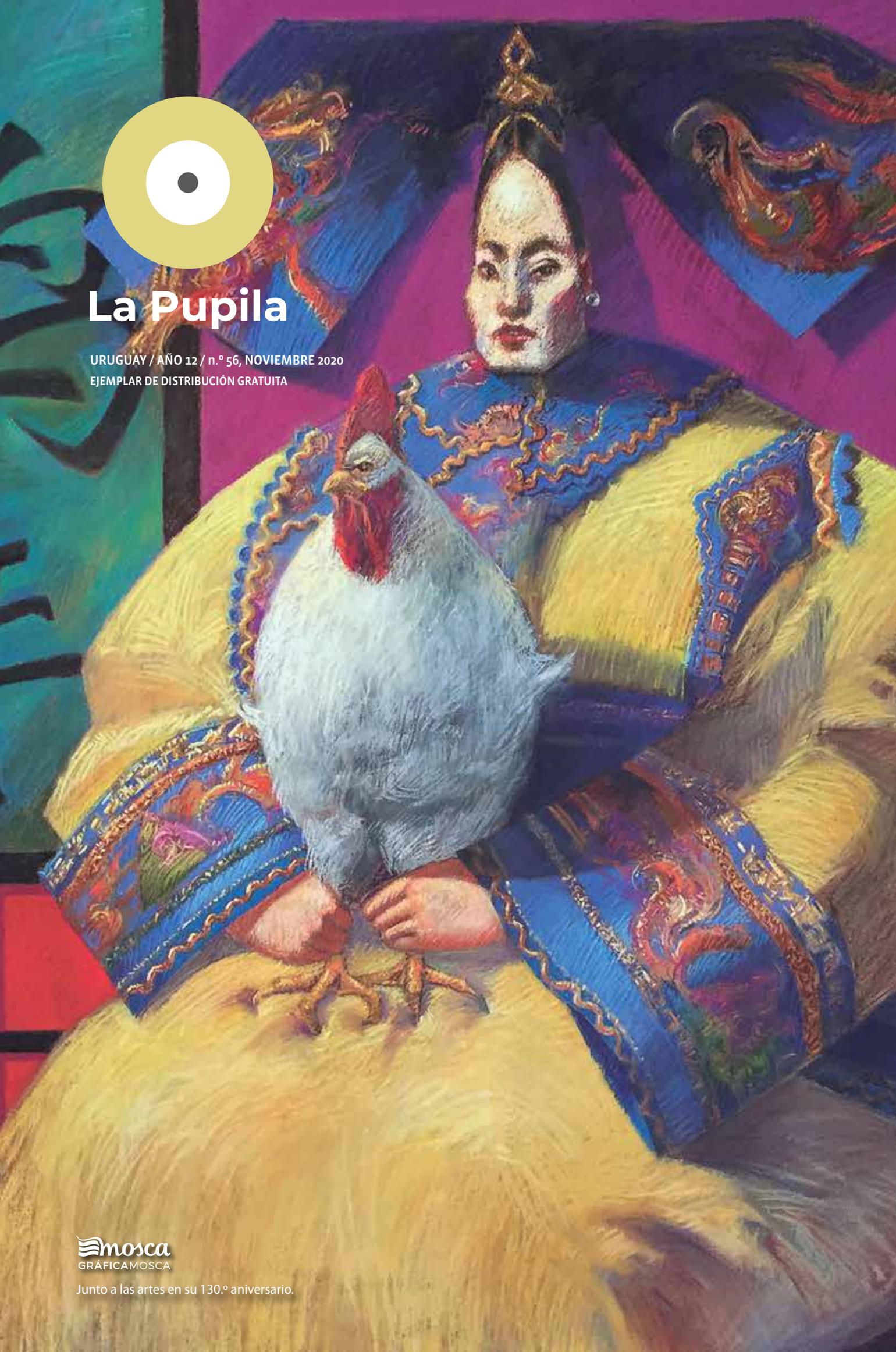




La Pupila

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 56, NOVIEMBRE 2020
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



SUMARIO >

- 1 El coleccionista de Carolina Porley
- 5 Arte mural. Calles vibrantes de Montevideo
- 12 Desde la Cornisa. Textos y dibujo de Mingo Ferreira
- 14 Álvaro Amengual. Al rescate de las artes populares
- 20 Alejandro Casares. La promesa cumplida
- 24 Entrevista con Horacio Cassinelli
- 27 Estética, arte y política en la Alemania nazi y la URSS estalinista (Parte I)

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 56, NOVIEMBRE 2020

Tapa: Álvaro Amengual. El año del gallo. Pastel, 1,50 X 1,50, 2015.



STAFF / Colaboran en este número

Héctor Balsas Daprà (Montevideo, 1956). Docente de Historia e Historia del Arte (IPA), escritor y ensayista. Colaboró en varias publicaciones nacionales como *Revista Trova, Relaciones, La Pupila*. Autor de *Los Beatles y su Leyenda Negra* (Planeta, 2018).

Mingo Ferreira (Tacuarembó, 1940). Ilustrador, diseñador gráfico y artista visual. Estudió un año en IENBA. Con críticas y opiniones expresadas en dibujo publicó en variadas revistas como *Marcha* (1963-1973), *Peluduro* (1964), *Época* (1965-1968), *Jaque* (1983-1985), *Opinar* (1984-1985), *El País Cultural* (1993), revista *Tres* (1996-2000). Fue galardonado con el Premio Figari en 2015, entregado por el Museo Figari y el Banco Central del Uruguay.

Spencer Royston. Estudiante de intercambio desde Middlebury College en Vermont. Cuando llegó a Montevideo, sus primeras experiencias fueron las paredes de la ciudad llenas de color. Aunque había visto arte urbano en lugares como Boston y Nueva York, la vitalidad de esas

calles lo sorprendió profundamente. Durante tres meses, en su transitorio hogar en el barrio Parque Rodó, ha pasado horas descubriendo sorpresas nuevas en la forma del arte clandestino de la ciudad.

Cecilia Tello D'Elia (1990, Argentina). Licenciada en Historia del Arte (graduada con honores) de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Especialista en producción de textos y difusión mediática de las artes de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina) como becaria del Fondo Nacional de las Artes. Magíster en Ciencias Humanas opción Historia Rioplatense de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) como becaria de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Poeta, escritor, curador y crítico de arte. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la UdelaR, integrante de Asociación Uru-

guaya de Críticos de Arte. Ha escrito notas sobre arte para *El Día, Posdata, Brecha, Dossier, Arte al Día* y otros medios nacionales e internacionales. Fue investigador responsable del Proyecto Piranesi en la Biblioteca Nacional (1996-2001), ha sido jurado de concursos de arte y curador de numerosas exposiciones. Recibió el Premio Nacional de Literatura en la categoría Ensayo de arte en 2004 y el Premio Municipal de Poesía de la IM en 2008. Es director del Museo Figari desde su creación en el año 2009.

Heber Perdigon. Periodista, vive en París (Francia) desde hace tres décadas. Junto con el fotógrafo francés Pascal Milhavel llevó a cabo el proyecto retratos de la diáspora. El proyecto consiste en realizar una exposición itinerante en Uruguay y en París con la edición de un libro con los retratos de los participantes, como testimonio de la existencia de la diáspora en un momento de la historia contemporánea del Uruguay.

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

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

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

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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, MUSEO GURVICH, 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, DIANA SARAVIA CONTEMPORARY ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA.

El coleccionista

de Carolina Porley y el conocimiento histórico como un antídoto contra lo aparente, los dogmatismos y los valores absolutos¹

CECILIA TELLO D'ELIA

Una reseña valorativa sobre el libro de la historiadora Carolina Porley *El coleccionista, Fernando García y su legado al Estado uruguayo*. Este nombre que suena ajeno no es más ni menos que donde se inicia o refunda el imaginario nacional: su colección es la mayor colección artística del acervo nacional.

Recuerdo escuchar a Carolina Porley decir en la presentación de este libro que alguna vez tuvo que escribir sobre la obra de Carmelo Arden Quin y para su sorpresa no había mucha obra de él en la colección nacional de arte. La fricción entre los nombres que la historia del arte define para cada nación y lo empírico de la ausencia de obras del autor le generó preguntas.

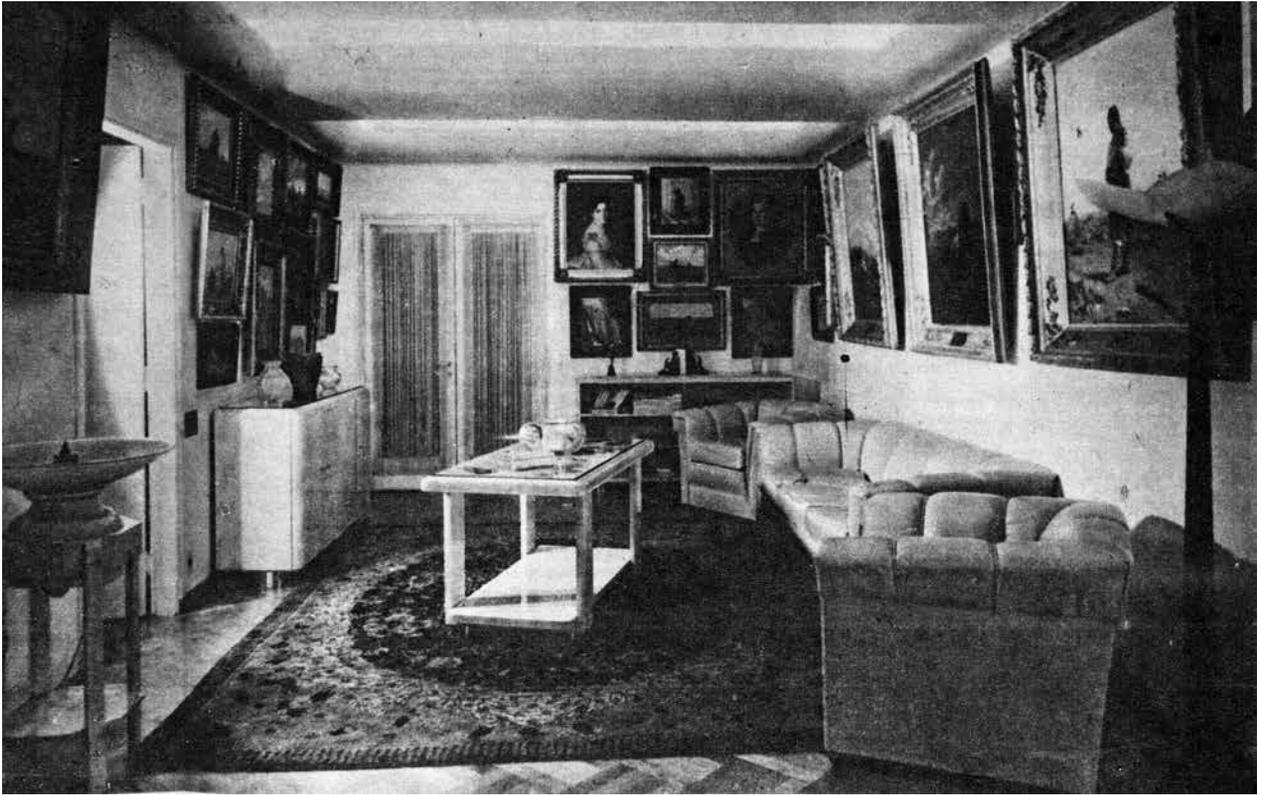
Lejos de exigirle, o quejarse, a esa colección decidió observarla y seguirla paso a paso para decir lo que no estaba dicho. Llegó a Fernando García no para resolver nada sino para abrir, exponer y hacer más complejo lo que parecía vacío.

Aparece este libro como una aparente biografía intelectual de Fernando García Casalia, a quien podríamos definir sintéticamente como un hijo de un inmigrante gallego y una uruguaya patricia, nacido en 1887 y fallecido en 1945, dedicado principalmente a la actividad comercial. Es decir, un nuevo rico que hizo fortuna con el negocio heredado de su padre a través de la comercialización del alcohol y el tabaco.

Viudo y sin hijos, su energía vital se entregó de lleno a la búsqueda de distinción social. El dinero vulgar, producido por los vicios del tabaco y el alcohol, se espiritualiza a través de la adquisición de arte.



Fernando García con sus lobos marinos en su quinta de Carrasco. Cortesía Carolina Porley.



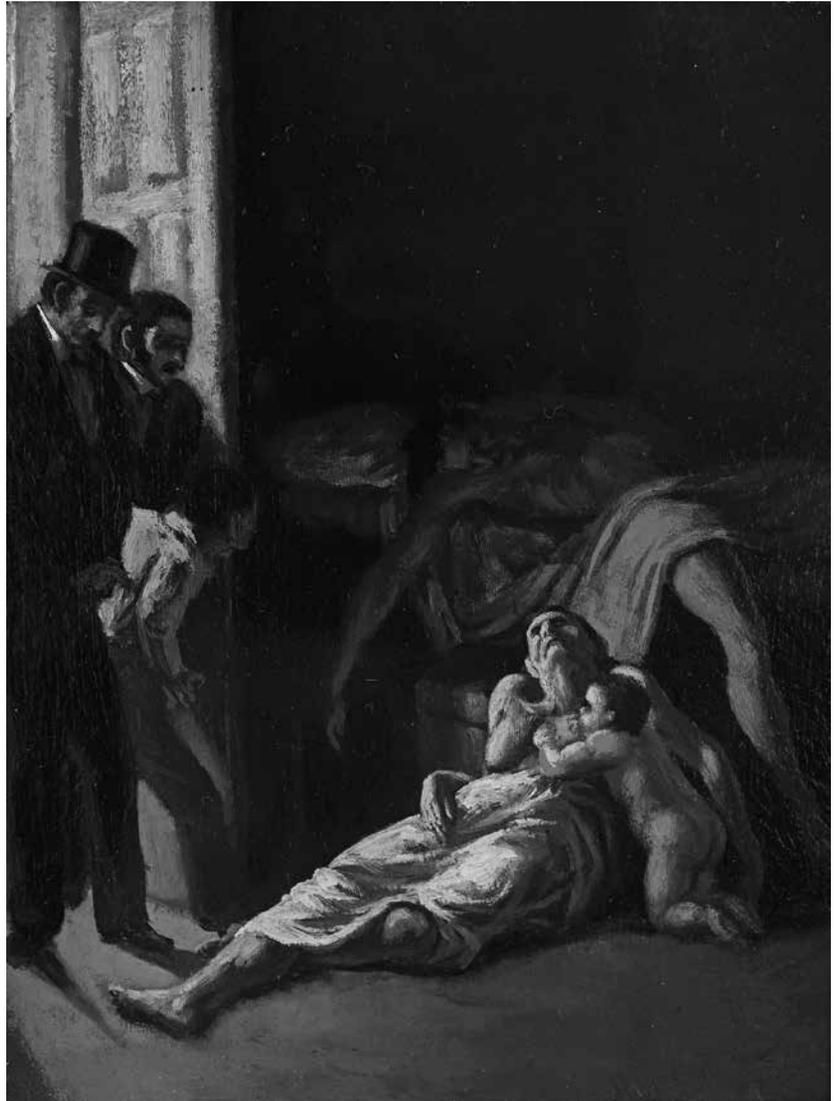
Sala principal del apartamento del coleccionista en el Edificio García con pinturas de Juan Manuel Blanes. Cortesía Carolina Porley.

