



La Pupila



SUMARIO >

- 1 Cyp Cristiali.
Los laberintos del fuego y del coral
- 6 Palabras en papel
- 12 Cómica: Accionar esperanzas
- 14 Entrevista: Yvonne D'Acosta
- 20 Recordando a Walter Benjamin
- 22 Una introducción a la obra de Antonio Slepak
- 29 Artemisia Gentileschi: La artista transgresora del Barroco italiano

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 60, DICIEMBRE 2021
www.revistalapupila.com

Tapa: Yvonne D'Acosta. *Aguada*. Técnica mixta, medidas variables.



STAFF / Colaboran en este número

María Magdalena Cerantes (Montevideo, 1983). Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (Uruguay), especialización en pintura y escultura. Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (España). Ha realizado sus prácticas de maestría en el departamento de Registro y Gestión de Colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya (España).

Francisco Jarauta. Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Ha comisariado varias exposiciones internacionales y ha sido vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, siendo actualmente miembro del Patronato del Centro

Andaluz de Arte Contemporáneo. Participa en el grupo Géó-philosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tánger.

Manuel Neves. Historiador y curador independiente

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Óscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 fue seleccionada con medalla de plata en la 4.ª Edición del Shankar's Children's Art Number en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de educación secundaria.

Silvana Tanzi. Desde el año 2000 es periodista cultural del semanario *Búsqueda* y docente en la Universidad Católica

del Uruguay. Profesora de Literatura egresada del IPA, es magíster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York).

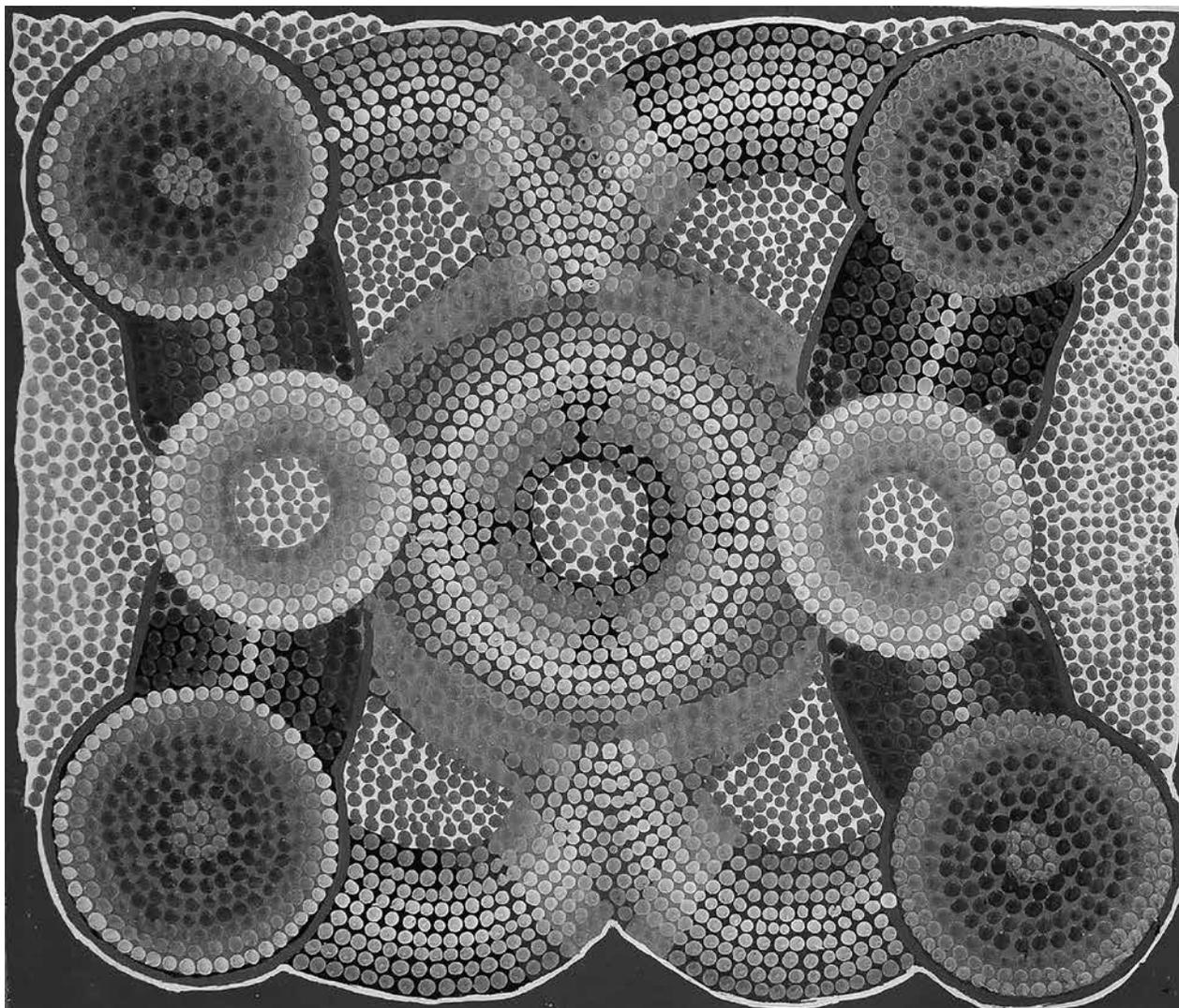
Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari (Uruguay). Premio Nacional de Ensayo de Arte (MEC, 2004) y Premio Municipal de Poesía (2008). Terna Bartolomé Hidalgo en poesía (2009). Libros de poesía: *Poemas y otras mentiras* (1987), *El cuerpo y su sombra* (1998), *Los suburbios de dios* (2000), *Túneles para viajar por la carne* (2004), *Nada* (2009) y el CD *Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Legrand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

► 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). www.revistalapupila.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.



Cyp Cristiali. Sin título. Óleo inyectado sobre fibra.

Cyp Cristiali. Los laberintos del fuego y del coral

PABLO THIAGO **ROCCA**

La trayectoria creativa de Carnot Pose, más conocido por el seudónimo artístico de Cyp Cristiali, fue tan intensa y radiante como sus pinturas. Su producción detallista y copiosa se concentró en un lapso reducido —poco más de un lustro en la década de los setenta del siglo pasado—, realizó pocas exposiciones —cinco individuales entre 1973 y 1978— y desapareció de la escena

casi tan misteriosamente como había surgido. El misterio comenzó a una edad bastante avanzada —pasando los 50 años— con un alias apenas más extraño que su nombre propio y un procedimiento pictórico extravagante con el que obtuvo, sin embargo, resultados notables. Carnot Israel Pose Mesías Ballejo (Lascano, 19 de febrero de 1922-Montevideo, 4 de

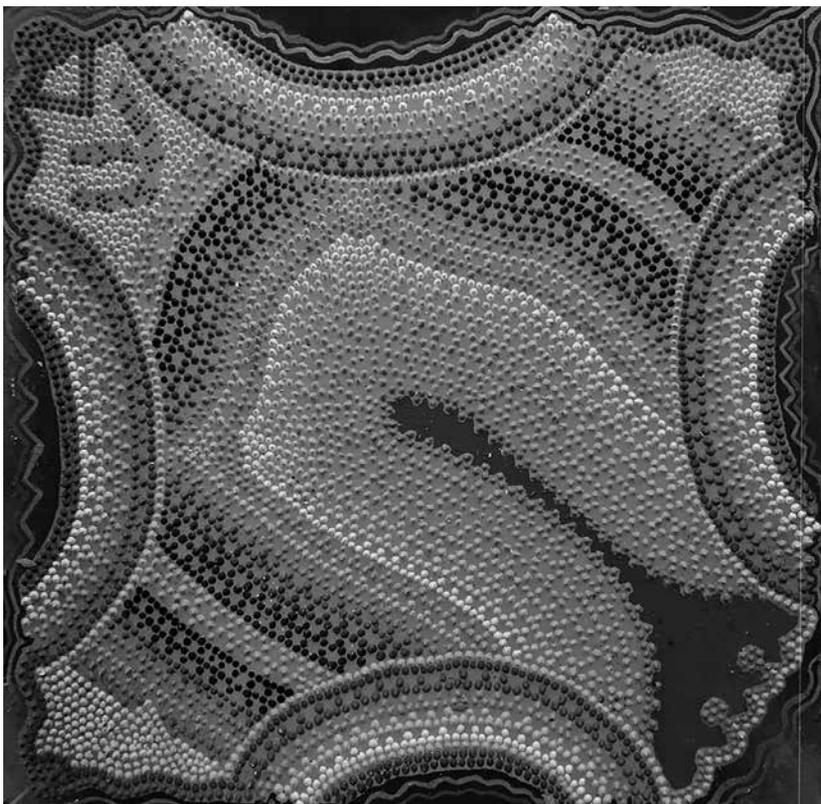
agosto de 1988) fue el décimo hijo de una familia de doce hermanos. A los cinco años su familia se radicó en Montevideo, proveniente del departamento de Rocha. «A los doce años ya trabajaba y fumaba». Desde muy joven se dedicó a la enfermería, profesión a la que entregaría su vida. Circunstancias personales y familiares adversas lo empujaron ya maduro y sin formación previa al dibujo, acaso como



