



La Pupila

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 53, abril 2020
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



SUMARIO >

- 3 El Archivo Clemente Padín
- 8 Florio Parpagnoli:
La presencia de un comentarista de arte
- 14 La necesidad de la liviandad
Entrevista a Carmela Piñón
- 20 El orden del tiempo
- 24 La exposición séxtuple de Figari en París:
una experiencia curatorial
- 34 Gerardo Hernández:
La profunda expresión



URUGUAY / AÑO 12 / n.º 53, ABRIL 2020

www.revistalapupila.com

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

STAFF / Colaboran en este número

Francisco Jarauta. Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y teoría del arte. Ha comisariado varias exposiciones internacionales y ha sido Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, siendo actualmente miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte del Comité Científico de Iríde, Experimenta, Pluriverso. Participa en el grupo Géó-philosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tänger.

May Puchet (Montevideo, 1964). Investigadora. Licenciada en Artes. Magíster en Filosofía Contemporánea por la Fac. de Humanidades y Ciencias (FHCE). Investigadora y docente en el IENBA. Integra la Red Conceptualismos del Sur. En 2014 publicó el libro *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en el Uruguay durante la dictadura* (1973-1985) y en 2016 obtuvo el Premio Nacional de Literatura, categoría Ensayo sobre arte, Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay.

Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari (Uruguay). Libros de poesía: *Los suburbios de dios* (2000), *Túneles para viajar por la carne* (2004),

Nada (2009) y el DC *Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Legrand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

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.

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.

DOCUMENTOS >

El Archivo Clemente Padín¹

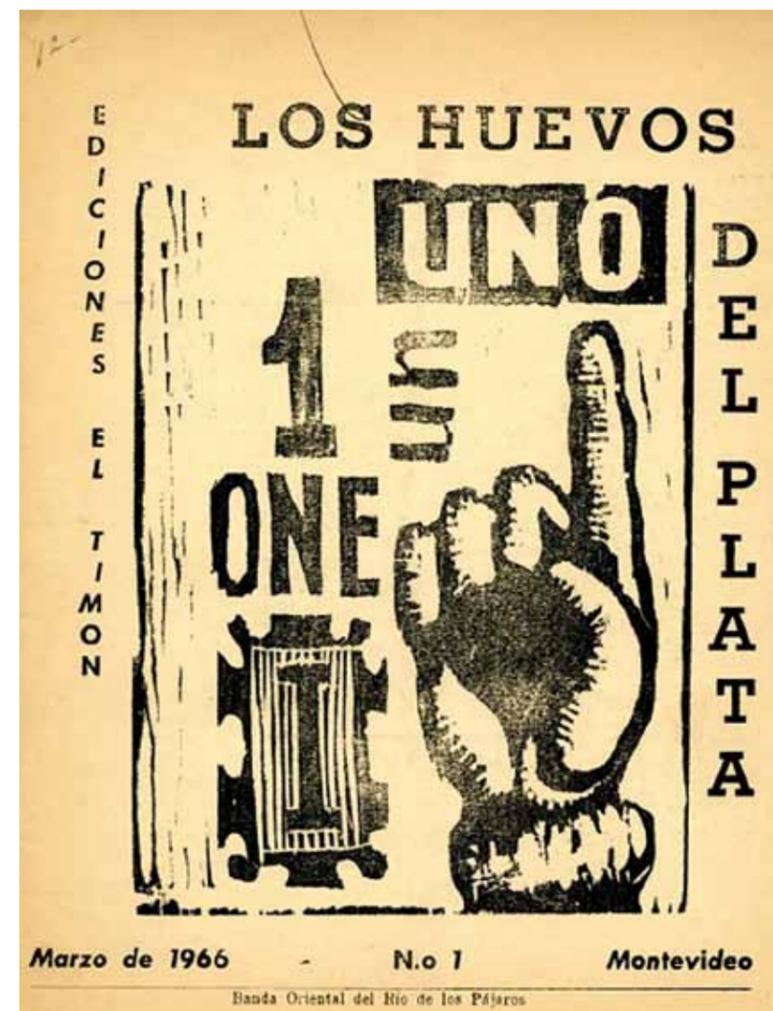
Este artículo trata sobre la conformación y características del archivo del artista uruguayo Clemente Padín. En este texto intento reunir algunos escritos y reflexiones producidos durante el proceso de institucionalización del archivo por varios investigadores e historiadores, integrantes de la Red Conceptualismos del Sur, colegas uruguayos y extranjeros que acompañaron este proceso desde sus inicios hasta el presente y por el propio artista, con quien nos une un intenso trabajo de colaboración en la Red.

MAY PUCHET

Clemente Padín nació en Lascano, Rocha, el 8 de octubre de 1939. Es licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Poeta experimental, artecorreísta, performer, editor de revistas vanguardistas en los años y autor de más de veinte libros sobre poesía visual, arte correo y performance. Ha participado y organizado centenares de exposiciones en varias partes del mundo. Recientemente fue reconocido con el Premio de Honor Bernard Heidsieck (Centre Pompidou, Francia, 2019). Vive y trabaja en Montevideo.

Para referirnos a la historia del archivo de Clemente Padín es importante tener en cuenta las condiciones históricas, biográficas y subjetivas que dieron lugar al origen y a su vez atravesaron significativamente la conformación de este archivo. Cabe señalar que en este breve trabajo apenas nos acercamos a contar *una* historia y no *la* historia del archivo como si fuera posible llegar a un relato único y objetivo. Nos interesa mencionar algunos momentos y situaciones claves en el surgimiento y devenir del archivo en su contexto, hasta la culminación de ese proceso en su institucionalización y sus usos públicos. Además, señalar los desafíos que suponen la clasificación y preservación de los diversos materiales que componen el fondo documental tan particular de este artista contemporáneo.

El archivo de Clemente Padín se instituyó en 2010 y actualmente se encuentra alojado y custodiado por el Archivo General



Los Huevos de Plata, primera edición. Archivo Padín-AGU.



Vista de algunos materiales del fondo documental del Archivo Padín. Archivo Padín-AGU.

de la Universidad (AGU-UdelaR). Se trata del primer proyecto de catalogación, conservación, digitalización y apertura pública del archivo personal de un artista impulsado por la Red Conceptualismos del Sur (<https://redcsur.net/es>). La Red es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva, fundada en 2007 por un grupo de investigadores y artistas. Entre sus fines se encuentra el de generar investigaciones y desarrollar políticas de archivo sobre prácticas artísticas conceptuales y experiencias radicales que tuvieron lugar en Latinoamérica desde la década del sesenta hasta la actualidad. El interés de la Red está en construir espacios para el intercambio, la discusión y la intervención política de investigaciones desarrolladas por sus integrantes, y generar a través de dichos espacios sinergias con los ámbitos académicos e institucionales, promoviendo propuestas éticas de políticas públicas en cada lugar donde se producen. Algunos otros proyectos impulsados por la RedCSur son: el Archivo Juan Carlos Romero (Argentina), el Archivo Graciela Carnevale (Argentina) y el Archivo CADA (Chile). Este particular archivo cuenta con documentos de múltiples formatos y diversos

contenidos: obras, libros de artistas, postales, libros, revistas, discos, fotografías, cassettes de audio, CD, VHS, DVD, objetos tridimensionales, facsímiles, afiches, catálogos, folletos, etcétera. Todos son materiales heterogéneos en su constitución y procedencia, que a su vez tienen diferente valor patrimonial y distintas características de fragilidad. Esto representa una serie de dificultades para el tratamiento documental de los materiales y desafíos interdisciplinarios donde se cruzan las disciplinas como la archivología, la curaduría artística, museología e historia del arte. Padín conservó durante décadas numerosos materiales en su domicilio particular producto de su actividad artística como poeta experimental y performer, siendo uno de los primeros artistas latinoamericanos en participar de la red internacional de arte postal. Como impulsor de redes colaborativas reunió un valioso acervo documental resultado del activo intercambio que sostuvo con artistas de varias partes del mundo desde los años sesenta. En la década del sesenta y setenta Padín edita en Montevideo las revistas *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*,² promoviendo la poesía visual y experimental. Estas publicacio-

nes comienzan a formar parte del circuito de intercambios entre proyectos similares de otros países latinoamericanos, como las revistas de Guillermo Deisler en Chile o las de Edgardo Vigo en Argentina, entre muchas otras. Las revistas *OVUM 10* y posteriormente la serie *OVUM* tenían la particularidad que sus contenidos se armaban con envíos de textos, poemas e imágenes originales de artistas latinoamericanos y con aportes de artistas de Europa del este, convirtiéndose en lo que Padín llamó «una revista cooperativa»³ con circulación a través del correo postal. Esta red colaborativa incluía intercambio de libros, revistas, poesías, estampillas, etc., y dio origen a lo que luego fue una actividad muy importante de Padín que continúa hasta hoy: el arte correo y todas sus formas de intercambiar «productos de comunicación» (como los nombra él mismo). La circulación de estas obras, lejos de exponerse o venderse en circuitos establecidos, instauró una vía alternativa como canal de expresión. Según Padín de este modo «se sale del consumo y se privilegia la comunicación» y además el arte postal se transforma en instrumento de lucha y denuncia de los distintos regímenes dictatoriales de los años setenta.

Así el material acumulado de revistas, libros, obras, postales, cartas, etc., creció junto con las exposiciones colectivas que Padín organizó sobre poesía experimental y arte correo, de las que conservó gran cantidad de documentos y registros hasta que estos se vieron afectados por los violentos años de dictaduras latinoamericanas. Padín fue encarcelado en 1977 por la dictadura cívico-militar uruguaya y en 1979 sale de prisión bajo «libertad vigilada». Con motivo de la detención son confiscadas siete cajas del archivo e innumerables libros, revistas y catálogos, que nunca fueron devueltos. Como dice Padín: «A partir de allí todo fueron restas, pues primero fue la pérdida de la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía, sepultada en los sótanos de la embajada de Chile cuando se produjo el golpe de Estado de 1973 y luego, en agosto de 1977, perdí la totalidad del archivo cuando fui arrestado por las Fuerzas Conjuntas de la dictadura uruguaya».⁴ Con este corte sustancial del archivo se entrelaza el modo de violencia y persecución sufrido en esos años. Esto es importante remarcarlo por el significado que tiene la posible incompletud del archivo con algunas zonas ausentes. Se puede decir que lo que desapareció es tan importante como todo el acervo que se conserva. Del mismo modo del Archivo de Graciela Carnevale⁵ se afirma que:

Las ausencias en nuestro archivo de referencia no se originan solamente en la incapacidad que todo archivo tiene de cartografiar documentalente la totalidad de un territorio histórico, social, político, artístico o simbólico; en nuestro caso algunas ausencias del archivo se mantienen vividas como un reflejo de los efectos desaparecedores más generales que la barbarie infligió sobre el cuerpo social argentino y latinoamericano durante las décadas de los setenta ochenta.⁶

A partir de 1984 y luego de instaurada la democracia en Uruguay, la insistencia de Padín en la importancia de recuperación y conservación del archivo lo impulsó a la tarea de reconstrucción. Según él relata: «En esa época lancé un S.O.S. al *networking* internacional para tratar de reponer lo que fuera posible del material perdido de mi viejo archivo».⁷ Una circular fue enviada a aproximadamente 200 personas de las cuales obtuvo respuestas inmediatas que le permitieron recuperar gran cantidad de documentos y obras, nuevamente a través de una red colaborativa y solidaria. La particularidad de este archivo consiste en que está conformado mayoritariamente por material que ha llegado al artista a través de constantes intercambios. En este sentido lo más relevante es el acervo de arte correo; decenas de catálogos de

exhibiciones, periódicos y libros dedicados al tema y miles de postales de mail-artistas de varias partes del mundo. Además el fondo documental cuenta con audios de poesía sonora y registros de Padín y de otros artistas en encuentros internacionales de performances. El archivo de Padín es importante porque funciona como testimonio de una red de intercambios intensos desde la década del sesenta hasta el presente. Durante muchos años Padín conservó valiosos documentos de diverso tipo y soporte relacionados con su actividad y la de cientos de artistas multidisciplinares. Este material se fue acumulando en carpetas, cajas o bolsas, haciéndose difícil su acceso además de los problemas de conservación que conlleva. En el año 2009, por iniciativa de la RedCSur,⁸ la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el investigador Riccardo Boglione, se realizaron las tareas de diagnóstico, ordenamiento y traslado al AGU para su conservación y custodia. Allí se inició un trabajo de catalogación coordinado por Vania Markarian, responsable del Área de Investigación Histórica, lo cual no fue una tarea fácil por lo heterogéneo de los materiales y además fue un desafío la organización. La mayoría de la documentación se organizó respetando el orden original dado por Padín, como señala Boglione: casi 150 cajas de

Bartolomé Mitre 1368
Montevideo - Uruguay

Tel.: (+598) 2917 0343
Movil (+598) 99303718

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com



Pieza de arte correo. Archivo Padín-AGU.

plástico armadas por Padín durante años, en donde están guardadas revistas, folletos, fotocopias, cartas, postales, stickers, invitaciones, diversos materiales enviados por muchos artistas, algunas ordenadas por país, por autor o por práctica artística. «Siguiendo una de las convicciones de la Red, que considera el archivo no solamente como amontonamiento de material errático, sino como organización de un mapa de redes de intercambios artísticos y políticos alternativo al sistema oficial, se ha mantenido la conformación de dichas cajas, evitando la dispersión del material que contienen» (Boglione). Respetando esta lógica interna se resguarda su contexto de producción y su historia singular. El AGU es adecuado para albergar físicamente el archivo y proporcionar los recursos humanos para su catalogación y conservación, posee las correctas condiciones de infraestructura para la custodia del acervo documental y cuenta con un equipo de profesionales con criterios actuales en archivología y conservación y conocimiento del tipo de materiales diversos que constituyen este peculiar archivo. Por otro lado, su ubicación en una institución dependiente de la UdelaR apuesta a potenciar futuras acciones de investigación y garantiza la apertura al público. A la fecha el archivo se encuentra abierto a la consulta pública, totalmente inventariado y sus materiales clasificados y en condiciones adecuadas de conservación.

Este es un archivo vivo que cuenta con el compromiso e involucramiento activo de Padín, quien incorpora material producido por él o recibido de manera continua. Al archivo se le suma una computadora accesible al público, cuyo disco duro contiene fotos, videos, obras digitales y otros documentos relacionados con el artista. Existen consultas permanentes y Padín está a disposición de los investigadores nacionales e internacionales que trabajan con los materiales y documentos del archivo. Esta característica de archivo vivo o, como lo llama Cristina Freire, «archivo activo», no solo refiere a la apertura del fondo documental por encontrarse Padín en plena actividad y producción, sino que el término refiere a la diferencia con las prácticas archivísticas tradicionales, donde el archivo activo se construye a partir de prácticas artísticas específicas. No se colecciona meramente el material ya existente sino que su forma de operar, en relación a la documentación de los pensamientos que circulan en la red, genera el material a ser archivado.

De esa manera, ese archivo activo, que genera hipótesis de trabajo y se desdobra en otros archivos, es principio operativo de investigación, de enseñanza, de curaduría de exposiciones, de los seminarios y cursos generados a partir del acervo de arte conceptual.⁹ Freire señala en este sentido que es importante recordar que los archivos de artistas

fueron creados como lugares de *memoria extraoficial*, cuando el carácter documental de la producción artística no era asimilado por la historiografía canónica.

En estos últimos años se han concretado diversas actividades en torno al archivo de Padín, entre las que se destacan las siguientes: la exposición *El Archivo Clemente Padín*, entre las que se destacan las siguientes: la exposición *El Archivo Clemente Padín*, Curador: Riccardo Boglione. Centro de Exposiciones Subte, 2014; El curso para graduados: «Archivo, arte contemporáneo y conservación» a cargo de May Puchet, Evangelina Ucha y Julio Cabrio. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes y AGU, 2017, que contó con los invitados: Riccardo Boglione, Katarzyna Cytlak y Clemente Padín. La presentación de la ponencia «Clemente Padín. El artista contemporáneo y su archivo» (Julio Cabrio-May Puchet) en el II Congreso Internacional. «Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital», Buenos Aires, 2019, y la exposición «La carpeta Yugoslavia. Kairotopo I: Belgrado, 2019», curada por Francisco Tomsich en el Museo de la Memoria.