Y es acá cuando la autora empieza a arrojarnos en esta investigación toda la magia de lo simbólico que circunda a la figura de Fernando García. Preguntarse por la intimidad que lleva a que cada individuo amante de objetos, los traiga hacia él, los seleccione, los observe, los piense, los ubique, los ordene, los traslade, los ponga en diálogo con otros (personas y objetos) y finalmente decida el destino de estos luego que la fuente energética no esté, es decir, luego de su muerte. Lo más importante es qué sentido hicieron esos objetos más allá del control de su dueño. Lo que era control de uno pasa a ser control de todos y ahí aparece la densidad de esta pesquisa. Así se amplía la red, hablamos de la historia de quien colecciona, pero también se habla de la historia de una colección con vida propia. Estos dos agentes aparecen en el título del libro y de ellos van a surgir infinitas historias, algunas tratadas por la autora, otras señaladas por ella pidiendo ser investigadas. La hipótesis es mostrar a Fernando García como parte de un impulso refundacional en torno a la conmemoración del primer Centenario. Su colección (formada entre 1920 y 1940) camina junto al Estado que

reafirma la identidad nacional y construye su institucionalidad artística y cultural. Esto le permitió tener un lugar en la sociedad, si las familias patricias habían fundado la nación, un comerciante, burgués e hijo de inmigrante, la refunda donando toda su colección, en especial la de Juan Manuel Blanes, al Estado nacional. La investigación es muy local, pero necesariamente local, porque hay un relato de la historia del arte con vacíos. Referido a esto, la introducción empieza mostrando el reverso de una pintura marcando lo que se muestra y se esconde de una pieza. La necesidad de que la información del reverso pase al plano de lo visible y enunciable es el comienzo de este viaje. El primer párrafo es una crítica a la historia del arte, personalmente incluiría que es una crítica a la historia del arte canónica, porque como esta investigación y muchas que se están produciendo y circulando muestran a una historia del arte inmersa en la historia cultural. Una vez expuesto al coleccionista y su legado a través de su testamento, marcando descriptivamente lo que lega pero también su voluntad de lo que lega, nos queda claro que en el paso de lo

privado a lo público hay mucho para contar. Entre esas tantas cosas para ser mostradas, la autora habla de la historia del mercado del arte y la historia del coleccionismo, pero también va desarrollando sutilmente otras historias. Como, por ejemplo, una historia de la arquitectura, una historia de las viviendas habitacionales, el arte como decoración (no en un sentido peyorativo), una historia de la prensa, de las revistas, unas historias de los circuitos rioplatenses. Una fotografía del coleccionista con lobos me llena de preguntas e hipótesis. Otro acierto es el montaje del libro con las imágenes que encabezan cada capítulo, lo cual resulta incluso lúdica. La imagen muestra y esconde, es necesario leer todo el capítulo para volverla a significar. Más allá de que el texto es acompañado por imágenes, es una investigación textual que pide performance en otros dispositivos (exposición, audiovisual, etc.). Todo esto acompañado por el estilo de escritura que permite escuchar los pensamientos de la autora, muestra lo que encuentra y en su reflexión sobre eso va preparando la siguiente pregunta y así la lectura es continua y móvil. A su vez, este mismo efecto sucede con cada

Boceto de *La fiebre amarilla* de Juan Manuel Blanes que integró la colección de Fernando García. Cortesía Carolina Porley.



pregunta que me fue surgiendo, la cual me la responde prontamente, pero mantiene el suspenso.

Lo cual me produce una gran satisfacción: el leer investigación rígida como si fuera una novela. Básicamente porque a partir de esta lectura cada vez que paso por 18 de julio y Ejido sé que significan los frisos de ese edificio que tanto fotografié y envié a mis amigos como detalle de la ciudad a lo *Amélie*: hacer sentido y darle poesía a la existencia diaria.

Nombro otro detalle del libro que me cautivó, para evitar descripciones abstractas: el diálogo entre *La paraguaya*, *El ángel de los charrúas* y *El último paraguayo* de Juan Manuel Blanes. Tan importante es

reconstruir la trilogía y sus condiciones de producción primaria, como seguir el rastro de sentidos que habilitó su disolución y que *La Paraguaya* tuviera tal recorrido respecto a las otras pinturas. Es decir, todo significa, más que la demanda de restitución de un régimen original se propone seguir el movimiento, la fortuna crítica, etc. de la imaginería nacional.

Es así que toda esta investigación puja al dispositivo decimonónico exógeno de un museo nacional de artes visuales y

sus pretendidas colecciones, sobre todo para Latinoamérica. También presiona a la periodicidad de la historia del arte canónica. Por ejemplo, el impresionismo tiene un lugar en la línea del tiempo que en nuestra historia no correría, y aparecería con mayor influencia el iluminismo español, el cual nos daría más información para estudiar y entender nuestra historia del arte. También aparecen nuevos géneros que piden ser estudiados, como los pintores teloneros.

**el
monitor
plástico**
de Pincho Casanova

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

todas las entrevistas
en el archivo online:

elmonitorplastico.com

Itaú Fundación

LOGO



El último paraguayo, obra de Juan Manuel Blanes que se encuentra «en préstamo» en el Palacio Estévez y que integró el legado de Fernando García al Museo Nacional de Bellas Artes (hoy MNAV).
Fotografía: Fernando Pena. Cortesía Carolina Porley.

Así, la autora va marcando los pendientes en la historia del arte uruguayo. Con cierta ansiedad pragmática, entiende a la investigación científica como motor de cambio de la realidad inmediata. La urgencia es transmitida al lector que queda sediento de más investigaciones: la figura de José Pedro Argul, los artistas teloneros, el premio Fernando García, repasar las condiciones de recepción quienes leían estas revistas, por donde circulaban, quién fue a la exposición de 1931 y a la de 1941, etc. Un aspecto que es una investigación dentro de la investigación es la fortuna crítica de la obra de Blanes. Es decir, los cambios de valoraciones artísticas según cada contexto. En la fotografía del living del departamento céntrico del coleccionista impacta ver pinturas históricas en la vulgaridad cotidiana de un living room. La distancia entre esa imagen y el eslogan *Blanes, el pintor de la patria* es el vacío que viene a llenar este libro, dándole volumen

y complejidad a lo dado y a lo aparente situando históricamente en un momento preciso; cómo era entendido el deber patriótico en el Centenario no en sí sobre el artista, sino para los agentes culturales que produjeron esa espectacularización de la obra de Blanes en el Teatro Solís en 1941. De esta manera, por momentos el lector olvida que el protagonista es Fernando García. Esto no es más que una buena señal de que no se trata de visibilizar una individualidad, sino de entender a los individuos sumergidos en redes de afectación mutua, borrando los límites. Al estudiar a Fernando García, la autora devela los mecanismos de legitimación de aquel momento, las diferentes modalidades de apropiación de las piezas (desde lo simbólico y lo pragmático), los modos de agrupación según criterios (espirituales y locativos) y las formas de desprendimiento de las colecciones (transacciones tanto económicas como de creencias). Y se anima a enunciar las faltas en la

gestión actual en busca de mejoras y propone cambios desde la afirmación de la historia. Se debe marcar que el Legado Fernando García no solo son obras visuales con algunos sellos en su revés. La colección de Blanes incluye, gracias a la relación y tareas del coleccionista con el historiador Fernández Saldana, información desde la trazabilidad de la obra hasta el estado de conservación.

Además, el libro aporta exquisitos documentos que causan envidia a cualquier investigador. Ejemplo de esto es el documento del juicio que sus sobrinas llevan con el Ministerio de Educación y Cultura por no cumplir con lo acordado al recibir la donación, entre ellos una sala en el Museo Nacional de Artes Visuales con el nombre del coleccionista. Es una suerte de la investigadora poder contar con un documento serio, una fuente primaria que recoja esa información que normalmente se supone y no puede comprobar. Para finalizar, al hablar de José Pedro Argul, la autora lo nombra como un agente de apertura, me atrevo a decir que con este libro la autora es una historiadora con agencia de apertura.

A su vez, Laura Malosetti concluye su prólogo narrando que *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires* marcó su devenir como historiadora al verlo de niña. Como dije, yo me pregunto cuántas veces miré y me pregunté por los frisos del edificio de 18 de julio y Ejido y la autora me lo respondió. En todo esto encuentro una sensación vital que justifica y alienta a más investigaciones como esta.

Dijimos que es una reseña valorativa porque no es una reseña académica que sigue una estructura con pautas. Porque la energía que intento transmitir es la necesidad (y urgencia) de que todos los agentes del campo del arte uruguayo lean esta investigación, que ella se transforme en gestión y divulgación y que esta nueva narración forme parte de la narrativa que se reproduce en cada escolar que visita cualquier museo. Es la manera que encuentro de que la Ley de Acceso a la Información Pública llegue a todas las personas que vivimos, interactuamos y hacemos sentido en este universo simbólico. 

¹ Furió, V. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, Matèria: Art, 2012.



Akite (Alejandro Arín). *Mamá luz.*

Calles vibrantes de Montevideo

Spencer Royston conoció Uruguay en 2019 como estudiante de intercambio de Middlebury College (Vermont, Estados Unidos). Aquí eligió como tema para su Portafolio Cultural «El arte callejero» porque el color de las calles de Montevideo lo impactó de inmediato y decidió sumergirse en esta aventura que hoy, a través de *La Pupila*, compartimos con todos ustedes.

SPENCER ROYSTON

Introducción y pensamientos iniciales

Cuando llegué a la ciudad enigmática de Montevideo, mis primeras experiencias —además del frío húmedo— fueron paredes llenas de color. Aunque había visto arte urbano en lugares distintos tales como Boston y Nueva York, la vitalidad de estas calles me sorprendió profundamente. Durante estos últimos tres meses, desde mi hogar actual en el barrio Parque Rodó, he pasado horas y horas descubriendo sorpresas nuevas en la forma del arte

clandestino de la ciudad. En este proyecto personal enfocaré mis estudios en los mensajes socioculturales del arte callejero, y evaluar su poder transformativo en espacios públicos de la ciudad desde mi punto de vista como estudiante, extranjero y viajero estadounidense. Voy a contestar preguntas tales como: ¿Cuándo y cómo comenzó el fenómeno del arte callejero en Montevideo? ¿Cuáles son las características únicas de las calles uruguayas y cómo podemos entenderlas? Entre la población

urbana, las autoridades y los artistas callejeros, ¿cómo se entiende el arte callejero y su influencia estética y cultural en la ciudad?

Espacios públicos y el arte callejero: el contexto regional

Los espacios públicos, especialmente en centros urbanos, siempre han sido lugares que muestran y producen elementos culturales, aunque no habían recibido mucha consideración académica antes



Ceci Ro (Cecilia Rodríguez). Sin título.

del siglo XX (Rosenthal, 2000). Muchas ciudades en América Latina, por razones históricas y particularidades de cada lugar, han mantenido la fortaleza de las actividades culturales en sus parques, plazas e instituciones públicas. Por ejemplo, en Santiago de Chile durante la dictadura de Pinochet (1973-1990), protestantes producían obras guerreras de teatro, mostraban fotos de desaparecidos y por la noche pintaban frases subversivas en las paredes. En el caso de Uruguay, en una huelga de obreros contra empresas extranjeras de ferrocarriles en 1911, los organizadores aprovecharon el uso de las calles para ganar el apoyo de la gente común (Rosenthal). Sin duda, las calles urbanas han tenido un papel esencial en la contracultura latinoamericana desde su principio. Actualmente, la globalización capitalista promueve la «reconversión del espacio público en espacio publicitario» con el ingreso de anuncios y publicidades que pueden desvalorizar la vitalidad estética de estos lugares comunitarios (Rubio, 2009). Aun así, los barrios montevideanos como la Ciudad Vieja, el Centro y Tres Cruces —incluso cualquier

lugar donde permanece contacto cultural entre grupos de personas diversas— quedan áreas fecundas para actividades culturales. Una de estas actividades que ha surgido recientemente en todo el mundo es el arte urbano. Esta forma de expresión, también llamada arte callejero, tiene sus orígenes en Nueva York en los años 60, con el movimiento *street art*, vinculado con los primeros artistas hip-hop (Tanzi, 2017). En las últimas décadas, con el éxito de las obras famosas de Banksy y Shepard Fairey (OBEY), entre otras, el arte callejero ha adquirido más respeto internacional como una técnica legítima (Raffini, 2019). Sin embargo, todavía hay debate y conflicto entre los grupos involucrados sobre las manifestaciones nuevas de arte callejero. La Ley de Faltas en Uruguay, por ejemplo, define oficialmente cualquier marca no autorizada en muros públicos como vandalismo perseguible. Según la Prosecretaría General de la Intendencia de Montevideo, «lo que estamos tratando de hacer es difundir el concepto de que el espacio público es de todos y por eso mismo no es de nadie» (Tanzi). Mientras tanto, los artistas callejeros mantienen

que sus obras aumentan el valor cultural de la ciudad. A pesar de que la mayoría del grafiti y arte urbano se manifiesta clandestinamente, algunos artistas, como Min8, opinan que «es mejor pedir permiso para estar más tranquila» (Tanzi). El arte callejero es una técnica naturalmente no permanente, por causa de su vulnerabilidad a los elementos, censura del Estado e individuos tales como los dueños de los edificios, la gente común y aun otros artistas. Para proteger su identidad muchos artistas usan seudónimos artísticos o no firman sus piezas. Además, los artistas raramente ganan beneficios económicos a través de sus obras. Frecuentemente, las fotos son los únicos recuerdos tangibles de este arte pasajero. Los edificios regulados por el Estado, tales como la Intendencia, la Biblioteca Nacional y los espacios de educación pública, sostienen muchos mensajes políticos, expresiones personales y porquerías de grafiti. A veces, los mensajes socioculturales de una obra particular son evidentes, algunos son más abstractos y otras piezas hermosas parecen completamente sin ningún mensaje profundo. En contraste con el arte



Noe Cor (María Noel Silvera). Sin título.

clásico de los museos, con descripciones artísticas y críticos profesionales, el poder comunicativo del arte callejero es totalmente contenido por la obra en sí misma.

