográfica

Nacido en 1951 en Popayán, Colombia, Oscar Muñoz estudió en la Escuela de Bellas



Fotografía de Cecilia Sandblom, 2018. © Hasselblad Foundation.

*Cortinas de baño*, 1992.  
Courtesy: Banco de la República, Bogotá.



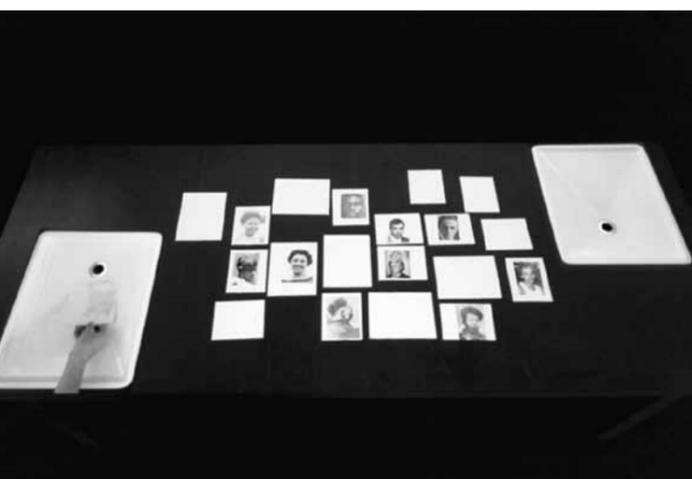
Artes de Cali, y si bien los estudios no incluían la fotografía, el video ni el cine, estos medios se convirtieron a la postre en las herramientas de su singular obra artística. Ya en los años setenta, siendo estudiante, Muñoz hacía dibujos basados en la fotografía. Con el paso del tiempo, el uso en su obra de materiales efímeros e inusuales en la fotografía comenzaron a tener una clara continuidad en las investigaciones y búsquedas. Las sustancias químicas del revelado y el uso de diversos soportes para la imagen captada por la cámara serán el signo distintivo de esta renovadora forma de expresarse visualmente. Muñoz combina con maestría un buen conocimiento y manejo de la fotografía analógica y de los grandes avances en el campo de las técnicas digitales. «No soy un operador de la cámara fotográfica en un sentido corriente, me he interesado por cosas que da la fotografía. Comencé a interesarme por otros temas que la foto posibilita: el instante, la eternidad, lo que puede ser borrado o afirmado», la construcción misma de la historia con sus «rastros,

*Narcisos*, 2002. © Constance Mensh.  
Courtesy: Philadelphia Museum of Art.





*Editor solitario*, 2011.



*Sedimentaciones*, 2011.



*Ambulatorio*, 2003/2008.  
Courtesy: Sicardi Gallery.

huellas, tachaduras y borraduras del pasado», ha señalado Muñoz en alguna ocasión.

Tempranamente ensayó con imágenes transferidas a través de serigrafías a las cortinas de ducha húmedas, lo que evita una fijación perfecta y produce figuras casi fantasmales, resultando de esta experimentación la instalación *Cortinas de baño* (1985-1986).

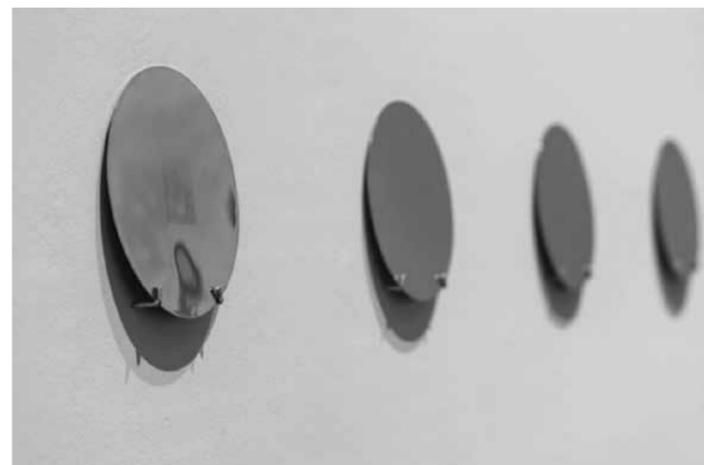
En los años posteriores, el agua aparece cada vez más en la obra de Muñoz como elemento constante. Lo usa en 1995 en la obra *Narcisos*, un autorretrato de polvo de carbón transferido a una superficie de agua que acaba evaporándose. Igualmente en el video *Re/trato* (2004), donde el artista aparece dibujando un autorretrato con agua sobre un hirviendo pavimento, pero, a medida que el agua entra en contacto con el piso caliente, el retrato se desvanece evaporándose. También el agua está presente en el video *Sedimentaciones* (2011), una serie de retratos fotográficos que se conforman y disuelven constantemente en un lavamanos.

En otros trabajos de retratos, como *Píxeles* (1999-2000), el artista utiliza terrones de azúcar con manchas de café, o como en *Intervalos (mientras respiro)* de 2004, donde el autorretrato se construye con los puntos que producen quemaduras de cigarrillos. La guerra que afectó gravemente a Colombia, de los carteles de droga y el gobierno en los años ochenta y noventa, naturalmente surge como contexto en la obra de Muñoz. Por ejemplo, en la instalación *Ambulatorio* de 1994. En ella, Muñoz se inspiró en un bombardeo en Cali y usó una gran fotografía aérea de la ciudad impresa en una hoja de vidrio de seguridad. Cuando el espectador camina sobre el suelo de vidrio, mirando la ciudad desde arriba, el vidrio se resquebraja.

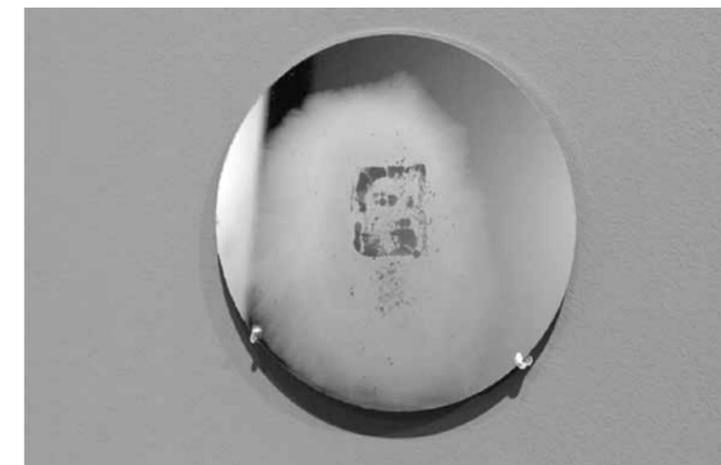
La vida y la muerte como ciclos vitales son abordados por Muñoz mediante el mismo proceso fotográfico de aparición y desaparición. En la exposición que le dedicó en el Centro Hasselblad (anexo al Museo de Arte de Gotemburgo), se exhibió también la obra *Aliento* (1995-2011), una pieza muy singular que consiste en una serie de espejos aparentemente vacíos, que cuando el espectador se acerca y respira sobre ellos, surgen anónimos retratos de anuncios fúnebres publicados en diarios. Una obra cargada de fuertes connotaciones emotivas, ya que al darle nuestro aliento a los espejos pareciera que podemos devolver a la vida a seres que ya no están entre nosotros.

Otras obras de similar impacto en el observador, como *Editor solitario* (2011) y *El coleccionista* (2016), son una clara referencia a la memoria política y a las diferentes formas de construcción de la historia, temas que interesan profundamente a Muñoz. En una parte de un reportaje filmado que se exhibe allí en Gotemburgo, el artista colombiano habla de su fascinación por el registro de la memoria, o, de su contrario, el olvido, y usa como metáfora la foto para explicar su interés por el tema: la huella impresa por una pisada en la tierra barrosa del camino, que puede correr la suerte de ser borrada por la lluvia o quedar allí fijada, solidificada y calcinada por el sol.

Muñoz ha expuesto frecuentemente en diversos países de América Latina. En Europa, en el Jeu de Paume de París, se exhibió una exposición retrospectiva de su obra en 2014. Su primera exposición en Suecia tuvo lugar en Bildmuseet, Umeå, en 2009. Las obras de Muñoz forman parte de colecciones privadas y públicas, incluyendo el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, el Museo de Arte Moderno de



*Aliento*, 1995. Courtesy: Museo de Arte de Lima.



*Aliento*, 1995. Courtesy: Jeu de Paume Museum.

Nueva York, la galería Tate Modern de Londres y la Colección Daros Latinamerica suiza en Zúrich, entre otras. En Uruguay, la obra del artista colombiano fue dada a conocer tempranamente en 1998 por iniciativa del artista y crítico Mario Sagradini, con una exposición en el Centro Cultural del MEC. En 2005, Muñoz fundó en Cali, ciudad donde vive y trabaja, un centro cultural con un programa de residencia para artistas que denominó emblemáticamente «Lugar a dudas», y todos los veranos abre un espacio que ha denominado «Escuela incierta». Allí concurren artistas jóvenes para poder encontrarse, trabajar y participar en el debate público sobre el arte y la política, a los que Muñoz intenta no enseñarles nada, sino ponerlos en la situación de que se obliguen a pensar y reflexionar en torno a la compleja ecuación del arte y la realidad. En fin, un lugar donde se pueda aprender a dudar de lo que parece. «Investigar el fracaso para poder lograr algo», como ha señalado Muñoz. ☎



*Re-trato*, 2003. © Oscar Muñoz.