En los últimos años se trabajó en la digitalización de las revistas editadas por Padín, libros de otros artistas y material audiovisual que incluye registros de acciones. Próximamente se comenzará con la segunda etapa de digitalización que comprenderá la zona del archivo relacionada con el arte correo. La digitalización del archivo concluiría en la disposición pública del mismo a través del sitio «Archivos en uso» (www.archivosenuso.org) de la RedCSur, entre otras plataformas de difusión y acceso público. Este sitio es una plataforma virtual de socialización de acervos documentales heterogéneos que opera a través de internet. Reúne diversos proyectos colectivos de investigación con el propósito de producir narrativas y saberes laterales en torno a un conjunto de archivos latinoamericanos vinculados a experiencias poéticas-políticas surgidas a partir de los años sesenta.

Entre otros desafíos, este tipo de archivos de artistas nos motiva a pensar cuáles serían las maneras en que pueden ser exhibidos y puestos a disposición pública, reactivando su fuerza crítica, revalorando la dimensión política y generando nuevas lecturas. En este sentido no se trata de considerar los archivos como si fueran reliquias del pasado, sino que

lo que interesa es proponer un abordaje crítico a través de un vínculo activo con la memoria y de una rehistorización de las prácticas conceptuales. 

Referencias bibliográficas

Bentancur, Patricia: *Clemente Padín*, Montevideo: Ed. Banco Central del Uruguay, 2005.
Boglione, Riccardo. *Ovanguardia Uruguaya: las revistas experimentales de Clemente Padín entre política, relaciones y acción* (*Archivo Padín, Montevideo*) (s.f.). Recuperado de <https://redcsur.net/es/archivos/archivo-clemente-padin/>
Carnevale, Graciela, et al. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*, Santiago de Chile: RedCSur, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ocho Libros Editores, 2015.
Davis, Fernando. «El Archivo Padín y la experiencia radical de la Nueva Poesía». *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Vol. n.º 1, Madrid, 2010.
Davis, Fernando y Fernanda Nogueira. «La nueva poesía y las redes alternativas». *ERRATA#*. Vol. 2, Bogotá, 2010.
Freire, Cristina y Ana Longoni, orgs. *Conceptualismos del Sur-Sul*, São Paulo: Annablume, 2009.
Freire, Cristina, org. *Terra Incógnita. Conceptualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. Vol. 2. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.
Padín, Clemente. *Poesías Completas*, México: Ed. Del Lirio, 2014.
Padín, Clemente. *40 años de performances e intervenciones urbanas*, Montevideo: Yau-gurú, 2009.

Detalle de la exposición «El archivo Clemente», Centro de Exposiciones Subte, Montevideo, 2014. Registro: <http://subte.montevideo.gub.uy>

¹ Texto ampliado basado en la ponencia «Clemente Padín. El artista contemporáneo y su archivo» de May Puchet y Julio Cabrio, publicado en Actas de las «III Jornadas de Discusión/II Congreso Internacional. Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital», Buenos Aires, 15, 16 y 17 de abril de 2019. Organizado por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI-UNSAM), el Archivo IIAC (Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura-UNTREF) y el Archivo General de la Universidad de la República (AGU-UdelaR).
² Entre 1965 y 1969, Clemente Padín integra, junto con los poetas Héctor Paz, Juan José Linares y Julio Moses, el grupo editorial de la revista *Los Huevos del Plata*. Entre 1969 y 1972 edita *Ovum 10*, centrada en la poesía visual y experimental. En una segunda etapa (1972-1975) la revista se publica con el nombre *Ovum*. Véase: Fernando Davis, «El Archivo Padín y la experiencia radical de la Nueva Poesía», *Carta*. Vol. 1, 2010: 7-8.
³ Fernando Davis y Fernanda Nogueira, «La nueva

poesía y las redes alternativas». *ERRATA#*. Vol. 2. Bogotá, agosto 2010: 194-209.

⁴ Entrevista a Clemente Padín realizada por Ana Longoni y Cristina Freire en mayo de 2008 y publicada en: Cristina Freire y Ana Longoni, *Conceptualismos del Sur-Sul*. São Paulo: Annablume, 2009: 237-241.

⁵ Graciela Carnevale, artista y docente argentina, es fundadora del archivo compuesto por documentos originales del proyecto Tucumán Arde (1968) y del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, en los cuales participó.

⁶ Graciela Carnevale et al., *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile: RedCSur, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ocho Libros Editores, 2015: 13.

⁷ Entrevista a Clemente Padín, op. cit.: 238.

⁸ El trabajo de diagnóstico fue realizado por Fernando Davis, Cristina Freire y Clemente Padín en abril de 2009 bajo la coordinación de Fernando Davis.

⁹ Cristina Freire, *Terra Incógnita*. Vol. 2. San Pablo: MAC, 2015: 24.



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

Florio Parpagnoli: La presencia de un comentarista de arte

Las siguientes líneas pretenden acercarse a un campo de la historia del arte poco frecuentado en nuestro país, me refiero a la crítica y la historiografía del arte. Lo haré a través de la figura de Florio Parpagnoli. «El Parpa», como lo recuerdan con afecto sus alumnos, tuvo una fuerte presencia en el mundo del arte uruguayo de mediados del siglo XX. Crítico de arte, arquitecto, docente, historiador, escenógrafo, artista plástico y actor, acompañó desde esos múltiples espacios la formación artística de jóvenes creadores y de un público que seguía sus crónicas publicadas en distintos medios de prensa.

DANIELA TOMELO

Roma: el recuerdo de otra vida

En la primera década del siglo XX, el joven pintor italiano Gaetano Parpagnoli (1867-1924), viajó en reiteradas oportunidades a Latinoamérica. Contaba con una sólida formación artística, producto de varios años de permanencia en la Real Academia de Bellas Artes de Roma. En ciudades como Montevideo, Buenos Aires o Quito, fue demandado como retratista y paisajista. En uno de aquellos viajes conoció a quien sería su esposa y luego madre del arquitecto y crítico de arte Florio Parpagnoli. Florio nació en Montevideo en 1909, pero vivió sus primeros años en Roma, etapa que evocó muchos años después con estas palabras:

Porque recordamos el asombro más que las cosas. Las sensaciones más que lo que las causas. Hasta las simpatías y los afectos, antes que los gestos y los rostros de quienes nos lo motivaban. Y para mí entre los borrones de esas memorias se asomaban

frases sueltas: la voz de mi madre (sic) registrando las conversaciones de sus colegas pintores, las exposiciones y el discutir de los fermentales movimientos artísticos que repercutían desde toda Europa; o las discusiones políticas de esos años en que se debía decidir la entrada de Italia en la primera guerra mundial que recién estallaba; o el fondo musical de los estudios de piano de mi hermana o los trozos del cuento de *Pinocho* de Collodi, recientemente publicado y cuya primera edición me regalaran, obligando a los familiares a turnarse para leerme.¹

Su padre, recordaba Florio, «trabajaba incansablemente» atento a las nuevas corrientes artísticas. No había empezado la primera guerra mundial y se discutían las ideas del puntillismo, el fauvismo y el simbolismo a la vez que los jóvenes futuristas trataban de imponer sus ideas. Marinetti enviaba insistentemente invitaciones a Parpagnoli para unirse al grupo o asistir

a las exposiciones, pero el pintor, sin conocerlas, prefería investigar en las vertientes impresionistas y posimpresionistas. Escribiría su hijo varios años más tarde: «... uno de los problemas que más preocupaba a mi padre era el de poder lograr la representación de la luminosidad de los colores de la naturaleza». ² La pintura *Trabajos de la granja*³ revela esa preocupación, una intensa luz natural envuelve a los personajes absortos en los trabajos propios de la vida campesina. La obra sin duda es producto de esas investigaciones, sombras coloreadas, colores intensos, figuras y rostros apenas sugeridos.⁴

La guerra trajo a la familia Parpagnoli de regreso a Montevideo en 1916 donde se instalaron definitivamente. Acá los esperaba la familia materna y una ciudad que al niño le resultó chata y vacía, una fuerte conmoción a la que siguió la muerte de su padre no muchos años después. El amor de Florio Parpagnoli por Italia es recordado por quienes lo conocieron. No regresó a ella sino 57 años después,

ya en la edad adulta, para recorrer obras, artistas y lugares que formaban parte de una lejana memoria emocional ya sólidamente respaldada por una vida dedicada al estudio del arte italiano, una Roma que como él mismo decía: «dejé siendo niño y que creció mientras estuve separado de ella». ⁵ Las observaciones que escribió sobre esa Roma «redescubierta» captan y transmiten esa especie de esencia intangible que tienen las ciudades. Las ciudades italianas que conoce en aquel tardío viaje de 1972, morirá seis años después, le provocan reflexiones extremadamente sutiles y refinadas. En una carta a su familia encuentra vínculos entre las ciudades y la música:

Italia es un gran concierto: Padua una pavana y una bourree en flautas, cuerdas y clave; Venecia, una fantasía sobre temas orientales [...] Florencia un concierto grosso con acordes de magnífica potencia y filigranas exquisitas en increíble equilibrio. Roma, (ah, ¡Roma!) es una sinfonía con estruendo

de clarines y timbales, scherzos vivaces y amplias generosas cascadas arpegiadas en graves de órgano, Tívoli es un intermezzo...⁶

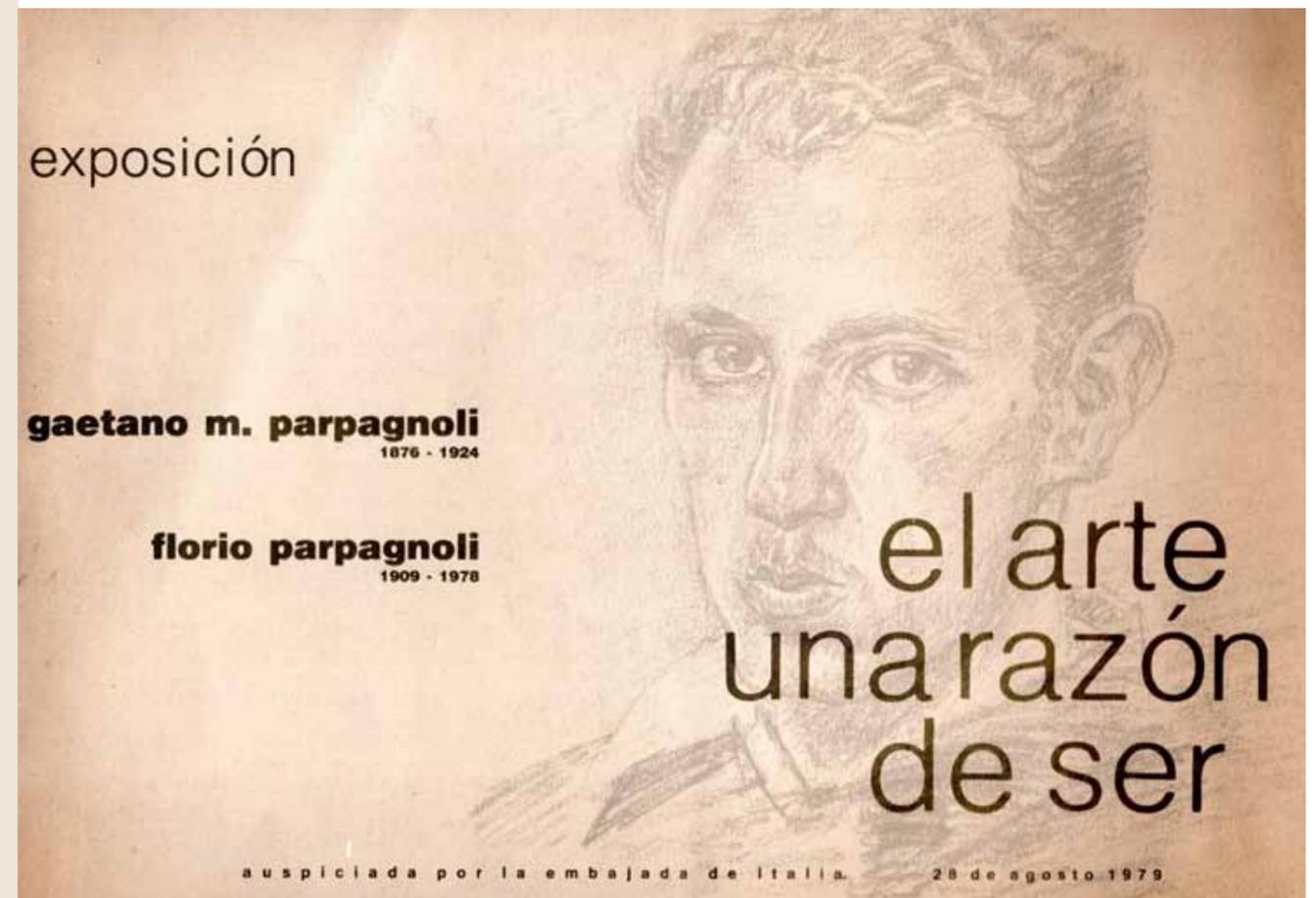
A Parpagnoli le interesaban distintos campos artísticos y especialmente su relación, tema sobre el que reflexionó en varios artículos, la música y las ciudades, el teatro y la arquitectura, las artes plásticas y la pintura mural.

«Y así se va viendo que muy poco del teatro le fue ajeno...»⁷

Así se expresaba García Esteban al referirse a la relación de Florio con el teatro. Compuso un vals de niño y un tango en su adolescencia, única pieza publicada, a los que siguieron temas para obras de teatro en los años en que nacía el teatro independiente. A los amigos los celebraba con lo que él llamaba «retratos musicales», que García Esteban describía como «improvisaciones impetuosas y plenas de gracia, en las que resultaba posible reconocer al ser —muchas veces un amigo— que él quería precisar con sonidos». ⁸ Integró el

grupo original del teatro El Galpón, como registró una foto tomada el 2 de setiembre de 1949, en la que Ugo Ulive⁹ (2007) lo reconoce, así como el grupo fundacional de la compañía de títeres creada por Irma Abirad en 1943.

Su trabajo en el teatro se centró principalmente en la realización de escenografías y figurines. Es justamente sobre la relación entre arte y arquitectura que publicó un artículo en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos.¹⁰ Allí alentaba a la integración de las artes, presente en el teatro así como en la arquitectura que integra otros lenguajes artísticos. Proponía en el texto un paralelismo entre el rol del director de teatro con el del arquitecto. Ambos miden con módulos siempre variables, proporciones que determinan armonías y escalas que ligan al hombre a su obra, extrayendo principios plásticos de la tradición y el espíritu de la época, dividiendo, ritmando y equilibrando de acuerdo con un estado de emoción predefinido.



Exposición Gaetano y Florio Parpagnoli.



Herrera. Retrato de la señora M. R. de Herrera



Croquis del autor.

Estudios de Pargnoli para *Los retratistas del país*.

Construir un edificio o construir una representación es tener que sortear escollos semejantes, es domeñar técnicas distintas pero en materiales esencialmente iguales. ¿Qué más da para elevarse al cielo que levantar un brazo o erigir una torre?¹¹ Es desde el teatro, diseñando vestuarios o escenografías, que desarrolla su produc-

ción plástica y visual. Pargnoli dibujó y pintó, pero fue renuente a exponer sus obras. Un año después de su muerte, en 1979, se organizó en Galería Contemporánea, con el auspicio de la Embajada Italiana, una exposición en la que se exhibían obras de Florio y de su padre Gaetano. El título de la muestra, *El arte, una razón de*

ser, presentaba algunos autorretratos de Florio, que eran, según Blanca Lettieri, testimonios del Florio «descarnado, patético y profundo», no del hombre afable con el que se frecuentaba socialmente. Tal vez esa profundidad que Lettieri ve en los autorretratos, llevó al artista a «rechazarse como artista plástico, (sensible y culto)». ¹² Y también tal vez, como señala García Esteban, la profunda admiración que tuvo por su padre pintor desalentó de pintar y exponer sus propias obras. ¹³ Lo cierto es que algunos de sus textos refieren a problemas plásticos y a elementos formales que pueden pensarse desde el teatro, la arquitectura o las artes visuales. En 1943 en los *Anales de la Facultad de Arquitectura* publica una conferencia dictada en la Facultad y que lleva el título «El color y la luz en la arquitectura y en el teatro». ¹⁴ Color y luz, dos variables fundamentales en la pintura de fines del XIX y principios del XX por la que transitó su padre, son pensadas por Florio en otros escenarios. A lo largo de varias páginas presenta el color como elemento físico, como pigmento para tintoreros o impresores o como sensación para los artistas y su estrecha relación con la luz, ejemplificando sus ideas a través de teóricos y artistas.