Al ordenar las calles manchadas: una taxonomía incompleta del arte urbano

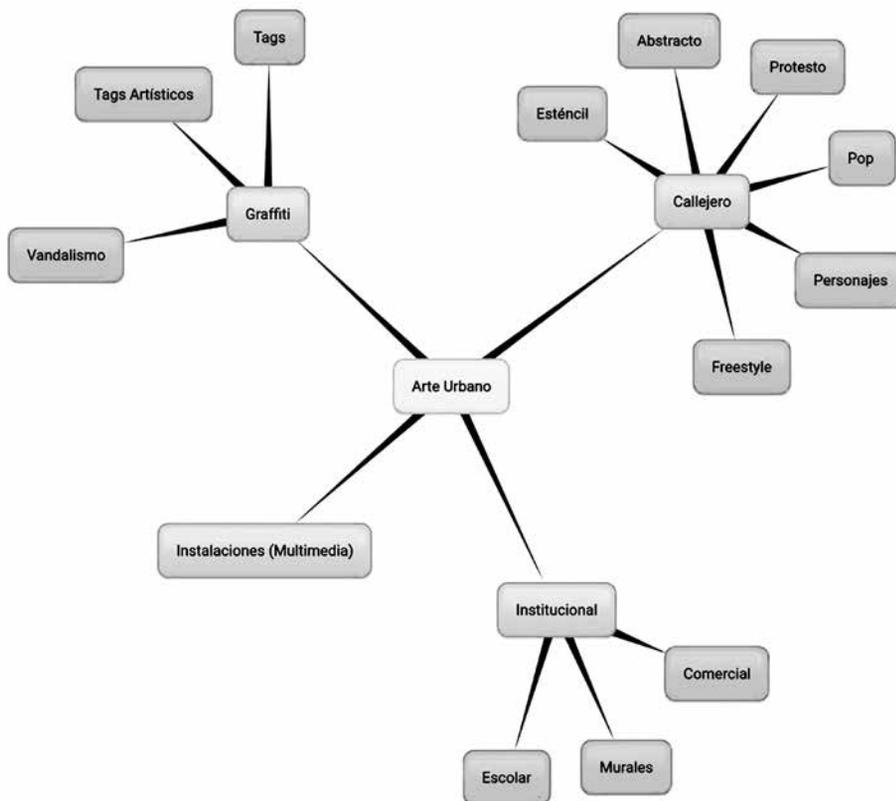
Desde el vandalismo grosero hasta obras artísticas celebradas por colectivos culturales, en esta sección se clasificará el arte callejero con una perspectiva académica que normalmente no existiría en el mundo grafiti. Además de una base esencial para las siguientes entregas de este trabajo, esta «taxonomía incompleta» será una actividad productiva para entender mejor los términos y técnicas particulares del arte callejero en general. Estas definiciones no son, ni deben ser, monolíticas, sino abiertas en su interpretación. *Tags* bombas pueden cumplir fines comerciales, por ejemplo, y existen piezas callejeras que no quedan bien en ninguna clasificación. Estas fronteras permeables corresponden directamente al desorden natural del ambiente urbano. Hay otros subgrupos

del arte urbano que identifiqué, tales como el arte abstracto, esténcil, homenaje, personajes, que no voy a destacar profundamente en este proyecto. Una forma de arte urbano que no fue examinada en esta investigación se llama instalación, o arte 3D. En la última década han surgido distintas técnicas no tradicionales, como mosaicos, *yarn-bombing* (Cellania, 2018) y cualquier arte sin el uso de pintura común en instalaciones permanentes o efímeras, pero ya no aparecen con fuerza en Montevideo.

Grafiti

El grafiti se inició con los tags de pintura spray en Nueva York y esta modalidad sigue siendo la más común en Uruguay y en el mundo entero por su precio bajo y utilidad. En este proyecto, los tags se definen como cualquier firma de pintura spray en cualquier espacio público. Cada calle de la ciudad está manchada con tags simples de varios colores y estilos y algunos están difundidos por un colectivo como una fuerza concentrada en dominar el ámbito visual, mientras que otros están hechos una sola vez. Los tags bombas son

otra forma de grafiti, la cual está usada principalmente por los artistas y *crews* más dedicados. Las bombas aprovechan el uso de color para rellenar letras grandes o nubladas, a veces llamadas «firmas pompas». Normalmente, se utilizan estas bombas como firmas más artísticas y a veces acompañan otras piezas del mismo artista. También existen los mensajes escritos en palabras (más o menos) legibles, que se definen como vandalismo. Aunque esta palabra normalmente tiene una carga negativa, en este caso se utiliza para describir frases, oraciones y palabras que puedan ser positivas o negativas, políticas o expresiones de amor, entre otros. La irreverencia y desorden del vandalismo, incluye ejemplos claves como: «Tenemos que hacer la Revolución» y «Pauli, te amo». El vandalismo es común en edificios públicos (tales como la UdelaR, la Intendencia y la Biblioteca Nacional), quizás como una fuerza contra la cultura dominante promovida por el Estado. El grafiti puede enriquecer o degradar los muros que ocupan, pero siempre es ilícito desde el punto de vista oficial. Al otro lado de los vandalismos de artistas



clandestinos, existen muchos ejemplos de arte callejero apoyado por empresas, organizaciones y varias instituciones. Este tipo de arte urbano, llamado arte institucional, tiene rasgos distintos que las otras ramas investigadas, principalmente porque es pedido explícitamente por una autoridad. Algunos edificios montevideanos aprovechan el poder representativo del arte para cumplir metas económicas o culturales; por esa razón el arte institucional normalmente no tiene un carácter tan subversivo como el graffiti. La variedad más común en esta sección es el escolar, comprimido de las escuelas (primarias y secundarias) públicas y privadas de la ciudad. El caso del mural es muy parecido por su alegría y espíritu comunitario, pero los murales son pedidos por organizaciones no escolares, tales como edificios gubernamentales, colectivos culturales y otros negocios sin fines de lucro. Grupos profesionales o semiprofesionales como la Escuela de Bellas Artes pintan estos murales y principalmente no usan pintura spray ni técnicas grafiteras sino la pintura más tradicional. Finalmente hay arte callejero que tiene un papel más económico: el arte comercial. Pedidos y pagados por las

empresas, los artistas por encargo crean obras especiales para promover el negocio. Estas piezas pueden exhibir productos o cualidades de la tienda, pero también sirven como protección contra ladrones u otros grafiteros, porque, según Min8, la grafitera famosa que desarrolló una pieza para Movistar, «si hay arte se respeta mucho más» (Tanzi).

Freestyle

Por último, elaboramos una definición de la forma más expresiva y estéticamente desarrollada del arte callejero, el *freestyle*. En contraste con las otras categorías definidas en este trabajo, estas obras no tienen similitudes en sus fines, técnicas, ni contenidos. Estas piezas pueden representar figuras humanas ficticias (algunas son autorretratos) hechas con pintura spray o común. También deambulan un montón de animales en los muros montevideanos; aparece todo el zoológico desde las ballenas hasta los tigres, peces, etcétera. Estas expresiones artísticas pueden simplemente enriquecer el paisaje visualmente con sus colores, pero también hay obras con mensajes sociopolíticos o culturales, dicho explícitamente o no. Estadísticamente,

las piezas freestyle no son tan comunes. Sin duda, el graffiti y los vandalismos se difunden con más frecuencia por causa de la efectividad de la pintura spray y los pocos requisitos artísticos de la técnica. Aun así, piezas hermosas están bastante presentes, especialmente en Palermo, Cordón, Ciudad Vieja y la rambla. Hay barrios que no tienen una presencia fuerte de arte callejero, particularmente Pocitos y la mayoría de Punta Carretas, un asunto que probablemente tiene que ver con la afluencia de estas áreas y su capacidad de borrar grafitis, cuidar sus muros y vigilar contra actividades clandestinas.

¿Para qué pintan? Una mirada a los grafiteros clandestinos

Esta edición del trabajo académico va a destacar unos grafiteros reconocidos —Calush, GSN y Plef— para examinar sus justificaciones personales, para qué pintan los muros montevideanos y para profundizar el entendimiento del arte callejero. Entre un montón de artistas prolíficos en la ciudad, quizás el más famoso sea Calush. Se puede ver este pseudónimo escrito en muchas formas, tales como tags simples y bombas, pero también él ha pintado unas piezas artísticas

Nulo (Lucía Pintos). Sin título.



con la pintura spray porque «es la forma más rápida de dejar tu huella». Aunque el creador prefiere la clandestinidad y anonimidad, un reportero de *El Observador* escribió una reseña sobre su trabajo e impacto social a través de entrevistas ya publicadas. Para Calush, el grafiti es una fuerza revolucionaria que ayuda a la gente marginalizada a representarse visualmente en la ciudad y nos juró que «el grafiti empezó como vandal y va a seguir siendo vandal». Compartió un comentario común entre los grafiteros uruguayos, según el cual Montevideo es demasiado chico para sus sueños: «Mi objetivo es viajar por el mundo dejando mi huella y no conformarme con taguear Dieciocho de Julio», dijo a *El Observador*. Aunque el

arte urbano a veces promueve mensajes culturales o tiene valor en sí mismo, estas afirmaciones muestran que también existen motivaciones como la adrenalina para los individuos responsables. Sin duda, la comunidad diversa de grafiti incluye artistas más abiertos a la identificación pública, como Diego González, que forma parte del grupo Crew del Sur. Con su firma GSN («gusano»), el grafitero ha pintado animales, rostros humanos o referencias de la cultura pop. En una entrevista con *El Quinto Elemento* (una

revista del mundo hip-hop), GSN elaboró sobre las relaciones entre el grafiti y el espacio público, el apoyo del gobierno durante un año electoral, entre otros temas pertinentes. GSN, más que Calush y muchos otros artistas, ha trabajado para difundir el arte callejero de otras maneras. Por ejemplo, también hace tatuajes y fue uno de los dibujantes de la animación uruguaya *Anina* (2013). Sin duda, hay una cierta tensión entre la comunidad grafitera: sobre lo que GSN llamó «evolucionado», o el arte más muralista y representativo,

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.


GRÁFICAMOSCA



Natalia Barenchi. Sin título.

contra el vandalismo y tags crudos (Chili, sin fecha). El Crew del Sur tiene cierta autoridad para dar esa clasificación, porque ellos fueron unos de los primeros colectivos grafiteros en Montevideo. Aun así, eso no se ha manifestado como un conflicto fuerte ni violento sino con unas perspectivas distintas.

Conocido por su firma Plef y por sus personajes de gatos, Felipe Cabral fue asesinado en febrero de 2019 por un desconocido todavía no identificado por las autoridades. Según la comunidad grafitera, la respuesta de la policía no había sido bastante rápida ni fuerte y allí comenzó el movimiento «Volveré, Plef». Este esfuerzo todavía no ha promovido a las autoridades investigar el caso de su asesinato más seriamente; sin embargo, el efecto visual en la ciudad resultó poderoso: la mayoría de las firmas «Plef» hoy en día no estaban hechas por el propio Cabral. Con este ejemplo se puede ver que el poder transformativo de las firmas famosas puede sobrevivir después de sus creadores.

Una contracultura permanente: la comunidad hip-hop de Montevideo

El conjunto de las actividades artísticas del rap, breakdancing, DJing, el tatuaje y asimismo el grafiti, se fundó entre los 60 y 70 como una forma de protesta contracultural llamada hip-hop. Entre los 80 y la actualidad estas expresiones han mantenido sus vínculos bajo el título del hip-hop y se han difundido en ambientes urbanos en todo el mundo. El grafiti y el arte callejero en Uruguay, según el artista visual Fernando López Lage, «están aún relacionados con el rap y la cultura del hip-hop», así que sería inapropiado destacar el arte callejero sin conocer sus parientes en Montevideo, principalmente los musicales, para ver las relaciones ya vivas entre estas modalidades. El 30 de agosto de 2019, el espectáculo «DOON Callejón Urbano» fue presentado por el Instituto Nacional de la Juventud (INJU) en la plaza Líber Seregni para celebrar las formas diversas de la cultura hip-hop uruguaya. Antes del anochecer, el evento tenía un ambiente bastante familiar, con

integrantes tanto viejos como jóvenes disfrutando las actuaciones de varios artistas jóvenes; sin embargo, también estaban presentes las manifestaciones típicas de la contracultura contemporánea, tales como cajas baratas de vino, el skateboarding y la marihuana. Había puestos de tatuaje y de la ropa pop (EmeXem), comida de foodtrucks y una cervecería artesanal, pero sin duda el foco del DOON fue las batallas de los raperos en la plataforma central. Hay una cierta normalización de las técnicas hip-hop por la parte de la ciudad, incluso las visuales, por la cual López Lage sugirió: «La Intendencia de Montevideo ha cooptado muchas de estas expresiones para su propio beneficio. Al final, este arte callejero parece ser una cura para lo que los defensores del orden estético llaman vandalismo». Las tensiones internas del mundo grafitero que fueron descritas en la sección anterior —entre los tags populares sin fines artísticos y el crecimiento de las formas más «avanzadas» que podrían ser definidas como arte más tradicional— se manifiestan en la realidad en este festival

grande y autorizado. La producción callejera, aunque nació en la clandestinidad, hoy en día está difundida por las redes sociales (Instagram, sobre todo), puede ser pedida por cualquier empresa y a veces está aprobada explícitamente por las autoridades uruguayas.