*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

**LINDA KOHEN**

# La serena **melancolía**

En 1939, la familia de Linda Olivetti Colombo (Milán, 1924) abandonó Italia y se trasladó a Sudamérica, donde echó raíces primero en Buenos Aires y posteriormente en San Pablo. En 1940 se radicaron finalmente en Uruguay, donde Linda comenzó su formación artística. Aquí estudió dibujo con Pierre Fossey y pintura en el Taller Torres García con Augusto Torres, José Gurvich y Julio Alpuy. También transitó por los talleres de Eduardo Vernazza y Horacio Butler en Buenos Aires. En 1946 se casó con Rafael Kohén, de quien adoptó su apellido, y se radicaron en Buenos Aires hasta 1948. En 1979 la pareja exilió a San Pablo a causa de la dictadura, y luego retornaron a Uruguay en 1985. Rafael Kohén falleció en el año 2009. El último Premio Nacional de Artes Visuales se honró con el nombre de la artista. En palabras del crítico Jorge Abbondanza: «La trasposición se nota claramente cuando Linda pinta su espacio doméstico, porque allí —al desprenderse de su semblante social y de las conveniencias que lo rigen— se despoja igualmente de los rasgos que la acompañan en la relación familiar o amical, un abandono que supone dejar de lado la membrana del pudor, la exigencia de fórmulas protocolares, el aire risueño que aconsejan los buenos modales o las formalidades exteriores del trato con el prójimo. Lo que la mueve a partir de entonces es un gesto de entrega cabal que formula casi en secreto, aunque lo emprenda para ser luego exhibido; un acto intermedio entre el sigilo y la osadía, entre la delicada estrategia que enmascara sus hábitos personales y la sinceridad frontal que asume al pintarlos. Esa opción la sitúa en la frontera donde se deja caer el ropaje de la compostura para aproximarse a la desnudez de una confesión, pasaje que sería impracticable si no lo asistiera la apasionada dedicación de la pintora a su oficio, el compromiso que solo se alcanza cuando la actividad artística es uno de los ejes de la vida».

ÓSCAR LARROCA,  
GERARDO MANTERO

**Usted nació en Milán, Italia. ¿Qué edad tenía cuando llegó a Uruguay?**

Tenía quince años cuando llegamos a Buenos Aires.

**Vivió en Buenos Aires un tiempo.**  
Pocos meses. Después volví cuando me casé.

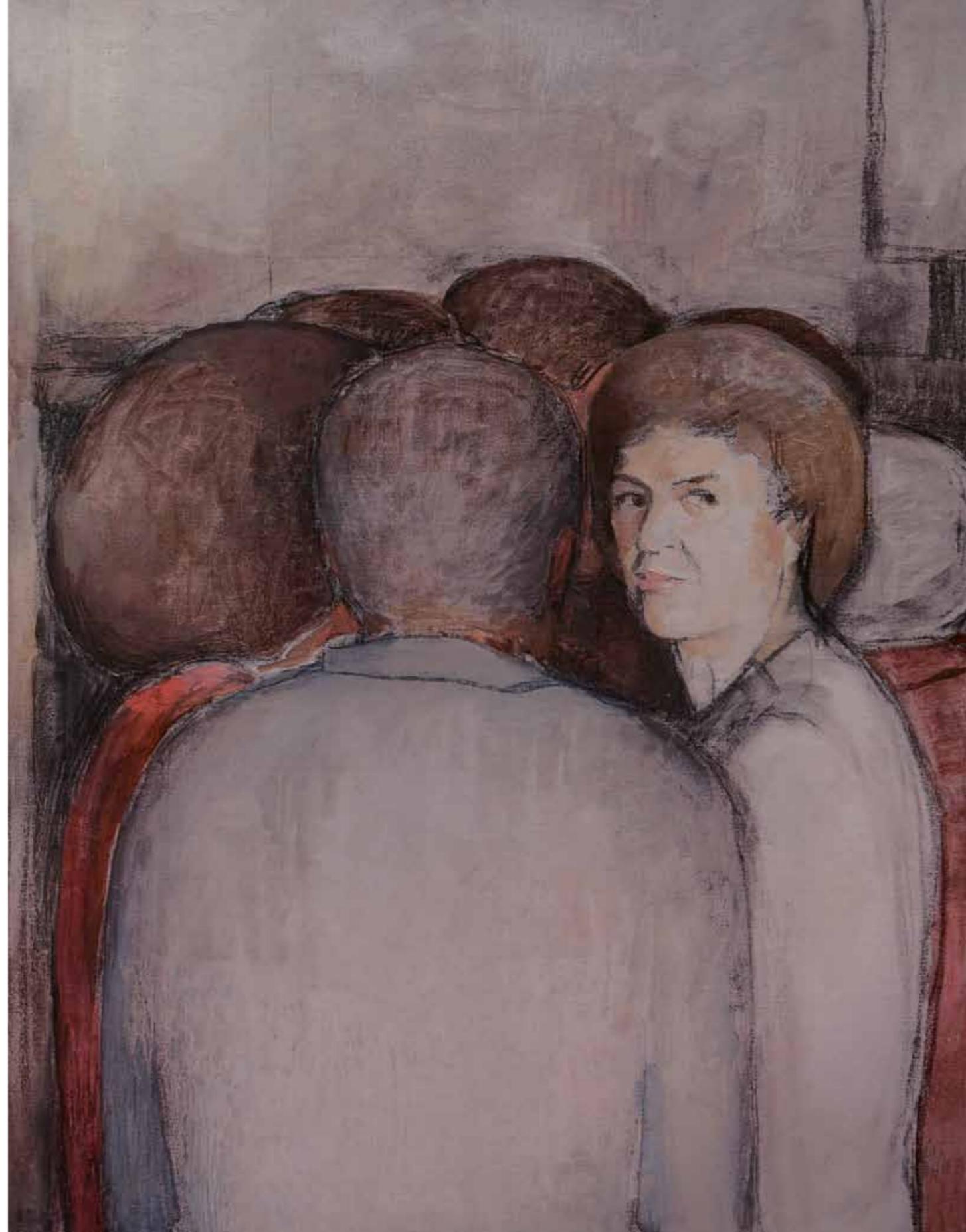
**¿Cuándo se integró al Taller Torres?**  
Con Torres en el cuarenta y nueve, pero lo pictórico es de toda la vida.

**¿Tiene recuerdos de su infancia en Italia?**

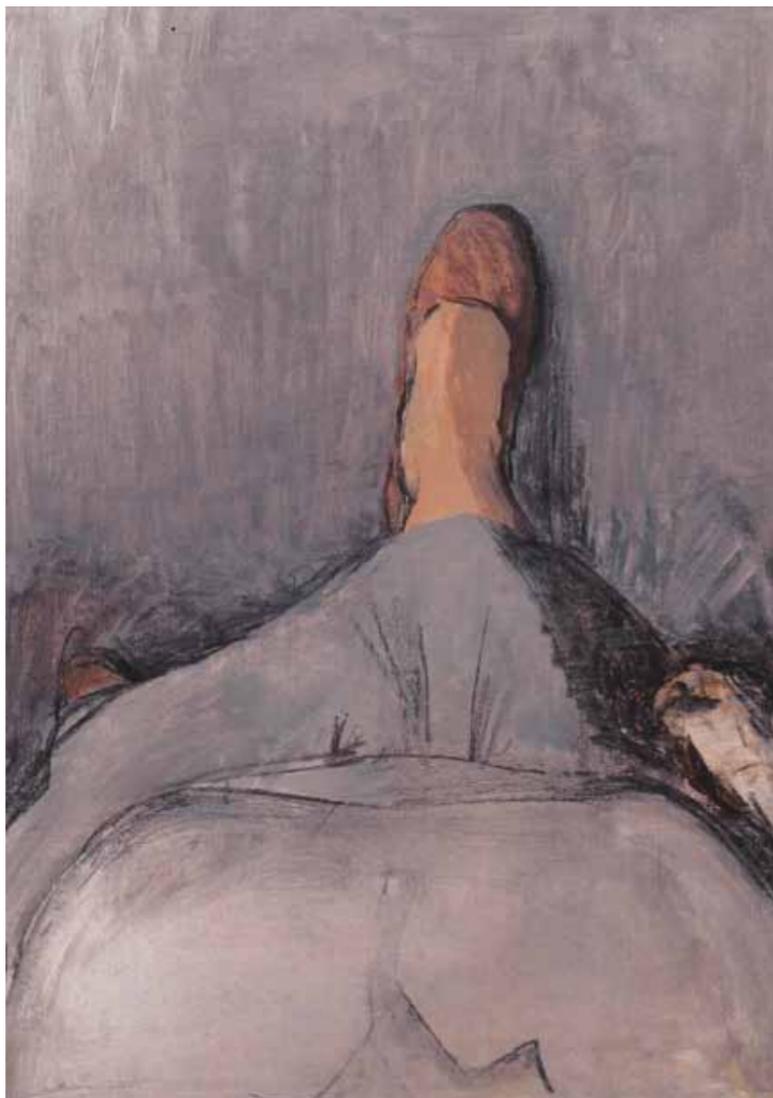
Muchos. Tengo una memoria implacable. Italia cuenta mucho en mí, aunque me siento cien por ciento uruguaya. En realidad, una ciudadana del mundo.