una terapia o un mero pasatiempo: «Al principio me entretenía formando dibujos con sylvapen. Los puntos de colores se encargaban por sí mismos de convertirse en formas; un día, mis compañeros del hospital me regalaron óleos y una tabla de duraboard, para que mis pinturas fueran más brillantes. Entonces se me ocurrió poner óleo en la jeringa de inyecciones y con una aguja gruesa comencé a poner los mismos puntos, esta vez con relieve». Pero Carnot no se durmió a la sombra de ese hallazgo sorprendente. Investigó y trabajó su técnica, probó un sinfín de variantes formales y de a poco fue adentrándose por un camino personal y laberíntico. En un par de años cayó en la cuenta de las implicaciones estéticas de sus elecciones y se decidió a exponer: su pasatiempo era también un lenguaje que expresaba emociones e ideas, que

traducía en colores la riqueza de un mundo interior bullente, un fuego que crecía con formas desbordadas y danzarinas. Produjo centenares de pinturas con este sistema, pintura de relieve que nos recuerda también a ciertos bordados y a las creaciones de pueblos originarios, que mencionaremos más adelante. Los posibles atributos ingenuos de la obra de Cyp se aprecian cuando asoma la figuración, por ejemplo, un paisaje marino, unos elefantes u otros animales que se colocan unos dentro de otros. Allí el *ingenuismo* resulta evidente porque Cyp no elabora teóricamente sus temas. Los motivos son simples o no son. Los templos y las casas tienen una forma sintética e inocente. La recurrencia de cruces y de copas y de elementos zoomórficos sencillos como los mencionados sugiere un universo de referencias visuales acotadas, que se llevan

al soporte sin una reflexión acerca de sus posibles simbolismos. Evidentemente, Carnot fue educado en la fe católica pero no pretende practicar la intertextualidad en sus cuadros. Tampoco parece interesarle la historia del arte. Todo lo cual no le resta mérito ni potencia. Más bien al contrario. Se diría que el universo comienza con él, en cada pintura. Sea como fuere, la estructuración de sus obras se complejiza por la proliferación cromática y por la solución insólita del espacio pictórico: la temática pasa a ser irrelevante. En tanto mecanismo de expresión espontánea, que por momentos nos recuerda la escritura automática, su obra se manifiesta también como una liberación de procesos psíquicos interiores que va mejorando o *ganando* durante el proceso mismo. En ese sentido, su producción simbólica se acerca más al llamado arte de los visionarios,



Cyp Cristiali. Sin título. Óleo inyectado sobre fibra.

Cyp Cristiali. Sin título. Óleo inyectado sobre fibra.

que en Uruguay conoció en Magalí Herrera (Tranqueras, 1914-Paso Carrasco, 1992) a una reconocida exponente de nivel internacional y tiene hoy a Alexandro García (Montevideo, 1970) como otro de sus principales representantes. En tres momentos históricos diferentes, los tres coinciden en la amplitud de sus visiones cósmicas. Pero mientras la artista riverense Magalí y Alexandro parecen dirigir su mirada hacia el espacio exterior, Cyp vuelca la suya hacia un territorio de exploraciones internas. El puntillismo enervado y matérico constituye una manera radical de introspección y ensimismamiento personal. Sus principales obras, las más complejas y de mayor tamaño, pueden entenderse como una verdadera conquista del espacio interior, que se revierte y extrapola hacia mundos inexplorados (sus búsquedas artísticas coinciden históricamente con el auge de la carrera espacial).

En la obra de Cyp Cristiali se advierte el proceso creativo, la *cocina* del pintor, ya que mantiene un ritmo sostenido de descarga —la distancia regular entre los pinitos— que solo concluye —*horror vacui*— cuando se acaba la superficie a pintar. Opera según un sistema de adición y de adhesión: la sumatoria de ese goteo controlado de la jeringa que queda fuertemente fijado al soporte de duraboard. El resultado es una pintura erizada, eléctrica, de fuerte impacto visual. En general el artista compone formas orgánicas: semejan floraciones y líquenes, organismos de contornos brillantes que crecen y se desarrollan al interior de sus cuadros como si habitasen un arrecife. Aunque también hay obras de corte más geométrico. En estas últimas, los sutiles degradé de fondo potencian la sensación de profundidad y proponen un juego de planos yuxtapuestos. Orgánicas,

geométricas o figurativas, en muchas de estas pinturas se observa una tendencia marcada hacia la simetría. Se establece un eje axial o dos, a partir de los que se desarrolla la expansión del color y de las formas.

La firma, Cyp Cristiali, aparece generalmente integrada a la composición. Es un seudónimo, un acrónimo, para ser más exactos. El acrónimo es una sigla que se pronuncia como una palabra y que debido a su uso habitual, se va incorporando al habla. Un ejemplo típico es la palabra *láser* (*light amplification by stimulated emission of radiation*) ya que en el idioma inglés el empleo de los acrónimos es más frecuente que en español. Pero acrónimo también se denomina a un vocablo formado al unir parte de dos palabras: se fusionan dos elementos léxicos tomando del primer elemento el inicio y del segundo el final. El significado de un



Cyp Cristiali. Sin título. Óleo inyectado sobre fibra.



Cyp en la Alianza Francesa, noviembre de 1978. Foto del archivo familiar.

acrónimo es, por tanto, igual a la suma de los significados de las palabras que lo conforman. El acrónimo Cyp Cristiali está compuesto por sus iniciales, las de su esposa Yiya y sus hijas Cristina y Alicia. En su última época, sabemos que incluye,

además, la primera letra del nombre de una nieta (A).

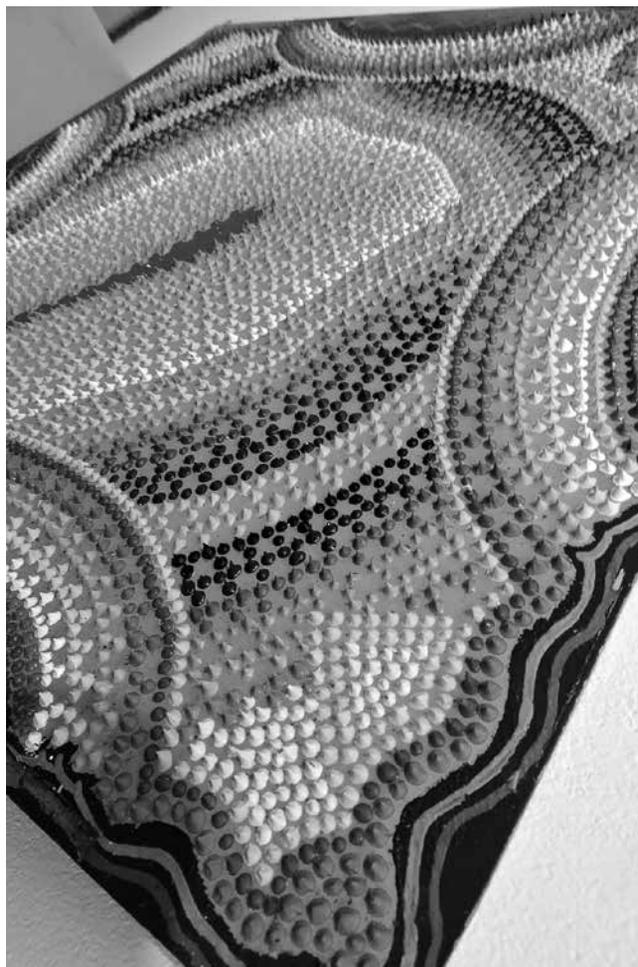
Cuenta su hija Alicia que Cyp era muy «familiar». Y fue precisamente un problema familiar —el embarazo adolescente inesperado de una de sus

hijas— que lo empujó a dedicarse a la pintura. Su acto creativo poseía, dicho por sus familiares y amigos cercanos, una función terapéutica, sanadora, en tanto elaboraba procesos psíquicos inconscientes y los volcaba a la tabla sin frenos racionales. Se liberaba, hacía catarsis y se abandonaba al placer de pintar. En esa acción participa de lo trascendente, es decir, que trasciende sus problemas y su peripecia vital para ofrecerlas a la comunidad, y esta característica de su arte lo emparenta con otras formas de ritualidad, como la de los huicholes en el estado Nayarit de México, quienes trabajan con abalorios adheridos a una tabla ceremonial cubierta de cera y resina llamada *nearika* y cuyos resultados se asemejan en colorido, pese a partir de cosmovisiones muy diferentes. También hay cierta proximidad formal de Cyp con el trabajo ancestral de los aborígenes australianos, cuyos sueños y visiones son elaborados en base a un puntillismo envolvente sobre corteza de eucalipto: es el famoso *bark painting*, procedente del norte