Hay elementos formales que se exploran desde distintos lenguajes, a la vez que debe haber una estrecha relación entre artistas que trabajan en distintos campos. El creador moderno debe integrar las artes, plantea Pargnoli, evitando aislarse para ampliar sus horizontes. A mediados del siglo XX, el muralismo planteaba interesantes propuestas en nuestro medio, Pargnoli las conoce y las comparte, como expresa otro artículo en que se presenta el mural que hace Juan Muresanu en el Comedor Universitario obra del arquitecto Cravotto. ¹⁵

Crítico, comentarista, enseñante

Al igual que su amigo Fernando García Esteban Pargnoli estuvo preocupado por difundir el arte y ampliar sus públicos. En 1958 le pidieron que hablara en un homenaje al crítico y escritor Cipriano Vitreira, al hacerlo destacó algunos aciertos en la labor del colega, revelando puntos de vista propios en relación a la

actividad profesional. Elogió en Vitreira la capacidad de comprender la obra en el contexto en que se produce y rescató en él una forma de ejercer la crítica con una fuerte impronta pedagógica. No dudó Pargnoli en llamarlo «colega en la ardua conducción de la apreciación artística, mal llamada y mal encarada crítica de plástica, por la mayor parte de los que profesan este oficio». ¹⁶ La distinción no es menor, el crítico centrado en su mirada y la obra no se para en el mismo lugar de aquel que pretende conducir al público hacia una apreciación artística más compleja, marcando caminos y abriendo miradas. Pargnoli tituló su conferencia de esta forma: «Los comentaristas de arte adhiere». ¹⁷ El diario *El Popular* transcribió parte de esta con el título «Vitreira Crítico de arte». Crítico o comentarista, más allá de los términos que se utilizaran en el medio, la fina distinción que hace Pargnoli merece ser tenida en cuenta para pensar el lugar desde el que ejerció la crítica, la docencia o se integró como jurado distintos salones de arte. Creía Pargnoli que en nuestro medio el público uruguayo no sabía aún «discernir frente a todos los casos», el arte que se le presenta, «aceptando como excelentes muchos mensajes que son discutibles» y descuidando «otros de mayor interés». ¹⁸ Estas observaciones lo motivaron a la hora de comentar exposiciones y salones. Como señala Trigo,

la crítica que se ejerció desde *Marcha*, al igual que en publicaciones como *Capítulo Oriental* o la *Enciclopedia uruguaya* en la que también escribió Pargnoli, tuvieron una fuerte motivación educativa, destinada a formar públicos. Para muchos fue una «extensión de su labor como profesores de secundaria y universidad». ¹⁹ Desde *Marcha* Pargnoli orientaba al público a la vez que indicaba los artistas caminos, señalando aciertos o errores, pero siempre mostrando un conocimiento de las obras y de la trayectoria de cada uno. Más allá de las reseñas individuales que les hace, nos interesan las ideas generales sobre el arte que se desprenden de sus textos. Es esa mirada integradora producto de un amplio campo de actividades e intereses la que le permiten acercarse a la cultura en general y no solamente a las artes plásticas. Al comentar una exposición de cinco nóveles pintores uruguayos, afirma la necesidad que tiene el artista que ya estudió a los maestros, de apartarse de ellos para encontrar su propio camino. Los grandes creadores, dice, investigan y transforman su obra permanentemente, tal el caso de Igor Stravinsky, Bernard Shaw, Frank Lloyd Wright o Pablo Picasso, un músico, un dramaturgo, un arquitecto y un artista plástico contemporáneos. Los comentarios que hace de cada uno revelan que no son solo nombres, sino que hay un conocimiento de sus obras y sus actua-

les derroteros y que su ejemplo puede ser enriquecedor para quienes recién inician su camino. ²⁰

Pargnoli no escribió libros, su texto más extenso es seguramente el fascículo de la *Enciclopedia uruguaya* titulado *Los retratistas del país*. ²¹ Allí, luego de una introducción en la que recorre el arte europeo del siglo XIX, se acerca a la pintura uruguaya con la idea de que nuestra pintura es un efecto retardado de la producción europea, un punto de vista dominante en esos años. Nuestro arte, señalaba, nace del vacío, no hay tradiciones, de hecho considera que no existe un pasado de arte aborigen como en otros países americanos, «lo cual nos evita tener que destruir falsos preconceptos de comunión espiritual con artes aborígenes que en realidad no tenían nada que ver con la que tuvieron que desarrollar los nuevos países americanos». ²² El retrato es un género que aleja al pintor del peligro de plantearse temas indigenistas «falsamente auténticos». ²³

El fascículo aborda la obra de algunos artistas uruguayos que trabajaron el retrato en nuestro país desde los primeros años de la república hasta 1900, centrándose en la biografía sin desatender análisis formales. Las imágenes que selecciona están acompañadas de sus croquis a través de los que quiere indicar proporciones, estructura compositiva y manejo del color y los tonos. Estudios formales que acercan al

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



Herrera. Niño del bonete azul.



Croquis del autor.

Estudios de Parpagnoli para *Los retratistas del país*.

lector común a un lenguaje específico de la pintura y en los que hace énfasis incluso en el texto.

Escribir era una forma de enseñar, pero fueron sus clases y la docencia directa las que quedaron vívidamente presentes en la memoria de sus alumnos. Estos lo recuerdan con cariño y admiración, uno

de los docentes *memorables*,²⁴ señaló Mariano Arana en una oportunidad. Olga Larnaudie y Oscar Ferrando lo ubican en la década del sesenta como docente de Historia del Arte en el Instituto de Bellas Artes San Francisco de Asís y más adelante en el Instituto Uruguayo de Artes Plásticas fundado por Blanca Lettieri.²⁵ ¿Qué

pensaba un profesor de Historia del Arte que debía enseñar hace sesenta años? Sus colegas hubieran respondido sin dudarle: enseñar a mirar, también él sostenía esa idea.²⁶ Justamente uno de los cursos que dio en llevaba el nombre: «Cómo ver un cuadro», cuyos objetivos eran «facilitar al oyente elementos que le ayuden a la percepción y comprensión de la pintura clásica y contemporánea».²⁷ Su admiración por el arte italiano no le impidió estar al tanto de los nuevos caminos de la pintura, de las propuestas abstractas o de la obra de Torres García y su taller. Un curso en el que propone hacer dialogar lo clásico y lo contemporáneo y la lectura de sus comentarios de los salones o exposiciones que se desarrollaban en el medio dan cuenta de su cercanía con el arte contemporáneo. Conocer sus ideas en cuanto a la enseñanza sin duda no es suficiente, hay un marco teórico desde el que trabajar, que era común a sus contemporáneos, pero la enseñanza supone un vínculo con el otro, una cierta puesta en escena que Parpagnoli, un hombre que integraba el mundo del teatro, debía sin duda manejar muy bien. García Esteban le increpaba para qué escribir sus conferencias si sus «improvisaciones eran mucho más atractivas y vitales» (p. 6), comentario frente al cual guardaba silencio. En ese mismo texto, prólogo a un conjunto de escritos de Parpagnoli publicados en 1979 el crítico y colega advertía certeramente:

... está bien que todo esto se imprima y se difunda. Pero está muy equivocado quien suponga que por leer lo que sin duda —al fin lo entiendo— él quiso que se leyera y para lectores orientaba textos, puede tener efectivo acercamiento con ese ser humano que volcaba su saber, su emoción, su deseo de guiar, sostener, formar a través de clases, de conversaciones, de presencia. Porque insisto, el profesor queda en el recuerdo, mientras haya quien lo recuerde; luego será la fama, una indicación de valores a cuenta de juicios ajenos. Por fin, referencia.²⁸

Agradezco a quienes compartieron recuerdos y documentos conmigo para escribir esta breve nota: Santiago Vitoreira, Olga Larnaudie, Oscar Ferrando, Miriam Hojman. 

¹ García Esteban, F. (1979). Florio Parpagnoli perennado en el recuerdo. En *Surrealismo. Impresionismo*. Montevideo: IIC. P. 7.

² Parpagnoli, F. (1979). G. Parpagnoli en *Surrealismo. Impresionismo*. Montevideo: IIC. P. 108.

³ Gaetano Parpagnoli. *Trabajos de la Granja*. Óleo sobre lienzo. 49 x 45 cm. MNAV.

⁴ Argul (1966) refiere a Gaetano Parpagnoli como «paisajista luminoso» *Las artes plásticas del Uruguay*. Montevideo: Barreiro y Ramos, p. 80. García Esteban (1970) destaca sus pinturas referidas a las quintas del Prado en las que logra «fijar la cualidad de nuestra atmósfera». *Artes Plásticas del Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Universidad/Publicaciones. P. 56.

⁵ Parpagnoli, F. (1979) Roma Antica. En *Surrealismo. Impresionismo*. Montevideo: IIC. P. 78.

⁶ Parpagnoli, F. (1979). Carta n.º 11. Torino 13/XII, 72, en *Surrealismo. Impresionismo*. Montevideo: IIC. 117.

⁷ García Esteban, F. (1979). Florio Parpagnoli perennado en el recuerdo. En *Surrealismo. Impresionismo*. Montevideo: IIC. P. 7.

⁸ García Esteban, F. (1979). p. 7.

⁹ Ugo Ulive (2007). *Memorias de Teatro y cine*. Montevideo: Trilce.

¹⁰ Florio Parpagnoli egresó de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en 1940. La carrera le llevó once años, seguramente los múltiples intereses que cultivó le llevaron a dilatar el egreso.

¹¹ Parpagnoli, F. (Junio 1943) Arquitectura y teatro. En *Arquitectura*. N.º 208. p. 19

¹² Lettieri, B. Realidad de una realidad. *Florio Parpagnoli en El arte una razón de ser*. Montevideo: Galería Contemporánea. p. 1

¹³ García Esteban, F. (1979). Florio Parpagnoli perennado en el recuerdo. En *Surrealismo. Impresionismo*. Montevideo: IIC. P. 7.

¹⁴ Parpagnoli, F. (Julio 1943). El color y la luz en la Arquitectura y en el Teatro. *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 6, p. 174-187.

¹⁵ Cravotto, M., Parpagnoli, F., Muresnau, J. Pinturas murales en el comedor universitario No. 2 *Revista Ceda*. No. 33, p. 84.

¹⁶ Parpagnoli, Florio. (13.6.1958). C. Vitoreira crítico de arte. *El Popular*, p. 1.

¹⁷ *Los comentaristas de arte adhieren*. Por el arq. Florio Parpagnoli. Homenaje a Cipriano S. Vitoreira. Salón de Actos de la Universidad de la República. Jueves 10 de abril de 1958. Programa de la actividad.

¹⁸ Parpagnoli, F. (29.9.1950). Plásticas. *Marcha*, p. 19. Escribe desde 1950 hasta algunos artículos del año 1951. Están firmados junto a Oscar Kahn.

¹⁹ Trigo, A. El proyecto cultural de Capítulo Oriental y Enciclopedia Uruguaya. (Reflexiones sobre las publicaciones en fascículo de los años 60). *Hispanamérica*, Año 32, n.º 94 (Apr., 2003), pp. 13-24. Disponible en <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/37129>

²⁰ Parpagnoli, F. Plásticas. Cinco pintores uruguayos. *Marcha*. 14.7.1950). p. 11. Exposición de Améndola,

Verdié, Gary, Lincoln Presno, Saint Romain en Amigos del Arte.

²¹ Parpagnoli, F. (1969) Los retratistas del país. *Enciclopedia uruguaya* No. 33. Montevideo: Editores Unidos y Arca.

²² Parpagnoli, F. (1969) Los retratistas del país. *Enciclopedia uruguaya* No. 33. Montevideo: Editores Unidos y Arca. P. 48.

²³ Parpagnoli, F. (1969) p. 48.

²⁴ En 2003 la Intendencia de Montevideo nombra el espacio comprendido entre las calles Mantua y Mar del Plata en el barrio de Carrasco como Espacio Libre Florio Parpagnoli. En esa oportunidad y en otras entrevistas Mariano Arana manifestó su admiración y recuerdo afectuoso de Parpagnoli como docente.

²⁵ En esas instituciones compartía la docencia con Fernando García Esteban, Celina Roller López, Díaz Yepes, entre otros.

²⁶ Las mismas ideas están presentes en textos de Leopoldo Artucio de Fernando García Esteban. Hay que recordar la importancia y el peso que tuvo el magisterio de Jorge Romero Brest en nuestro país en los años cincuenta y sesenta del siglo XX y de la revista *Ver y Estimar*.

²⁷ Cursillo «Cómo ver un cuadro» del Prof. Florio Parpagnoli. *Marcha*. 14. 8. 1964. P. 22.

²⁸ García Esteban, F. (1979). Florio Parpagnoli perennado en el recuerdo. En *Surrealismo. Impresionismo*. Montevideo: IIC. P.

ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

Hoy más que nunca es importante que tengas PRESENCIA EN INTERNET para seguir exhibiendo y vendiendo tus obras

Creamos tu **sitio web** en 48 horas y vos lo administras

más info: www.jubin.uy

ENTREVISTA CARMELA PIÑÓN

La necesidad de la liviandad

Existen artistas que tempranamente logran conjugar el oficio con un mundo propio, que en el caso de Carmela Piñón se materializa en composiciones ingravidas, escenografías submarinas pobladas de personajes y objetos que logran su dimensión poética. Su trayectoria está signada por el magisterio de Ignacio Iturria, quien supo formar, guiar y soltar la mano para consolidar el vuelo propio que tiene su obra.

GERARDO MANTERO

Luego de recibirte de nutricionista comenzaste tu formación en artes visuales e ingresaste a la escuela Casablanca en el 2009, pasaste a trabajar a tiempo completo en el estudio de Ignacio Iturria. ¿Cómo fue ese proceso?

Soy su alumna. Empecé trabajando en la parte de coordinación, después fui al taller de Casablanca y ahí empezó el verano, justo llegó Ignacio de España. Ese verano empezamos y no paré de ir. Seguía con la facultad y las prácticas. Yo tomaba clases con Mariano Lazo y luego pasé al taller de Iturria. Ahí empezamos a compartir el estudio, me dejó un espacio para mí y empezamos a trabajar. Hubo una sinergia muy buena.

De alguna manera ejerció un magisterio individual contigo.

Sí, primero por dejarme verlo pintar y trabajar, que es impagable. También fui experimentando. Todo el tiempo me estaba mostrando técnicas nuevas, libros en función de mi curiosidad pictórica. Siempre deja libertad de búsqueda, no impone. Sí estimula la investigación. Lo bueno es que se daba una investigación conjunta, mis curiosidades le generaban curiosidades a él.

Desarrollaste un lenguaje personal rápidamente.

Sí, creo que por la libertad que él te da.

Obviamente me estimuló mucho, el ojo-mano se me daba bien, la parte de representar lo que se ve enfrente, aprendí rápido. Iturria me mandaba ejercicios, me empezó a mostrar cuadros de sus principios, donde ya mostraba una figuración muy refinada. Después de toda una investigación plástica empecé mi mundo propio.

¿Trabajaste con modelo al principio?

Sí, objetos. Trabajé mucho con naturalezas muertas.

¿Figura humana?

A través de fotografías. Solo a él lo retraté dos veces.