**Usted menciona a Gurvich como su «primer gran maestro».**

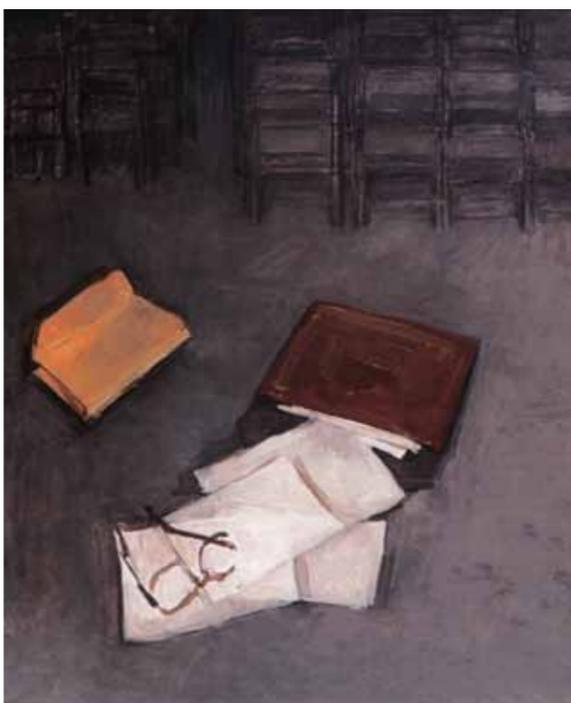
Como un gran maestro sí. Sobre todo por la atmósfera de vitalidad y entusiasmo que creaba. Pero cuando comencé a asistir a las clases del taller lo dirigía Alpuy, por un par de años, creo. Después se fue y entró Gurvich. Las clases eran en el sótano del Ateneo.



Autorretrato en grupo familiar. Óleo. 80 x 60 cm, 1984.



Caminando. Óleo. 70 x 50 cm, 1981.



Cartera abierta 2. Óleo. 74 x 61 cm, 1984.

**Su obra es de un despojamiento muy distinto, por ejemplo, si se compara con la obra de Gurvich.**

Sí. Tú como artista sabés cómo es. Uno es uno y chau.

**Vale decir que no tomó el «magisterio crudo» del docente y lo incorporó a su personalidad.**

No. Yo creo que es así. Pero forma parte de alguna manera.

**Hay pocos rastros de la escuela de Torres García en su obra.**

No practiqué el constructivismo.

**¿Tal vez en la paleta?**

En la paleta y también en la medida. Hubo una lección de Torres que me fascinó, y esa la seguí: «el plano de color y línea». Permitía, en una naturaleza muerta, por ejemplo, no llegar a hacer la cosa visual, sino el *alma* de la cosa.

**¿Cuál es la raíz expresiva de la sobriedad temática donde se ven pies, manos, objetos, lentes, que identifican gran parte de su pintura?**

Yo soy como un escritor de cuentos cortos. Tengo una idea, me entusiasma y voy a eso. Paso de un tema al otro. Una idea no se termina en una obra, sale como una serie. Anteriormente pintaba como si fuera Morandi: objetos. No eran copias, expresaban la idea de la importancia del objeto. Por ejemplo, la taza. Mirás y ves una tacita, pero hay una mano detrás. Así empecé a pintar partes de mi cuerpo.

**Hay una atmósfera intimista en toda su obra...**

Dicen que sí.

**...Y mucha desolación, a veces.**

Pero ¿quién no está solo? Ese es el asunto.

**Me recuerda a la obra de Hilda López, porque ella manejaba la soledad de la puerta de la casa hacia afuera. Acá hay una soledad de la puerta de la casa hacia adentro.**

¡Claro! Éramos muy amigas con Hilda. ¡Qué mujer! ¡Qué artista!

**Tal vez era mucho más dramática que usted.**

Absolutamente.



La niebla bajó a la ciudad. Óleo. 120 x 100 cm, 2015.



Los libros. Técnica mixta. 100 x 80 cm, 2018.

**Su primera muestra individual fue en 1971. Incluso antes de una colectiva con los alumnos del taller, en 1974. Arrancó temprano.**

Relativamente.

**En la dictadura se exilió en San Pablo.**

Sí, nos fuimos con mi marido en el setenta y siete.

**¿Cuántos años estuvo ahí?**

Unos siete años.

**Y pudo exponer.**

Sí, fue bárbaro. El director del Museo de Arte de San Pablo me invitó al museo, le gustó mucho mi obra. Pietro Maria Bardi. Un hombre que vivía en Milán y descubrió a los pintores del Novecento italiano.

Además, no teníamos a la familia ni a los amigos cerca. Pintaba el día entero.

**¿Cuándo volvió a Uruguay?**

En el ochenta y cinco.

**Leyendo el catálogo de una muestra del museo, Jorge Abbondanza compara a los solitarios personajes de sus obras,**





La presencia 2. Óleo. 150 x 120 cm, 1994.



Fragmento de La vorágine. Óleo. 120 x 100 cm, 2012.

Linda Kohen.  
Fotografía de  
Rodolfo Fuentes.



**INFANTOZZI**  
**MATERIALES**

**LÍNEA PROFESIONAL**

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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

**quienes habitan espacios cerrados e intimistas, con la mirada del mundo privado que aplican otros artistas, como el poeta Jean Genet o el cineasta Michael Haneke. Es decir, se meten por el ojo de la cerradura.**

Viste cómo es *Abbondanza*... Muy sutil, un genio. Lo admiro tanto...

**¿Extrae información que quizás usted no había previsto?**

A veces sucede, sí.

**Esa aparente frialdad en la temperatura que se ve en la paleta baja después parece desmentida por un trazo muy cálido, generoso, orgánico. No hay frialdad detrás de ese puño.**

No te puedo describir mi pintura. Tengo un adjetivo para mí: honesta. Es lo que me sale del alma. Muchas veces son cosas casi fuera de la consciencia.

**Por supuesto. A veces no se puede evaluar el punto de vista racional. Son los**

**demás quienes rescatan analogías, simbolismos...**

Exacto.

**El último Salón de Artes Visuales llevó su nombre...**

Si fue algo que me emocionó.

**Ahí estuvo expuesta con las nuevas generaciones. ¿Cómo ve el escenario actual de nuestras artes visuales?**

Muy difícil. No quisiera ser crítica. Hay obras que yo no hubiera admitido, pero me callo la boca, porque capaz que todavía me falta para entender.

**Háblenos de la exposición que acaba de inaugurar en el Museo Gurvich.**

Con Angelina de la Quintana. Angelina es una compañera del taller que vive en Viena. Queríamos hacer una muestra en homenaje a Eva Olivetti. Eva fue mi amiga, mi colega, mi compañera, mi cuñada, y una gran artista. Me pareció un buen momento, y además quería traerla, tenerla viva entre nosotros...

**¿Expuso obra reciente?**

Sí. Incluso hay una del 2018.

**Hay artistas que tienen distintas etapas que de alguna manera difieren. ¿Cambió en algo lo que venía haciendo? ¿Intenta mantener una continuidad temática?**

Somos todos diferentes.

**¿Cómo es su rutina de trabajo?**

Me levanto y pinto. Me encanta tener el taller en casa porque a veces sigo de noche. Me despierto y quiero verlo.

**¿Proyectos a futuro? ¿Tiene algo en la mira?**

Estoy pintando. En este momento estoy con la serie de las escaleras. Las estaba ordenando, pero últimamente estuve pintando una serie de colores. Se me ocurrió tirarme al color, y pinté como diez cosas grandes, donde la paz en el color y el dibujo se integran. Lo hago por la experiencia, por las ganas de probar cosas nuevas. 📍



© Succession Picasso 2018. *Maya à la poupée*, 1938. Huile sur toile. 73, 5 x 60 cm. Musée National Picasso-Paris.

# ¿Quién dice que **Picasso** es un genio?

DANIELA TOMELO

«Un genio que nació sabiendo pintar como Rafael» y «Un héroe que luchó para imponer el arte moderno» son algunas de las frases que resuenan en el espectador que se enfrenta a la obra del malagueño. De todos los artistas del siglo XX, Picasso es el mejor ejemplo de cómo la historiografía construye, a través de las biografías de los artistas, la imagen del héroe moderno. ¿Qué alcance tienen frases como esas? ¿aportan algo a la comprensión de la obra? ¿cómo empezó todo?

## De genios que se hacen héroes

Cuando Giorgio Vasari escribió el primer libro de historia del arte en el siglo XVI, le dio un nombre por demás elocuente: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, scritte da Giorgio Vasari*. Con esta obra, Vasari inició una forma de escribir la historia del arte que la historiografía no dudó en continuar en los siglos siguientes y que ponía un fuerte acento en la biografía del artista como un aspecto central a la hora de entender e interpretar su obra. Un modelo fuertemente evolucionista que inició en el siglo XII para dar cuenta de cómo los pintores italianos habían llevado la pintura a cotas de excelencias que culminaban en la obra de Miguel Ángel como máximo creador.