Cyp Cristiali. Sin título. Óleo inyectado sobre fibra.

de Australia y que constituye una de las expresiones artísticas más antiguas del mundo, con 40 mil años de antigüedad. Visto, por tanto, su método y sus resultados con una mirada más comprensiva, con un cierto sesgo antropológico, entendemos mejor su obra y sus cometidos simbólicos. Su firma, que comprende el nombre de la familia y su núcleo de pertenencia queda casi siempre integrada a la composición, sumergida e indisociada en ese mundo de color y de movimiento que se acrecienta en oleadas. Las aves, las mariposas, los templos, las estrellas y los seres luminosos que comparecen en sus pinturas están allí en una dialéctica veloz, son como flujos de energía vital. Su pintura, que es un envolver y proteger constante a esas las formas, envuelve y protege a los suyos, a través de su firma, y les otorga un sentido trascendente. 

* Versión abreviada y modificada del texto del catálogo de la exposición *Cyp Cristiali. Caos y cosmos*, realizada en febrero de 2021 en la Galería de las Misiones de José Ignacio, Uruguay.



ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

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

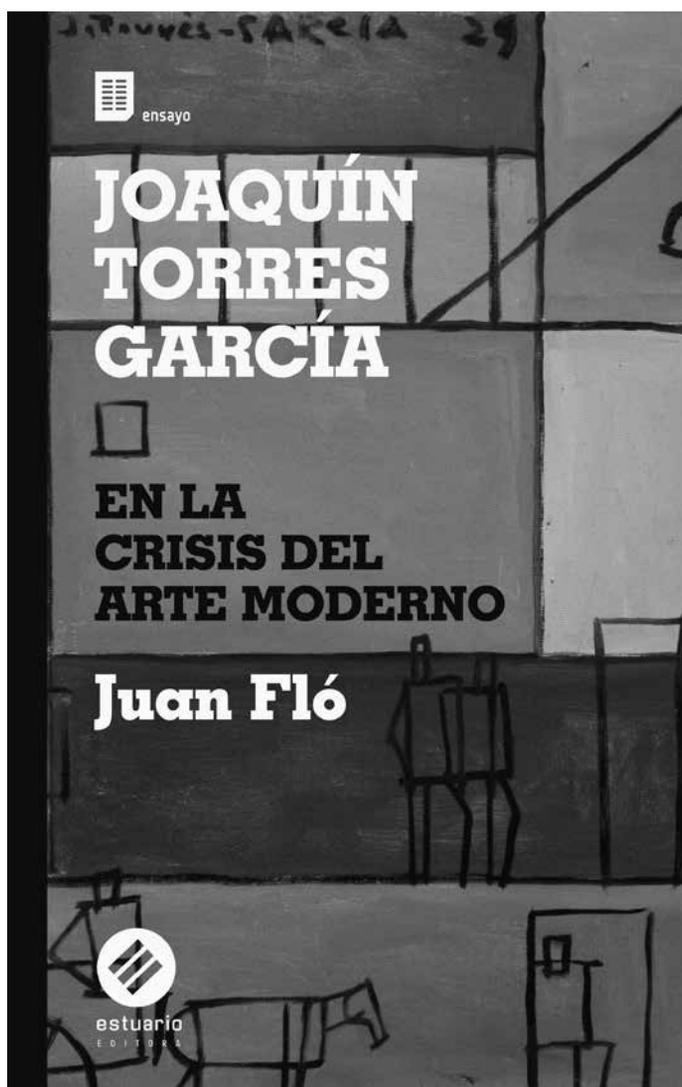
Creamos tu
sitio web
y vos lo administras

más info:
www.jubin.uy



Palabras en papel

La producción de pensamiento y reflexión acerca del arte en nuestro país parecería sujeto a una en-telequia similar a la que articula las formas de creación que estimulan estas reflexiones: son sorprendentemente más complejas de las que podríamos suponer en un ámbito que no parece a priori muy propicio, pero también están, al parecer, en ocasiones sometidas (incluso autosometidas) a una suerte de mirada endogámica y más veces aún condenadas a la dispersión. Conferencias, artículos, registros de jornadas, trabajos de publicación en formatos de circulación más reducida quedan sujetos a esta condición pendular de existir sin persistir por falta de soporte o difusión. En este contexto se agradece especialmente los esfuerzos editoriales como los que aquí se presentan. Insumos imprescindibles para nuestra vernácula construcción de episteme (pero quizá, con más fuerza, generadores de doxa y debates necesarios, así como formas de registro y archivo) son, además, un gesto de valentía a contrapelo en los tiempos que corren, marcados por el ritmo de lo que es masivo y económicamente rentable. En este espacio reseñamos algunas de las publicaciones recientes, felizmente tan heterogéneas en su intención y tratamiento como propicias para fortalecer nuestra escena cultural.



Materia vital

Joaquín Torres García.
En la crisis del arte moderno.
Juan Fló.

Estuario Editora.
Montevideo, 2021.
400 páginas.

VERÓNICA PANELLA

Una de las peores cosas que podemos imaginar que suceda con el legado y producción de un artista es la caída en el olvido, la desaparición, la indefectible inexistencia. El siguiente círculo infernal, sin embargo, podría ser la sobreexposición cristalizada, la disección de la creación dinámica y vital en una especie de leyenda de bronce sin fisuras. Si esta segunda maldición suele rondar los

parnasos en general, figuras como Joaquín Torres García, seccionadas con frecuencia en frases sueltas y obras aisladas, retiradas y reproducidas hasta la invisibilidad y la des-significación, parecerían especialmente expuestas, extirpadas en estos fragmentos de pseudodivulgación el corpus vivo, controversial e incluso contradictorio que les dio origen. En este sentido, la colección de ensayos de Juan Fló sortea admirablemente cualquier lugar común vinculado a la obra del maestro Torres, presentando diversos niveles de reflexión sobre la diada obra-pensamiento del artista y teórico en momentos claves de su producción. Tal como plantea Peluffo Linari en su prólogo: «La investigación a fondo del trayecto teórico de Torres, con sus vaivenes, contradicciones y reconfiguraciones es imprescindible para comprender su pintura en el variable contexto histórico y cultural en el que tuvieron lugar ambas expresiones, es la renovadora mirada de

introduce Juan Fló, problematizando la figura del maestro y reivindicado el legado de su dimensión humanística en la cultura nacional». Varias hipótesis del trabajo vital de Torres (pero también hasta cierto punto de Fló en tanto su investigador) tales como los puntos de unión y discrepancia (estas enfáticamente) con las vanguardias, la necesidad de trascendencia y sentido del arte, el agotamiento del vínculo con Europa, la experiencia de Nueva York y en particular la hondura del periplo montevideano, articulan recorrido que no es recopilatorio lineal, y el regreso a determinados temas problemas como el punto de inflexión que supone el mencionado viaje a Nueva York o las instancias de incertidumbre que vive dentro del extenso proceso de definición del Universalismo Constructivo (una mención al imprescindible capítulo/ensayo «Torres García 1915-1922. Algunos enigmas»), condensa varias de las preocupaciones recurrentes y la relación transicional

de Torres con y desde la modernidad. Momentos de convicciones oscilantes que enriquecen la sensación de acompañar un viaje profundo por momentos claves en la construcción de pensamiento. «Porque así como Torres García rumia sus ideas afirmadas [...] nunca deja de ponerlas a prueba.» Lejos de caer en la repetición, el «eterno retorno» del autor sobre estos temas apela a la profundidad entusiasta de la construcción de un libro infinito. En este punto resulta interesante destacar la decisión de acompañar las referencias visuales, imprescindibles segmentos del análisis, con la referencia a obras del *Catálogo razonado de Joaquín Torres García*, a través de la inclusión de códigos QR que dirigen a las imágenes, enriqueciendo la posibilidad de trascender la idea de lectura del documento al soporte visual. Ese viaje en paralelo le otorga un plus de disfrute a una recopilación tan valiosa como imprescindible.



El futuro es ahora

Madmaxismo.

Fernando López Lage.