Conclusión y pensamientos finales

Todo este trabajo estaría incompleto sin mencionar las condiciones de las calles uruguayas y sus residentes no oficiales. Se ve la pobreza en Montevideo en las calles en las caras hambrientas que piden comida, dinero, lo que sea. Hay vínculos inestables entre la gente sin hogar y el grafiti: muchas veces, los artistas aprovechan los espacios públicos tanto como los que buscan un lugar para dormir con tranquilidad. Es posible que los muros pintados puedan dar más valor estético a los espacios marginalizados en la ciudad y desestigmatizar la actividad de la población pobre. Sin embargo, el arte callejero nunca cambiará las oportunidades económicas disponibles a la gente vulnerable; solo el gobierno y las fuerzas comunitarias tendrán ese poder. Relacionado con el tema de la pobreza es mi papel como fotógrafo novato en una ciudad nueva. Ocurrieron veces cuando me sentía como una especie de voyeur, un observador sin destino, cuando estaba sacando fotos en varios lugares en la ciudad. El arte callejero existe en las calles del mundo real —es

decir, con relaciones complicadas de poder— en vez de las piezas inmutables dentro de la autoridad y seguridad de los museos. La fotografía y el arte urbano tienen una relación casi simbiótica en la modernidad, porque las obras en los muros son tangibles, no permanentes y (muchas veces) clandestinas, mientras en las redes sociales el grafiti ha adquirido una permanencia intocable. Estas dos modalidades son gratuitas y públicas, aspectos fundamentales a la mayoría del arte callejero en toda su historia. Después de la investigación, mi hipótesis fue confirmada en algunas maneras y negada en otras. En primer lugar, descubrí que las relaciones entre lugares de poder explícito (la Biblioteca Nacional u oficinas del Estado, por ejemplo) no mantienen la mejor cantidad de arte urbano como pensé; con seguridad son áreas importantes de contacto social, pero sus muros normalmente son más vigilados y limpiados con más frecuencia. Realmente, se ven las piezas más desarrolladas en barrios como Cordón, Palermo y la Ciudad Vieja, en los cuales existen los requisitos necesarios de muros blancos y disponibles, unos artistas interesados y un público para apreciarlas. Las calles en sí mismas son más o menos fijas, pero el contenido de sus muros es transitorio. Desde mi llegada a la ciudad, he visto cambios en los detalles del paisaje: tags nuevos, sobre todo, pero también obras

destruidas, revisadas y cubiertas. El sitio web streetart.uy, por ejemplo, aunque sea muy útil, ya tiene obras publicadas tan recientes como 2014 que no existen más. Por eso, el trabajo de fielmente documentar cada apariencia de arte callejero sería quijotesco e inútil. Aun así, he visto el poder transformativo del arte callejero en cada una de sus manifestaciones diversas y estoy aprendiendo a valorar el grafiti «grosero» y el vandalismo tanto como las piezas más agradables. La historia de Plef y su justicia pendiente me convenció que los tags pueden servir no solo como firmas narcisistas, sino como movimientos clandestinos y poderosos. Más allá del impacto personal que reciben muchos artistas, el arte callejero y el grafiti promueven una comunidad entera de contracultura, nacido en conjunto con el hip-hop y sobreviviente hoy en día. Las calles montevideanas que compartimos están llenas de color y vulgaridades. Cada uno tiene que decidir por sí mismo si es un asunto asombroso o repulsivo; sin embargo, es un asunto innegable de nuestra ciudad y de muchas ciudades del mundo. Ojalá no cambie la dinámica creativa de los grafiteros ni la aprobación implícita del público y la Intendencia. Sin duda, quedan piezas incontables en los barrios que ya no he recorrido, sin contar cada tag bomba que pasé y no fotografié, incluso casi cada muro blanco lleno de vandalismos. 📍



Bartolomé Mitre 1368
Montevideo - Uruguay

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

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com

a través del
arte



Tinta sobre papel con edición digital.

Desde la cornisa

Textos y dibujos de Mingo Ferreira

Una frase (agrego, también una imagen) puede ser un barco fantasma, inabordable. Su falta de sentido o su exceso de sentido, inabordable.

¿Qué dice, qué escamotea, qué oculta? Su sentido o su desmesura... ¿la anulan?

Hablamos de cultura si existe ligazón. Cuando nos conectamos. Cuando sentimos que crecemos: gajos en la espesura de la fronda.

Cultura. El tejido de la experiencia colectiva. Millones de saberes conectándose.

Saberes sedentarios.

Saberes nómadas.

Instancias de lo mismo, entretejiéndose, creciendo.

Instancia A: un nivel genérico de acuerdos, coincidencias, búsqueda de un punto polar.

Instancia B: Nivel de observador que despliega una mirada hacia el punto polar contrario, porque intuye que existe, o guarda esa esperanza, puente para que el diálogo transite, fluya. Vaivén.

Frases (o imágenes) que sueñan. Aparecen y desaparecen. Sentido que se disuelve en el instante de mayor intensidad.

¿Los sueños son instancias del acontecer psíquico con exceso de sentido, o sentidos, para nuestra conciencia domesticada, colonizada, por artefactos retóricos que circulan por canales y cauces consensuados, banalizados?

Intangibilidad.

Desmaterialización.

Mapas de lo desconocido.

Textos marginales de una lectura, sin fecha, ni datos de un original.

Memoria de un encantamiento

Todo consistía en invitar al espíritu de Pedro mi abuelo
 al de Antonio mi tío
 al de Sultán el perro de mi abuelo
 al espíritu de los livianos bancos del árbol de ceibo
 al espíritu de las dos acacias que detenían el maizal
 a los espíritus sueltos en el aire
 y navegábamos la tarde
 en cordial prosa de campo
 mientras alrededor los matices de luz detallaban el paisaje
 bienaventurados nosotros tranquilos como los árboles
 hablando de palabras y de silencios
 de aconteceres tejidos por la memoria de la memoria
 lo que dijo una vez alguien que otro le dijo y así
 cigarro va cigarro viene
 discurriendo al costado del olvido y de las horas
 como si estuviéramos orando desde aquella lejanía
 nada más eso era todo
 y con un silencio muy pero muy lento se tendía la noche sobre nuestros cuerpos.



Tinta sobre papel con edición digital.



Autorretrato con la dama del armadillo. Carbonilla, 1,50 x 1,50, 2014.

Al rescate de las artes populares

La obra de Álvaro Amengual (Montevideo, 1957) tiene al dibujo como protagonista. A partir de su exuberancia técnica, sus composiciones recientes parten de fotos antiguas para proyectar una mirada irónica con tintes de humor, que nos invitan al disfrute sin concesiones. En el proceso de construcción de su lenguaje existe un rescate de las artes populares como la ilustración, la caricatura y la historieta; disciplinas de alguna manera relegadas por la historiografía del arte. Territorio que Amengual transita desde la década del 80 con solvencia, el cual requiere un dominio del oficio y que persigue una comunicación directa estableciendo con el contemplador una complicidad, por momentos lúdica y cargada de significados a descifrar.

GERARDO MANTERO

Estas entrevistas centrales que editamos en *La Pupila* pretenden dar testimonio de la obra y del pensamiento de los artistas. Por eso siempre empezamos por los inicios. ¿Cómo se desarrolló tu formación, tu periplo formativo?

Lo primero fue el Instituto de Bellas Artes San Francisco de Asís, luego estuve en el taller de Freddie Faux de escultura y en el taller de dibujo y pintura de Clever Lara, que dirigían ellos dos. Seguí con él cuando cerró la escuela, uno o dos años más. Años después volví al taller como ayudante, como docente. Le daba una mano a Clever.

En tu lenguaje el dibujo es relevante, y vos afirmás que esta ancestral disciplina es el medio expresivo más despojado, más esencial, solo basta un trozo de papel y un lápiz, y en su franqueza y su desnudez adquiere su plenitud. ¿Sería entonces un territorio donde es difícil el simulacro de la mentira?

Sí. Se ve más claro en la ineptitud. De repente con la pintura podés maquillar un poco más esas cosas, pero el dibujo es despojado, no tienen muchas posibilidades. También existe la posibilidad de que sucedan cosas que no están tan pensadas.

Disciplina que requiere de un dominio del oficio, de recursos técnicos, y también se construye un lenguaje con las limitaciones propias. Más allá de que



La niña del erizo. Pastel, 1,50 x 1,50, 2017.

en tu lenguaje se impone la exuberancia técnica, ¿cuáles serían tus limitaciones?

Las limitaciones se las impone uno. Yo no dibujo como quiero, sino como puedo. Es probable que tenga una determinada habilidad en el oficio, pero sin dudas a veces querría lograr cosas que no puedo lograr. Antes dejaba de trabajar por períodos muy largos, después entendí que

las limitaciones son una cosa interesante porque te hacen único, así como las virtudes. Me parece que es interesante aceptarlas. Hay mucha gente que dice que necesita mucha más formación de la que tiene y en principio parece un acto de humildad, pero generalmente es un acto de soberbia, porque quieren ser algo a lo cual el ser humano no puede llegar, o



La infancia de Carlota. Pastel, 1,50 x 1,50, 2015.

muy pocos llegaron. A mí me gusta mucho dibujar, no me puedo pasar la vida llorando. Hasta acá llegué, hasta acá me formé, y con eso me voy a manejar.

John Berger afirmaba que una obra acabada es un intento de construir un acontecimiento en sí mismo. ¿Cómo determinás el punto culminante de una obra?

Es parte de aceptar las limitaciones, no

sabés nunca cuándo va a estar terminada. Tenés una idea de una imagen, la vas materializando y en un momento decís: «Bueno, he hecho lo que quise y lo que pude». Ahí dejo de trabajar.

Otra definición del dibujo tiene que ver con que es una manera de pensar activamente. El dibujo tiene esa virtud, permite la reflexión la actitud crítica.

Creo que es una actividad donde impera más la razón. Impera la emoción también. Enseñar dibujo, explicarlo, es más factible que enseñar pintura. No hay tanta relatividad en el dibujo como sí la hay en la pintura. Yendo a una cosa muy básica: medir un modelo. Yo le puedo decir a la persona que la botella está muy ancha. Tomo el lápiz, la mido y se lo demuestro. Hay un porcentaje muy grande de razón



INFANTOZZI
MATERIALES
LÍNEA PROFESIONAL

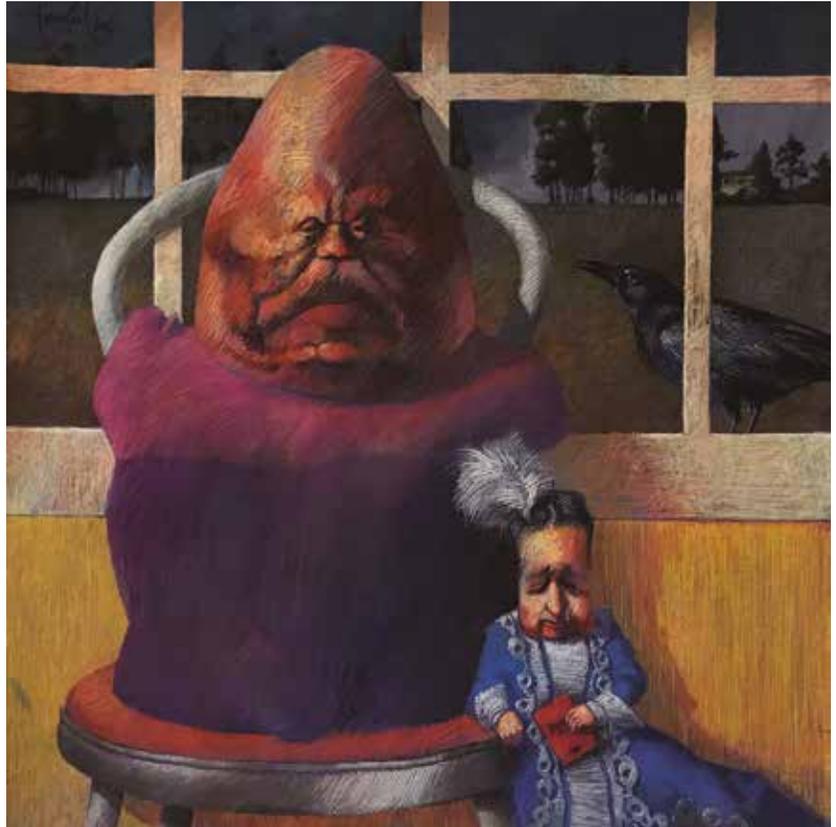
NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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

Los fenómenos: El hombre oruga. Pastel sobre papel, 150x150, 2016.



con la cual nos ponemos de acuerdo. Pero si le digo que un color debería virar hacia tal color y me dice: «Yo lo veo así», no hay forma de demostrarlo.

¿Cómo comienza tu proceso creativo?

¿De dónde partís?