Si leemos muchos de los libros que se han escrito sobre Picasso, encontramos el paradigma vasariano desplegado con todos sus recursos. Empecemos por la biografía del pintor que hizo Gertrude Stein, la escritora norteamericana residente en París desde 1903 y coleccionista de arte moderno. Stein fue anfitriona de reuniones literarias y artísticas frecuentadas por Picasso, y coleccionista de su obra temprana. En un libro que se titula simplemente *Picasso* (1938), Stein presenta al pintor con palabras cargadas

de sacralidad: «Era notablemente hermoso y estaba iluminado como si llevase un halo». <sup>1</sup> Un ser único que no tenía nada que aprender, como señala categóricamente la autora: «No aprendió; nació sabiendo dibujar, no dibujos pueriles, sino dibujos de pintor». <sup>2</sup> En otro párrafo insiste: «A sus amigos los elige más bien entre los escritores que entre los pintores. ¿Con qué objeto tener pintores por amigos, cuando se es un pintor como él? Picasso tenía necesidad de un intercambio de ideas. Fue así, por otra parte, en todas las épocas de su vida. Con respecto a la pintura, había nacido sabiéndolo todo acerca de ella». <sup>3</sup> Como señalan los historiadores Ernst Kris y Otto Kurz, la idea del autodidactismo y la insistencia en la precocidad del genio son tópicos repetidos en las biografías de los artistas desde la antigüedad, reformulados con fuerza en el discurso vasariano, transformándose en una «fórmula biográfica». Fórmula que, como dijimos, parece seguir muchas de las biografías picassianas. El propio pintor abona la idea de la genialidad temprana al declarar: «Lo que se podría tomar por un genio precoz es el genio de la infancia... Desaparece sin dejar rastro cuando se llega a una edad determinada. Puede que ese niño se convierta en un gran pintor, pero entonces tendrá que volver a

empezar todo desde cero. En cuanto a mí, no he tenido esa genialidad... Mis primeros dibujos jamás hubieran podido figurar en una exposición de dibujos infantiles». <sup>4</sup> Sin embargo, en la misma cita da una explicación que, sin desconocer su talento, acepta el peso que su padre tuvo en su temprana formación: «Mi padre era profesor de dibujo y probablemente fue él quien me estimuló prematuramente a seguir en esa dirección...» <sup>5</sup> Muchos de los dibujos y pinturas que hizo Picasso en su adolescencia fueron obras producidas por un joven, sin duda talentoso, que se benefició con una firme orientación paterna. El talento es mucho, pero ¿qué hubiera pasado si Pablo

---

**«Mis primeros dibujos jamás hubieran podido figurar en una exposición de dibujos infantiles.»**

---



© Succession Picasso 2018. *Dormeuse aux persiennes*, 1936. Huile et fusain sur toile. 54,5 x 65,2 cm. Musée National Picasso-Paris.

realizó los consabidos estudios y dibujos de modelos de yeso o del natural, práctica que formaba parte del entrenamiento básico de cualquier aspirante a artista, a la vez que culminó sus primeros óleos. En 1895 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, el nuevo destino de su padre docente. Su obra de ese período muestra una fuerte conexión con la academia y con la enseñanza de José Ruiz. *Hombre con boina* es uno de los retratos de tipo naturalista característicos de la obra temprana de Picasso.<sup>7</sup> Un estudio realizado en la obra con rayos X reveló debajo de la boina del personaje la imagen de dos palomas. Retratos de tipos humanos populares son temas que acompañan al artista a lo largo de toda su carrera, sin duda herencias paternas. El mito, en cambio, descarta la exploración de esta rica relación y etapa de formación del artista en La Coruña y luego en la Escuela de Bellas Artes catalana, e insiste en recordar que los estudios en la academia le resultaron aburridos e improductivos y que su padre entregó sus pinceles al hijo al reconocer que lo superaba.<sup>8</sup> Anécdotas que el propio artista relataba y que fueron tomadas por buenas por sus biógrafos cercanos, la mencionada Stein o sus amigos Jaume Sabartés o Roland Penrose, todas ellas leyendas funcionales a la construcción del mito. La imagen de un estudiante que copia yesos y realiza cuadros académicos no abona la biografía de un héroe moderno. «El objetivo de los biógrafos es la conversión del artista en héroe, y la historiografía, una vez aceptado el legado del mito, nunca es capaz de romper su hechizo.»<sup>9</sup> Picasso se transformó a partir de estos relatos en un héroe cultural moderno, con todas las implicancias que el término tiene. La modernidad y la vanguardia se constru-

**Por otra parte, su temprano reconocimiento en el mundo del arte y su larga vida fueron motivos para que muchas de sus amantes o sus amigos escribieran memorias centradas en su relación con el pintor.**

hubiera sido mujer? ¿se habría esmerado tanto su padre en su educación artística?, se pregunta la historiadora feminista Linda Nochlin.<sup>6</sup> La pregunta no tiene la intención de especular literalmente con lo que habría sucedido, sino de poner el foco en que el ambiente cultural y social en que nace el individuo es un componente fundamental al momento de estimular la precocidad. José Ruiz y Blasco (1838-1913) fue pintor de palomas y naturalezas muertas, y se dedicó a la enseñanza de la pintura dentro del sistema académico, transitando por distintas instituciones. La mudanza de la familia Ruiz-Picasso a La Coruña en 1891 se debió justamente a que al padre le ofrecieron una plaza como profesor en la ciudad. Allí, el joven Picasso, orientado por su padre,



© Succession Picasso 2018. *Buste (étude pour «Les Femmes d'Alger»)*, 1907. Huile sur toile. 60,5 x 59,2 cm. Musée National Picasso-Paris.

yeron en torno a la idea de que existieron figuras potentes, capaces de luchar contra un viejo sistema académico que es reiteradamente presentado como algo antiguo y esclerosado y al que felizmente algunos iluminados logran vencer. Stein comenta al referirse al período cubista: «Comienza entonces el largo período que Max Jacob llama la "edad heroica" del cubismo, y es realmente una edad heroica. Pero todas las edades lo son, es decir, en todas las edades hay héroes que realizan sus acciones porque no pueden dejar de hacerlo. Ni ellos ni los otros comprenden el por qué ni el cómo

de estas acciones».<sup>10</sup> Una modernidad que surge casi mágicamente, dice Stein, por la férrea acción de un individuo destinado a producir acciones que determinan un viraje en el curso de la historia del arte, casi sin explicación racional. Uno de los pasajes más reveladores de este tipo de historiografía es la escrita por el crítico de arte Roland Penrose sobre Picasso y que empieza así: «En nuestra época las artes han pasado por un estado de revolución: un campo de batalla en el que la tradición se ha rendido lentamente ante las violentas embestidas de una vanguardia de

innovadores que actuaron con convicción propia de visionarios. [...] El tiempo ha dado la razón a aquellos iluminados, ya que son los visionarios, los que otrora fueron desdeñados, quienes se han convertido en los héroes reconocidos de nuestros días. Entre ellos, Pablo Picasso se destaca como un adalid de brillo indiscutible».<sup>11</sup> Las palabras que contiene este párrafo son muy elocuentes: *héroe, revolución, campo de batalla, violentas embestidas*, que *rinden* a la tradición, abundantes términos militares para hablar de la radicalidad del cambio que se lleva adelante. La acción, dice Penrose



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.

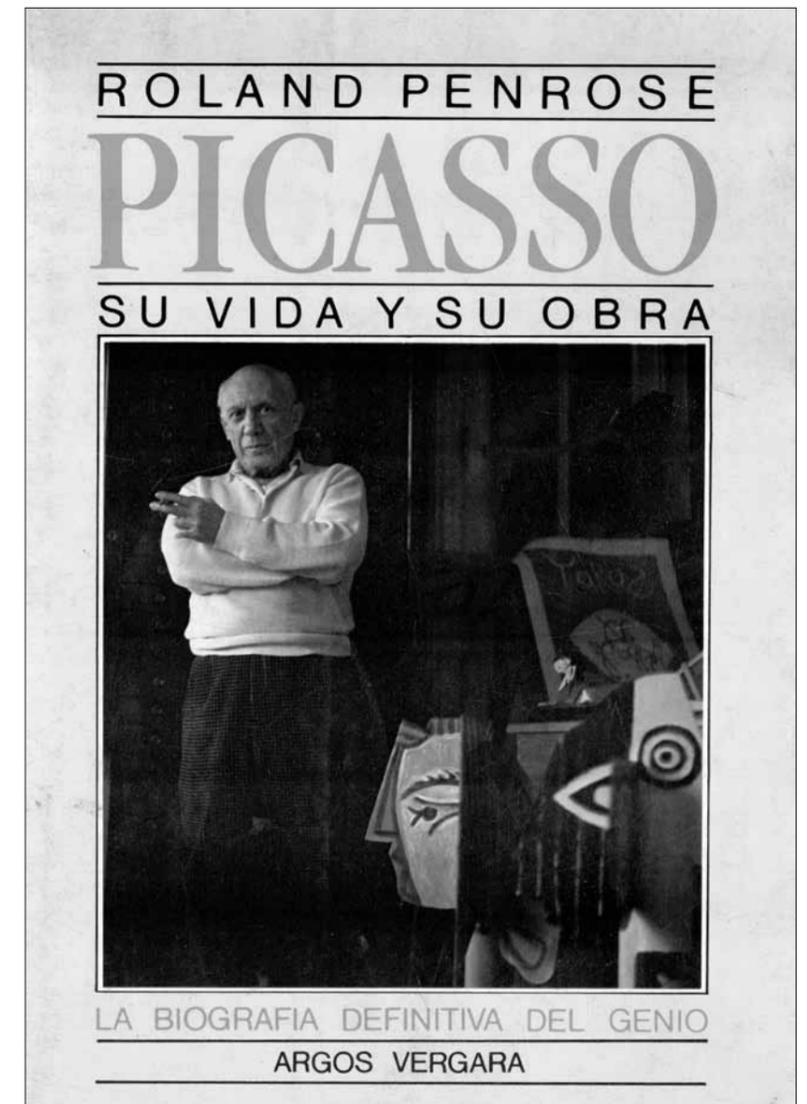
Más información en:  
<https://www.facebook.com/asociacionimagengrafica/>  
 Correo electrónico: [asociacionimagengrafica@gmail.com](mailto:asociacionimagengrafica@gmail.com)