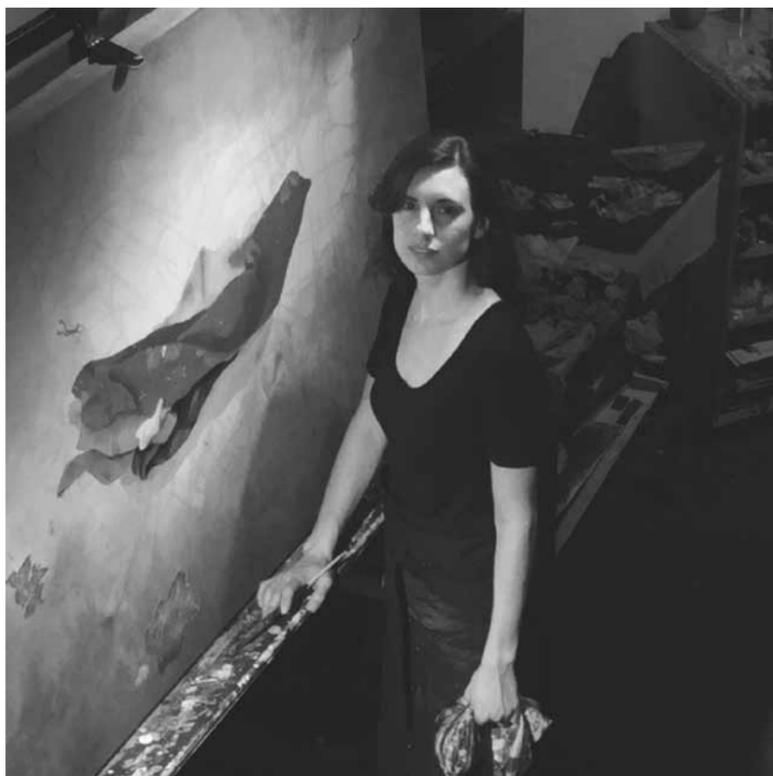
¿Ejercicios de composición?

Sí, es la parte donde más te pueden ayudar a entender qué es la composición, qué son las luces y las sombras.

En el 2011 realizaste una pasantía en Perú junto a él. Contanos sobre lo que te dejó esta experiencia.

Para mí fue una transformación. Iturria tiene la costumbre de cuando viaja alquilar un espacio grande al que alumnos de Casablanca puedan ir. En principio empezó solo con alumnos de Casablanca porque eran más allegados, ahora han venido algunos del exterior con los que vamos generando vínculos.

Contemplación en la altura.
100 x 80 cm,
acrílico sobre lino.



Carmela en taller.

Por lo general es gente que está cercana a la formación y que está tratando de salir adelante en esa profesión. Se trabaja junto a él durante ese período en el mismo espacio. A veces ya tiene la exposición pronta, a veces no y sirve para ver cómo se monta una.

Estuviste en contacto con el arte precolombino. ¿Qué te dejó esa experiencia?

Principalmente entendí qué era Latinoamérica. A veces uno no entiende mucho qué es. Por primera vez tuve el contacto con lo que es América Latina, con la cultura presente, la historia. Ibas a comer y estaban excavando a media cuadra. Todo el tiempo la historia se hace presente. Eso me conmovió muchísimo. Las proporciones que tienen las obras, lo vigente que están hoy en día, el color de las tierras, de las vasijas; los huacos me impresionaron mucho, los tamaños, las formas, los motivos. Lo que más vi es la cultura precolombina y los telares. Yo tenía muy presentes las telas, los simbolismos.

En el 2017 te integraste como tallerista de Casablanca y experimentaste tu segunda residencia en Estados Unidos, que compartiste con artistas españoles y cubanos.

En Miami. Nadie puede entender cómo

no pisamos la playa. Fui en dos períodos, treinta días en total. Vimos muchos museos, la movida cultural, muchas galerías y fundaciones de arte que nos ayudaron mucho a aprender cómo trabajar la fundación acá. Experimentamos mucho con materiales. Conocí un acrílico con el que trabajo ahora, que se dificulta traerlo. Es un acrílico bastante espeso, de pigmentos fuertes y no es tan brillante como los de acá.

Tu lenguaje se materializa en escenarios submarinos, creando una atmósfera anecdótica. ¿Cómo se dio este proceso?

Comencé trabajando la parte de modelos, con libros y con muchas telas. Para tenerlos de objeto de observación. Todo eso en una mesa o en el piso. Empecé a tener la necesidad de la liviandad, de estar flotando, por una necesidad sensible mía. La manera de hacerlo para poder observarlo era en una pecera. Ahí empecé a trabajar las obras en movimiento.

Partías de una escenografía montada.

La pecera pasó a ser mi escenografía. Eso ayuda muchísimo a conocer el objeto en escena y sus movimientos. No es lo mismo algo estático que en movimiento. Quería

generar esa fluidez y movimiento en la obra. A partir de la pecera, empezaron las historias.

En tu mundo conviven personajes, animales, tu lenguaje parecería tener relación con la literatura.

Mi padre era escritor. Acaba de sacar un libro muy importante que se llama *El caballero de Acuario*. La obra es ficción, tiene un relato místico, latinoamericano, tiene la estructura de *El Quijote*, pero traído al día de hoy. Yo tenía mucho diálogo con él sobre el arte, sobre poesía y literatura y evidentemente la narración está en la obra.

Realizaste varias muestras en España.

Con Galería Juan Risso y Galería Iturria. Galería Iturria está en Cadaqués, formada como espacio cultural. El galerista después abrió en Madrid y también trabajé ahí.

¿Cómo fue esa experiencia?

Fue un proceso. Si bien la familiaridad está, el galerista es el galerista. Fue probando de a poco, llevando obra mía de Uruguay para allá. Cuando vio que mi obra había madurado y que la gente la estaba entendiendo me invitó a hacer una exposición colectiva, y después individuales.



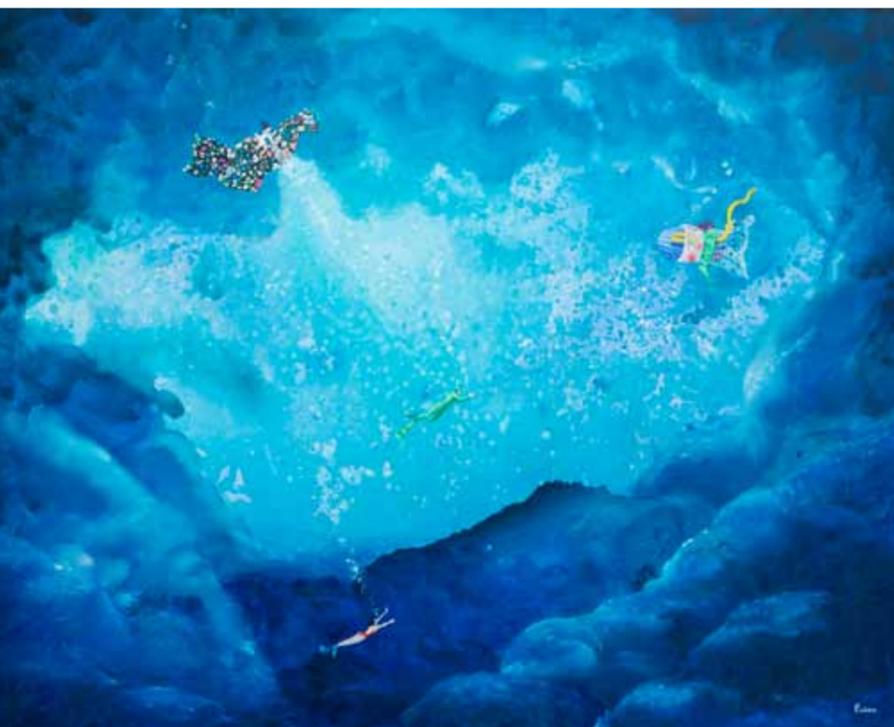
Presencia de luz. 80 x 60 cm, acrílico sobre lienzo.



La tienda del sueño. 110 x 200 cm, acrílico sobre lienzo.



Aparición de la tortuga. 145 x 242 cm, acrílico sobre lienzo.



Juntos en lo profundo. 100 x 130, acrílico sobre lienzo.

La posibilidad de mostrar en el exterior, si bien sigue siendo difícil, en la actualidad se facilita la circulación de la obra a partir de las nuevas formas de difusión. Creo que también se encuentran la obra y la galería. Tienen que coincidir. Hay obras que para una galería no van.

No es fácil entender la lógica del mercado del arte contemporáneo. Sí, yo lo estoy empezando a conocer, yo no conozco quién compra ni sé para quién pinto. Eso me da libertad. Es muy genuino que el que lo compra es porque le gustó y lo va a disfrutar en su casa. Eso es lo más lindo.

¿Cómo observas la complejidad del arte contemporáneo, su abarcabilidad? Me divierte, porque en muy pocos casos llevo a encontrar una sensibilidad que me atraiga. Aunque sea un colega, que lo conozco y que entiendo por dónde va, me cuesta que el artista me conecte con el arte conceptual o con las instalaciones o performances. En las performances a veces es más fácil. Me siento un poco desconectada sensiblemente, capaz que intelectualmente lo entiendo.

Estás impartiendo clases en Casablanca. Empecé este año haciendo talleres de grafiti, en estencil. Ignacio estuvo dando unas clases y yo lo ayudaba. El año pasado formé

mi grupo. Es un desafío. Lo que intento es enseñar de la forma que Iturria me enseñó, que no es académico. Yo les voy enseñando los pasos que yo hice para llegar a donde estoy hoy. Son principiantes, recién están entrando en el mundo. Es muy estimulante la teoría y hacerles conocer artistas nuevos que para ellos son un descubrimiento, es muy linda la etapa en la que están.

La docencia requiere de cierta vocación. En eso me ayudó la carrera de nutrición porque es una carrera muy humana, todas las prácticas son con personas, a veces en hospitales o en asentamientos. Lo que no te la enseñan en la facultad lo vas aprendiendo. Los alumnos tienen ganas de expresar algo, de hacer una búsqueda interior, de aprender. Son adultos que se

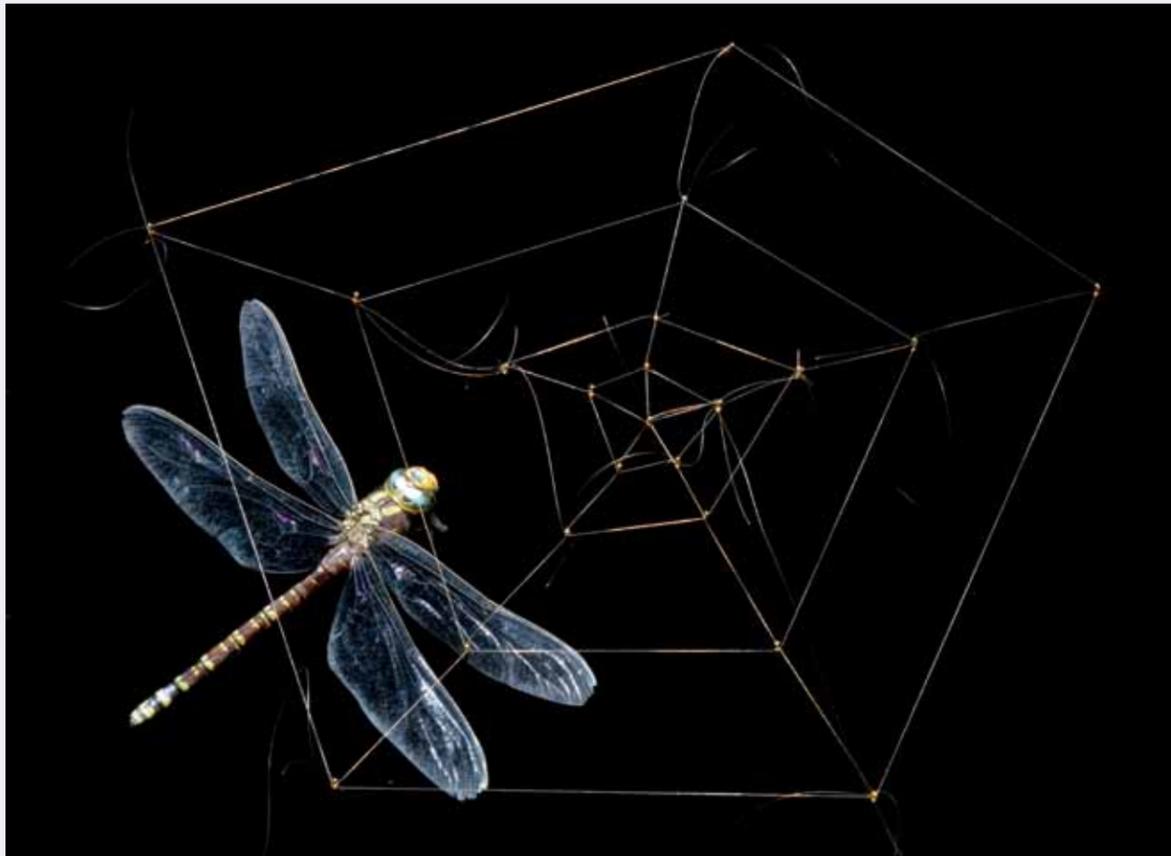
meten en algo nuevo. Yo espero darles lo mejor, en eso soy muy generosa. No me guardo ninguna técnica, doy todo lo que sé en los tiempos necesarios. Me llamaron de la Facultad de Comunicación porque van a dar unos seminarios y van a dar una introducción de lo visual. Vamos a trabajar con la cátedra. Es interesante porque es comunicación desde un lugar indirecto. 

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



M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título. Técnica mixta sobre papel, 63 x 48,5 cm, 2005.

El orden del tiempo

FRANCISCO JARAUTA

La metáfora usada por Adorno como aproximación al arte moderno, «El fragmento es la presa que hace la muerte en la obra de arte. Al destruirla, le quita también la mancha de su apariencia», remite tanto a las condiciones culturales en las que surge el arte del siglo XX, cuanto a los límites que circunscriben todo intento interpretativo de este. Y si ya al inicio de su *Aesthetische Theorie* afirmaba que «al perder las categorías su evidencia a priori, también la perdieron los materiales artísticos, como las palabras en la poesía» —reconociendo en la *Chandosbrief* de Hofmannsthal el más enérgico testimonio de ello—, más adelante y como desarrollo de los mismos supuestos precisará que todo el arte moderno debe entenderse articulado a un problema de lenguaje, fundado en la crisis que inaugura el nihilismo,

interpretado este como el abandono de una ilusión fundamental, que había regido las estrategias de la cultura del clasicismo, y que no es otra que la de la simetría o correspondencia entre el orden del lenguaje y el orden del mundo.

Esta suspensión del primado de la forma, como principio organizador del sentido de la experiencia, da lugar a un verdadero *Gedankenexperiment*, una especie de laboratorio teórico en el que se disolverán los viejos discursos del arte y en el que emergerán los nuevos, ajenos ya a la ilusión antes comentada y dominados, en cambio, por una clara voluntad hipotética. En efecto, los lenguajes que nombren esta nueva experiencia son lenguajes que no suscriben ninguna necesidad, ningún orden establecido. Son lenguajes que harán del silencio el lugar del análisis, de la interpretación, de

la construcción alegórica, como en Kafka, o, incluso, lenguaje sin palabras, como en los *Hymne* de Stockhausen, o lenguajes arrojados a la furia del experimento y del nombrar. Cuando Musil afirmaba que la tarea teórico-ensayística era la más urgente, venía a indicar los potenciales significados de una escritura que se reconoce experimento, es decir, disponibilidad ensayística en el sentido musiliano del término. «Y así cada aventura es un nuevo comenzar, un viaje a lo inarticulado», escribirá T. S. Elliot en *Four Quartets*.