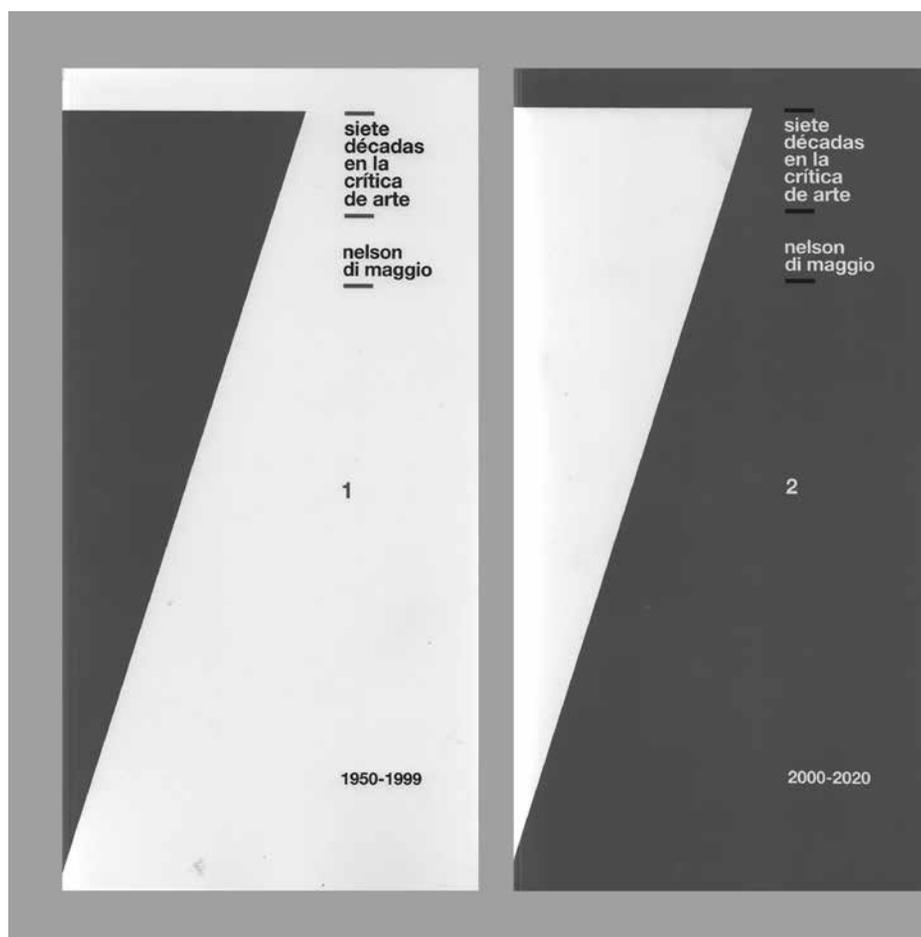
Estuario Editora.

Montevideo, 2021.

160 páginas.

La premisa es simple y compleja a la vez: los considerados en forma bastante unánimes como mojones en la cultura occidental, al menos desde el Renacimiento (aunque con más exactitud desde la construcción de definiciones varias del siglo XVIII), como humanismo, racionalismo, incluso modernidad, ya sujetos de deconstrucciones y liquedeces varias desde el fin del siglo

XX, son sometidos en esta propuesta a una nueva revisión. La secuencia interpretativa de estos ensayos supone en cierta forma abordajes y recopilaciones diversas de lo que podríamos considerar un giro de tuerca a revisiones posmodernas, en particular donde los sueños de la razón efectivamente generaron monstruos, como el pensamiento y la acción colonial, el racismo, o, incluso en la actualidad, la desarticulación de la cotidianidad vinculada a la pandemia. Aunque no siguen una línea de continuidad directa con el libro anterior del autor, algunas preocupaciones se retoman en una línea que, como plantea la prologuista Mariela Yeregui López Lage, «piensa cuando pinta y pinta cuando piensa» y el análisis se visualiza en forma pictórica, o quizás mejor en segmentos visuales que se concatenan más en el acuerdo de una lógica personal del autor que de una acordada estructura de contenidos. Anticipados también en el prólogo, encontramos también algunos tramos interpretativos que no reciben tampoco una explicitación mayor en el cuerpo del libro como es el propio madmaxismo: «La idea madmaxista es la de arremeter contra el enemigo frontalmente. El problema de este ensayo (o serie de ensayos, en cuanto a capas que se funden, se amalgaman, se mezclan, se contraponen) es que el enemigo no es uno, sino muchos. O mejor aún, los enemigos son sistemas de pensamiento normativizados que por su propio carácter canónico, conducen a la esclerotización [...]». Fernando López Lage en esta obra vuelve a construir un paisaje bifurcado y heterogéneo desde donde abordar preocupaciones artísticas enlazadas a abordajes decoloniales y problemáticas dentro de la agenda de la diversidad racial y el género. Libro collage, como lo define Yeregui, incluso un poco Frankenstein, que sigue en clave personal una suerte de viaje a través del espejo (de un *black mirror* en realidad) de una contemporaneidad acuciante para regresar, quizá no con respuestas definitivas, pero sí con un espíritu de nuevos y viejos revisionismos que denotan, más allá de las madmaxistas trompetas, un espacio para el optimismo crítico.



Selección póstuma

ÓSCAR LARROCA

Siete décadas en la crítica de arte:
Nelson di Maggio

(Dos tomos, edición del autor, mayo 2021)

Luego de su particular diccionario de artes plásticas y visuales (*Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, 2013), el crítico de arte Nelson di Maggio (San José, 1928-Montevideo, 2021) editó su octava publicación, titulada *Siete décadas en la crítica de arte*. Un título presentado unos meses antes de su reciente fallecimiento (deceso que ocurrió cuando este número de *La Pupila* estaba en armado). En palabras de sus detractores y seguidores, se trata de uno de los analistas uruguayos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Para los primeros, «una crítica de Di Maggio» era esperada con cierto pesar y con inocultable temor (obsérvese que no había forma de soslayar sus sentencias), lo cual significó, a la postre, que los depositarios de sus juicios terminarían legitimando en la práctica lo

que, ocasionalmente, negaban en teoría. No era para menos: el pulso de Di Maggio era inquebrantable a la hora de señalar «debilidades» y de pronunciar conceptos que cruzaban, más de una vez, el umbral de la impiedad. Hubiera sido interesante acercarse a un mapa histórico de la actividad artística local (y vaya si su autor documentó la producción simbólica en la escena uruguaya), pero en las páginas de estos libros desfilan crónicas de bienales, concursos, museos, arte internacional y aniversarios, en su totalidad, de artistas extranjeros. De cualquier modo no cabe el reparo, pues es absolutamente imposible trazar una línea de tiempo de las críticas visuales en Uruguay sin tener presente su pluma. Si pensamos en colegas suyos como Celina Rolleri López, Giselda Zani, Luis Eduardo Pombo, Eduardo Vernazza o Amalia Polleri, los ubicamos, en cada caso, dentro un período de visibilidad ligeramente irregular o acotado, ya sea porque trabajaron para un solo medio de prensa o porque cultivaban más de un oficio. El nombre de Di Maggio, como también el de Jorge Abbondanza, está asociado a una faena extensa y continua de la disciplina. (Dada la cercanía en sus fechas de nacimiento no es casual que este mismo año se haya publicado un compendio de notas de Abbondanza con un enfoque similar al título de esta reseña.) Bajo esa

premisa, seguramente estemos ante uno de los últimos críticos que visitaban todas y cada una de las exposiciones individuales y colectivas que se exhibieron en nuestro país, particularmente en Montevideo: una conducta imposible de reproducir hoy, dada la paulatina desaparición de los espacios en la prensa para la crítica especializada.