habría lagunas en nuestra interpretación de su arte».<sup>14</sup> ¿Está el período azul determinado por la tristeza que lo embarga el suicidio de su amigo Casagemas, o es una respuesta a las influencias que el simbolismo y los inicios del expresionismo tienen en su obra? Un héroe solitario que proyecta obras a partir de sus experiencias emocionales es una imagen muy romántica, heroica e individualista, pero ¿qué sucede si ponemos esas obras a dialogar no solo con la vida del pintor sino también con el arte del pasado y de su propio presente? ¿Qué dispara el período azul? ¿El Greco, Miquel Utrillo o Casagemas?<sup>15</sup> Desde el inicio de su carrera, cuando era un joven estudiante en la academia y con la orientación paterna, hasta el final de su vida en que se acerca al taller de cerámica de Madoura en Vallauris para aprender los secretos de la vieja técnica, está siempre atento a las ideas, a las obras y a la historia de la pintura. Aunque Picasso no fue un artista preocupado o interesado en formar colectivos con colegas, en enseñar o en escribir sobre su obra, tuvo largas y productivas relaciones con artistas a los que admiraba y respetaba, como Georges Braque o Henri Matisse. Los surrealistas lo conmovieron y generaron un viraje en su producción, en tiempos en que entabló una relación con Dora Maar, notable fotógrafa y no solamente una excéntrica musa, aspectos sobre los que las biografías de Picasso se detienen. Los artistas no son los únicos con los que dialoga, los coleccionistas y marchands, Stein, Vollard, Kahnweiler, no son menos importantes en la vida de Picasso, y, como señalaba Stein, sus amigos los escritores. ¿Qué ideas circulan en sus encuentros, qué le aportan al pintor, qué relaciones se entablan más allá de los trillados vaivenes y desencuentros afectivos que tiene con unos y otros? La influencia que el arte africano y primitivo tuvo en el cubismo fue extensamente referida y, sin discutirla, podemos pensar que acompaña la idea de que la obra de Picasso marca una ruptura con el arte occidental. Si seguimos su producción, veremos que hay una constante revisión a la historia de la pintura: el arte clásico que visita en sus cerámicas o en muchos períodos de su vida es una constante en su obra y por supuesto una relación más o menos explícita con los grandes maestros del pasado como El Greco, Goya, Velázquez, o

los más recientes: Manet, Ingres, Toulouse-Lautrec, Degas o Cézanne, quienes son citas ineludibles en algunos de sus períodos. Creo que si hay algo que resulta fascinante en la obra de Picasso es justamente esa capacidad de apropiarse de la historia, revisarla a la luz de su propia época y tender puentes que suponen distancias, pero que son puentes al fin. Por ello es imposible pensar la obra de Picasso fuera de la historia del arte y de los procesos culturales, políticos, sociales y económicos de los que forma parte. La idea de un genio autodidacta, que por su sola voluntad y fuerza creativa produce obras «geniales», no aporta densidad reflexiva a una obra cargada de historia. Despejar el mito es un tratamiento más digno y seguramente el que Picasso merece.

<sup>1</sup> Gertrude Stein: *Picasso*, Buenos Aires: Ed. Schapire, 1954, p. 21. Stein cita aquí su propia obra: *Autobiografía de Alicia B. Toklas*.  
<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 10.  
<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 12. En esos años son sus amigos Max Jacob, Guillaume Apollinaire, André Salmon, poco después aparece Jean Cocteau y en los años treinta los surrealistas.  
<sup>4</sup> Juan Fló: *Picasso, pintura y realidad. Textos, declaraciones, entrevistas*, Montevideo: Ediciones del Astillero, 1973, p. 95. Las declaraciones son de noviembre de 1943.  
<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 95.  
<sup>6</sup> Estrella de Diego: «Figuras de la diferencia», en Valeriano Bozal (ed): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. España: La Basa de la Medusa, 2002.  
<sup>7</sup> *Hombre con boina*. Óleo sobre tela. 50,5 x 36 cm. La Coruña, 1895. Museo Picasso de Barcelona.  
<sup>8</sup> Pierre Daix: *Picasso*. Barcelona: Ediciones Daimon Manuel Tamayo, 1965, p. 15.  
<sup>9</sup> Ernst Kris y Otto Kurz: *La leyenda del artista*, España: Cátedra, 2007, p. 57.  
<sup>10</sup> Stein, G. Op. Cit. p. 24.  
<sup>11</sup> Roland Penrose: *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona: Vergara, 1958.  
<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman: *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid: Ad Litteram, 2010, p. 116.  
<sup>13</sup> Algunos de ellos pueden ser los ya citados de Stein o Penrose, o los de Fernand Olivier: *Picasso y sus amigos* (1933); Françoise Gilot: *Vida con Picas-*



so (1964), o *Picasso. Retratos y recuerdos* (2018), que recoge distintos escritos de Jaume Sabartés, quien fuera su amigo y secretario por más de treinta años. Cuatro de las tantas obras escritas por allegados del pintor, en distintos momentos de su vida y desde distintos lugares.  
<sup>14</sup> Rosalind E. Krauss: *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 212.  
<sup>15</sup> Miquel Utrillo fue un pintor y escritor catalán, que publicó en 1905 una monografía sobre El

Greco, que revitalizó el interés por el pintor. Amigo de Picasso en su período catalán, publicó revistas en las que se trataba su obra.  
**Las imágenes que ilustran esta nota están tomadas de la muestra Picasso en el Uruguay, que se desarrolla en el Museo Nacional de Artes Visuales.**

se, está dotada de un componente divino: son *iluminados, visionarios*, tienen *brillo*, todo lo cual los convierte en héroes casi por acción de la providencia que los ilumina. Penrose, crítico de arte, historiador y amigo personal de Picasso, estuvo casado con Lee Miller, una notable fotógrafa responsable de algunas de las imágenes más conocidas del artista español. El libro se publicó en 1958, quince años antes de la muerte de Picasso y con afirmaciones como las que citamos, no hay duda de que contribuyó fuertemente a la construcción del mito.

fuertemente con su obra. Como dijimos, los primeros biógrafos del pintor fueron sus amigos, que insistieron en dar cuenta de aspectos de su vida privada, recogiendo anécdotas contadas por el propio pintor o que ellos mismos presenciaron. Por otra parte, su temprano reconocimiento en el mundo del arte y su larga vida fueron motivos para que muchas de sus amantes o sus amigos escribieran memorias centradas en su relación con el pintor.<sup>13</sup> Seguramente son todos estos factores que llevaron, como dice Krauss citando a William Rubin, a la «industria desenfrenada de la biografía que ha actuado desde la década de 1950, basada en la convicción de que el arte de Picasso sigue en forma tan servil a sus aventuras de la vida real que «si no hubiese lagunas en nuestros datos biográficos sobre Picasso, no

«La fascinación por la biografía»

En el siglo XX, señala Didi-Huberman: «La fascinación por la biografía está «intacta»».<sup>12</sup> En el caso de Picasso, la fascinación por su vida ha construido relatos que se enlazan

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

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

de Pincho Casanova



«Dejà vu», en *Aquí soñó Blanes Viale* de Pablo Uribe, 2018. Fotografía de Rafael Lejtreger.



En la exposición *Tabaré Cosmopolita* se colocó una fotografía de *El ángel de los charrúas* previsto para la obra que el Palacio Estévez no cedió. Fotografía de la autora, octubre de 2018.

## MUSEOGRAFÍA Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO

# Los **Blanes** que no vemos

CAROLINA PORLEY

«Dejà Vu» llamó Pablo Uribe a una de las instalaciones que integró su reciente muestra *Aquí soñó Blanes Viale* en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Ese *site specific* invitaba a pensar sobre tres óleos de Juan Manuel Blanes que los uruguayos hemos visto innumerables veces, ya que forman parte de la muestra permanente del museo. Pero *Dejà Vu* también permite reflexionar sobre lo contrario: sobre las obras de arte que no conocemos porque no se exhiben o porque se muestran pobremente. Desde una mirada historiográfica que pone el acento en la circulación de las obras de arte, este artículo llama la atención sobre decisiones museográficas que dificultan un mejor conocimiento del acervo artístico público. En *Aquí soñó Blanes Viale* (ASBV), Pablo