Ha sido Wittgenstein quien más decididamente ha impuesto a nuestra época la conciencia de este límite. No se trata simplemente de despojar al lenguaje de toda inocencia naturalista residual. Deconstruir la relación semántica no tendría ningún sentido si no se deconstruye, además, toda



Sin título. Técnica mixta sobre madera, 150 x 110 cm, 2006.

posible metafísica del Signo. El principio formal de organización del lenguaje se convierte en medida de la comprensibilidad y del sentido de la proposición misma. Es como si la organización formal de la obra se hiciera Signo, aun cuando la relación misma se vea suspendida una y otra vez. Son las suspensiones de los *Kindertotenlieder*, la poesía construida sobre sus pausas, donde «un par de líneas signan el límite del infinito indecible», que Rilke veía en Trakl: «Setos vivos en una tierra donde la parte delimitada se une continuamente con una llanura tan grande que no pueden imaginarse sus límites». Dentro de los límites de este seto tiene lugar la danza. Pero en esta danza, la nada que la abraza, se muestra, porque es ella la que define el lugar. Es necesario que el límite aparezca. Y nombrarlo de la forma más despiadada posible se ve acompañado del placer que conlleva el hacer surgir y mostrar las cosas en su precariedad misma. En el lenguaje se expresa todo el material de lo visible, de su aparecer y morir, de su precipitarse en el abismo del tiempo. Es el momento de la iluminación, el momento que el «Ángel necesario» anuncia, como escribiera Wallace Stevens.

Es por esto que la obra es por su silencio. El nuevo espacio del lenguaje se ha convertido en un *Repräsentationsraum*. En él tienen lugar los diferentes *Sprachspiele*, sucesivos juegos y construcciones, *Lied* o danza, dibujo o gesto... Ahí se hacen presentes la conciencia del límite y la voluntad de escritura, el concepto que rige el campo de la obra y su disposición. Es un decir y un saber que se sitúa en el umbral de lo decible/no decible, umbral que en su propia tensión hace posible la conquista de una libertad negativa del arte contemporáneo. Y es justamente por esta experiencia del límite que la obra adquiere la forma de conocimiento, en el que se inscriben los momentos varios de la vida. Al proceso del conocimiento le acompaña el deseo o la necesidad de la escritura, esa necesidad que Freud identificara en la base de un *Trieb* o impulso a pensar el mundo. «On écrit avec son désir, et je n'en finis pas de désirer», anotaba Roland Barthes. Es en este juego de necesidades y deseo, de concepto y experiencia del lenguaje que podemos entender la obra de María Ángeles Díaz Barbado. Díaz Barbado es una viajera de la línea de sombra. Sus tres trabajos principales, *El lu-*

gar de las agujas (2003), *Nafragios* (2008) y *Corrección* (2011) trazan la geografía de una perturbada historia natural en la que se suceden escenarios de una disolución cercana a lo que Thomas Bernhard nos propone. Un abandono que se formula desde clausuras progresivas y regresos a una existencia marcada por soledades variadas, silencios protectores y la impotencia para atravesar esa línea que delimita lo visible y lo invisible. Un rumor que cristaliza en los silencios de sus obras y que aletea a través del reposo aparente de sus naturalezas muertas. Hay una lógica interna que decide cada momento beckettianamente, haciendo inexorable la espera. Una suspensión que genera la lógica de una obra que explora las formas de un mundo que se piensa desde su clausura misma. Bien es cierto que las vías, escalas y construcciones que ya en *El lugar de las agujas* nos presentan señalan un tembloroso orden de posibles, de viajes sin nombre. Ese mundo sin nombre, *Namenlos*, es ya el horizonte del arte y de sus búsquedas. Guiada por una fidelidad incuestionable, en estos y otros trabajos, Díaz Barbado dialoga con una tradición clásica alemana



Sin título. Fotografía digital sobre papel fotográfico, 100 x 150 cm, 2007.

que va de Humboldt a Goethe, de Novalis a Kleist, construyendo una mirada propia en la que convergen las ideas de una poética que significó una verdadera inflexión en la conciencia moderna. No es una relación filológica, se trata de una apropiación de la tensión que la *Romantikforschung* contemporánea ha mostrado. Ahí encuentra una lúcida e intempestiva anticipación respecto a nuestro mundo: la desesperación de Novalis exigiendo *ein anderes Land*, otra patria; la tristeza de Hölderlin, *heimatlos...* y tantos otros de sus generación. Cómo olvidar la carta que Kleist escribiera el 28 de marzo de 1801, tras la lectura de la segunda Crítica kantiana, ofuscado, perturbado quizás para siempre, al descubrir que el sentido del conocimiento no está siempre al servicio de la libertad del hombre, lo que implica la lejanía y quizá la inalcanzabilidad del Paraíso, camino que quedará clausurado

en su *Penthesilea*. Avanzando páginas benjaminianas dejará en manos de las marionetas el viaje hacia el destino humano. Es ese tiempo, que Nietzsche intentaba mirar gayamente y que se presentaba a sus ojos como un tiempo de tensiones insostenibles. La ruptura de la temporalidad lineal y acumulativa le parece «el peso más grande». Y formular la imagen de otro tiempo, significa un encuentro con lo infigurable. Díaz Barbado lo imagina en una lúcida decisión bajo la forma de naufragio, el tiempo como horizonte de toda experiencia. Se trata de una reflexión central en su trayectoria artística al llevar al límite el juego de las posibilidades suspendidas. Sin duda uno de los momentos más poéticos en este viaje en torno a la idea de experiencia tal como Nietzsche, pensador intempestivo por excelencia, formula. Pero hay otro viaje que se hace presente de forma intensa en la obra de Díaz Barba-

do. Una fidelidad profunda por la obra de Thomas Mann. Lectora infatigable de su obra, bastaría ver su biblioteca personal, ahí encuentra otra dimensión de lo que el mismo Mann llamaba «el trabajo del arte» y de la literatura en particular. Es la capacidad de la construcción de un mundo en el que se entrelazan todas las variantes de la vida en un juego azaroso que nosotros descubrimos al recorrerlo. Es una especie de espejo en el que el mundo llega a nosotros mostrándonos, ahora visible, el trazado secreto de sus laberintos. Ahí se encuentran las dos grandes metáforas del mundo moderno: laberinto y naufragio. Cada época vuelve a interpretar su destino a partir de estas dos grandes ideas. Thomas Mann, tan cercano al Schopenhauer de la *Voluntad*, dibuja uno de los relatos que más influyeron en la *Bildung* de toda una época. Desde este lugar se puede interpretar una nueva dimensión de la línea de sombra, que el pesimismo schopenhaueriano define como fundamento de toda filosofía de la historia. Esa relación entre pesimismo y lucidez será el lugar que de Thomas Mann a Bernhard fluirá como componente intelectual de la conciencia europea.

En esa cartografía que concluye con las series sobre *Korrektur* de Thomas Bernhard y cuyo alcance Díaz Barbado de forma rigurosa y sucinta nos da en la nota de presentación del catálogo, podría decirse que estamos ante un final de viaje en el que el naufragio de la forma es llevado a su extremo. Ahí se levantan arquitecturas frágiles que se apoyan en una especie de naturaleza disecada, cercana a la muerte. Una metáfora obligada que el dibujo atraviesa como gesto trágico, nadie sabe si tachando o volviendo a dar vida en la provisional forma de recrear. Es un nuevo momento en este viaje que recorre las estepas de la soledad. Todo es silencio, pronto será muerte. Pero ahí está cerca e iluminando el contexto un nuevo trabajo de la artista: *Heute rot, morgen tot* (2018) con el que se reabre una nueva reflexión sobre la Naturaleza, más allá de la reflexión sobre la *Voluntad*. Humboldt y Goethe tutelan la serie de las *Variaciones Humboldt* de la presente exposición. Pocas historias son tan fascinantes como la historia de la curiosidad en el siglo XVIII. La construcción de una mirada a partir de las nuevas téc-

nicas de la observación y cuyo resultado es el asombro permanente al identificar en el campo de visión la complejidad del orden natural. Un asombro que alimenta la perplejidad y la transforma en pregunta en la que se dan la mano el origen y el tiempo, problematizando así la verdad de la apariencia. La *Urpflanze goethiana* seguirá siendo uno de los textos más enigmáticos de la historia natural. Pronto el mapa del naturalista se irá poblando de nuevos seres vivos, que pasarán a ocupar el muestrario fantástico de la naturaleza. Desde esta perspectiva un nuevo orden irá ocupando la atención de los seres del mundo. Kafka interrogará la inocencia de Buffon y Linneo acercándonos a los códigos secretos del mundo natural. Y planeando sobre el mundo de Humboldt, Díaz Barbado nos ofrece sus series de nubes expandiéndose en el espacio y mostrándose en su compleja morfología, otro mundo no menos fascinante. Son dos mundos heterogéneos que de alguna forma se corresponden. Hubert Damisch en su *Théorie du nuage* hace notar el valor indicativo de esas nubes, mostradas más que demostradas, que escapan, por lo fluido de su materia compositiva a la racionalización perspectivista. La libertad de su movimiento nos atrae en cuanto nos ofrecen el efecto de inmensos espejos capaces de abrazar la tierra en sus humores, temperatura, humedad. La historia de la pintura nos ofrece variaciones infinitas sobre los posibles cielos, míticos o civiles como los de Poussin, Velázquez, Rembrandt, Constable o Tiepolo... Aquí esos cielos descienden sobre nosotros en forma de momentos en fuga que la artista detiene para acercarlos como instantáneas de un tiempo que fluye. Esa fragilidad del tiempo vuelve a mostrarse como leit motiv de la reflexión general. Todo arte es un viaje por la línea de sombra, atento a descubrir o relacionar esos momentos en los que la relación con



Sin título. Impresión digital sobre dibond, 124 x 165 cm, 2007.

el tiempo deja en nosotros la marca de su tránsito. Solo las naturalezas muertas son los vigilantes de este universo, al custodiar el juego de luces y sombras de nuestra condición natural. «Verdad dice quien dice sombra» (*Wahr spricht wer Schatten spricht*), anotaba Paul Celan. Esta distancia entre la realidad y el lenguaje nos sitúa ante una

sombra que la poesía y el arte reconocen como su territorio y su lugar de intervención, tal como M. Ángeles Díaz Barbado ejemplarmente nos muestra. Texto correspondiente al catálogo de la exposición de M. Ángeles Díaz Barbado *El orden del tiempo*. CAC Málaga, La Coracha. Mayo, 2020. 📍

CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

La exposición séxtuple de Figari en París: una experiencia curatorial

Radicado en París, entre mayo y junio de 1931, a la edad de setenta años, Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938) concibió una exposición en la cual fue alternando semanalmente sus series pictóricas más conocidas: Bailes criollos, salones, negros esclavos, toros, conciertos y circos, fiestas de esclavos y paisajes. Las motivaciones, el contexto, los cometidos y las resultantes del singular emprendimiento son analizados con el apoyo de documentos inéditos.¹

PABLO THIAGO ROCCA

¿Pintor Figari? ¿Y gran pintor? Semejante imagen, que llegaba de Buenos Aires, y luego de París, no resultaba fácilmente superponible a la que del personaje tenía fijada el Montevideo de la época. [...] Andando los años, sustituida definitivamente la vieja por la nueva imagen y olvidado todo otro Figari que no fuera el pintor [...]

¿Pensador, Figari? ¿Y gran pensador? Pues bien, de eso se trata.²

Arturo Ardao

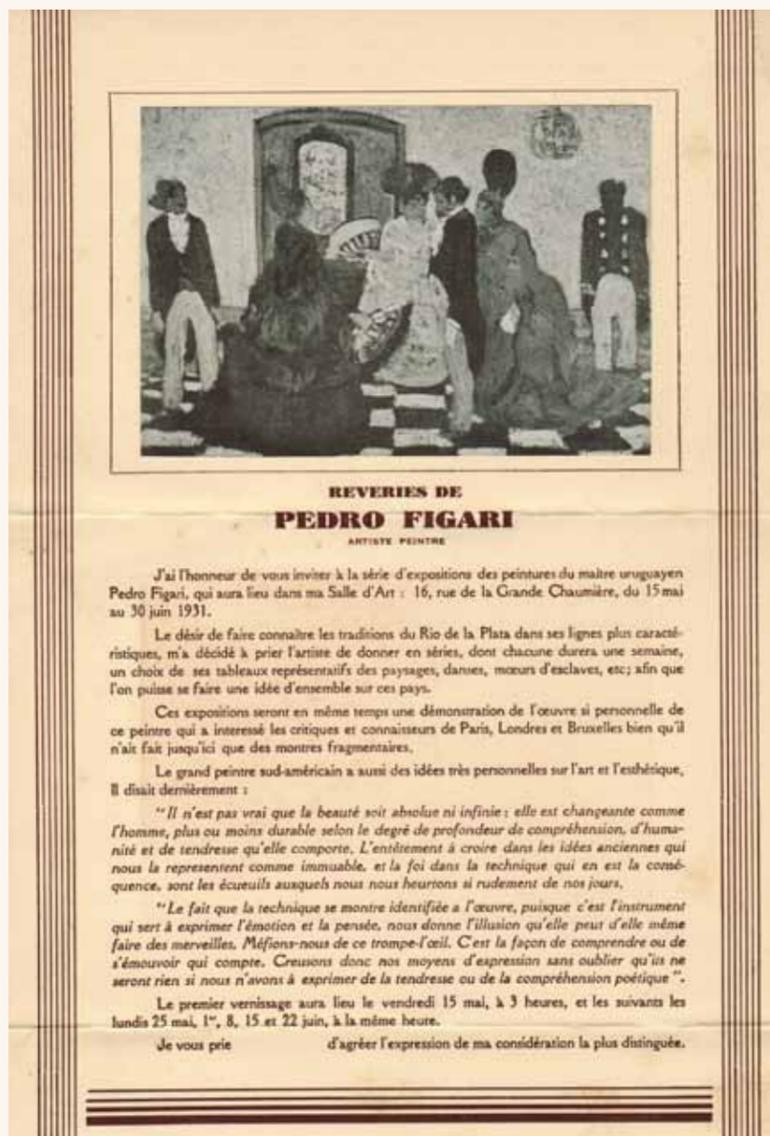
¿Figari curador? ¿Y gran curador? ¿Surge una nueva faceta que habremos de sumar a las ya esclarecidas del pintor, del filósofo, del político, del educador y del narrador? ¿Es acaso oportuno o anacrónico intentar esta suerte de «arqueología» de una muestra de arte ocurrida en París hace más de ochenta años? Se trata de un «experimento» expositivo que nunca fue estudiado con detenimiento y que marca un punto de inflexión en la recepción de la obra figariana, al tiempo que informa sobre nuevas prácticas discursivas, no verbales, que no son las estrictamente pictóricas. Por otra parte, nos revela cómo un creador se las ingenia para solventarse en un contexto crítico logrando vincular la teoría —o, en el caso de Figari, sus ideas filosóficas— con la praxis. Porque si las exposiciones significan, desde el punto de vista

de la vida profesional de un artista, hitos que jalonan la experiencia creativa, esta es una de las más trascendentes del creador, a juzgar por la novedad de su puesta en escena y por el esfuerzo que conlleva. Un ligero repaso por las muestras individuales más relevantes que el artista llevó a cabo en vida nos llevan a señalar en primer lugar la realizada en Buenos Aires en 1921 junto con su hijo Juan Carlos en Galería Müller, por ser la primera exposición pública —cumpliendo los sesenta años de edad— aventurándose a un juzgamiento crítico de lo que hasta el momento no pasaba de ser una inquietud amateur. En dicha muestra vendió un solo cuadro. Ese mismo año expuso en Montevideo, en el salón Maveroff, una muestra que pasó sin pena ni gloria. La segunda, en la Comisión Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires,

marcó el inicio de su reconocimiento como pintor, con gran éxito de críticas y de venta. Un tercer hito lo constituyó la primera exposición en París de 1923, en la Galería Druet, en donde vendió sesenta obras y determinó su consagración en el ambiente más exigente, aunque el artista no acompañó la muestra sino que esta fue organizada en Francia por su amigo argentino Raúl Monsegur con el apoyo del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle. El gran «espaldarazo» representa la segunda exposición en la Galería Druet de 1925, esta vez sí con la presencia de Figari y de su hijo Juan Carlos como ayudante, recién instalados en París, muestra visitada y elogiada por Vuillard, Bonnard y Picasso, entre otros.³ Hacia 1926 llevó a cabo en la Galería Claridge de Londres una muestra que confirmó