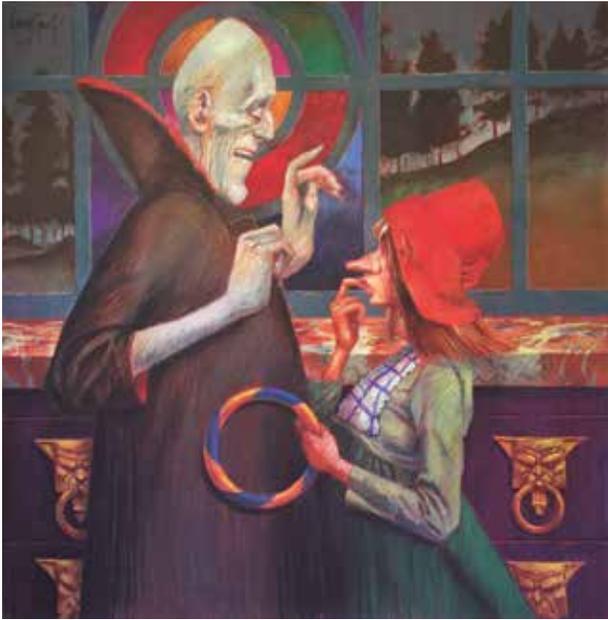
Estoy partiendo de imágenes fotográficas antiguas, pero lo más importante, lo más medular, es que estoy tratando de aunar el

tema de la pintura con las artes populares. Por ejemplo, la historieta, la caricatura, la ilustración, incluso el diseño gráfico. Todas esas artes que son consideradas como menores. Porque me parece que tienen un potencial comunicativo enorme. Se usan poco en la pintura, y una cosa que me preocupa es expresar, comunicar lisa y llanamente en donde no sea necesario que medie un texto para que la persona

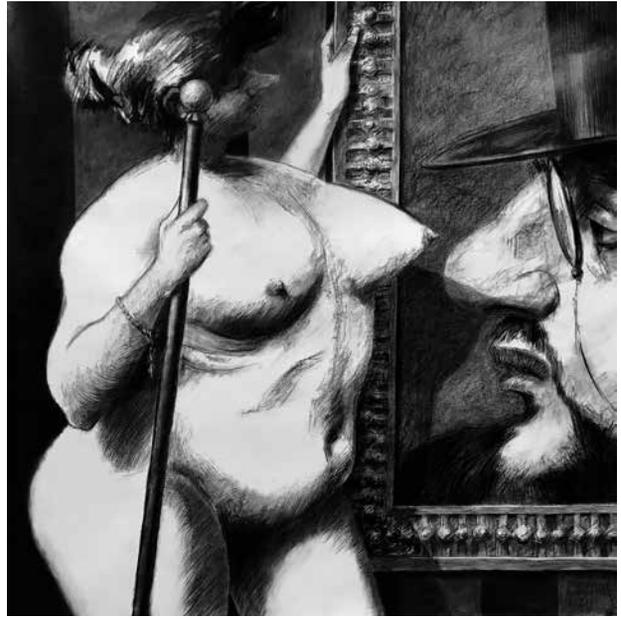
entienda qué quisiste hacer con la imagen que estás presentando. También tiene que ver con mi etapa, que compartimos contigo, en la que empecé a trabajar con el semanario *Alternativa*. Comencé a trabajar por primera vez en gráfica, nunca lo había hecho. Ahí conocí un mundo muy nuevo, que no había transitado, porque me formé en una escuela de arte. Empecé a conocer diseñadores gráficos, historietistas, y

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



Los fenómenos: No me toquen. Pastel sobre papel, 150 x 150, 2015.



La modelo de Lautrec. Carbonilla, 150 x 150, 2014.

practicué esas disciplinas y me resultan muy atractivas. Con el paso del tiempo, por un complejo de «pariente pobre», me pareció que debería dedicarme a la pintura, porque consideraba que era la cúspide de la pirámide. No hace tanto decidí dedicarme solamente al dibujo.

¿A qué denominás artes populares?

A estas artes que son consideradas menores, fijate que en la historia del arte, del siglo XX fundamentalmente, jamás se habla de la caricatura, de la historieta, de la ilustración, y sin embargo son imágenes con las que convivimos todo el tiempo. ¿Por qué las excluyen de la historia del arte? Es muy extraño. A mí lo que me resulta muy atractivo es esa naturalidad comunicativa que tienen esas expresiones llamadas populares. Mis intereses andan por ahí.

Tus figuras antropomórficas de alguna manera tienen reminiscencias de la caricatura, son una guiñada a ese oficio que estuviste desarrollando en los 80 y 90. Es una especie de rescate.

Cuando supero esa instancia de dejar la pintura y me meto en el mundo del dibujo empiezo a recordar todo aquel período, todos aquellos trabajos que había hecho. Me gratificaba mucho hacerlo para la prensa. Ahora recupero eso en el ámbito de la pintura o del arte.

¿Qué lugar ocupa el azar en tu manera de componer?

Está presente, a pesar de que intento hacer una imagen determinada, pero en el proceso de dibujar y de pintar —yo pinto con pasteles, una técnica muy vinculada al dibujo, y con acuarela— se da una situación

de azar enorme. En el acto de concebir el dibujo, de bocetar, también suceden cosas inesperadas, a pesar de que parezca algo voluntario y racional siempre hay sorpresas.

Tu obra contiene una mirada irónica con tintes de humor, que no es habitual encontrar en nuestro escenario.

Yo era un tipo excesivamente solemne en el acto de realizar una imagen. El humor era como minimizar la densidad, el peso, del trabajo. Sin embargo, en la vida cotidiana soy un individuo que utiliza mucho el humor, y lo he aceptado y lo uso y me siento muy cómodo.

Parecería que tus obras recientes son una invitación a la diversión, a lo lúdico, al disfrute de la contemplación.

Yo me divierto mucho. Antes me molestaba



Los Muertos. Carbonilla, 150 x 98, 2016.



mucho que la gente se riera frente a algo que yo hacía, ahora me encanta. En algunos trabajos es inevitable sonreír.

Tiene también un toque de picardía.

Esencialmente lo que hago es como soy yo, es tragicómico.

Paralelamente a tu actividad artística has desarrollado una larga trayectoria como docente. En un texto que publicaste a partir de una exposición de tus alumnos mencionabas como ejemplo a Antoni Tàpies, que desdeñaba la enseñanza. ¿Qué es lo que te propones como docente desde tu taller? ¿Cuáles son las premisas que rigen tu docencia?

Trato de dar herramientas de oficio. No creo en los talleres de creatividad, porque es como un taller al que vas y te enseñan a ser simpático, no se puede. Creo sí en la comunicación del oficio. Le doy las herramientas a la persona para que una vez que domine la gramática y la sintaxis pictórica escriba lo que quiera. No hay una línea de trabajo hacia ese lugar. Lo único que creo es que un taller puede aportar esa enseñanza del lenguaje. Después la persona hará con eso lo que quiera.

¿Con qué expectativas viene un alumno en este momento del arte contemporáneo?

Es muy variado. Hay gente que viene y no está nada mal, pero también hay gente a la que le interesa realmente. Sobre todo



Álvaro Amengual.

los jóvenes vienen con una expectativa de formarse y dedicarse a la pintura. La mayor parte de la gente que viene al taller es gente a la que le gusta dibujar y pintar, lo cual es muy loable. Generalmente lo toman como un pasatiempo. También está el hecho social, que tampoco es despreciable. Las expectativas son variadas.

Además de rescate de las artes populares existe en tu obra reminiscencia de tiempos pretéritos.

Sí, porque las fotografías son antiguas. Yo trabajo con fotografías en blanco y negro del siglo XIX y principios del XX.

En realidad no hay una estrategia para contar algo, las historias se van formando por acumulación de imágenes. Hay una imagen que me interesa por equis razón, y empiezo a bocetar. Ahí se me empiezan a ocurrir cosas que funcionan como respaldo de esa imagen. Hay mucho azar, pero no hay una intención voluntaria de querer contar una historia. La historia sale, si aparece. En estos últimos trabajos, si buscás un hilo conductor narrativo, no lo hay. Hay ciertos hilos conductores que tienen que ver con lo formal, con el espíritu general, pero no hay una historia que los una. ☺

Alejandro Casares: La promesa cumplida

PABLO THIAGO ROCCA

Evocar la figura de Alejandro Casares (Montevideo, 1942 - Marindia, 2020) significa reflexionar sobre una persona que estuvo siempre ligada al mundo del arte, desde múltiples perspectivas disciplinarias y oficios conexos. Pero, ante todo, es afirmar el talento pasional y comprometido del hombre con ese aspecto peculiar de la realidad que llamamos arte, a un punto que quizás hoy resulta difícil imaginar para las actuales generaciones. Las charlas interminables, los entusiasmos desbordantes, los enojos furibundos, todo giraba en él sobre ese eje de la creación, fundamentalmente de la plástica, pero también de la literatura, el cine y de otros aspectos más cotidianos de la creación como la forma de vestir, de cocinar o de llevar un jardín.

Como en tantos otros artistas su personalidad fue quizás su más importante obra, una obra integral de la que se desprenden —a veces dolorosamente— los frutos materiales de su «genio», pero que en toda su multiplicidad y riqueza no dejan de ser algo fragmentario e incompleto. Máxime cuando a través de sus criaturas —llámase escritos, dibujos, pinturas, murales, esculturas— el creador salta de un lado a otro de los estilos y de las técnicas, se mueve inquieto y furtivo sin que se pueda apreciar de una vez esa línea sutil que atraviesa el conjunto de su producción y que es el motor mismo que la impulsa.

Casares sostenía que se había formado con José Trinchín (Montevideo, 1903-1984), Augusto Torres (Barcelona, 1913-1992) y Carlos González (Melo, 1905 - Montevideo, 1993). Y es verdad, pero de ninguno de ellos podría decirse que haya sido su maestro en un sentido formal, de educación en un taller regular aprendiendo procedimientos y doctrinas. De los tres aprendió a apreciar el arte, a



Bodegón rojo. Hierro, 80 x 80.

palparlo, a partir de charlas y reuniones más o menos periódicas. Como Trinchín, Casares tuvo que ganarse la vida vendiendo obras de arte y objetos que pasaban por sus manos y que en ocasiones hubiera querido retener, rabiosamente retener y no pudo. Con Augusto Torres, además de la amistad, lo acercaba la admiración honda de su pintura, rayana en la idolatría. Y así también con Carlos González, el genial grabador, estaba cerca para compartir la mirada de picardía y esa destreza manual del hombre de campo que aprende sobre la marcha, que encuentra sus ocasiones en los tanteos y en los errores más, mucho

más, que en los dictados de un programa estético depurado. Su formación estuvo signada en todo caso por la atmósfera de las peñas y tertulias: en el Instituto Vázquez Acevedo (donde hizo preparatorios de arquitectura), en las reuniones que propiciaba el crítico Raúl Zaffaroni (Montevideo, 1917-2011) y en el entorno amistoso de su querida Marindia, lugar donde se radicó en las últimas décadas. Por otra parte, su desempeño laboral en los museos nacionales de Artes Plásticas (hoy MNAV) y en el Museo Histórico Nacional, le proporcionaron otra clase de herramientas conceptuales y una perspectiva histórica

con las que solidificó los conocimientos adquiridos en las becas juveniles (Francia y México), en los viajes a cursos y congresos (Argentina, Brasil, España) y en las visitas a los grandes museos europeos. Ese bagaje cultural para un artista de su generación tuvo un efecto benéfico —no se hubiera podido pedir mejor escuela para su carácter— y con los años le permitió ejercer la docencia con una solidez de la que dan crédito sus alumnos, como Graziella Basso, la primera en reconocerse como tal.

La crítica y el éxito

Repasando las críticas de que fue objeto Casares a lo largo del tiempo, pareciera que luego de un comienzo fulgurante, que fue visto como la gran promesa del dibujo de su generación, anduvo errático por otros terrenos sin llegar a cumplir del todo las expectativas nacidas de ese primer embate. Esto no es cierto, en absoluto, porque estaba en su naturaleza pesquisadora el desplazamiento continuo en las formas de crear y de pensar la creación. Pero temo que a veces él mismo cayera víctima de esa impresión, sobre todo en el último período, y ese fuera el motivo por el que se hundiera en profundas crisis. Preciso es decir que logró levantarse una y otra vez de sus caídas. En el fondo, no sería justo comparar los tanteos iniciales en el dibujo, por más deslumbrantes que fueran, con la obra pictórica posterior, ni con las esculturas o la pintura mural; no tendría objeto, porque obedecían a intereses y momentos distintos de la vida.

Un comienzo demasiado exitoso en la juventud suele operar como una fuerte condicionante para el artista mayor. Lo paraliza. Salvo que el joven artista aprenda a repetirse en las fórmulas del éxito, cuestión que Casares eludió a conciencia. Hay que aclarar al respecto que su obra primera fue consagrada por los más

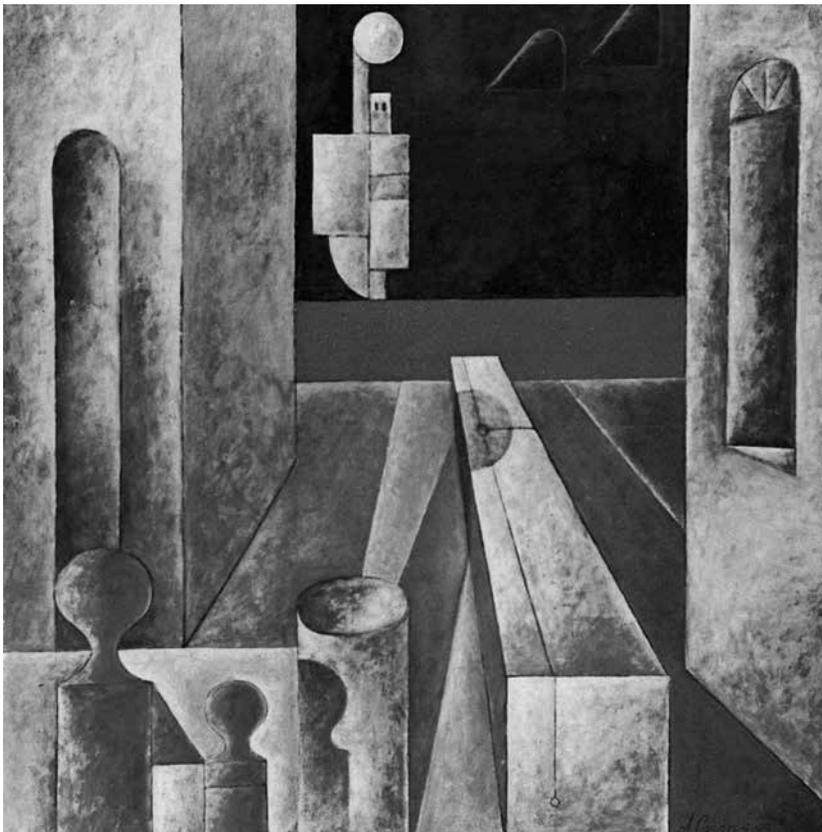


Mujer en el jardín. Óleo sobre tela, 1974.