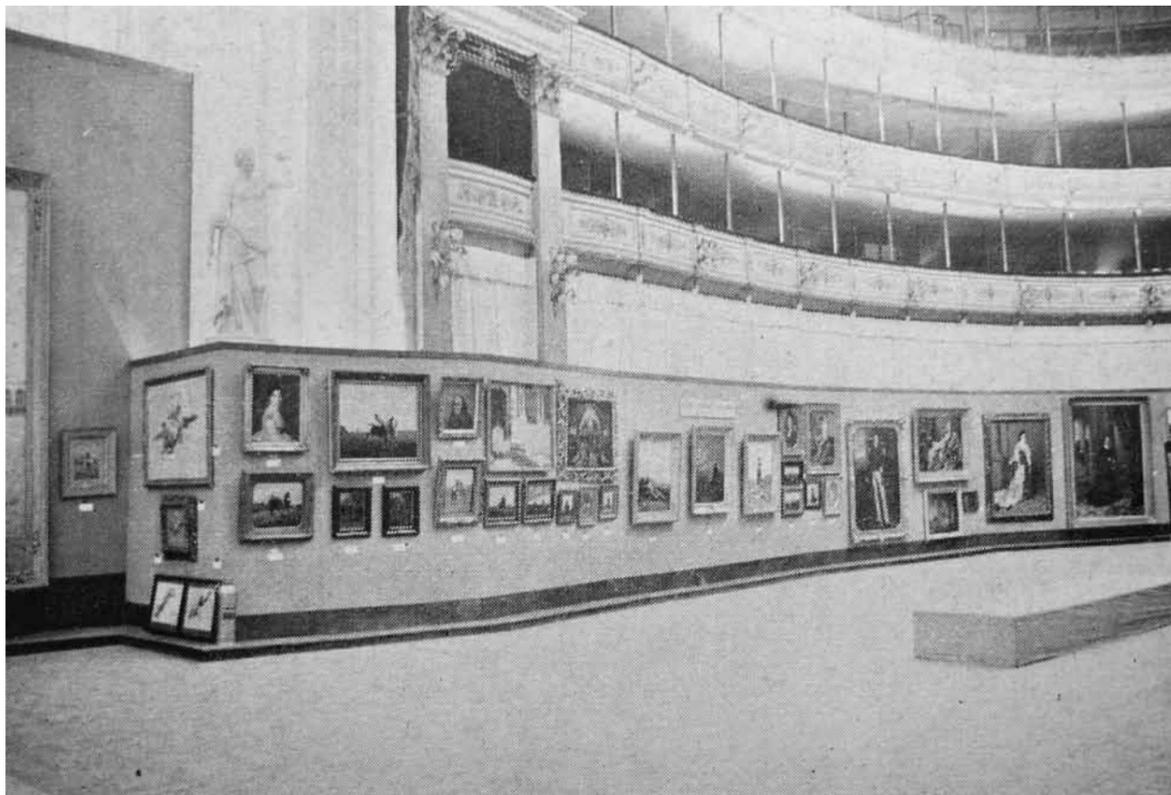
Uribe tomó todo el MNAV (contenedor-contenido), desde su fachada hasta su acervo, jugando y poniendo en cuestión distintos aspectos y valores que el museo contribuye a difundir, como la importancia de la autoría, la originalidad y la autenticidad de la obra de arte. Se trató de un gran operativo museográfico que afectó señas distintivas de la institución, como la fachada y la Sala 2, en planta baja, donde el museo tiene la tradición de ofrecer una selección representativa de su acervo como muestra permanente. En su intervención, Uribe «levantó» esa muestra perenne. Descolgó obras que en principio no se podían mover (como los enormes cuadros apaisados de Torres García que se encontraban al inicio de la Sala 2); realizó temidas intervenciones al

espacio (quitó los pedestales informativos), mostró dibujos y bocetos falsos y verdaderos como si fueran lo mismo; expuso dos falsificaciones de *Formas abstractas* que incluían la firma —falsa— de Torres García, entre otras «operaciones de riesgo». Durante ese proceso encontró obvias resistencias («Esto no se hace», «Esto no se cambia», «Esto no se toca») que fue sorteando con éxito, lo que habla tanto de su tenacidad como de la plasticidad de la institución. También se encontró con algunos «no» enconados. Por ejemplo, hubo una obra de Juan Manuel Blanes que no pudo exhibir y otros tres óleos de ese artista que en principio no se podían descolgar. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, *Retrato de Doña Carlota Ferreira de*

*Regunaga* y *La paraguaya* permanecieron en el mismo lugar de siempre, al comienzo de la Sala 2. Mismo orden, misma altura y misma distancia entre ellas, solo la pared de la que cuelgan cambió su tono blanco por uno gris, de acuerdo a los tonos aplicados a la fachada del museo. Esos tres «intocables», como se los llamó, dieron qué hablar. «Podríamos llegar a sacar a Carlota, pero *La fiebre* no se toca», afirmó Enrique Aguerre, director del MNAV, durante la charla sobre ASBV en la que participó junto al curador Carlos Capelán y el propio artista, el 9 de noviembre pasado. Es que de los tres cuadros, el dedicado a la fiebre puede considerarse la obra más emblemática de la institución. Se trató de una de las primeras adquisiciones del Estado. En 1871, el gobierno de Lorenzo Batlle se apresuró a comprar el óleo, tras el gran éxito de público que tuvo su exhibición en el Teatro Colón de Buenos Aires. La compra generó protestas de la prensa porteña, que consideraba que por su tema la obra debía quedar en manos de los argentinos. El imponente cuadro une en una escena ficticia la tragedia de una humilde familia de inmigrantes italianos con la de dos

connotados abogados porteños, «mártires» masones, que también murieron por la epidemia. En ASBV Uribe incluyó en la instalación *Citas citables*, una versión primitiva de la obra, más dramática, que recoge con mayor realismo la noticia sobre la tragedia de la familia italiana (con el bebé intentando succionar el pecho de su madre muerta), y que no incluye los retratos de Roque Pérez y Manuel Argerich, que protagonizan la escena en el cuadro definitivo. El retrato de Carlota ingresó al museo en marzo de 1916, cedido por un antiguo amigo de la retratada, Manuel Mendoza Garibay, quien había sido testigo en el casamiento de esta con el hijo menor de Blanes, Nicanor, en 1886. Lo había adquirido en un remate judicial en 1902, en el marco del juicio sucesorio tras la muerte del pintor. Ambos cuadros han estado en exhibición prácticamente desde siempre, integrando el selecto grupo de obras que el museo muestra a los visitantes como sus piezas más preciadas. Fueron pocas las veces que dejaron el museo para ser exhibidos en otras instituciones. Entre junio y agosto de 1941 ambas obras integraron la

retrospectiva organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes en el Teatro Solís, en la que se expusieron más de 500 obras de Blanes, incluidos dibujos y bocetos. Ese mismo año, en octubre, viajaron a Buenos Aires para una retrospectiva más pequeña que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes de esa ciudad. El retrato de Carlota no volvió a salir, pero *La fiebre* regresó a Buenos Aires en 1987. Desde entonces fueron negadas algunas solicitudes de préstamo. Las razones para rechazar los préstamos suelen involucrar la necesidad de proteger la obra, sobre todo cuando presenta problemas que requieren intervención y que podrían empeorar con un traslado. En el caso de Carlota es necesario un cambio de bastidor. Con *La fiebre* la situación es más delicada. Como la tela presenta fragilidad en varias partes, los técnicos aconsejan que solo sea trasladada en condiciones especiales: encajonada con poliuretano expandido para evitar movimientos. Además de estas razones hay otras que tienen que ver con la «marca» del MNAV, al que se lo identifica como el museo donde está *La fiebre* y Carlota, obras que casi cual-



Galería Fernando García en la exposición dedicada a Blanes en el Teatro Solís en 1941. En el centro las tres alegorías. Fotografía tomada del catálogo de la exposición.

quier uruguayo recuerda haber ido a ver al museo con la escuela.

En 2015, la historiadora y curadora uruguayo-argentina Laura Malosetti no logró que Carlota viajara a Buenos Aires e integrara la muestra «La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX», que realizó el Museo Nacional de Bellas Artes porteño, pese a que se había ofrecido como retribución la reparación del cuadro.

Pasando a *La paraguayaya*, Uribe tenía planes para ella en el marco de ASBV. La idea era exhibir el cuadro junto a su pendant, *El último paraguayayo*, el doble desconocido del popular cuadro.

Sin embargo, el artista no logró acceder a la obra que se encuentra en el Palacio Estévez. El incidente es por demás preocupante ya que el cuadro pertenece al MNAV, que no puede disponer de una pieza de su propio acervo.

Las gestiones realizadas desde el museo e incluso desde las propias autoridades al Ministerio de Educación y Cultura (MEC) ante funcionarios de Presidencia de la República —de la cual depende el Palacio Estévez— fueron tantas como inútiles.

*El último paraguayayo* se encuentra en préstamo en el Palacio Estévez desde 1972, cuando ese edificio era la sede de Presidencia de la República. Entonces, junto a ella, también fue prestada otra obra de Blanes, *El ángel de los charrúas*, que tampoco se ha podido recuperar.

El año pasado, Laura Malosetti se encontró con una nueva negativa de préstamo cuando pidió *El ángel de los charrúas* para exhibir en el Museo Zorrilla en el marco de la exposición Tabaré Cosmopolita. En esa oportunidad también fueron vanos los pedidos de las autoridades de ese museo y del MNAV, y nuevamente de los jefes del MEC, para que Presidencia devolviera el cuadro. Más allá de la temeraria postura de los funcionarios de Presidencia y de la extraña inoperancia del MEC para facilitar movimientos de obras que redundan en una mayor y mejor divulgación del patrimonio artístico público, lo cierto es que desde que *La paraguayaya*, *El último paraguayayo* y *El ángel de los charrúas* ingresaron juntos al acervo del MNAV, los uruguayos no hemos podido apreciarlas en todo su valor y significado. Las tres obras fueron pintadas por Blanes

en Florencia hacia 1880 y fueron pensadas como una serie. Son representaciones alegóricas basadas en textos literarios que comparten características formales —medidas y esquema compositivo—. De ahí la conveniencia de que sean exhibidas y difundidas en forma conjunta. Así se hizo desde que el pintor decidió presentarlas juntas en la Exposición Continental de Buenos Aires en 1882 hasta su ingreso al MNAV como parte del legado del coleccionista Fernando García Casalia en 1945. Pero desde que llegaron al museo no volvieron a verse juntas.