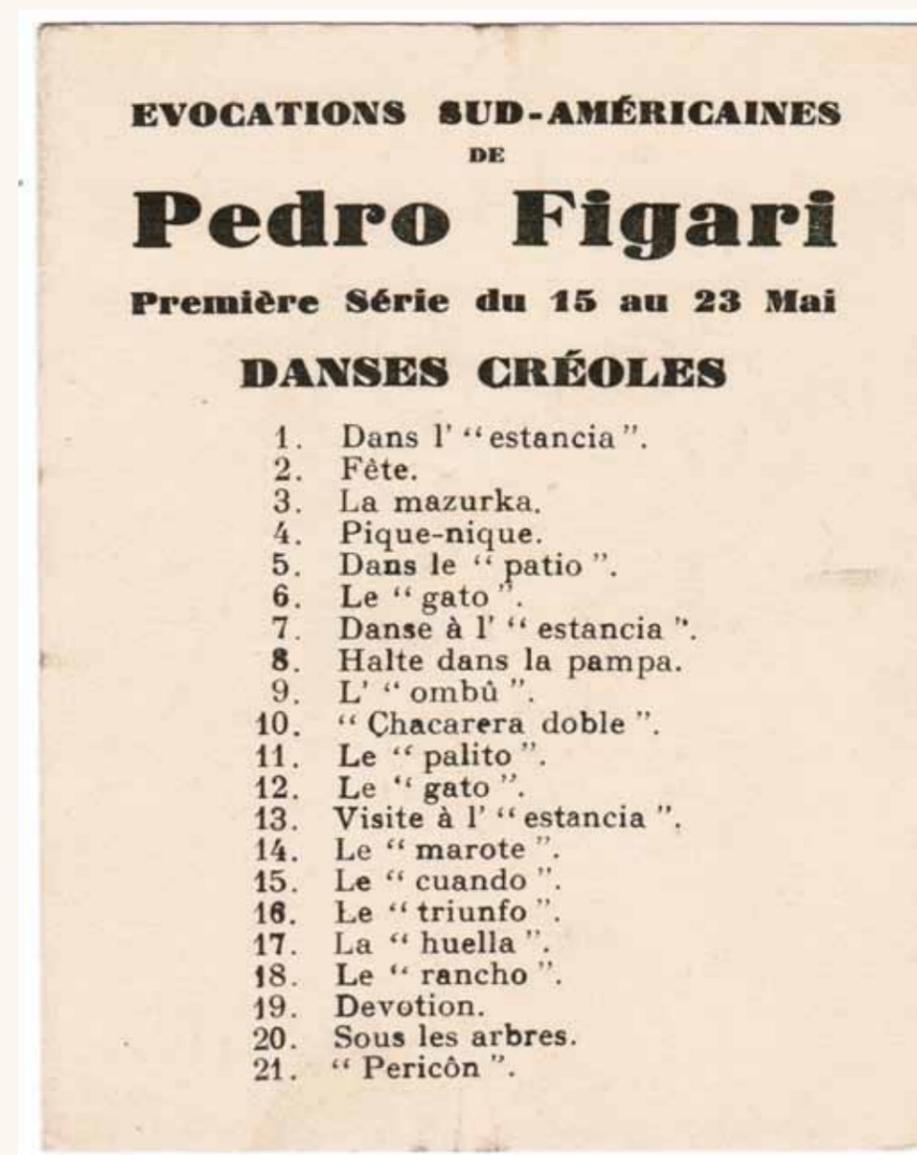


Pedro Figari hacia 1931. Archivo Museo Figari.



Texto de presentación de la muestra *Reveries* de Pedro Figari. Salle d'Art, París, Francia, 1931. Archivo Museo Figari.

Folleto de la primera serie. Mayo, 1931. Archivo Museo Figari.



el reconocimiento a nivel mundial. En noviembre de 1927 realizó su tercera muestra en la Galería Druet junto con su hijo Juan Carlos, pocos días antes que el joven fallezca. La pérdida del primogénito varón sumió al padre en una profunda crisis de la que salió trabajando en sus escritos, y el proceso de recuperación se manifestó también en esta muestra séxtuple del año 1931, en un esfuerzo por captar el interés del público y de potenciales compradores. Estos son los años de mayor producción pictórica y literaria: Figari trabajó febrilmente escribiendo cuentos y obras de teatro que no logró publicar,⁴ teniendo la posibilidad de hacerlo en español con un libro de poemas dedicado a Juan Carlos (*El arquitecto*, 1928) y una novela utópica (*Historia kiria*, 1930),

ambas con la misma editorial parisina Le Livre Libre.

Mantuvo a la sazón una correspondencia profusa con variados destinatarios, mientras reducía su vida social al mínimo posible:

Fuera de los poetas y los artistas con quienes se encuentra con sus amigos de Supervielle, no asiste a ningún círculo intelectual o artístico. Si a veces planta sus pinceles es solo para recorrer las galerías y salones de París. Esta vida aparentemente libre de fantasía y mundanidad probablemente explica el silencio de los biógrafos en esta larga estadía en París.⁵

Aún en el extranjero le sucedieron otras exposiciones importantes pero más relacio-

nadas con la idea del retorno al país, como la del Centenario en Uruguay en el treinta, y la lberoamericana en Sevilla del mismo año, y la exposición en las Olimpiadas de Los Ángeles en 1932.

En cierta forma, esta exposición en la sala de arte de la Galería Castelucho-Diana fue el esfuerzo cúlmine del artista por colocar su obra al alcance del público europeo:

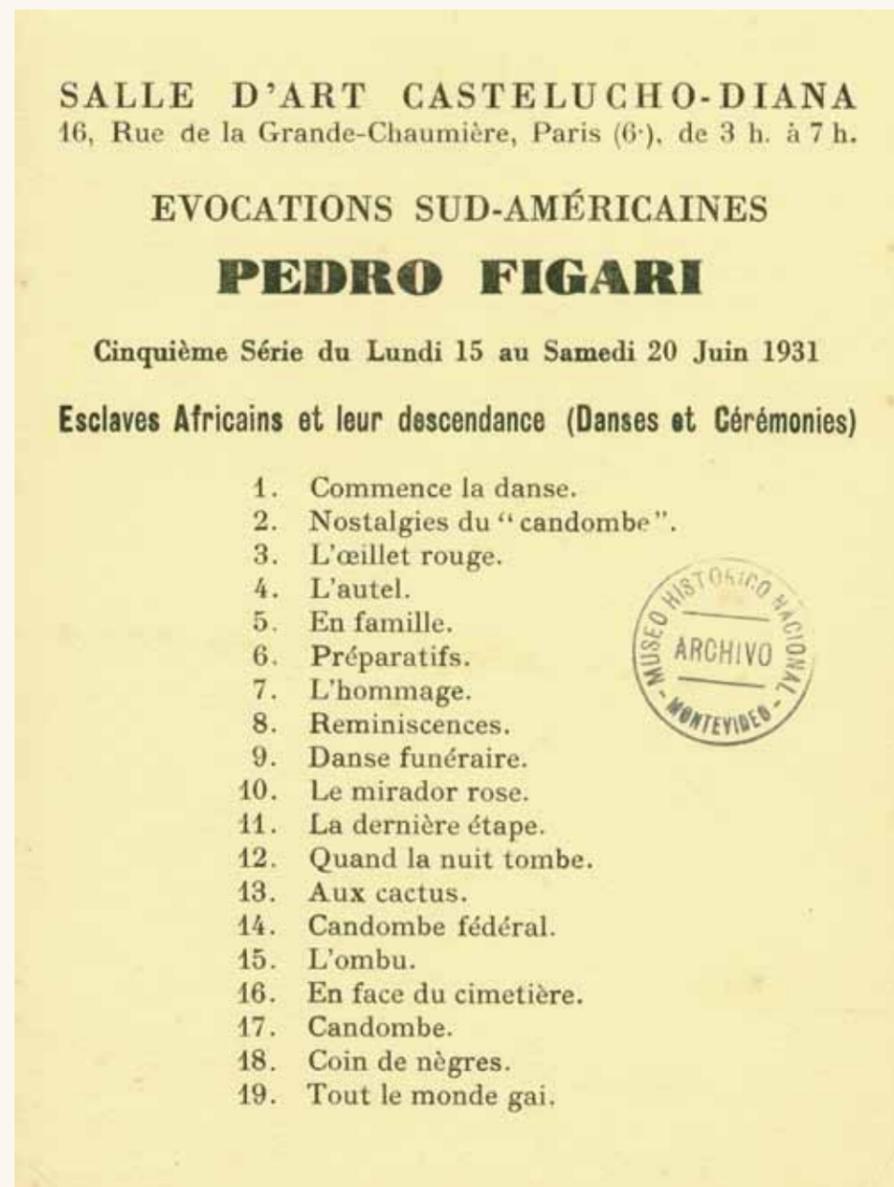
El deseo de dar a conocer las tradiciones del Río de la Plata en sus líneas características decidió al artista ofrecer en series, cada una de las cuales durará una semana, una selección de sus pinturas más representativas de paisajes, bailes, costumbres de esclaves, etc., para que podamos tener una idea de lo que sucede en estos países.⁶

Bajo estas palabras se invitaba al público en el folleto de presentación, con un afán documental que contradice un tanto el propio título del folleto: *Reveries* de Pedro Figari ('ensueños'). La tarjeta de invitación a la primera serie exhibida, que sirve además de modesto catálogo ya que consigna el título de todas las obras expuestas en ese lapso (del 15 al 23 de mayo), se ajusta más al talante testimonial del autor: *Evo-caciones Sudamericanas*.⁷ El lugar escogido por Figari para su exposición séxtuple era propicio para los pintores latinoamericanos:

El distrito de Montparnasse está lleno de rincones encantadores un poco escondidos que el caminante apresurado no se percata [...] Una de

las calles más pintorescas del distrito es la Rue de la Grande-Chaumière: ahora, en esta calle famosa en todo el mundo por sus academias, aquí está el número 16. Pasado el primer edificio, un patio, árboles y al fondo, la sala de arte Castelucho-Diana. Es una de las galerías más agradables y cuya iluminación es la mejor instalada. Intensa, velada, deseada, siempre agrega un elemento de valor al conjunto. A los artistas de España y América Latina les gusta orientarse. Desde la entrada las vidrieras encantadoras nos ofrecen joyas y chales viejos y cristalería actual. Cuatro pintores argentinos y cuatro pintores uruguayos están reunidos hoy. Entre estos, Pedro Figari.⁸

A menudo solemos descuidar en los análisis de las trayectorias creativas de los pintores lo que Baxandall denominó «la base económica del culto a la habilidad pictórica».⁹ Es decir, el conjunto de operaciones comerciales y de intercambios sociales que posibilitan la emergencia del artista y su obra, y cómo estos intercambios se articulan con hábitos visuales en la vida cotidiana en un momento histórico dado. Porque resulta evidente que esas bases económicas y esos hábitos visuales fueron mudando de manera bastante drástica desde las primeras exposiciones a las que el joven Figari asistió al comienzo de su vida en el Montevideo finisecular y en los albores del siglo XX —donde fungió también crítico de arte en la prensa local bajo



Folleto de la quinta serie.
Junio, 1931.
Archivo Museo Histórico Nacional.

el seudónimo de Juan Jacques— y el París de entreguerras, el de «los años locos», efervescente desde el punto de vista de su escena cultural, pero ya espoleado por la crisis económica mundial nacida en la Gran Depresión estadounidense.

Didactismo plástico

Los motivos por los cuales Figari concibió esta peculiar exposición son variados y están entrelazados, pero se entenderán mejor si se plantean por separado. Hay una motivación de carácter didáctico que Figari en alguna de sus cartas tradujo como una demanda «patriótica»: enseñar al público europeo las tradiciones locales, americanas. Este móvil implicaba una se-

lección de temáticas que excluyó alguna de sus series pictóricas más hermosas y que en definitiva marcaron la futura producción de Figari, o, mejor dicho, la manera en que se presenta y se recepciona. Hasta ese momento Figari desplegaba un abanico de motivos muy heterogéneo y que desde el punto de vista del montaje expositivo se traducía en una acumulación más o menos ordenada de cuadros. En esta muestra de 1931 se termina de cerrar una idea, por mucho tiempo acariciada, de la construcción de «la leyenda rioplatina». Las series de temas costumbristas rioplatenses serán las más socorridas, mientras que las piedras expresivas, los trogloditas, los jugadores de bochas, los paisajes a la luz de luna, las escenas bíblicas, las

procesiones religiosas y las evocaciones venecianas, que no entran en este recorte regionalista, quedarán desde entonces relegadas a un segundo plano. Cabe insistir en el hecho de que don Pedro, hombre ajeno a las vanguardias pictóricas —cubismo, futurismo, surrealismo, etcétera— que reverberan a su alrededor, se refirió a sus cuadros como formas de conocimiento directo del pasado, casi como si se tratase de fotografías históricas. Es como si para él la técnica pictórica, tan singular y relevante para el entendido público europeo, no tuviera mayor mérito ni mediara con el tema tratado. Esa forma de pensar se relaciona con este énfasis en lo pedagógico, porque es inadmisibles creer que fuera ingenuo respecto a este punto.

Al contrario, Figari constataba que su pintura era vista con cierto exotismo y asume sin contradicciones su función «patriótica» de educar. Cuando las comparaciones con Gauguin se repiten (véase carta a Buxareo del 21/6/1931 en recuadro) se limita a bromear. Paul Gauguin pintó pobladores haitianos ensalzados como salvajes en el entendido que representaban la verdadera pureza del ser humano, pureza perdida en la decadente civilización europea. Figari pinta indios, gauchos y negros, que vienen a llenar, a favor o a pesar suyo, una vacante expedida por «el desgaste de los motivos orientalistas y de la influencia del “arte negro” africano», introduciendo, según las palabras del historiador de arte Gabriel Peluffo, «ciertas claves americanas en el “sistema digestivo” europeo».¹⁰

«La saison morte»

El siguiente motivo a destacar para explicar esta muestra es el económico. La exposición formó parte de una maniobra consciente para paliar a nivel personal la crisis financiera que afectaba París y a buena parte del mundo occidental tras el crac de la bolsa estadounidense del 29. Figari fue uno de los últimos artistas uruguayos en abandonar París en los momentos convulsivos que vivió la economía francesa. La situación es crítica. Alcanza como ejemplo esta elocuente misiva que envió desde París el escultor uruguayo Pablo Mañé a su amigo José Cuneo en Montevideo:

...Me pregunta cómo está esto? Pues catastrófico!! Imposible, no se puede seguir así, la vida cara como cuando Uds estaban aquí y el cambio uruguayo Ud ya sabe en lo que está, así es que ni piense en venir. Yo, en cuanto acabe el monumento funerario que me retiene aquí, me embarcaré para esa, donde espero conversar largamente de nuestras cosas. [...] La para-

lización ha ganado también las cosas de arte, no se vende nada y la pintura moderna, los cuadros de los artistas en boga han perdido su valor en forma considerable. Esto ha traído también un *deténte* en la actividad intelectual del arte; quiero decir que todo el mundo desea, «consolidar sus posiciones» como dicen los militares...¹¹

Por esa misma época Figari intentó vender sus cuadros mediante rifas, una idea coordinada por su amigo Teodoro Buxareo desde Montevideo. La iniciativa fracasó, pero había tenido como antecedente otra exitosa que permitió financiar la adquisición de cuadros por parte el Museo Nacional, hoy Museo Nacional de Artes Visuales:

Hace unos años, don Luis J. Supervielle inició una suscripción a cien pesos, y se pudieron juntar unos tres mil pesos, con los que se dotó al Museo con los cuadros míos que allí deben conservarse. Como idea central en una rifa, pienso que es siempre eficaz poner varios premios, pues la posibilidad de sacar algo estimula a los suscriptores.¹²

También solicitó vía carta la compra de sus cuadros por parte del Estado uruguayo. Pero a diferencia de este tipo de demandas, el emprendimiento «curatorial» suponía un gran esfuerzo económico, pues Figari destinó fondos propios para los catálogos y las invitaciones.