Di Maggio formalizó sus estudios en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo y la cátedra de Historia del Arte, con el profesor argentino Jorge Romero Brest. Escribió textos críticos para *El Nacional*, *Marcha*, *Brecha*, *Acción*, *Alternativa Socialista*, *La República* y *Voces*. Entre 1976 y 1978 dirigió la galería de exposiciones de arte de la Alianza Francesa de Montevideo, dictó cursos de Historia del Arte en el Museo Torres García (1997-1997), Museo Nacional de Artes Visuales (2006-2008), Centro Cultural de España (2007) y otras instituciones públicas y privadas. Fue jurado de certámenes y concursos, curador de exposiciones y responsable de numerosos textos para catálogos y publicaciones de arte en Uruguay y el exterior. Viajero incansable y testigo privilegiado de grandes sucesos internacionales en la materia, tuvo la oportunidad de intercambiar su mirada con algunos directores de bienales, como Harald Szeemann, Thierry Prat, Mario

Pedrosa y Jorge Glusberg en los congresos de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

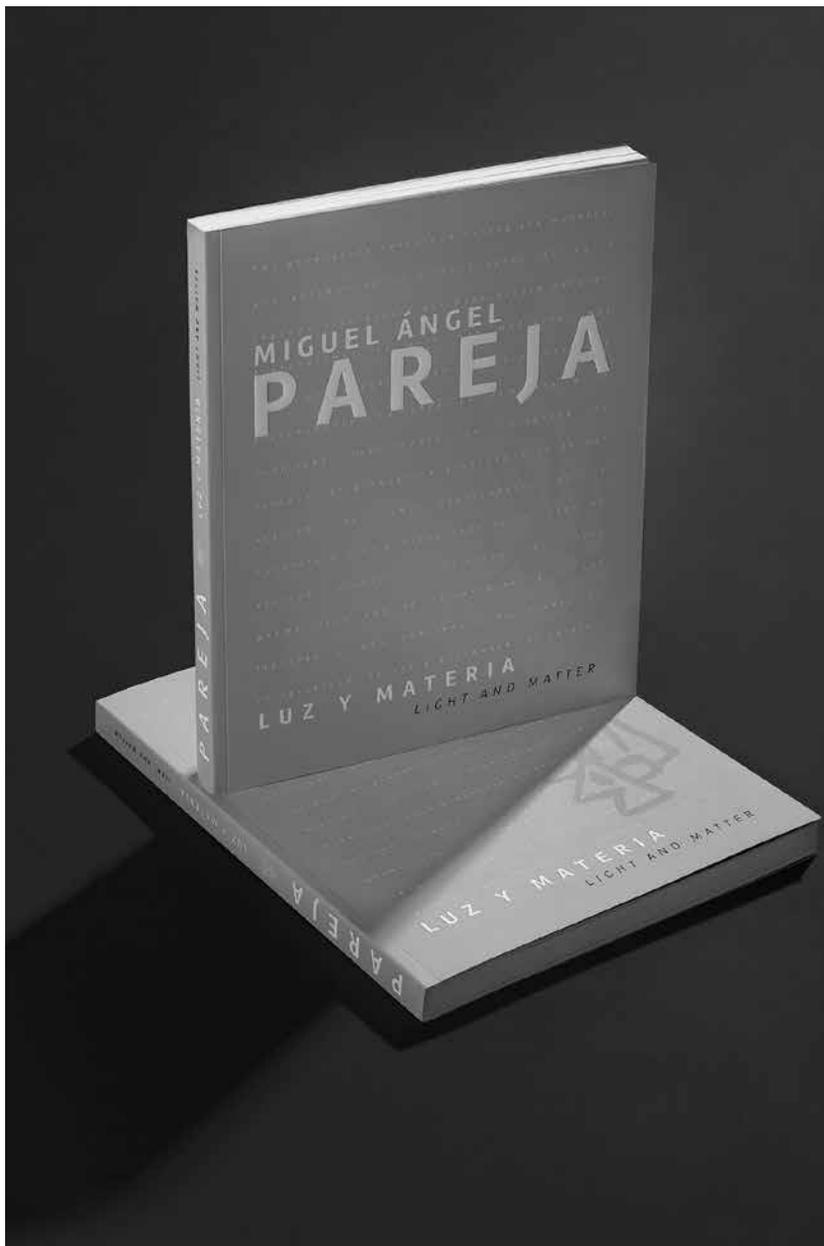
«Recordar es ordenar el desorden del viajero», describe su autor en la contratapa de este compendio. Su memoria será, asimismo, el espejo de la memoria para aquellos lectores que revisiten las reflexiones y comentarios del crítico maragato.

De Jorge Romero Brest tomo el pulso analítico y la visión desalentadora (que giraba alrededor de la publicación *Ver y Estimar*) respecto al arte latinoamericano de los años sesenta y setenta del siglo pasado. En líneas generales, ambos bregaban por un «arte (local o regional, según el caso) más actualizado» con las tendencias universales, lo cual fue útil para poner sobre la mesa la célebre discusión sobre identidad, atraso, mimesis y epigonalismo. Si bien nadie salió indemne de estos intercambios, la necesidad última de reflexionar sobre estos asuntos es más que plausible. Actualmente no hay casi crítica especializada en un mundo inclinado a la ofensa fácil, motivo por el cual *Siete décadas en la crítica de arte* simboliza, aquí y ahora, uno de los últimos estertores de una profesión ejercida, sí, con severidad, pero también con la prudencia de un profesional que escribió desde una formación íntegra.

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



mosca
GRÁFICAMOSCA



El artista que se preguntaba

Luz y materia.

Miguel Ángel Pareja.

SILVANA TANZI

«Mi acierto, si lo hubo, fue creer y decir: "Nada sé.", escribió en 1976 el artista y docente Miguel Ángel Pareja (Montevideo, 1908-1984) en una carta a Silvestre Peciar, quien había sido su discípulo. Las dudas y preguntas sobre su propia creación y sobre el alcance social del arte no las tuvo solo al final de su trayectoria, sino que fueron constantes en su creación, y parte de su fortaleza. Así se desprende de *Miguel Ángel Pareja. Luz y materia* (BMR, 2021), un libro de gran formato y cuidada edición, a cargo de Héctor Pérez y Nicolás Barriola, que atraviesa la vida de Pareja y las etapas de su itinerario creativo y docente.

El investigador Gabriel Peluffo Linari guía este recorrido con un detallado estudio sobre la vida del artista y la diversidad de su obra. «En Pareja, el arte requerido para la realización de piezas materiales está permanentemente dialogando con el arte de promover esa realización en los demás y con el arte de enseñar y de aprender a través de ese diálogo».

Peluffo encontró en el archivo personal de Pareja discursos, notas de prensa, entrevistas, correspondencia, fotografías de época y sus reflexiones sobre arte. De esta forma, en el libro la voz del artista está muy presente con las apreciaciones sobre su propia obra.

Pareja nació en Montevideo en 1908, pero es en Las Piedras donde hay que rastrear el origen de su arte. En esa ciudad se radicó su familia cuando él tenía ocho años y fue allí donde encontró a su primer maestro, el pintor Manuel Rosé, quien en 1914 sería el director del Círculo de Bellas Artes en Montevideo. Junto con Germán Cabrera, otro artista pedrense, Pareja ingresó a estudiar en el Círculo y recibió clases de Guillermo Laborde. «En ese momento formábamos el grupo de pintores revolucionarios, extravagantes, que pintaban con “colores raros”. Nos apasionaba pintar el sol, queríamos que todo fuera cálido, levantado de tonos rojos, amarillos, naranjas y que las sombras fueran azules, violetas o verdes», recordaba Pareja en una charla sobre sus inicios en el arte planista.

De esa época es el óleo *Jardín de Las Piedras* (1923), un estallido de vegetación y coloridas flores. Pero cuando abandonó el Círculo comenzó a incursionar en temas libres y en colores más restringidos. A partir de entonces, el color se vuelve dilema y materia de estudio. A veces con mayor protagonismo que el propio trazo; a veces iluminado, a veces oscuro. El constructivismo de Torres García lo influyó, aunque no lo enamoró. Su gran descubrimiento fue en 1937, cuando viajó a París y en la Academia Ranson recibió las enseñanzas del artista francés

Roger Bissière, de quien aprendió nuevos lenguajes en el uso del color en la pintura abstracta. De Bissière también heredó elementos cubistas, y entonces pintó gauchos, mujeres, niños, caballos y gallos en composiciones figurativas con líneas quebradas y variado cromatismo. En 1953, en la Segunda Bienal de San Pablo, una obra de este período fue premiada: *Gaucha con chiripá rojo* (1952). Antes, había realizado trabajos inspirados en Rafael Barradas y su vibracionismo, como su óleo de paleta oscura *Gaucha, guitarra y caballo* (1947-1950). «La diversidad de propuestas pictóricas que realiza en los últimos años de la década del cuarenta se encuentra en un grado de investigación formal que lo despegó del conjunto de pintores nacionales activos en ese momento», comenta Peluffo. En la Primera Bienal de San Pablo (1951) vio un mural del artista Di Cavalcanti y quiso aprender sobre el mosaico bizantino. Para estudiar su técnica, logró otra beca a Europa y regresó con la idea de fundar un Taller de Mosaico en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde había ingresado por concurso en 1946. La incursión en el mosaico y en el muralismo le brindó una nueva mirada sobre el arte. «Ya sé bien que hay dos tipos de pinturas: una mural y otra de caballete. Pero la primera es la pintura del futuro», escribió en una carta de 1956. Para Peluffo, es a partir de estas reflexiones que

girarán los nuevos «problemas plásticos-doctrinales» del artista. El Taller de Mosaico fue de una gran productividad y reafirmó a Pareja en su convicción sobre el valor artístico y social del muralismo.

Su afán por un arte que dialogara con la sociedad lo llevó a formar parte del Grupo 8, un conjunto de artistas, impulsados por Carlos Páez Vilaró, que se autodenominaban vanguardistas. Ellos querían «poner el arte en la vida de los hombres con técnicas de hoy y conciencia de hoy», lo que se vio reflejado en su primera muestra de cerámicas, tapices y serigrafías.