reputados críticos uruguayos de mediados de siglo pasado, cuando la crítica de arte estaba en su momento cumbre y era ejercida desde esa posición de privilegio legitimador. Fernando García Esteban (Montevideo, 1917-1982) llegó a escribir que «de la promoción renovadora más reciente, entre los artistas más jóvenes, el que primero llega a situarse de modo singular es Alejandro Casares».¹

José Pedro Argul (Montevideo, 1903-1974) lo dedicó varios párrafos —más que a otros artistas reconocidos— en su clásico *Artes Plásticas del Uruguay*. Escribió: «En el registro de lo que ha dado el arte del dibujo como afirmativo, cabe señalarse el de Alejandro Casares, 1942 (Beca de 1970) que llena sus láminas con rápidos apuntes donde alternan gruesos y finos trazos, colocados a manera del uso del *block-not* donde descarga con urgencia las pesadillas del momento [...] Casares va descubriendo en ella la figuración

de sus ocurrencias, cambiando libremente la colocación de la lámina, trazando rostros humanos junto instrumentos musicales, o pájaros, o letras del alfabeto u otra cosa cualquiera, sin relatar cuentos, ni alegatos, ni preocuparse de componer fábulas-ficción (sin moraleja) a los cuales es muy afecto el surrealismo con los inesperados acercamientos de motivos...». Luego de adscribir su producción gráfica a esta corriente y de abundar en las bondades del dibujo en tanto técnica expresiva, Argul afirma: «Dentro de esta prédica cabe incluir como prototípicos dibujos, estas láminas de Alejandro Casares aureoladas de la felicidad de dibujar sin otra intencionalidad que la poética». Finalmente, y tal vez más significativo que el comentario verbal, Argul incluye en la última edición que él controlara de su libro, una imagen de la pintura *Mujer en el jardín*. En una época en que la impresiones



Pitágoras y su hijo. Óleo sobre tela, 90 x 90, 1998.

a color eran muy costosas por lo que había que elegir con extremo cuidado en qué pinturas utilizarlo, el crítico destinó el color únicamente a nueve páginas del libro y a las correspondientes pinturas de Milo Beretta, Figari, Blanes Viale, Causa, De Simone, Verdié, Costigliolo, Alejandro Casares y Hugo Longa. Incluso la selección de imágenes en blanco y negro fue escasa y rigurosamente escogida. Este simple dato es muy elocuente de la valoración que se tenía de Casares.²

Avatares

No todos los críticos se quedaron con su primera época, la de «El Dibujazo», movimiento espontáneo por el que la crítica María Luisa Torrens (Montevideo, 1929-2013) designó a aquella joven promoción de artistas uruguayos que se sirvieron de recursos económicos en la gráfica (grafito, lápiz, lapicera, pluma y rapidograf) para realizar sus tanteos experimentales y sus críticas sociales.³ El marchand Enrique Gómez (Montevideo, 1930-2019) fue el principal promotor de este numeroso y variopinto contingente de artistas desde sus varias galerías y emprendimientos editoriales.⁴ Otros críticos vieron el pasaje a la

maduración de Casares como un tránsito positivo. Nelson Di Maggio (San José de Mayo, 1928) constata sus dotes «legítimas» de pintor maduro: «Dibujante de empujado sentido satírico, fue una de las revelaciones de los sesenta e hizo una magnífica como fugaz unipersonal (duró apenas unas horas en Galería Gugelmeier, 1970), para dedicarse a la pintura y en especial a la naturaleza muerta, donde atrapa un aura poética con legítimos recursos operativos. En años recientes volvió a la escultura monumental y a la pintura en libres composiciones semiabstractas».⁵

Pero lo cierto es que la producción artística de Alejandro Casares se fue diversificando y complejizando sin que el reconocimiento general de la crítica acompañara ese proceso. Amigos artistas y colegas cercanos como Leonilda González, Clarina Vicens, Vera Sienra, Gerardo Apud o Sara Ledoux Caballero, entre otros, siguieron fieles hasta el final, alentándolo e interactuando con él.

Pero las oportunidades de exponer no fueron todo lo frecuentes que él hubiera pretendido, en especial en las últimas dos décadas. Una de las muestras individuales más importantes acontece en el año 2002,

a iniciativa de María Yuguero (Montevideo, 1950), en la sala Sáez del MTOP: «Sus bodegones se yerguen con la contundencia de objetos tallados en dura piedra; textura y estructuración los asimilan a pequeñas edificaciones precolombinas. Pintura básica entonada en la que se destacan densos rojos y horizonte alto, rasgo que también compete a sus mares entrevistados, invisten a sus configuraciones de la majestad del pasado».⁶

Dos puntos altos de su creación le valieron una atención renovada: el mural en el museo abierto de San Gregorio de Polanco (2005) y la gran escultura «Música de las esferas» (2017) en el establecimiento El Abrazo, sobre la ruta 11, en Atlántida, obra concebida por el artista y ejecutada por Juan José Castro. Esta última, como buena parte de sus esculturas guarda conexión con la obra de su admirado Oteiza (Orío, 1908 - San Sebastián, 2003). Del artista vasco Casares buscó una síntesis entre formas simples y movimientos de precisa articulación. La asimilación de sus «héroes» pictóricos: Humberto Causa, Alfredo De Simone, Pedro Figari, Henri Matisse, Giorgio De Chirico, Javiel Raúl Cabrera y Augusto Torres encuentra en su obra tardía una extraña y feliz síntesis. Casamiento inusitado entre

Ernesto Vila, Alejandro Casares, Haroldo González.



la paleta de suaves modulaciones tonales de Torres y la hondura metafísica de Chirico, se da en sus paisajes portuarios, generando climas luminosos al borde de la abstracción.

Son características sus pinturas de jarras y aves anseriformes, probable homenaje a la Laguna de los Cisnes, un espejo de agua cercano a su último lugar de residencia. Con estas figuras, símbolo de la relación entre los elementos (agua, aire, tierra), Casares construye un espacio de ambivalencias y delicadas armonías. En estas obras la sugerencia espacial viene dada no tanto por el manejo de la perspectiva convencional —como en las escenas con embarcaciones—, sino por el

tono y el juego de contrastes cromáticos. Obra compleja y acabada, de gran decantación, que merece un estudio serio y comprensivo de toda su trayectoria. Pero ese es asunto que compete a la crítica y al público en general. Alejandro cumplió su promesa de una vida entregada al arte. No se repitió ni transó con el éxito fácil. No defraudó. A nosotros nos queda sostener su compromiso. 

Notas

¹ Dibujantes y grabadores del Uruguay, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1975.

² Proceso de las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo, Barreiro y Ramos, Montevideo, 1975.

³ «Nos correspondió bautizarlo casi en una nota

del Suplemento Cultural de los Domingos de El País, en 1972». María Luisa Torrens, catálogo de *El dibujazo*, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo, 1989.

⁴ Reunió dibujos de 88 artistas, sumando también algunos antecesores del movimiento, como Nelson Ramos, José Gamarra, Espínola Gómez y Magalí Herrera, para una gran muestra colectiva curada por Torrens y Olga Larnaudie en el Palacio Municipal en 1989. Además de exposiciones individuales en su mítica Galería U realizó ediciones de plaquetas de poesía ilustrada y carpetas de dibujos y grabados para difundir la labor de estos creadores.

⁵ *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, Ed. De autor, Montevideo, 2017.

⁶ Catálogo de la exposición *Alejandro Casares*, Sala Federico Sáez, MTOP, Montevideo, Junio-julio 2002.

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Acrílico sobre tela. Tríptico de 115 x 42 cm (cada elemento 1,15 x 1,40).

Entrevista con **Horacio Cassinelli**, artista plástico

Horacio Cassinelli (Montevideo, 1971) explora todos los medios expresivos, diversas técnicas, pintura, acuarela. Se expresa a través de un amplio abanico de corrientes figurativas, que escapan al juego de categoría. Su obra es el testimonio de la riqueza y del talento del autor, como su compromiso artístico y personal. Exhibe su trabajo muy personal en los cuatro rincones del mundo, en exposiciones colectivas e individuales.

HEBER **PERDIGON**

¿Como nació tu pasión por el arte?

Te das cuenta de que el arte te interesa cuando decides volver al lugar en que una obra te conmovió. Algo que descubriste en un museo o en un espacio público no te dejó tranquilo y tienes que volver a verlo porque sientes que hay un misterio, que algo quedó abierto. Son las obras, la afinidad

o la indiferencia que te producen, que van a guiar tu producción. Recuerdo que de niño cuando pasaba por la Galería del Notariado, me detenía a ver *Los Jugadores de truco*, de Hugo Nantes. Había algo en ese conjunto de esculturas que funcionaba muy distinto que, por ejemplo, el David. Retrospectivamente te diría que seguramente fuese que los

jugadores estaban a mi altura y no distanciados por un pedestal, eso permitía que uno de ellos me mirase a los ojos. Y funcionaba muy bien. El David se deja mirar, es en cierta medida un objeto erótico, la escultura de Nantes establece una simetría en la relación con el espectador, otro tipo de invitación. Es lo que busco en una obra de arte.



Zahori. Óleo sobre tela, formato 27 x 22 cm.



Zahori. Óleo sobre tela, formato 27 x 22 cm.

La actividad cultural está reducida en tiempo de pandemia.

¿Cómo has vivido el confinamiento y la creación?

Fue extraño pensar en museos como el Louvre u Orsay vacíos, leer sobre arte sin tener el objeto presente, estar en la imposibilidad de experimentarlo. En esos momentos uno se da cuenta de que no son objetos teóricos, sino metros de tela cubiertos de pintura, mármol, espacios activados por la disposición precisa de elementos irremplazables, uno se da cuenta de que el recuerdo de una obra no es la obra. El arte a distancia que fue posible durante el confinamiento fue el impalpable de los píxeles, el del parlante y el micrófono, el conceptual.

¿Cuál es tu fuente de inspiración?

En gran parte la lectura, autores como Cortázar, Gombrowicz, Kafka o Chevallard, que hacen que lo que nos es familiar y conocido se vuelva de pronto nuevo y extraño. Y el cine de Guy Maddin, difícil de definir. Es quizás intentando establecer la definición de lo que nos emociona en una obra, que viene la inspiración.

La mayor parte de tus creaciones son en *petits formats*. ¿Por qué?

Si muchos de mis trabajos son de formato pequeño es por una cuestión de espacio. Pero en algunas ocasiones una idea exige un tamaño mayor y me las arreglo para conseguir el espacio necesario. Me gusta trabajar series, ver cómo, a medida que el conjunto va creciendo, se pierde el control y funciona de manera casi autónoma.

La galería parisina Schumm-Braunstein te representa. ¿Con qué frecuencia expones?

Cada dos años tengo una exposición personal en la que «chequeo» el proceso de trabajo, y durante ese período participo en colectivas en la galería, así como en proyectos paralelos.



Cuatro combinaciones posibles de armado con módulos de 50 x 50 cm.
Acrílico sobre madera.



Acrílico sobre tela. Tríptico de 115 x 42 cm (cada elemento 1,15 x 1,40).



Horacio Cassinelli

En paralelo a la pintura trabajas como diseñador gráfico.

¿Cuánto tiempo le dedicas a la creación artística?

Como con frecuencia las mejores ideas surgen de improviso, los horarios no cuentan. Creo que la actividad artística tiñe de algún modo las otras, y que inversamente es importante para todo artista no perder de vista el mundo del trabajo, para poder apreciar los matices que hay en ambas ocupaciones.

¿Tienes una técnica preferida?

El dibujo (lápiz, pluma, iPencil, bolígrafo), es siempre lo que viene primero, el croquis, porque está cerca de la idea. La pintura, el grabado o la acuarela implican otro tiempo y disposición, necesitan un mínimo de preparación material, un caballete, una prensa o agua. Son «estados» en los que me gusta entrar y salir. No siento lo mismo con el dibujo, que siempre está ahí. Puedes dibujar en un vidrio empañado o sobre el polvo acumulado sobre un mueble, con el dedo. Y de ahí a la pantalla del smartphone.

¿Cuáles son tus proyectos?

En octubre expongo en la Galerie Qui n'Existait (Presque) Pas, que cuenta con una sala enterrada y otra en lo alto de un árbol y en noviembre presento el tríptico *Dérives* en el Salon Métaphore en Gisors, Normandía, Francia, en el que reordeno mis impresiones de una pintura de Evariste-Vital Luminais. 📍

El artista plástico Horacio Cassinelli, vive en París hace más de 20 años. Exhibe sus obras en exposiciones individuales y colectivas, en Europa, Uruguay y en el resto de América Latina. En paralelo desarrolla la profesión de ilustrador, iniciada en la prensa a los 18 años en Montevideo. Tiene una docena de libros publicados. Cassinelli utiliza imágenes familiares inspiradas de la vida cotidiana, cine, internet, juega con el espectador proponiéndole enigmas. Obtuvo su Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Paris

VIII (1994), y en 1999, el Diploma Nacional Superior en Expresión Plástica (DNSEP), en la Escuela de Arte y Diseño (ESAD) de Reims, Francia. «Desviar de su cauce el flujo de imágenes que nos rodea haciendo uso de soportes insólitos, escarabajos o palas mecánicas, es su estrategia favorita para invitar al espectador a una lectura lúdica y extraña de la realidad» (A.G.). En París, la Galería Schumm-Braunstein representa y exhibe la obra del artista.

Estética, arte y política en la Alemania nazi y la URSS estalinista (Parte I)

HÉCTOR BALSAS

El oro troyano

Los hallazgos que el arqueólogo alemán Heinrich Schliemann realizara en 1873 en el emplazamiento de la antigua Troya, y que atribuyera erróneamente al tesoro del mítico rey Príamo, se incorporaron, en 1879, al Museo de Etnología del Imperio Alemán. En 1945, cuando el Ejército Rojo ocupó territorios germanos en la ofensiva final contra la Alemania Nazi, el tesoro se reportó como desaparecido y se creyó que había sucumbido bajo los bombardeos que obligaron a Alemania a rendirse.