En 1882 Blanes envió a la Exposición Continental *La paraguayaya* y su pendant —*El último paraguayayo*—, *El ángel de los charrúas* y una cuarta obra, *Cómo muere un oriental*. *La paraguayaya* está inspirada en unos versos de José Manuel Sienra y Carranza —así está consignado en el propio marco de la pintura, donde se puede leer: «Imagen de esta patria desolada», mientras que *El ángel de los charrúas* toma el nombre del poema escrito en 1877 por Juan Zorrilla de San Martín (*Era el ángel transparente / que el indio libre adoró / rayo de un astro doliente / el*

*último ¡ay! Inocente / de una raza que murió*). Por su parte, *Cómo muere un oriental* recoge unos textos de Pedro Pablo Bermúdez.<sup>1</sup> La prensa porteña estimó entonces especialmente esas composiciones sobre otros cuadros de temática histórica que presentó Blanes en la citada exposición. Por ejemplo, el diario *El Nacional* afirmó que «en esas cuatro composiciones hay mucha más verdad, más poesía, mejor ejecución».<sup>2</sup> Las tres que nos ocupan aquí (*La paraguayaya*, *El último paraguayayo* y *El ángel de los charrúas*) permanecieron durante décadas en Buenos Aires y llegaron a Uruguay en mayo de 1930 cuando fueron adquiridas por Fernando García, dueño de la mayor blanística particular que existió en el país. Entonces el historiador José María Fernández Saldaña escribió al coleccionista felicitándolo por las adquisiciones e informándole sobre la historia de las tres obras, resaltando la fuente literaria y el sentido de serie referidos.

Al ser obras de Blanes prácticamente desconocidas para los uruguayos, Fernando García se ocupó —asistido por sus asesores y amigos Orestes Baroffio y Pedro Cattelli— de darles amplia difusión, ya fuera cediéndolas para que las reprodujera la prensa como mostrándolas en distintas exposiciones. Y siempre procuró que fueran mostradas juntas.

Así, poco después de la compra, las tres alegorías fueron expuestas en la galería de arte Moretti, Cattelli y Mazzuchelli en mayo de 1930. Al año siguiente se mostraron en el Salón Fernando García, en un local comercial sobre la calle Sarandí. Luego, en junio de 1941, se pudieron ver en la retrospectiva de Blanes realizada en el Teatro Solís, donde se exhibieron en un lugar central, próximo al escenario.

En todas esas oportunidades los uruguayos vieron los tres cuadros juntos, con sus ornamentados marcos dorados que se conservan hasta el día de hoy, y como los tenía el coleccionista en el living de su apartamento del Edificio García (Ejido y Dieciocho de Julio).

Asimismo, el semanario *Mundo Uruguayo* los reprodujo en varias oportunidades en 1930 (año en que coincidían y convergían el centenario de Blanes y del país), publicando juntas las imágenes de *La paraguayaya* y *El último paraguayayo*, dedicando especiales elogios a *El ángel de los charrúas*, y resaltando el tono romántico y melancólico



Las obras de Blanes en el living room del apartamento de Fernando García. A la derecha, los óleos *El último paraguayayo*, *El ángel de los charrúas* y *La paraguayaya*. Fotografía de *El Día*, suplemento dominical, 15 de julio de 1945.

de las composiciones. «En estas magníficas telas ha estampado Blanes toda la vigorosidad de su temperamento; a través de su pincel privilegiado vemos palpitar el espíritu inquebrantable de una raza grande y fuerte aún en la derrota y en la muerte», apuntó el semanario en su edición del 22 de mayo sobre las obras referidas a la masacre de la Triple Alianza contra el pueblo paraguayayo.

Lo mismo hizo tiempo después, en su suplemento dominical, el diario *El Día*, durante su extensa cobertura de la retrospectiva de Blanes de 1941, en la que estimó que esas tres obras eran de lo más interesante para ver en la mega exposición. Como decíamos, al ingresar al museo en 1945, las obras dejaron de estimarse como serie, corriendo suertes distintas. *La paraguayaya* fue la que obtuvo mayor atención y difusión. Además de formar parte de la muestra permanente del acervo, fue expuesta en varias oportunidades en el exterior. En 1989 fue prestada a una galería de Londres y en 1992 se exhibió en un museo de Amberes.

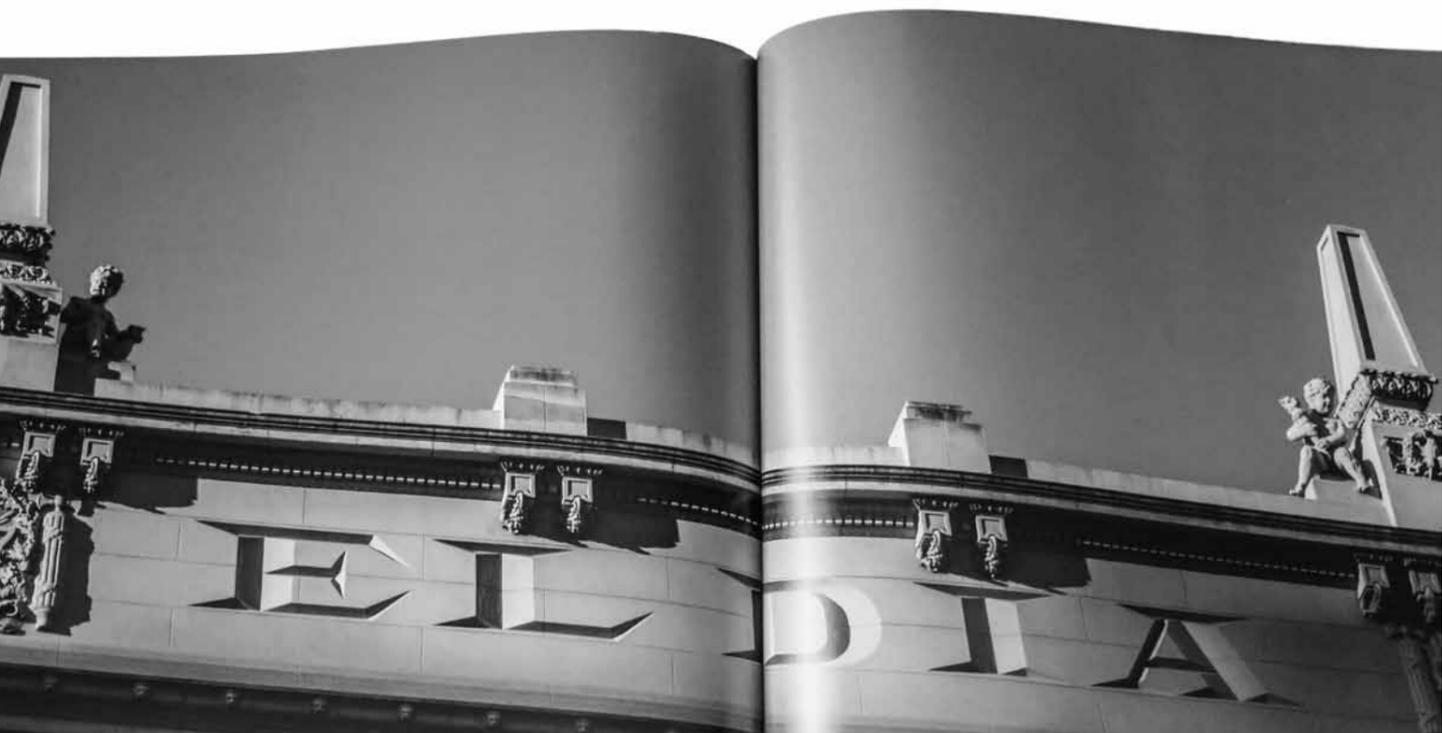
Con respecto a *El último paraguayayo* y *El ángel de los charrúas*, no hay registros de que hayan sido expuestas entre 1945 y 1972, cuando pasaron al Palacio Estévez, donde están desde entonces, prácticamente inaccesibles (aunque en el año 2001 se

pudo ver *El ángel de los charrúas* en el Museo Blanes durante la exposición Blanes, La Nación Naciente.

La idea de Uribe de exhibir *La paraguayaya* junto a *El último paraguayayo* claramente hubiese contribuido al conocimiento de ambas obras, aportando una nueva mirada a la primera y un primer contacto visual hacia la segunda. Hubiese sido un valioso ejercicio de redescubrimiento de acervo y de juego de dobles, como otros que se pudieron ver en ASBV. Por eso mismo, el título de este artículo refiere no solo a los cuadros de Blanes que no podemos ver, como *El último paraguayayo* y *El ángel de los charrúas*, sino también a aspectos o sentidos de las obras de este artista a los que no accedemos debido a decisiones museográficas sobre qué exhibir, dónde y cómo, que dificultan la difusión de ese potencial semántico. 

<sup>1</sup> El óleo *Cómo muere un oriental* perteneció durante décadas al Jockey Club y luego fue adquirido por el Banco de la República, que lo tiene en el despacho de su presidencia. En diciembre pasado fue exhibido en el hall de la casa central del BROU en el marco de *Museos en la noche*.

<sup>2</sup> Véase de Laura Malosetti: «Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico», en VVAA. *Blanes. Dibujos y bocetos*. Publicación del Museo Blanes, 1995.



Antigua sede del diario *El Día* (original).