En 1964 a Pareja lo nombraron director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y por un largo período dejó de pintar. En ese momento sostenía que el arte no se podía enseñar, sino que había que educar para que cada individuo pudiera «extraer de sí mismo su propia verdad». Esta concepción antiacadémica lo enfrentó con el resto de la Universidad de la República y, en 1972, terminó renunciando.

En sus últimos trabajos, Pareja volvió al caballete y a la sobriedad en sus recursos expresivos, pero continuó haciéndose preguntas, como en la carta de 1976 a su exdiscípulo: «Y dime, ¿no es cierto que teníamos mucho para enseñar? Nos fuimos enseñando los unos a los otros. Y así fuimos haciendo una escuela. Escuela del Ser. Después, progresivamente, llegó la confusión». 🗨

SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura

4 DE NOVIEMBRE AL 30 DE DICIEMBRE DE 2021

Cósmica: Accionar esperanzas

Montevideo tendrá su primera feria de arte y cultura contemporánea, proyecto cocreado y producido por TRIBU y Pozodeagua en colaboración con AT|AL|609 —lugar de investigaciones artísticas (Campinhas, Brasil)—, el apoyo de Itaú y el Municipio B.

Cósmica se concibe como un espacio e instancia de divulgación, circulación y promoción de las más variadas formas de expresión y organización del sector de las artes visuales y las prácticas artísticas contemporáneas. El objetivo es consolidar un espacio para el encuentro y promoción para las Artes, entendidas desde los múltiples abordajes que la contemporaneidad propone.

En un formato diferente a las tradicionales ferias de arte, que en general se desarrollan en un período corto, durante días consecutivos y maratónicos en los que acceden a exponer y participar aquellos que tienen capacidad económica, recursos logísticos o de gestión, en Cósmica participarán artistas invitados, colectivos artísticos, galerías e instituciones culturales de Uruguay y Brasil, más de 200 personas involucradas en los tres ejes que estructuran la feria: exposiciones, programa cultural y de actividades-eventos.

El programa cultural de la feria hace énfasis en la reflexión y acción, el espacio Ágora Cósmica propone una serie de encuentros para pensar sobre diversos temas: ecología, alimentación y medioambiente, feminismos, derechos humanos, urbanismo y vida en la ciudad; instancias en las que autores que hablan de sus libros generarán otras oportunidades de encuentro. Habrá mesas de diálogo sobre el «estado del arte»



en áreas como la sociología del trabajo en el arte y cultura, con invitados de la Universidad de Buenos Aires y Campina Grande.

Recitales en vivo, danza, performances, cine experimental y documental, un espacio educativo para niños, caminatór por el barrio, acciones y dos espectáculos en la vía pública, cafetería y restorán. En diciembre, los domingos se desarrollarán los mercados de artes gráficas, ilustración, editorial y diseño.

Cósmica inaugura un espacio de tienda y librería con piezas seleccionadas de los artistas invitados, en pequeño formato, y

libros de autores y temas vinculados a los ejes de la feria.

La edición 2021 se piensa y desarrolla bajo el lema curatorial: Accionar esperanzas. Reivindiquemos entonces la esperanza paradójica que solo sobrevive, tiene sentido, en actividad y red. En épocas de colectivos adormecidos, una feria cósmica, consteladora de nuevos mitos, propicia que irradian vínculos en resistencia. El sagrado accionar será así el disidente acto de la virtud, ya no continentada en su sumisa ánfora sino comprometida firmemente en el aquí y el ahora. (Verónica Panella, del texto colaboración escrito en setiembre 2021).

EXPOSICIONES

Accionar esperanzas

Es una propuesta colectiva en las que los artistas convocados expresan en una obra lo que sienten, piensan o proyectan sobre este momento ahora; es un acto de comunicación y acercamiento a la comunidad por medio del arte en lo inmediato, es una voz de reflexión y confianza.

¿Qué puede la esperanza? ¿Cómo accionarla?

Será un gran políptico colectivo formado por una centena de obras, unidas por la proclama que da nombre a la primera edición de la feria de arte y cultura contemporánea.

Divino tesoro - Ellos entre nosotros

La exposición en formato de colectiva presenta obras de artistas jóvenes junto a la obra de artistas uruguayos fallecidos en los últimos quince años. Un planteo vincular e intergeneracional expresa la continuidad del quehacer de cada artista en su tiempo.

Transversalidades

En este, el tercer tramo expositivo de Accionar esperanzas se presenta la muestra

Poesía visual, o lo poético en lo visual, una selección de la colección Arte Otro en Uruguay y propuestas expositivas de proyectos, colectivos y prácticas artísticas que suceden en la comunidad fuera de territorios institucionales.

Al rescate del mundo / Capítulo II.**La belleza de las cosas**

Esta muestra formada por un grupo importante de artistas, de diversos recorridos y trayectorias, presentan obras realizadas con distintas técnicas trabajando

barro, madera, vidrio, metales y textiles. De martes a domingos a partir de las 17 h y hasta pasada la medianoche en TRIBU, Maldonado 1858, entrada libre. Una idea cósmica de Pozodeagua y TRIBU, coproducido por AT|AL|609 de Campina Grande, Brasil, con el apoyo de Itáú y el Municipio B, apoyo del MINTUR y premio parcial de Ventanilla Abierta del MEC, auspicio de FADU.

www.cosmica.uy



El arte hace asociaciones que otras formas de pensamientos no hacen

El lenguaje de Yvonne D'Acosta (Montevideo, 1949) se caracteriza por la precisión en la ejecución, sus pulcras y amables composiciones nos enfrentan a instalaciones o paisajes oníricos que nos sugieren múltiples lecturas. Con la misma eficacia maneja el espacio, el dibujo y el color. En sus obras se entrelazan los tiempos, la evocación a artistas y tendencias que jalonaron el desarrollo de nuestras artes visuales (José Cuneo, Petrona Viera) y convive con la creación de una atmósfera contemporánea despojada y misteriosa.

GERARDO MANTERO

Estudiaste con Hilda López. ¿Cómo influyó su magisterio en tu trabajo posterior?

Creo que influyó mucho en mi formación. Ella era muy atada a lo moderno. En aquel momento no se hablaba de arte contemporáneo. Siempre ponía mucha atención a la observación de lo

natural, los gestos, la posición física. Esa formación sirve para toda la vida, te queda grabada y te sirve para lo que sea. Esa observación me enseñó a manejarme en el espacio, tanto es así que en algún momento de mi vida, junto a una socia, me dediqué a hacer cerámicas y podía copiar lo que quisiera de un libro porque

< *Five O'Clock Tea*. Instalación. Juego cerámico compuesto por tetera, taza y plato de té, budinera, bandeja, objetos en lienzo y guata, 2008. Foto de Fabián Oliver.



tenía la especialidad incorporada gracias a Hilda. Por ese lado tuve una formación que agradezco. Por otro lado, hubo mucha falta de otros conocimientos teóricos que no teníamos a mano en ese momento y en los talleres no se daban. A medida que cambiamos y se abrió el panorama de las artes en el Uruguay después de la caída de la dictadura uno tuvo que empezar a buscar por acá y por allá.

¿Asististe a seminarios con críticos, semiólogos, filósofos en la búsqueda de un marco teórico?

El conocimiento y el saber algo más de lo que me rodea, de nuestra historia como seres humanos y de nuestra inserción en el mundo son cosas que me inquietan y me motivan. Solo con el hacer manual, que es fundamental, me falta, necesito combinarlo con otra cosa. Siempre he estado buscando ese otro conocimiento que no obtuve por asistir a una universidad. Capaz que si hubiese hecho arquitectura hubiera suplido esa enseñanza, pero no fue mi caso, entonces siempre seguí buscando. Uno se desarrolla al mostrar la obra, al intercambiar conocimientos, y siempre he tenido buenos apoyos. Últimamente me enganché con las clases de Sandino Núñez, es muy interesante. Eso me da



Sin título. Acuarela sobre papel, 31x46 cm. Fotos del artista.

un marco teórico para insertar mi obra desde un lugar conceptual. A veces a los artistas nos cuesta ver nuestra obra desde otro punto de vista, de la poesía, de la estética... Y existen las otras cosas que sin saber las estamos manejando.

Si se observa tu obra en perspectiva hay dos grandes líneas: las instalaciones con

las esculturas blandas y los paisajes que les incorporás estructuras geométricas. ¿Cómo llegaste a las esculturas y las instalaciones?