Décadas después se conoció que esos objetos habían sido trasladados a la Unión Soviética y permanecido allí ocultos hasta que, en 1993, disuelta ya la URSS, el gobierno ruso reconoció que el ahora llamado «oro troyano» se encontraba a salvo en el Museo Pushkin de Moscú. Durante la presidencia de Boris Yeltsin, por decreto, todas las posesiones artísticas obtenidas como trofeos de la segunda guerra mundial que aún estuvieran en manos rusas, quedaron nacionalizadas, a pesar de los reclamos de la República Federal Alemana. Esta relación tirante en cuanto a patrimonios nacionales respectivos, lleva larga data y se remonta a cuando eran el Tercer Reich y la URSS. De esa época provienen muchos paralelismos en lo artístico, en lo estético y en ciertas prácticas, que serán el centro de nuestro planteamiento.

Cuestiones de identidad

La descripción contenida en el siguiente fragmento nos remite a los totalitarismos de los años 30 del siglo XX, pero, aun sabiendo su radicación cronológica, se nos haría difícil decir a cuál de ellos en particular está referido.

«Crea un conjunto de formas para dar



«Sé un héroe», 1941.



«Ven con nosotros a la granja colectiva, camarada», 1931.



Deni, V. «Muerte al capitalismo!», 1931.

cuerpo a sus mensajes tanto en escultura, arquitectura como en pintura, a la vez que destruye otras acallando las propuestas artísticas nacidas fuera de su control. El objetivo es común, la configuración de un imaginario estético marcado por unos paradigmas ideológicos ajenos a la creación artística, aquí con la aspiración de dirigir y dar forma al pensamiento de la colectividad del pueblo [...] también mediante el arte.»

«...No le basta con mostrarse como valor positivo, sino que requiere de negar otro valor para autolegitimarse.» (García Vázquez, Milagros, 2019).

Los regímenes que nos ocupan, sin perjuicio de las señas propias de identidad que podemos advertir para cada uno en particular, presentan, al mismo tiempo un número nada despreciable de semejanzas, similitudes, convergencias y concordancias. Y, si de arte se trata, esas aproximaciones son más numerosas aún. No puede sostenerse que exista una identidad entre las culturas de los regímenes nazi y soviético —tal que algo solo puede ser idéntico a sí mismo— y ni siquiera que sean iguales. Sin embargo, a medida que avancemos podremos apreciar muchas más similitudes y semejanzas que las que a priori pudiéramos concebir.

Un poco de entorno histórico

Hay factores históricos que causan lógicas sincronías, aun desde un marcado antagonismo, y también existen elementos más profundos, constitutivos de las respectivas visiones del mundo que mostrarán zonas de parentesco cercano. Si atendemos a la última parte del párrafo antes citado, podremos comprender cuánto, a menudo, se necesitan los antagonistas para afirmarse a sí mismos. Entre fines del siglo XIX y la primera guerra mundial, varias configuraciones imperiales pusieron de manifiesto sus aspiraciones y dejaron en claro rivalidades: el Imperio austrohúngaro, el Imperio otomano, el Imperio ruso y el Imperio alemán. La manifestación de muchos movimientos nacionalistas, en sincronía con la cultura romántica que pregona la búsqueda de los orígenes nacionales, exhibían la existencia de muchas nacionalidades disgregadas entre estados diversos y muchas veces adversos, al tiempo de que esos fragmentos de naciones convivían en el status quo derivado del Congreso de Viena con otros retazos de naciones, muchas veces antagónicas, sometidas a un mismo centro político hegemónico. La expansión de los nacionalismos llevó al

desarrollo de movimientos que planteaban la unificación, más allá de las fronteras, de identidades con orígenes históricos, culturales y nacionales comunes. Los más relevantes fueron, sobre finales del siglo XIX, el pangermanismo y el paneslavismo, que estuvieron muy lejos de ser armónicos en sus aspiraciones y reivindicaciones. Revelaron conflictos de intereses sobre territorios en disputa por motivos económicos, productivos, políticos, geográficos, culturales, etc., lo que cobraría gran intensidad en Europa del Este, los Balcanes y los países bálticos. Ningún imperio salió indemne de la primera guerra mundial: los imperios austrohúngaro y otomano se disgregaron, el Imperio ruso desapareció bajo el embate de la Revolución de 1917, aunque sobre su base se construyó la URSS y el Imperio alemán sería el gran derrotado y castigado, lo cual generó, junto a los intentos revolucionarios comunistas de la Revolución Espartaquista (1919) y la conflictiva existencia de la República de Weimar (1918-1933), el caldo de cultivo del resentimiento nacionalista alemán que volvería para cobrar cuentas mediante el crudo expediente del nazismo. Uno de los motores del nazismo fue

la restauración del «pueblo alemán», apelando al pangermanismo dentro de tantas otras «justificaciones históricas». La Rusia soviética, si bien se basó en el Imperio ruso territorial para construir la URSS, no apeló de modo inmediato a las reivindicaciones paneslavistas, sino hasta luego de la segunda guerra mundial, cuando el régimen estalinista extendió su área de influencia y de injerencia a los países de Europa del Este, a los países bálticos y a buena parte de los Balcanes. Otros factores muestran más cercanía entre los regímenes nazi y soviético, y nos dedicaremos ahora a comparar sus alcances.

Factores de estética general

En este plano hablaremos más del sustrato ético de estas estéticas que se trasluce claramente en un conjunto de ítems concordantes. En ambos casos podemos detectar, detrás de la visión artística, una visión del mundo que tiende a concebir un irresistible desarrollo inevitable, la idea de un destino y, por tanto, de un propósito hacia el que orientar la acción, un ideal universal ineluctable, una parusía. En el caso de la Alemania nazi, será el Reich de mil años, en el de

la Rusia soviética, la sociedad comunista sin clases. Ambos propósitos terminarán trancos: el de Alemania, en 1945 cuando su derrota, el de la URSS, en 1991 cuando su disolución. Comparten, además, la afirmación de certezas concretas acerca del mundo y hacia dónde sostienen que va, contrapuestos firmemente a las incertezas del mundo de comienzos del siglo XX —como la Teoría de la Relatividad (1905-1915), la expansión del psicoanálisis (1919), el principio de incertidumbre (1927) o la paradoja de Schrödinger (1935)—. Así, entonces, comparten también el diseño de un universo cultural propio por el cual difundir los valores e ideas de la restauración nacional (la recuperación del pasado glorioso arrebatado en unos, el avance irrefrenable de una revolución que se precia como inobjetable en otros). En ambos casos, dispusieron de instrumentos de difusión, al servicio del régimen, de conceptos de orden social que predispusieran a las sociedades a aceptarlos como necesarios. El arte fue uno de esos instrumentos. Propusieron por ese medio símbolos e imágenes que vincularan con la cultura elevada, procurando su propia legitimación. Pero también direccionaron la

actividad artística hacia horizontes únicos y propiciaron y provocaron procesos de uniformización social y cultural en base a conjuntos de valores, ideas y prejuicios, un aparato axiológico impuesto desde el Estado que subordinara al arte y la creación a esos propósitos y a esa idea de finalidad de para qué debe servir el arte. En ambos casos se abandonaron las experiencias múltiples y se tendió a la uniformización de la experiencia estética. Y más allá aún, se afirmó expresamente la función pedagógica y moral del arte, la misión histórica y su naturaleza teleológica, la afirmación de la marcha inevitable de la humanidad, en un caso hacia la sociedad sin clases y en el otro, hacia la grandeza germana. Por ello, ambos propusieron e impusieron la necesidad de un arte de lenguaje sencillo, que el pueblo pueda comprender, el que consideraban arte de verdad, alejado de afeites intelectuales incomprensibles por la masa, propuestas «individualistas» que unos consideraban burguesas o visiones alejadas de los realismos tradicionales que otros consideraron degeneraciones judaizantes. En el fondo de estas visiones, subyacieron filosofías de la cultura basadas, bien en el

ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

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

Creamos tu
sitio web
y vos lo administras

más info:
www.jubin.uy



**Te ayudamos
a mostrar tu trabajo
de manera profesional**

Jubin








«Stalin señala el camino de la victoria», 1942.



«La madre Rusia llama!», 1941.

racismo, bien en el clasismo o, como se ha señalado, en base a una falsa biología o a una falsa sociología. Pero el paralelo no termina allí. Destaquemos ahora aquellos factores de Estética particular en los cuales podemos advertir semejanzas notables.

Factores de estética particular

Tanto en la Alemania nazi como en la Unión Soviética estalinista, se volcó la mirada hacia modelos estéticos preexistentes, reutilizados para transmitir contenido nuevo con formas fácilmente aceptables. Las fuentes nutrientes de las propuestas arquitectónicas y escultóricas en ambos regímenes radican en el neoclasicismo, aún en los años 30 del siglo XX, cuando sincrónicamente eclosionan las muestras más modélicas del Movimiento Moderno de la Arquitectura (Ville Savoie de Le Corbusier en Francia, Casa Kaufmann de Frank Lloyd Wright en Estados Unidos) antítesis formales de esa etapa trasnochada del neoclasicismo, su fase ideológicamente más retrógrada. Edificios y espacios escenográficos para las liturgias masivas de entorno clásico y esculturas de inspiración grecolatina, básicamente en los aspectos formales visibles exteriormente, fueron los

pobladores de las propuestas de ambos regímenes.

De otro lado, el intento sincrónico en los dos casos, de actualizar y congeniar romanticismo con realismo, tanto en la pintura como en la literatura, sobre todo yendo hacia las raíces populares tradicionales, folklóricas y hacia la exhibición clara, precisa y sin «deformaciones» de los estratos sociales que componían esa entidad abstracta —el pueblo— que, no obstante, pretendían concretar en imágenes: las ideas de *Blut und Boden* ('sangre y tierra') y *Volkgeist* (como tradición cultural popular) y la de *Proletárskaya cultura* ('cultura del proletariado').

Ambos regímenes se orientaron hacia esos antecedentes y fusiones para lograr una visión simbolizante de la realidad a través de los valores que consideraban inmutables, que colisionaban con las más dinámicas y hasta «inciertas» de las vanguardias. En el caso de la URSS, en los años 30, desandaron el camino de las vanguardias que habían acompañado a la revolución desde sus primeros intentos anteriores a la primera guerra.

De modo que, volcados hacia propuestas realistas como idóneas para la transmisión

de sus modelos socio-político-culturales, desembocaron en la formulación de propuestas artísticas sumamente emparentadas, no solo por los parámetros estéticos, sino también por el propósito de definir, por medio de las artes, lo que llamaban el *hombre nuevo*.

La Alemania nazi generó un tipo de realismo que se adjetivó como *heroico*, y aunque esta terminología también se aplicó a la URSS, en esta tuvo más fortuna la denominación de *realismo socialista*. Ambos fueron considerados como la expresión de los valores auténticos que guiaban tanto la lucha nacionalsocialista como la lucha revolucionaria comunista. Existe en ambas propuestas una fuerte idealización, la visión de un pasado de grandeza, la magnificación de las virtudes del pueblo, la exaltación del heroísmo, la dignificación de la vida rural, la importancia de la pureza racial para Alemania, así como de la conciencia de clase para la URSS y la potenciación del nacionalismo patriótico y la lealtad a sus respectivas revoluciones. El arte de ambos construyó héroes positivos, modelos de valentía y firmeza, de claridad ideológica e inteligencia, dotados de fuerza de voluntad y patriotismo, capaces de los mayores sacrificios y con



«Quieres ser como yo. ¡Ejercicio!», 1952.



Ekaterina Zernova. Trabajadores de granja colectiva saludan un tanque. Óleo sobre tela, 136 x 183 cm, 1937, Museo Estatal de Lubov.

claro discernimiento entre lo bueno y lo malo, sin dudas interiores ni vacilaciones, plenos de resolución y de discreción. La ausencia de dudas llevaba al desprecio por los indecisos y a la incompreensión de las contradicciones, a una idea de moralidad simple en la que «las cosas están bien o están mal» y donde si «no se está con uno, se está en su contra». Las virtudes morales tenían su correlato en el aspecto físico, el cuerpo vigoroso, sano, inteligente, que completaban el modelo del hombre nuevo, proclamado por Anatoli Lunacharsky en la URSS y por Alfred Rosenberg en Alemania. Las ideas modernas de las vanguardias resultaron adversas y rechazadas tanto por nazis como por estalinistas. El régimen nazi identificó en el arte de vanguardia a su enemigo bolchevique y a las «mentes enfermas» que podían producir tal «arte degenerado». El régimen soviético estalinista renegó de sus acólitos vanguardistas al identificar en esas vanguardias los valores decadentes del individualismo burgués y la influencia de su enemigo capitalista. Todas las manifestaciones modernas fueron descalificadas por ambos regimenes, como manifestaciones alejadas de sus ideales estéticos con apelativos como arte «formalista», «decadente» y «degenerado» (este último también se empleó en la URSS), como visiones enfermas de la realidad. Los hechos significativos y cruciales de tal

situación se dieron en la década del 30 con escasa diferencia de años. En 1934 se celebró el I Congreso de Escritores Soviéticos, en el cual, bajo la dirección político-ideológica de Andréi Zhdánov y el impulso estético-literario de Máximo Gorki, se definió y proclamó al Realismo Socialista como teoría y procedimiento artístico oficiales, preceptivo para los artistas, agrupados desde 1932 en sindicatos únicos dominados por el comisariado cultural. Esta definición atravesó, casi sin modificaciones, la segunda guerra, la posguerra estalinista, y aún el posestalinismo hasta la disolución de la URSS y tuvo vigencia, tanto para esta como para los países bajo el ámbito de su influencia, tanto dentro de Europa como fuera de ella, después de la guerra hasta los años 90. No obstante haberse registrado una elastización en los años 60 y 70, por la cual se toleraron innovaciones, en aras de prevenir que las nuevas generaciones se convirtieran en disidentes, estas experiencias quedaron relegadas a una posición marginal, en tanto la vida del soviético tardío se dividía entre el cumplimiento de «rituales sociales» exigidos y una vida privada completamente distinta. Aun así, los líderes del *Komsomol* ('las juventudes comunistas'), aconsejaban enfáticamente en los 60 adoptar un «enfoque ideológico marxista» para dar «una correcta evaluación al arte y la música burgueses y prevenir las actitudes acríicas elogiosas del modo de vida capitalista».