Esta es una de las características singulares de la personalidad figuriana —no olvidemos que tuvo un pasado como político de fuste— quien jamás descuida esos aspectos de la vida pública que hoy, con un poco de audacia tildaríamos de estrategias de marketing o de lobby. Esas habilidades le han permitido sostener a su numerosa prole en plena *saison morte* (temporada de «sequía» financiera). Ya a fines del siglo XIX, cuando se hizo cargo como Abogado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal del caso del Alferez

Almeida, Figari publicó tres ediciones diferentes de un libro explicativo sobre el caso judicial, manteniendo un política de difusión permanente de su actividad profesional, costeadas de su peculio, y que lo llevó a contraer deudas.¹³ Como polemista hizo lo propio con sus conferencias en contra de la pena de muerte publicadas en un libro, y también cuando «el momento político» lo requirió: se trata de compilaciones de artículos ya conocidos por la prensa diaria pero reimprimos gracias a la voluntad personal.¹⁴

No obstante, cuando se divorció de su esposa en 1920 y decidió probar suerte con la pintura en Buenos Aires, abandonó la principal fuente de sus ingresos, la cartera de abogado. Y en un arriesgado desaire, con 59 años de edad, rechazó el ofrecimiento del presidente de la República, el doctor Baltasar Brum, al cargo de Ministro en la Legación uruguayo en Perú.

En la separación matrimonial —que se concretó en divorcio en 1920— y su posterior partida del país, la mayoría de las hijas —las solteras— y los dos varones le siguieron y es el veterano artista quien debió cargar con la responsabilidad de su manutención. Con este panorama familiar entendemos un poco mejor por qué no podía darse el lujo de desaparecer a los ojos de sus contemporáneos.

Dentro de estas inquietudes promocionales hay que incluir, también, las cartas abiertas a los periódicos en las que Figari se explayó con un tono de interés general sobre asuntos morales y cívicos de actualidad, pero en las que aprovechó para anunciar alguna de sus novedades literarias y pictóricas. Es así como, por ejemplo, cuando envió desde París una misiva abierta al diario *El País*, en 1930, dirigida a «Mis distinguidos compatriotas y amigos» para abordar la cuestión de la escuela pública, no perdió oportunidad para lamentarse de su situación económica y, de paso, anunciar su nuevo libro:

...No es poco cierto que la escuela, por regla general, se ha consagrado a promover conocimientos y aptitudes técnicas, dejando la conciencia ética como algo a desdenarse, con ser algo capital. De ahí que nos hallemos en sociedad opulentos —no yo por cierto— y desdichados, siempre expuestos a toda clase de peligros y decepciones. [...] Dentro de poco tendré el placer de remitirles un libro, pronto ya a entrar a máquina: *Historia kiria*, donde examino de cierta manera algo rara, mas no por eso menos sustancial, una serie de prejuicios consagrados, que obstan a una buena organización social. Les pido que lo acojan como amigos.¹⁵

De más está decir que esta supuesta disposición «publicitaria» no fue exclusiva de Figari. Joaquín Torres García, en su regreso a Uruguay, en 1934, hizo gala de una gran inventiva en el relacionamiento con los medios de prensa y con la *intelligentsia* vernácula aún más efectiva y esforzada (dicta más de 500 conferencias). Nuestros dos principales exponentes de la pintura nacional no son teóricos sino pintores que manejan con fluidez la teoría para demostrar sus opciones estéticas y presentar sus obras. Son, por tanto, artistas conceptuales en el sentido lato del término, más allá de que Torres esté interesado en la valoración formal de la pintura y Figari rehúse las argumentaciones técnicas para centrarse más en sus temas.

Vive ante todo

Por último, es necesario señalar la motivación anímica. Figari no logró reponerse de la dramática pérdida de su hijo y colaborador Juan Carlos, quien sucumbió a una meningitis en París, en 1927. Pero entre sus mecanismos internos, de los que ya se hizo referencia en otros trabajos, Figari hizo gala de un recurso personal parecido a la resiliencia.¹⁶ Contrapuso a un sentimiento de pérdida o ante un fracaso un nuevo y más poderoso empuje creativo. «Al mal tiempo, buena cara» parecería ser su lema. O como reflexiona Silverio, uno de los sabios de *Historia kiria*: «Vive ante todo: obra entretanto». Esta forma de proceder, que se relaciona con resortes internos de defensa o de compensación anímica, podría parecer de escasa rele-

vancia en otros artistas, pero en Figari revela consecuencias asombrosas. Explica en buena medida la increíble energía de un hombre septuagenario que superó las limitaciones físicas y las trabas emocionales que a muchos otros y más jóvenes paralizarían. El viejo don Pedro nunca se quejó de su salud: «Dato ejemplar de la jerarquía estoica y sabor humano: Figari hacia su primera exposición, sufriendo el primer ataque de ciática senil».¹⁷

Encornizamientos y conclusiones

¿Es lícito hablar de curaduría? Dada la forma en que el artista se plantea su proyecto expositivo y la documentación con la que hoy disponemos no existen motivos para negarlo. Basándose en las cartas que Figari le escribió a don Manuel Güiraldes, Julio María Sanguinetti cuenta en la biografía *El doctor Figari* algunos detalles de esta exposición:

«La idea fue ofrecerle más a la crítica que al mercado una visión de su producción. Trabaja arduosamente, llevando y trayendo cuadros del enmarcado («encornizamiento», le llama él), colgando y descolgando, acompañado ahora por Emmita, erigida en su colaboradora principal. Se ha comprado una pequeña Kodak y la hija saca fotos para confeccionar los catálogos. Durante seis semanas renueva, de quince en quince, sus cuadros. Está eufórico.»¹⁸

Hay, pues, un guion, lo que hoy llamamos un diseño de montaje, con textos explicativos, y un registro de lo acontecido. Esto último se lleva a cabo a través de fotos —que tomó su hija Emma— y de un cuaderno de visitas, hoy en el Museo Figari, y que adquirió un espesor valorativo mayor debido a que Figari difundió los nombres allí registrados a través de su fecunda correspondencia con otros artistas e intelectuales, amigos y conocidos.

Sorprende la variedad y la relevancia de las personalidades de la cultura que acudían a su muestra, a veces de forma reiterada: Le Corbusier, Paul Valéry, Sylvia Beach, Désiré Roustan, Vizconde de Lascano Tegui, Amalia Nieto, Carlos Rodríguez Pintos, Miguel Covarrubias, Isidro Más de Ayala, Anita de Caro, Edmond Xavier Kapp, Federico Moller de Berg, André Rouveyre, Carlos Castellanos, Charles Lescat, Alfonso Broqua, Antonio Zuloaga, Ignacio Zuloaga, Alma Reyles, Georges Pillement, Jules y Pilar Supervielle,

Émile Picard, Daniel Sabater, Jean Cassou, Paul Bornet, Raúl Montero y Alfredo González Garaño son algunas de las firmas —entre un centenar— que se han podido identificar.¹⁹

Novelistas, pintores, escultores, músicos, poetas, ensayistas, críticos de arte, directores de revistas, representantes de museos, traductores y comerciantes de arte se encuentran entre los nombres relevados. En su gran mayoría franceses, uruguayos y argentinos, pero también mexicanos, estadounidenses, británicos y españoles dejaron su rúbrica testimonial. Además de «las princesas y marquesas que no lo conmueven demasiado» Figari mencionaba halagado algunas de estas presencias en sus cartas, y otras que no se registran en el cuaderno de visitas, y naturalmente olvidó a los uruguayos y argentinos por su cercanía amistosa.

La crítica recibió con interés el «mensaje» de Figari, aunque a juzgar por los comentarios de las cartas vendió pocos cuadros. Empero, la trascendencia de este experimento no debe ser sopesada solo en términos económicos. A la larga, la prédica regionalista encontró eco, aunque tardó, en su propia tierra. «Tener una tradición no es nada; para vivirla es preciso buscarla», escribía por esos años un joven Cesare Pavese, refiriéndose a *Moby Dick* de Melville.²⁰

Figari procuró en todo momento los medios más novedosos para buscar y alcanzar esa tradición rioplatense y depositó en la empresa sus grandes aptitudes creativas. Y si su obra ha llegado hasta nuestros días ha sido por la contundencia de ese esfuerzo hábil y multiplicado. 

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentado por primera vez junto con Paola Puentes en el Museo Figari de Montevideo, el 15 de mayo de 2014.

² *Figari entre Le Dantec y Bergson*, Etapas de la inteligencia uruguaya, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1971, p. 316.

³ Carta de Figari enviada desde París el 4 de noviembre de 1925 al autor teatral y colaborador de *La Nación*, García Vellozo, en Buenos Aires, en la que cuenta la fiesta sorpresa y de disfraces organizada por su amigo argentino Raúl Monsegur en ocasión de su segunda muestra en la Galería Druet. También menciona el éxito de esa exposición y algunas visitas ilustres entre las que destacan los pintores Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice



En la estancia de Pedro Figari. Óleo sobre cartón. Expuesto en la primera semana. Acervo MNAV.

Denis y Pablo Picasso, además de los escritores Tristan Bernard, Georges Duhamel y Paul Fargue, entre otros. Acervo Museo Figari.

⁴ Solo consigue publicar el cuento largo *Dans l'autre monde* en *La Reveu de L'Amérique Latine* (n.º 103, París, 1930). Para más datos ver el prólogo de Juan Manuel Sánchez Puntigliano a *El chillido y otros relatos* de Pedro Figari, Museo Figari, Montevideo, 2019.

⁵ Josiane Daffis Vayssettes, *Pedro Figari et la France*, París, 1971. Monografía inédita. Archivo Museo Figari.

⁶ *Reveries* de Pedro Figari, Salle d'Art, París, Francia, 1931. Archivo Museo Figari.

⁷ «Evocations Sud-Américaines/ de/ Pedro Figari / Première Série du 15 au 23 Mai / Danses Créoles» Sigue a los títulos un listado de veintiún obras exhibidas, algunas de las cuales pertenecen hoy a los acervos públicos del Estado uruguayo, como el hermoso cartón «Pique-nique» del Museo Nacional de Artes Visuales.

⁸ «La galería Casteluchó Diana y el pintor uruguayo Pedro Figari», *La semana en París*, n.º 446, 1930, pp. 8-9.

⁹ *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (1.ª ed. Inglesa 1972), Ampersand, Buenos Aires, 2016, pág. 17.

¹⁰ *Historia de la pintura en Uruguay, tomo 1. El ima-*

ginario nacional-regional: 1830-1830, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2016, p. 121.

¹¹ Carta de Pablo Mañé a José Cuneo, fechada en París, del 29 de mayo de 1932. Raquel Pereda, José Cuneo. Correspondencia entre artistas y amigos, Montevideo, 2012, p. 192.

¹² Carta de Pedro Figari a Teodoro Buxareo, fechada en París, del 30 de abril de 1932, Archivo Getty Foundation.

¹³ Pedro Figari, *Causa célebre: El crimen de la calle Chaná. Vindicación del Alférez Enrique Almeida*, Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1896; *Defensa del Alférez Almeida*, Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1896 y *Un error judicial: Publicaciones en defensa del Alférez Enrique Almeida*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1899.

¹⁴ *La pena de muerte. Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo por el Dr. Pedro Figari, el día 4 de diciembre de 1903*, Montevideo, Imprenta El Siglo, 1903; Pedro Figari, *El momento político*, Montevideo, G.M. Bertani, 1911.

¹⁵ Carta proveniente de París y publicada en *El País* el 22 de agosto de 1930, Montevideo.

¹⁶ «A cada traspie, a cada resistencia o trabazón externa, el pensador contrapone una energía superior. Lejos de medrarlo, la adversidad parece acicatear su brio, empujarlo hacia un nuevo embate, hacia otro más alto desafío. Esa es la regla «secretá» que expli-

ca su frondosa producción intelectual.» Pablo Thiago Rocca en Pedro Figari, *Historia kiria*, Museo Figari, Montevideo, 2013, pp. 276-277.

¹⁷ Pedro Leandro Ipuche, *Hombres y nombres*, Montevideo, Imprenta Ligu, 1959. En la cita Ipuche está haciendo referencia a una exposición que acontece una década antes —Maveroff, 1921— de la que nos ocupa.

¹⁸ «A fines de abril de 1931 prepara una serie de seis exposiciones sucesivas de quince cuadros cada una, en las que va mostrando los aspectos fundamentales de su obra: 1.º bailes criollos; 2.º salones, interiores y coloniales; 3.º negros esclavos (costumbres, cortejos, etc.); 4.º toros, conciertos, circos, etc.; 5.º fiestas de esclavos; 6.º paisajes, diligencias, caballos, etc. Así los ordena en su comunicación a don Manuel (Güiraldes).» Sanguinetti, Julio María. *El Doctor Figari*. Aguilar, Montevideo, 2002. P. 287.

¹⁹ Las hojas sueltas con las firmas originales se encuentran en el archivo del Museo Figari; fueron adquiridas por un familiar. Algunas firmas como las del pintor uruguayo Carlos Castellanos o la de la artista estadounidense Anita de Caro se repiten en casi todas las semanas, ya que estas hojas están ordenadas según el criterio de las diferentes series pictóricas que Figari va montando por semana.

²⁰ *Moby Dick* de Herman Melville, con traducción de Pavese. Frassinelli, Turín, 1932.

Fragmento de la carta de Figari a Manuel Güiraldes

«La venta no ha sido feliz, y no me ha sorprendido, por el estado de la plaza, llena de preocupaciones y temerosa de las amenazas que se apuró en evitar Hoover, como peligro inminente. No obstante, y aunque halle tan avanzada la estación, tuve muchas visitas y hubo interesados que un día u otro han de cristalizarse, en concreto, entre otros dos coleccionistas fuertes. Uno de ellos, Nougayrol, quedó en tratar alguna adquisición (ya tiene algo mío y está muy contento) y el otro, Hirsch, al tratar de recios, como cabrear, aun después de haberme dicho que se podría equiparar a la de Gauguin mi pintura, yo le dije: «Si fuese Gauguin valdría cien veces más», a lo que repuso: «Si, pero para eso es preciso haber muerto». «No se aflija, le contesté: Tengo setenta años, y bien ve que no hay mucho que esperar para hacer un buen negocio». Es triste la realidad de la vida, pero así es. Lo esencial es hacer un buen negocio, y lo más pronto posible»

Cartas a don Manuel Güiraldes desde París, 28 de abril de 1931 y 30 de junio de 1931. Sanguinetti, Julio María. *El Doctor Figari*, Montevideo, Ediciones Santillana SA, 2013, p. 275.

Carta de Figari a Luis Mazzei

París, 14 Junio de 1931.

Querido Mazzei:

Te envío aquí mismo el certificado que me pides. No vayas a pensar que creo yo que ha de ser muy tomado en cuenta; pero no quiero dejar de complacerte. Si aquí mi pintura va afirmando una muy seria opinión, especialmente entre los artistas, críticos y *connaisseurs*, allá por su propia originalidad —que cuenta y debe contar más bien como mérito— se la resiste. Espero, no obstante, que esto pronto ha de cambiar.

Respecto de lo que me preguntas, acerca de orientación y otros temas artístico-estéticos, me remito a mis publicaciones. Ahí está bien claro lo que pienso, por lo menos en lo fundamental, que es lo que me interesa y puede interesarte más. Ten paciencia de leer y meditar, cosa que hube yo de hacer por largo tiempo, antes de ordenar mis ideas. Es obra que demanda mucha empeñidad, por lo menos eso.

Deseándote buena suerte, te saluda afectuosamente: Pedro Figari

P. S. Estos días me he hallado sumamente ocupado, pues hago una exposición en seis series sucesivas, las que van del 15 de Mayo al 30 de este mes. Al propio tiempo debo atender la traducción de mi libro *Historia Kiria*, y preparar mis contestaciones en una encuesta que hace un intelectual acerca de mi arte, para ser publicada. Este honor, que estimo en lo que vale, puedes creerlo, me obliga a meditar para precisar lo mejor posible mis ideas. Tal es la causa que me impidió contestarte antes.

P. F.

(Gentileza de la familia Mazzei)

Carta de Figari a Cuneo

París, 14 de junio de 1931.

Querido Cuneo:

Quiero agradecerle sus líneas de enhorabuena, para cumplir y al propio tiempo manifestarle mi amistad y simpatía, ya vieja, y como tal de buena ley. No lo hice antes porque estuve muy ocupado. Por de pronto, tengo que atender una exposición séxtuple, vale decir que cada semana, de lo que va del 15 de Mayo al 30 de este mes, a cambiar todo. Calcule, lo que demanda de cuidados la selección, encuadramiento, catálogo, invitaciones para cada uno de los seis *vernissages*... y los gastos! Pero, quise mostrar un conjunto de los aspectos de nuestra tradición por sectores, y de mi obra, todo lo que requiere tarea y algo también de patriotismo. Estoy contento pues eso ha interesado a los *connaisseurs*, los que declaran amar más a nuestro país así que lo conocen más.