## LETRA EN LA PIEDRA

# Carlos Rehermann

RODOLFO FUENTES

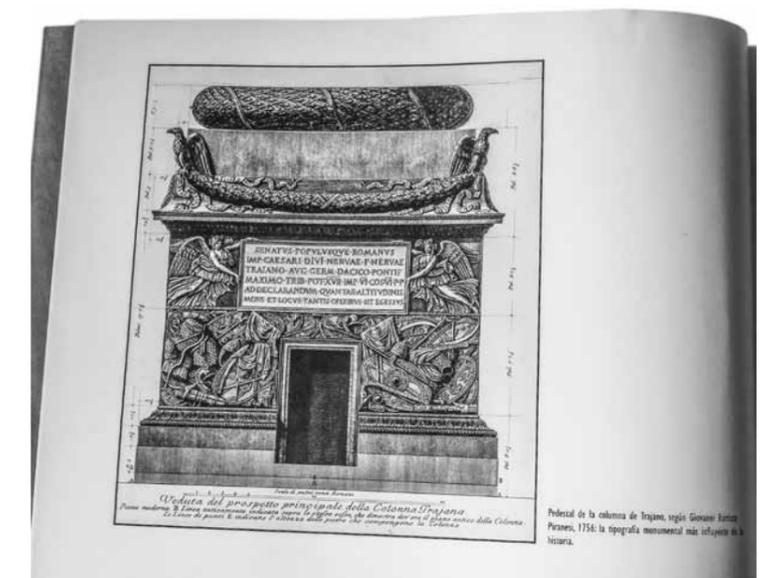
Hace no mucho tiempo se incendió y destruyó casi por completo el Museo Nacional de Río de Janeiro. Las redes sociales se vieron inundadas de fotos, videos y dolidos testimonios sobre el hecho. Sin embargo, lo más interesante —para quien esto escribe— fue que más de uno preguntó: «Pero... ¿no habían digitalizado la colección de ese museo?». La pregunta llama la atención por el grado de alteración del principio de realidad que demuestra. Pensar que se puede sustituir el acervo material de un museo histórico por su versión digital es vivir en un mundo paralelo, donde es normal que los bytes suplanten a las moléculas. Quien hizo esa pregunta evidentemente no tiene conciencia de la diferencia entre tangible e intangible, y mucho menos de que lo que había en el museo se destruyó, se esfumó, desapare-

ció para siempre y que, en la mayoría de los casos, no hay manera alguna de reponerlo o reconstruirlo, aunque hubiese un «respaldo» digital que permitiera imprimirlo en 3D. Por otra parte, la bendita digitalización no asegura nada, excepto la ilusión de estar a disposición de todos, al instante y... ¿para siempre? Almacenar en forma digital, aunque parezca un contrasentido, es una de las formas más efectivas de precarizar un objeto cultural. En los hechos, desde que la informática tomó su lugar preponderante en nuestro día a día, los dispositivos de almacenamiento han cambiado muchas veces, volviendo obsoleta e inaccesible —o por lo menos de muy engorroso acceso— la información que contenían. De ahí que, por ejemplo, ahora se esté dando el regreso de la música al disco de vinilo —e incluso al denostado

cassette—, la vuelta a la fotografía analógica, la necesidad de lo palpable. O como aquí sucede, al registro gráfico en un libro, de signos, marcas y nombres de empresas e instituciones que forman parte indivisible de muros y paredes. Cuando comencé a leer y mirar *Letra en la piedra. Inscripciones en arquitecturas montevidneas*, el libro de Carlos Rehermann, las primeras interrogantes que me surgieron fueron «por qué» y «para qué» el autor encaró esta obra. La respuesta, no exenta de algunas trazas de romanticismo, fue la misma que me doy cuando pienso en la necesidad de conservar frágiles libros, revistas, papeles: por alguna clase de desesperación. Los signos de la cultura, en el sentido más abarcativo posible, provienen y se transmiten a través del uso del lenguaje, de cualquier tipo de lenguaje.



Detalle de la estela tallada al pie de la columna de Trajano.



Pedestal de la columna de Trajano. Página 6.



Portada del libro *Letra en la piedra*, 2018.

En el caso de nuestra cultura occidental, cristiana, hispanoparlante, del lenguaje escrito y, pocas veces, del relato oral. Mucho antes de que se multiplicaran en papel y tiempo después en píxeles intangibles, las letras, los signos y las palabras fueron talladas en la piedra, hundidas en el barro. Y allí permanecieron y permanecen, como las viejas lápidas en pequeños cementerios conservando por siglos los signos que identifican a quien ya ni es polvo en el polvo. Las mayúsculas clásicas de la columna de Trajano han sobrevivido el paso de los siglos hasta que, en su versión digital, se han convertido en la tipografía más usada en los afiches que ahora anuncian los filmes de Hollywood... Los trazos simples que construyen los signos hundidos en barro con la cuña de los babilonios han mutado en las tipografías digitales surgidas en los ochenta en algún estudio californiano. En la montevideana esquina de Dieciocho y Yaguarón, ustedes pueden verlas, siguen intactas las letras excavadas en lo alto de la fachada del edificio donde estuvo el diario *El Día*, aun cuando el motivo de su pregón ya hace tiempo que no existe. Esa condición de permanencia independiente se repite en buena parte de los ejemplos recopilados por Rehermann en su

libro *Letras en la piedra*, un *one man show* en que el autor investiga, fotografía, escribe y diseña un volumen apaisado en cuyas 128 páginas aparecen un par de centenas de imágenes, valorizadas por tamaño y ubicación, donde detalles y planos generales configuran un sólido inventario de este particular formato de lo que ahora llamamos comunicación visual, de uso a fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Antes de entrar en materia, el autor se pasea por el algo hermético mundo de los tipógrafos y la tipografía: el diseño de letras, algo en lo que rara vez se piensa aunque las usamos un día sí y otro también. Narra prolijamente la peripecia de los signos de la escritura occidental y las particularidades de su diseño y fabricación, legibilidad en función de su morfología, identificación con alguna corriente histórica o estilística, incidencia de los métodos de implantación en arquitectura, materiales y procesos de fabricación. También repasa someramente los métodos de impresión a través de la historia.

Los aspectos técnicos interesan porque muchas veces son determinantes de la conformación del mensaje. Los estilísticos porque señalan tiempos y espíritus históricos. Como contrapartida, lo efímero, lo feo, lo roto de la parafernalia publicitaria hija del aluminio y el plástico sin ninguna vocación de permanencia y mucho menos de armonía con su entorno cercano. Todo lo contrario. Hace años, con motivo de un coloquio sobre el color de la ciudad, hablábamos del «síndrome de la panadería», carteles contruidos con perfiles de hierro o aluminio, con letras corpóreas que aún pueden verse, por ejemplo en el Teatro Circular, haciendo de la comunicación un contrasentido con la sensibilidad.

Las letras en la piedra que surgen en las imágenes y el texto de Reherrmann toman el carácter de símbolo de una suerte de promesa de permanencia tranquilizadora, en el momento en que fueron construidas, para los montevideanos de otras épocas. Una promesa que el tiempo no ha conseguido mantener en todos los casos, separando significado de significante en unas, convirtiéndolas en testigos del paso de ese mismo tiempo en otras.

«Sin escritura no hay conocimiento. La pérdida de las inscripciones en los edificios de la ciudad es significativa, y está conectada con la desvalorización de la escritura como herramienta del saber, huella y memoria de



Antiguas lápidas talladas con nombres perennes de seres caducos.



Marquesina del Teatro Circular de Montevideo.

la sociedad», dice el autor en las postrimerías de su trabajo, haciendo un paralelo antinómico entre esas inscripciones ¿eternas? y la fugacidad de lo escrito en la nada de un medio digital, entre la realidad de lo ubicable y lo intangible de las ignotas «nubes».

*Letra en la piedra* tiene el enorme mérito de hacer de interfase palpable entre los tiempos analógicos de esas incisiones o volúmenes de piedra, cemento, bronce o lo que fuera y un futuro donde seguramente van a seguir desapareciendo o perdiendo totalmente su razón primigenia de ser. Desde la

tapa, una inscripción tallada en homenaje al manco fundador de San Felipe y Santiago dialoga con el logo invertido de su editorial autogestionada, que parece mirar desde el lado de adentro de la historia, como cuidando lo que merece ser cuidado.

*Letra en la piedra. Inscripciones en arquitecturas montevideanas*, de Carlos Reherrmann. Loca Edición, con el apoyo de Fondos Concursables, Montevideo, 2018. 128 páginas de 28 x 22 cm, impreso a cuatro tintas, en rústica. 📖



"Larroca se ha comprometido con inquietudes intelectuales sobre el arte y las circunstancias que lo problematizan. Dejó sentado juicios y enfoques sobre el comportamiento del medio con los artistas y de los artistas con el medio. Testimonio de lo expuesto son los artículos periodísticos y ensayos que han quedado como legado de sus observaciones.

Este volumen nos deja hoy un resumen de una parte de su fecunda obra: diseños, caricaturas, estudios, viñetas e ilustraciones inéditas, así como otros trabajos publicados en diferentes medios de prensa."

RODOLFO AROTXARENA

**"GRÁFICA ILUSTRADA", UN LIBRO QUE RESUME 40 AÑOS DE TRAYECTORIA EN ILUSTRACIONES PARA MEDIOS DE PRENSA.**

*Edita Ediciones de La Plaza. Distribuye GUSSI en librerías de todo el país.*

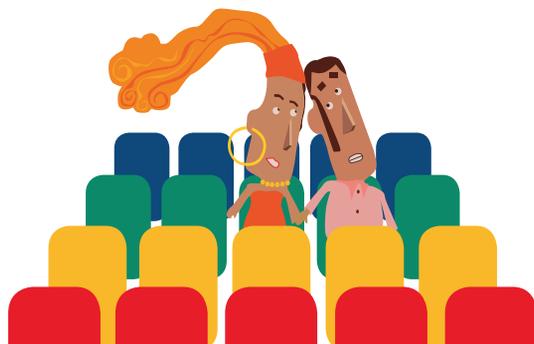


**SOCIO**  
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro  
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

**Tu entrada  
a la cultura**



**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](mailto:suscripciones@brecha.com.uy)**



**Brecha**



**10**  
**La Pupila**

**La Pupila**, única revista uruguaya especializada en artes visuales, informa que se encuentra en internet. Allí se podrán descargar todos los números editados hasta el momento así como mantener una comunicación más fluida con sus lectores.

[www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)



## 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.