En el caso de Alemania, la dirección de la influencia sobre el arte estuvo en manos directas de Hitler, que decidió las características que debía tener el arte de su régimen en base a sus propias preferencias artísticas y al objetivo de identificar todas las obras que pudieran calificarse como parte de la cultura germana (mitificada como aria) y consolidar un corpus artístico que emblematicara los ideales del universo cultural germano, sin grandes teorizaciones o definiciones novedosas. En 1937, en la recientemente construida Casa del Arte Alemán, en Múnich, obra de Paul Ludwig Troost, en el más estricto código neoclásico, se inauguró la Exposición del Arte Alemán, la muestra del arte ideal nacionalsocialista, una heteróclita reunión de obras más antiguas y más recientes, con pocos puntos de realce genuino. Paralelamente, en la misma Múnich, se inauguró otra exposición denominada Entartete Kunst ('arte degenerado') que ponía en exhibición las manifestaciones artísticas abominadas por el régimen, catalogadas como muestrario de «obscenidad, locura, blasfemia y negritud», que contenían obras de los artistas de la prolífica vanguardia alemana de las primeras décadas del siglo (expresionismo, dadaísmo, nueva objetividad, abstraccionistas de la Bauhaus, etc.), e incluso del expresionista y primitivista Emil Nolde, acólito del nazismo. Luego de Múnich, la Exposición de Arte Degenerado emprendería una gira de dos años por Alemania y Austria.



«Stalin conduce a los pueblos hacia el comunismo», 1945.

Grandes temáticas realistas compartidas

Sobre la base de una teoría estética que considera que el arte debe tener un propósito ulterior al arte mismo y que sirva de medio comunicativo con el pueblo, ambos regímenes compartieron también temas y medios para lograr los fines de una comunicación efectiva. Las temáticas presentan grandes paralelismos, tanto en sí mismas como en la forma en que están presentadas, los medios representativos y compositivos y los soportes privilegiados para ello. El cartel vivió momentos de auge por esos tiempos, especialmente los referidos a la guerra, en los cuales se conjugaba el mensaje patriótico, los valores con los que se proponía identificarse y el lenguaje publicitario (en ascenso hasta alcanzar su edad de oro en los años 50). El arte adoptó la finalidad de la propaganda, otro de los campos que, desde los años 20 venía perfeccionándose y aplicándose cada vez más a la política, las relaciones internacionales y al respaldo de la moral bélica en tiempos de guerra. Tanto la Alemania nazi como la URSS estalinista desarrollaron temas, lenguajes y hasta tipografías ya sea para tiempos de turbulencia guerrera como para aquellos —y esto les importaba más— en los que la paz debía dar lugar al florecimiento de sus respectivas sociedades ideales. El efecto buscado era semejante: el control del arte y su mensaje, el control de la sociedad, el control del pensamiento y del conocimiento y la concreción de nuevas personas, los pobladores de sus aparentemente inexorables utopías.

Por ello, una temática reiterada y fundamental fue la de la juventud y la infancia, con la exaltación del crecimiento feliz y vigoroso, el desarrollo del cuerpo saludable y el promisorio futuro de individuos potentes que serían los próximos defensores del sistema. Al lado de estas propuestas hallamos la temática de exaltación militarista, los ejércitos que serían escudos protectores de la sociedad, hasta con identificaciones propias (Wehrmacht y Ejército Rojo de Obreros y Campesinos RKKA) que le daban buena presencia publicitaria.

En los aspectos sociales se exaltaba la familia y su adhesión a las causas. La imagen de la familia reunida para escuchar los mensajes de los líderes a través de la estrella de los medios de comunicación disponibles entonces —la radio— se reitera en la plástica de ambos sistemas. La palabra del líder penetra hasta el interior del ámbito doméstico, el simbolismo de la proyección de los valores del régimen desde lo más colectivo hasta lo más íntimo y personal.

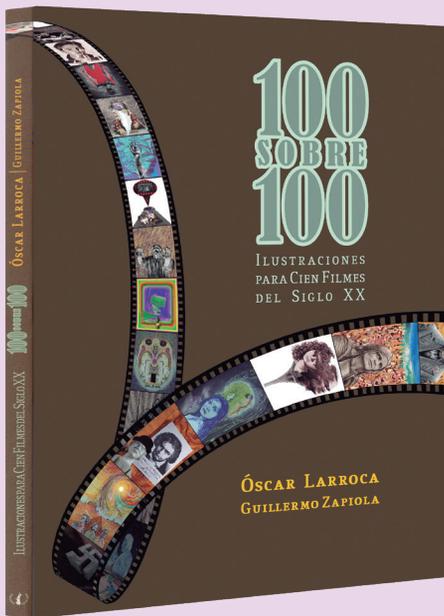
El líder, carismático, providencial, se hacía sentir en todo momento, así aparece en la plástica junto a los jóvenes o a los obreros y campesinos o ante multitudes o deteniendo enemigos, marcando el rumbo, conduciendo la locomotora del progreso, en una omnipresencia que deriva en verdaderos «cultos a la personalidad». Adquirirán características míticas, sobrehumanas, de verdad absoluta, de imposibilidad del error, con caracterizaciones y apelativos que

sacralizan esos liderazgos. Hitler conjugaba en su principal apelativo, *Führer*, las condiciones de salvador de la patria, encarnación de la nación alemana, figura paternal, mesías, el gran ejemplo del triunfo de la voluntad. Stalin, por su parte, era considerado y mencionado como defensor, profeta, apóstol, maestro, constructor, inspirador, encarnación del Estado y del pueblo, padre, o padrecito de acero. Estos líderes conducirían —y los carteles y pinturas así lo expresaban— a estados de mejora de las sociedades, combatirían la corrupción y someterían a los ricos que se aprovechan de la patria (judíos en un caso, burgueses en el otro).

Los temas también exaltarían el trabajo y los trabajadores, la vida rural y la vigorosa población campesina, todos en una suerte de inocencia virginal, producto de edénicas sociedades, casi fuera del tiempo, que los líderes garantizarían para felicidad de todos y a las cuales defenderían de perversas amenazas, que iban desde claros disidentes, «traidores» y enemigos de la patria hasta más ocultos tibios, dubitativos y desengañados, a los cuales se denigraba visualmente en carteles y pinturas como recordatorio de su peligrosidad, a menudo vencidos por el Pueblo, el Ejército o el Líder. Los enemigos también tienen presencia, especialmente en los carteles de propaganda oficial de guerra. La imagen del enemigo aparecerá deshumanizada, animalizada, bestializada. El enemigo pierde su figura humana y aparece representado como una bestia animal —lobo, serpiente, araña, oso— de características y apariencia monstruosa, demostrativa de su insania. Por cierto que en la cartelera de otros protagonistas de la época —fascistas italianos, falangistas españoles, ingleses y estadounidenses— también se visualizará al enemigo en esos términos, lo cual indica una constante en un mundo de bipolaridades que tendrá continuación durante la guerra fría. La finalidad ulterior era el sometimiento al orden, el acatamiento ciego al conductor, la expresión constante de lealtad, fidelidad, admiración y culto al líder providencial, lo que conllevaba el disciplinamiento, al renunciar a la individualidad en aras del colectivo, la uniformización a cambio de «tener la vida, con sus decisiones, resuelta». El arte debía visibilizar y hacer comprender, convencer y persuadir de que se avecinaba el mejor de los mundos posibles, de la mano del genio bienhechor. 

100 SOBRE 100: ILUSTRACIONES PARA CIEN FILMES DEL SIGLO XX

Óscar Larroca, Guillermo Zapiola



Edita Ediciones de La Plaza
Distribuye Gussi

«Para organizar *100 sobre 100*, Larroca eligió un orden cronológico, con una especie de homenaje al inicio del cine a partir del aparato creado por los hermanos Lumière. Ilustró un corto de 14 minutos, *Viaje a la Luna* (1902), dirigido por Georges Méliès. Escribe Zapiola al pie de la ilustración: «El iluminista Méliès fue uno de los primeros en entender que el invento podía servir para algo más que el mero registro de actualidades. Este corto, que tiene algo de ciencia ficción (su cañón deriva de Verne) y bastante de cuento de hadas fue solo uno, pero también uno de los mejores, de sus ejercicios de fantasía, trucos y amor por lo maravilloso».

A partir de este primer afiche de estética espacial, continúa la particular historia cinematográfica del siglo XX de Larroca, que incluye otros cortos, como *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, con la inolvidable imagen del ojo de mujer y la navaja, y sigue con clásicos como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) o *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966). La lista es ecléctica y termina con *Ojos bien cerrados* (Stanley Kubrick, 1999) y *Belleza americana* (Sam Mendes, 1999). No es casual que Larroca haya elegido dos películas provocadoras para cerrar su libro, que coincide con el fin del siglo XX, tal vez el fin de la provocación. Tampoco es casual que Kevin Spacey, hoy acusado de abusos sexuales, aparezca en su ilustración con sus ojos tapados.»

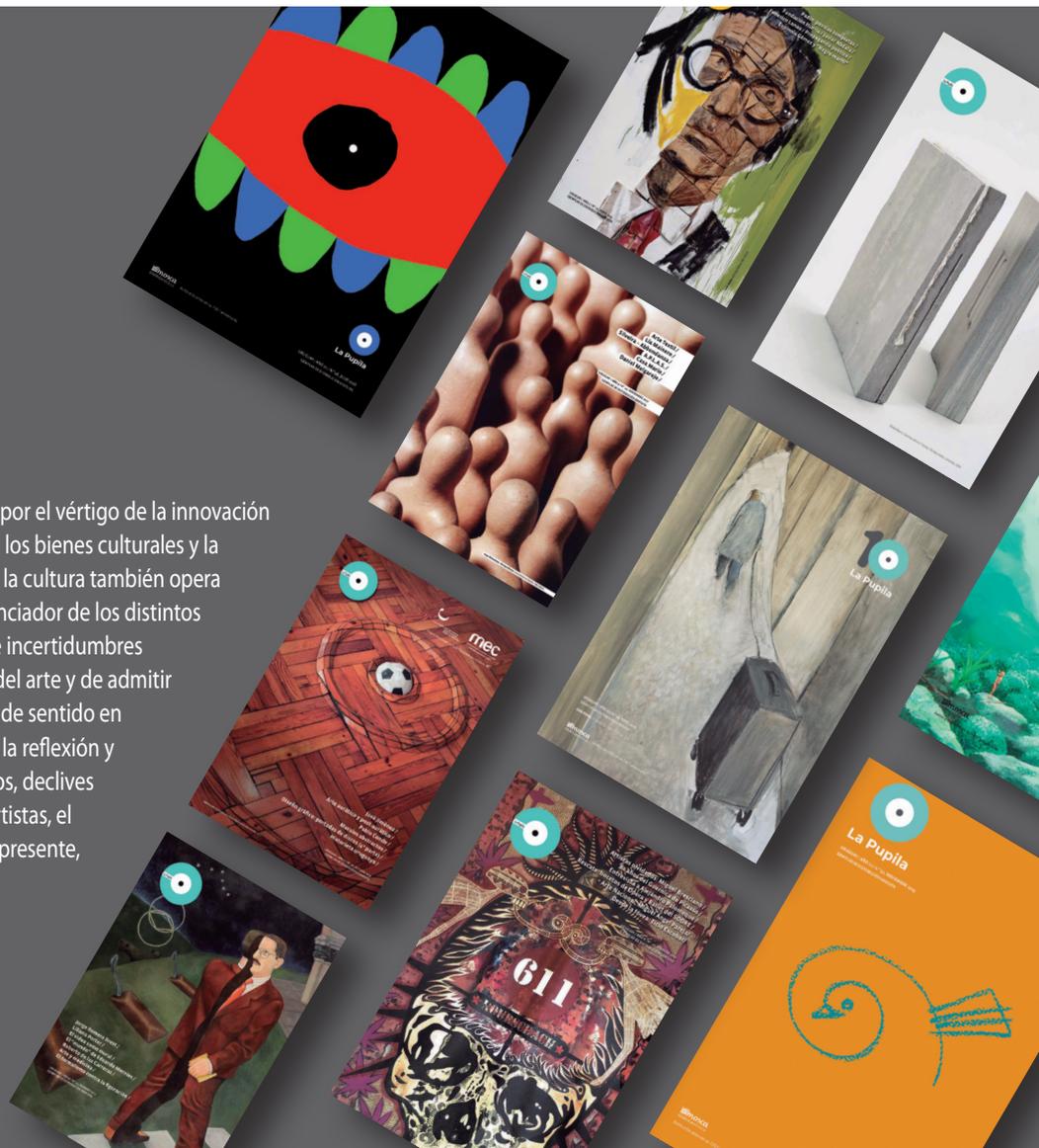
Silvana Tanzi (semanario Búsqueda)



La Pupila

Revista uruguaya de artes visuales
www.revistalapupila.com

Ante un escenario contemporáneo pautado por el vértigo de la innovación tecnológica, la mercantilización creciente de los bienes culturales y la dificultad de democratizar su acceso (donde la cultura también opera como elemento aglutinador y a la vez diferenciador de los distintos estamentos sociales), *La Pupila* navega sobre incertidumbres ineludibles, tratando de recobrar el sentido del arte y de admitir sus contradicciones. El cultivar la circulación de sentido en momentos en que los espacios destinados a la reflexión y la cultura disminuyen (ausencia en los medios, declives varios), el promover los testimonios de los artistas, el acudir a la historia como forma de pensar el presente, el darle cabida a figuras de valía relegadas u olvidadas, el estar atentos a las experiencias educativas tradicionales o forjadas en contextos indeterminados, han sido y seguirán siendo parte de nuestro compromiso.





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.