Entre los visitantes: Ignacio Zuloaga, Le Corbusier, Rouveyre, Pillement (que ha ido a todos), Cogniat, Freval, Louis-León Martin, Veroquier, Crémieux, y muchos otros que escapan por el instante a mi memoria. Fuera de esto, tengo que atender la traducción de *Historia Kiria* y atender una serie de entrevistas donde me hacen el honor de interesarse en saber los elementos que han determinado mi arte. Hay que hacer honor a tan alto honor. La salud va tirando.

Deseando a Ud. su señora y su chico toda prosperidad, la estrecha la mano con afecto su viejo amigo, Pedro Figari

P. S. No deje de saludar a los buenos amigos comunes, y decirles que los recuerdo y los quisiera ver. Un buen apretón de mano a cada uno, empezando por Michelena.

Pese a la crisis económica mundial iniciada en 1929, que como viéramos había motivado el retorno de Cuneo en abril de 1930, Figari sigue viviendo en París, ajustándose a las nuevas condiciones. (Raquel Pereda).

Del libro *José Cuneo. Correspondencia entre artistas y amigos*, de Raquel Pereda. Montevideo, 2012. pág. 189.

Carta de Figari a Teodoro Buxareo

París, 27 Junio de 1931.

Mi querido amigo:

No acierto a explicarme su tan largo silencio. Hace ya mucho que le escribí, y no tengo una sola línea suya de contestación; en cambio, recibí una hermosa carta del común gran amigo, don Rufino T. Domínguez, estos días, la que contestaré así que terminen mis tareas, no pocas, de la exposición y otras.

Si bien mi exposición no ha sido muy fructuosa en ventas, en verdad no son pocos los interesados, y espero que esto ha de cuajar. Fue en un mal momento que la hice, pues casi es *la saison morte* (temporada baja o sequía); no obstante, fue visitada y comentada muy auspiciosamente por la crítica y los *connaisseurs* yo estoy muy contento y cada día más seguro de que mi pintura está en marcha y que llegará a ser... ¡algo! Un coleccionista, al que noté entusiasmado, haciéndome entre otros elogios el de que era de la fuerza de Gauguin, le dije: Si Gauguin fuera, esto se cotizaría por cien veces más de su valor actual: y él, que sabe *marchander*, me contestó: Sí, pero para eso es preciso haber muerto. Yo le repuse: No se aflija, mi amigo, tengo estos días setenta años. No es mucho lo que hay que esperar para hacer un buen negocio.

Mi amigo Gonzales Garaño, que acaba de llegar de Buenos Aires, al mostrarle mis pinturas al pintor Leo Putz, este le dice: ¿Vd. es hombre rico? —¿Por qué? interrogó el interpelado. —Porque debe comprar esta pintura sin vacilar. Gonzales le dijo: Me agrada que siendo Vd. gran pintor estime así a uno de los nuestros, a lo cual contestó Leo Putz: Yo soy así, (haciendo un pequeño gesto) y esto es muy grande. Yo no quisiera más que llegar hasta ahí. Le doy estos datos porque sé cuánto aprecia Vd. mi obra, y seguro de que lo complacerán estos testimonios tan serios de confirmación.

Yo he vuelto a pintar, desde no ha mucho. Esto me reanima. Tuve personalidades en las visitas: Ignacio Zuloaga, Villard, Le Corbusier, Louis Leon-Martin, Rouveyre, Berthelot, Verroquier, Aman Jean, presidente del Salón de las Tullerías, que me invita a exponer en ese salón, André Desarrois [no se lee] director del Museo del Luxemburgo (*ecoles étrangères*) quien fue varias veces, y me dijo y repitió que tiene comprar otro Figari para su museo, pues eso se impone; en fin, princesas, marquesas, baronesas, etc., etc. ¿Cómo no estar satisfecho al haber podido con los temas del terruño, que los mejores artistas nuestros consideraban desprovistos de todo interés, despertar por aquí, en el alma de los sectores

más refinados y competentes un valor de tan alto aprecio! Yo me refocilo y me regocijo de varias maneras: como uruguayo, como patriota y como hombre y pintor.

En la larga *via crucis* que hube de recorrer y recorro aún, tan duro cuando perdí a Juan Carlos, en instantes en que se hallaba preparado para prosperar y brillar con alma grande artista, ni sé ya qué pasó por mi alma; pero he resucitado, puede decirse, y hasta le decía ya a una señora: Felicítase pues de hoy en adelante habrá dos pascuas. —¿Por qué?— Me preguntó. —Pues ¡porque hay dos resurrecciones!... Festejó el chiste, pero yo que sé lo que me cuesta, quedé serio.

Recuerdo con cariño a esas dos señoras, hoy tan copetudas, y a madamisela Maruca, como a todos Udes los de ese núcleo de la rue Raynouar [no se lee cómo termina] hoy emigrados, o reintegrados al terruño mientras yo quedo ausente, y me daría mucho gusto el saber qué hacen, y cómo les va.

Escriba, mi querido amigo, aunque sea en pijama. Me comprometo a no «instantanearlo», para que no lo vean así los kirios, sino con la túnica griega, romana o asiática, o con las diez docenas de botones que ha decretado la indumentaria académica, después de tanto andar. Siga Vd. pacientemente abotonándose por la mañana y por la noche desabotonándose esa gruesa de botones, y yo haré otro tanto. Y decir que todavía hay que hacerlo con paciencia ¡para qué! A menudo es para recibir puros dolores de cabeza. Ahí va un abrazo para Ud. y los afectos nuestros para los suyos de este viejo amigo que los quiere: Pedro Figari.

(Cortesía Getty Foundation).



Ilustraciones para jornadas culturales.

Gerardo Hernández: La profunda expresión

El 17 de noviembre de 2018 falleció el pintor pedrense Gerardo Hernández, cuyas obras fueron reproducidas en la portada de la *Revista de Psiquiatría del Uruguay*. La doctora Sandra Romano lo recuerda como «un hombre sensible, creativo, inteligente y generoso. Con convicción, persistencia, amor por la vida y el arte nos demostró que podía cambiar las condiciones que su enfermedad impuso en su vida. [...] Su relato nos impulsó a abrir una nueva sección en la *Revista de Psiquiatría del Uruguay*, un espacio de diálogo que comparta la experiencia de actores insustituibles en la tarea de pensar y trabajar por la salud mental». *La Pupila* se suma a este recuerdo en el marco de una próxima exposición de las pinturas de Hernández, prevista para el presente año en su Las Piedras natal.

ÓSCAR LARROCA

Artistas a su pesar, creadores compulsivos, las obras de aquellos artistas que han sido catalogadas como «arte otro», irrumpen en el escenario de las artes visuales con el peso de su legitimidad. ¿Los apelativos *bruto*, *ingenuo* y *primitivo* alcanzan para instalar una definición amplia acerca de esta producción? ¿Qué hace que un sujeto —con capacidades mentales diferentes o no— se interne por los laberintos de la creación artística e ignore gran parte de los circuitos establecidos en materia de mercado y/o de reconocimiento oficial? No es este el caso de pintor, poeta, novelista y ensayista Gerardo Hernández, quien dedicó gran parte de su vida al estudio de la estética y la pedagogía en torno a las artes visuales, al tiempo que convivió con un trastorno mental que no le impidió continuar con esos proyectos teóricos y sus reflexiones en torno al arte y la vida.

Equilibrio. Acrílico, 1984.



Murales, pinturas, pasteles, esmaltes, carbonillas. Pintó sobre madera, vidrio y servilletas. No hubo formato ni material que haya dejado de lado para plasmar sus composiciones, en su mayoría bajo una «paleta figurativa» con cierta dosis de síntesis y abstracción. En su taller Artemisa, Hernández se ocupó de compartir su trabajo con jóvenes que usualmente no tienen las posibilidades materiales de acceder a la cultura y el arte.

Respecto a las dificultades que signaron su vida, afirmaba: «Estuve expuesto a conductas disociadas y me manifesté en una actitud u otra, pero no creo haber manejado un material ideativo como leitmotiv de una acción individual concreta, extraña a la realidad». Como se puede observar, Hernández intentó no hacer de su problemática una fuente de insumos para producir y legitimar su producción simbólica.

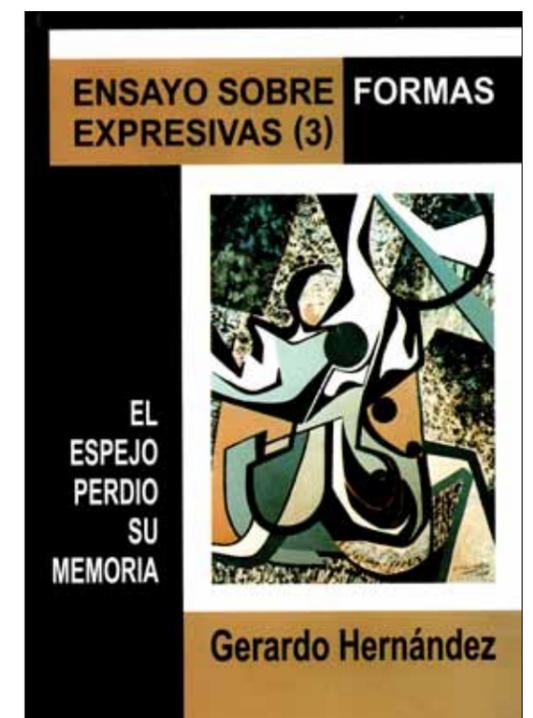
En el *Prefacio al ensayo sobre formas expresivas* (un libro de su autoría), el autor explica: «La íntima seguridad de nuestras entregas, la armonía y comunicación en la convivencia y la natural aprehensión con el entorno del que somos parte es lo que dimensiona y significa mi vida para desatinar a la tarea».

Trabajó de manera ardua para dejar un legado pictórico y teórico que lo trasciende más allá de toda anécdota en derredor del trastorno que padeció. Su hermana, Patricia Hernández, recuerda los avatares en torno a la edición de su libro, y lo celebra con estas palabras:

Durante el proceso de búsqueda de apartamento, Gerardo empezó a manifestar «distráidamente» que iba a extrañar al vivir solo. Opinión que yo, a esa altura, sutilmente, trataba de utilizar a mi favor para convencerlo de dejar esa idea.

Fue en ese momento que mi hermano, diecisiete años mayor que yo, me dijo: «Voy a invitar a Ruben, mi compañero de cuarto y a Fernando, otro buen amigo del residencial, a que se vengán conmigo. Ellos me pagan una mensualidad, yo les doy un espacio, les cocino y se vienen, porque allí no estamos bien.»

[...]

Portada del libro *El espejo perdió su memoria*. Tributo a la obra de Gerardo Hernández.



Fábrica. Témpera, 1982.

Su primer compañero de ruta fue Ruben: ¡eran un dúo dinámico! Un año antes de su fallecimiento, se integró a la «comunidad» Fernando. Una tarde me llama Gerardo y me cuenta que había llegado Fernando a visitarlos con la idea de mudarse con ellos. Mi hermano me dijo que iban a probar una o dos noches, pero la prueba se transformó en algo permanente.

Gerardo cocinaba, si tenía que salir dejaba preparado el almuerzo, pascualina, carne, lentejas, fideos, lo que diera la economía, o algo comprado, para que los muchachos, como él los llamaba, almorzarán. Conocía a raja tabla sus rutinas y las respetaba mucho, para que estuvieran bien, se sintieran cómodos. Ruben hacía los mandados e insistía con el lavado de ropa. Cuando se integró Fernando, también hacía mandados; se complementaban y se iban turnando. Gerardo se ocupaba de que fueran al médico, al cardiólogo, al odontólogo, al psiquiatra. Se acompañaban a todos lados, casi siempre iban en dúo, dependiendo de la ocasión. Salían a hacer trámites, visitas; siempre había algo para hacer.

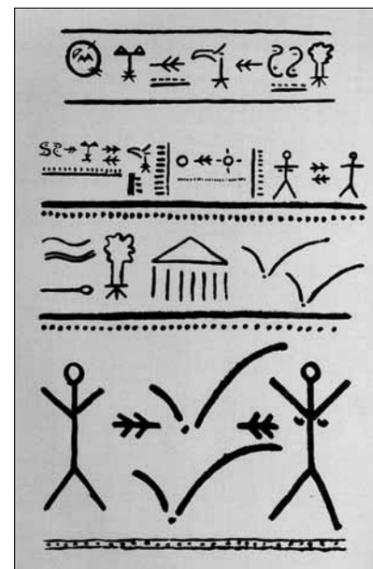
Gerardo se comunicaba con la familia de ambos, por cualquier detalle de salud general que les aquejara. Fernando y Ruben lo impulsaban en sus proyectos, con la publicación del libro, la venta de las reproducciones de sus obras y de los originales —porque había vuelto a pintar—. Cada uno lo hacía en la medida de sus posibilidades y características. Ruben era casi como su gestor cultural o representante, aunque mi hermano era muy bueno para eso; lo

acompañaba a vender, a cobrar, a presentar sus proyectos. Sin ir más lejos, fuimos juntos al Patronato, cuando Gerardo presentó el presupuesto para la publicación del libro que le financiaron. En ese momento lo acompañé como familiar, por supuesto, pero Ruben estaba allí como su bastión emocional, hermano que la vida le regaló en este último período de su vida. Después de la publicación del libro, Fernando recorrió Gral. Flores, puerta a puerta, negocio por negocio, para ofrecer el libro de su «hermano» Gerardo.

¡Eran un trío dinámico! La fuerza del cuidarse, de empatizar, si es que se puede usar este concepto, y de solidarizarse con los compañeros que están en una similar condición.

Hermano mayor de tres, Gerardo nos puso en vilo a toda la familia. Mi papá Héctor nunca pudo aceptar su enfermedad; hizo lo posible, según su saber y entender. Mi mamá María Esther se puso en su corazón de madre a su hijo, para tratar de sacarlo adelante. Mi hermano Sergio, dos años menor que él, lo siguió hasta donde pudo. Quien relata, Patricia, su hermana diecisiete años menor, lo vivió con una mezcla de vergüenza, tristeza, enojo, impotencia y cierta admiración, ternura y regocijo, en los momentos de lucidez y estabilidad. Cuentos en el «caminito» cuando vivíamos en Peñarol Viejo, y yo era una niña; tertulias filosóficas en la adolescencia, cuando ya vivíamos en Las Piedras.

Recuerdo de sus aportes en pintura, «construcciones» y «demoliciones», escritos,



Lenguaje videogramático, 1993.

largas conversaciones filosóficas y existenciales, opiniones sobre arte, música y demás con amigos de su edad y generaciones más jóvenes.

Hoy puedo decir que parte de la «cura» de mi hermano fue el cuidar. No faltó una toma de medicación, control con psiquiatra y entrevistas con el psicólogo. Por largos períodos, mi mamá no lo podía hacer levantar, no podía hacer que tomara la medicación o que fuera a la consulta asiduamente.

Hoy digo que, en estos últimos años de su vida, Gerardo vivió una experiencia sanadora.

Si bien se presentaron algunas dificultades, el saldo fue muy positivo para Ruben, Fernando, Gerardo y creo que para nosotras, las tres familias. [...]

Por último, y no menos importante, agradecer a la Dra. Sandra Romano y a través de ella, al Patronato, por impulsar, motivar y apoyar a Gerardo en la publicación del libro. Sin duda, la confianza depositada en él fue el motor que dio impulso para la publicación de *Ensayo sobre formas expresivas (3) El espejo perdió su memoria*.

Al decir de uno de uno de sus compañeros de ruta, en su juventud:

Amigo, lindo del alma, tersura de mi candil. Encuentros en las llamadas y en una te quiero a ti.

Eduardo Mateo

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

SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura

INFANTOZZI MATERIALES

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

Av. Uruguay 1653 | 2408 09 68*
www.infantozzimateriales.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.