Yo vengo de la pintura y del dibujo, hasta que llegó un punto en que necesité transitar por el volumen. Creo que fue a raíz de esa experiencia de hacer cerámica. En un momento dado coleccioné piedras



Sin título. Acuarela sobre papel, 31x46 cm, 2020.

y las pinté. Eso tenía un camino corto, no desarrollé esas cosas. Y ahí empecé a trabajar. Alfredo Torres estuvo próximo, hacía talleres en el CETU con él. De ese hacer objetos surgió una obra que la presenté en el 2008, un juego de té al Salón Nacional que tenía elementos en tela que formaban parte del ritual de tomar el té.

Muy minimalista.

Sí. Ese ritual de toda una generación a la cual pertenezco tiene una carga. Ahí

empecé a trabajar más en el volumen y la instalación. A partir de eso empecé con volúmenes más grandes.

El blanco prima.

Sí, las formas no tenían que tener color, tenían que ser blancas. De ahí surge una muestra curada por Tabares en la colección Engelman-Ost con grandes volúmenes. Tengo que agradecerle a Tabares que me decía: «Más grande, más grande». Fue un paso muy importante.

Es muy interesante cómo trabajás las formas en perspectiva y esta juega como un elemento en la composición.

De esos volúmenes siguió el camino de incorporarles la sombra. Esa sombra que es la propia sombra, que no es igual a nosotros ni se refleja igual. Adentro nuestro hay diferencias que no conocemos.

La instalación también implica un manejo del espacio.

Es el trabajo hecho con Hilda López desde el cuerpo, desde la observación al natural, desde el mismo cacharro dibujado quinientas veces... Creo que todo eso fue muy importante a la hora de pasar al volumen. Y lo hice sin problema.

Guillermo Fernández decía que detrás de lo que se ve existe una estructura que funciona como los andamios de una construcción donde se organizan los ritmos, los puntos de tensión, los equilibrios. ¿Cómo es el planteo de tus paisajes en tela?

El soporte. Hay una estructura pero es incorporada, yo no la estoy pensando. Creo que es de tanto observar y tanto ver que esa estructura fue quedando. No hago un molde para esas piezas, directamente corto en la tela. Como mujer y como ama de casa tejí, cosí, hice ropa, entonces eso me fue dando manualidad y facilidad.

INFANTOZZI MATERIALES
LÍNEA PROFESIONAL
 NUEVOS PRODUCTOS
 MEJORES TEXTURAS
 MÁS COLORES

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

¿Los paisajes parten de la observación o prima lo onírico?

Son totalmente oníricas y parten de trabajar con esos volúmenes. En un momento surgió la necesidad de volver a la naturaleza. Ahí surgió aquel primer paisaje, donde puse una naturaleza inventada con uno de mis volúmenes y esa sombra. Ya venía trabajando la sombra, había hecho la muestra La Pasionaria y ese fue mi primer paisaje. Después empecé a abandonarla. Hice estos otros objetos, *disrupciones* les llamo, extraños, geométricos, donde la sombra atraviesa.

Le incorporás imágenes de tu proceso creativo.

Los voy mezclando.

Hay una evocación al planismo.

Esa es otra influencia. Al moverme para el lado del paisaje surgió con fuerza el planismo. Trabajé en una obra que expuse en un salón nacional, donde tomé una obra planista de Cuneo. Le incorporé una de mis obras y esa obra larga una sombra que sale del plano y se derrama en el piso del museo. Allá atrás hay un cuadro, que se va a exponer ahora, inspirada su forma de árbol en los árboles de Cuneo.

Es interesante cómo en tu obra se deja ver la influencia de la plástica nacional.

Sí, y Petrona Viera también. Incluso había desarrollado una cantidad de obras en mi



Vigencias, a 500 años de Leonardo da Vinci. Instalación. Un objeto en lienzo, cartón, guata, de aprox. 60x70x80 cm sobre pedestal. Plotter de paisaje de la Virgen de las Rocas de Leonardo da Vinci intervenido, 2019. Foto del artista.

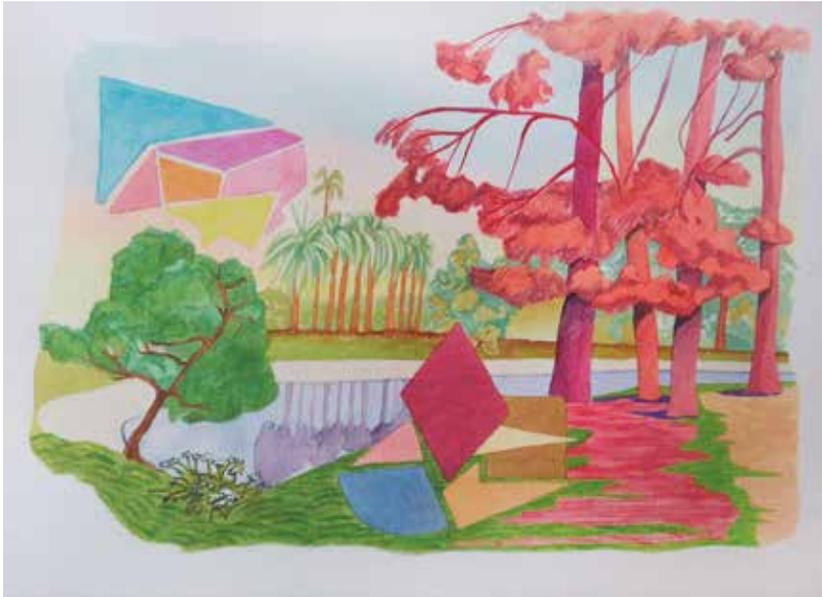
Protegemos y defendemos las obras de más de 600 artistas visuales socios

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

AGADU

f t i y



Sin título. Acuarela sobre papel, 31x46 cm.

cabeza que nunca llegué a plasmar, que era tomar cuadros de ellos y seguir trabajando con eso.

Vas a inaugurar una muestra en el EAC en noviembre.

Sí. Conjuntamente con eso empecé a hacer acuarelas, pero no les agregué los volúmenes míos al paisaje.

Los que presentaste al Salón Nacional son composiciones en donde conviven lo

figurativo con estructuras geométricas.

Todo está en una misma cosa más allá de que la representación sea figurativa, geométrica, abstracta. Siempre es abstracta la figuración, por más representativa o naturalista que sea.

¿Bocetás?

Para esas acuarelas he bocetado por el simple hecho que de repente estaba afuera y quería hacer el trabajito en lápiz. Otros me vienen a la cabeza

y arranco. En las acuarelas hay una influencia de ilustración de libros infantiles o del art nouveau que son planistas también.

En tu blog escribiste esto que tiene que ver con tu búsqueda conceptual: «Es el lenguaje el que construye la realidad y es desde esta realidad, por medio de los artificios del arte, que se trata de intuir lo real, el “lugar” en donde el lenguaje no funciona. Es allí donde está lo que no podemos nombrar, pues no hay lenguaje. Es el espacio de los horrores y miedos desconocidos». A partir de esta definición te internás en temas esenciales para el arte como hasta dónde la realidad se construye a partir de las distintas miradas.

Me costó mucho trabajo conceptualizar. Y está ahí, lo hice, ¿por qué tengo que hablar? Lo está diciendo la obra.

Es muy interesante el tema que planteás porque incluso la historia son los relatos que se hacen de ella. Siempre la versión



SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

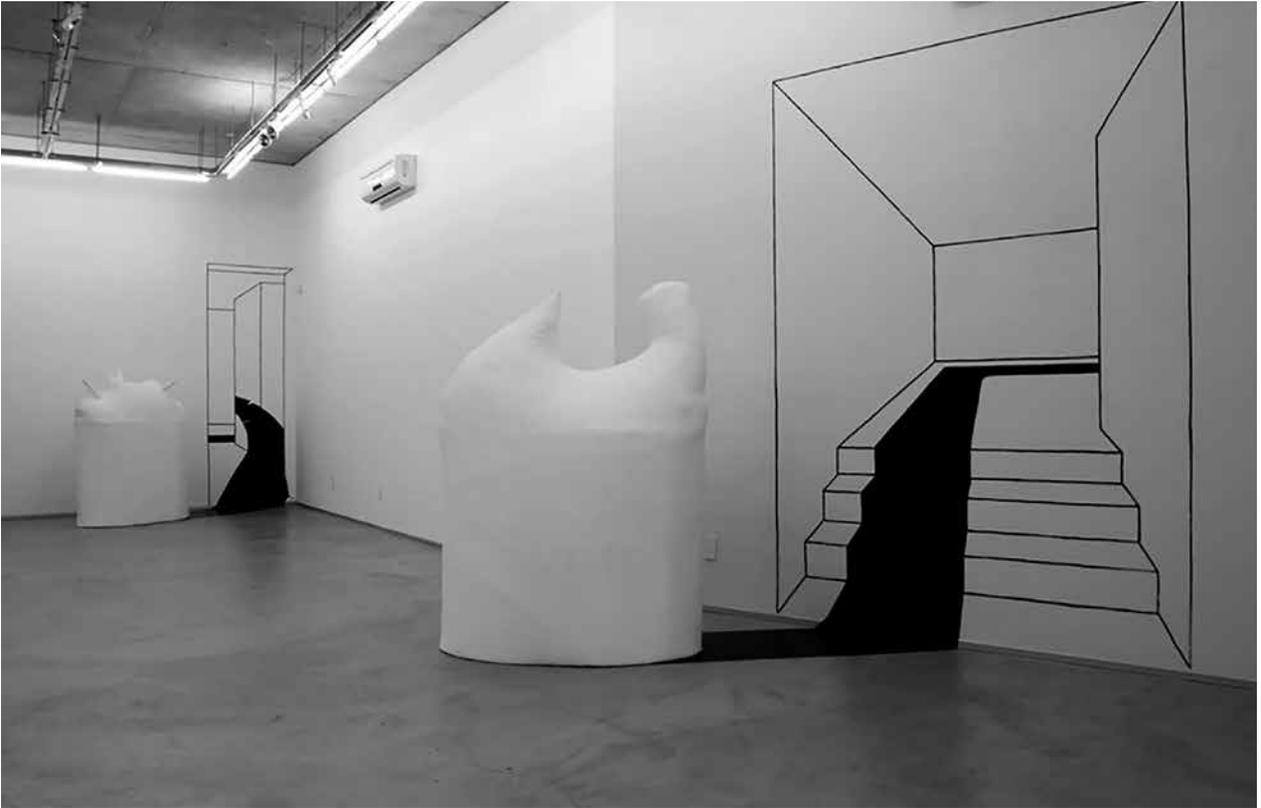


Tania Astapenco

Con los pies en la tierra

Tania Astapenco (Montevideo, 1963) es maestra de profesión, hace veinte años que viene experimentando con la técnica de la cerámica y su interacción con otros materiales, consolidando un lenguaje de alto voltaje expresivo. En la muestra que nos ocupa, Con los pies en la tierra, Tania despliega una diversidad de propuestas: platos esgrafiados, bajorrelieves que juegan con el plano, alcanzando una contundencia no exenta de cierta poética liviandad. Puede trabajar la figuración con gran sutileza, como la serie realizada sobre pasta de papel y grabada con óxidos, o en los bajorrelieves donde, sin desaparecer la figuración, prevalece la densidad matérica y un cálido cromatismo. En otras piezas, la cerámica dialoga con el hierro o la madera, logrando un conjunto que define a una artista que no esquiva el compromiso de enfrentarse a su tiempo con una obra que la representa.

Gerardo Mantero



La sombra. Instalación. Centro Cultural Kavlin, Maldonado. Dos objetos en lienzo, madera, guata, de 70x140x160 cm aprox c/u. Intervención con pintura en paredes, 2013. Fotos de José Risso.

hace a la realidad. El arte es una manera de interpretar la historia desde otro lugar.

Es todo. No hay nadie mejor para explicar eso que Camnitzer. Toda nuestra enseñanza está yendo hacia lo práctico y lo que tiene un fin, lo que es utilitario. A la otra parte no le dan importancia, la prueba está en que tenemos tan poca enseñanza en arte en la formación curricular. Todo el trabajo que hacen en preescolar se borra cuando llegan a primaria. Hay toda una forma de pensamiento que descartamos y yo creo que es la más importante. Esa forma de pensar te sirve tanto para hacer un plato de comida, para escribir un

libro sobre ciencia o lo que sea. El arte hace asociaciones que otras formas de pensamiento no hacen.

Además de las exposiciones que vas a inaugurar en el EAC, ¿qué te planteás para el futuro? ¿Seguís trabajando en las mismas líneas?

Seguir trabajando. Cuando lográs hacer una muestra como esta, que venís trabajando hace tiempo, siempre pasa que después que expusiste hay un gran vacío y no sabés para qué lado ir. Sé que me voy a enfrentar a eso. Por otro lado las acuarelas me dan ese lugar íntimo, es como estar metida adentro de un huevito. Existe un halo

alrededor tuyo que te aísla, porque casi no te movés. Estás sentado con los colores y un cuadro grande, con acrílicos que se te secan y tenés que moverte rápido... Tenés otra dinámica. Seguiré con las acuarelas. En el hacer van surgiendo las cosas.

¿Cómo enfrentaste la pandemia?

La llevé acá, encerrada. A nivel familiar con mi hija y mi nietito, alejada de la otra familia que está viviendo afuera. La obra que presenté en el Nacional fue desarrollada entre el 2019 y el 2020. Ahora estoy presentando una obra que desarrollé en el 2021. Quedarme quieta no. Desde que comencé nunca me paralicé, y espero que así siga. 📍

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Recordando a Walter Benjamin

FRANCISCO JARAUTA

A veces una época marca con su sello a aquellos que se adelantaron a su tiempo, haciendo de su vida el experimento en el que teórica o prácticamente se dan cita las tensiones, los límites, las esperanzas que la atraviesan. Pocas historias, como la de Walter Benjamin, podrían reconocerse de esta generosidad y de esta tragedia. Del 15 de julio de 1892, fecha de su nacimiento en Berlín, al 26 de septiembre de 1940, celebramos ahora el ochenta aniversario, cuando decide terminar con sus días en una fonda de Port Bou huyendo de los grilletes hitlerianos, transcorre un tiempo marcado por una peregrinación, cuyos

márgenes coinciden con los de una época. Pocos autores han concitado más fidelidades y pasión. Su presencia recorre por igual filosofía y literatura, crítica y teoría del arte, política y teología. Bajo su mirada se transforma todo, mostrándose en su tensión abismal, dándonos aquellas relaciones, afinidades secretas que constituyen el verdadero orden de los acontecimientos. Surgen así insospechados mapas imaginarios, sobre los que se aplica aquella mirada penetrante, acompañada siempre de un infatigable dominio y pericia, propios de un refinado *literator*. Qué otra cosa sino ocurre con las lucidísimas páginas sobre el drama barroco,

los laberintos indescifrables de su *Passagen Werk* o sus glosas sobre Kafka. Y acaso no es su vida una especie de extravío que va de su infancia berlinesa al París de sus últimos años, extravío que, según confiesa, coincide con la realización de sus sueños, cuyas primeras huellas fueron los laberintos marcados en los secantes de sus libros de ejercicios.

Para Benjamin, las relaciones que establece entre los lugares que recorre (ciudades, calles, *pasajes*, libros y hombres) y su obra no podrán jamás escapar a este doble destino de evidencia y enigma. Para él, entre el Berlín de la infancia y el París baudeleriano discurrirá un único camino en

el que se fueron articulando los recuerdos y emergiendo una única ciudad de la memoria o del secreto, una ciudad —no acaso París, la «capital del siglo XIX», era ya la metáfora del mundo— que representará todas las formas de vida, todas las formas de la memoria.

Quizá sea por eso que Benjamin se reconozca ante todo como un *extra-vagante* por definición, por elección y por destino, siempre en los márgenes, siempre en las fronteras de los territorios «canónicos y por lo tanto ineficaces» de la literatura. Al igual que Baudelaire, del que se sentía tan próximo, Benjamin se reconoce privado de patria, situación que consideraba propia de las generaciones modernas, y que le permitía aventurarse por caminos hechos de recuerdos, de visiones, unidas apenas por planimetrías que el corazón inventaba. No de otra forma podría vivir si no fuera desde una especie de *religion du voyage*, que ciertamente le viene de lejos, pero que en él representa una revitalización incesante y personalísima de sus propias ideas. Es desde esta experiencia de lo otro que se organiza esa mirada que alguien ha reconocido como medúsica, inquietante, saturniana, capaz de congelar las cosas para después descubrir en ellas una especie de interioridad oculta, un ritmo que no es otro que el del corazón de la historia.

En efecto, su mirada perdida, nadie sabe si de esteta fetichista o soñador, recorre aquella línea de sombra que, desde una geografía imaginaria, atraviesa la experiencia moderna, produciendo sobre ella una nueva perspectiva. La región de la prometida transparencia se ve ahora ensombrecida por el gesto de quien, al internarnos en una suerte de laberinto, nos hace sentir un continuado temblor, una dificultad propia de lo moderno para darse un nombre, un rostro. Y aventurándose a recorrer esa línea elige como propias aquellas figuras que la hacen más explícita, como son: esa pieza alegórica para tristes, que es el *Trauerspiel*; la metrópoli baudeleriana o esa última instantánea de la inteligencia europea que es el surrealismo. Es la aventura de quien piensa que un doble deseo domina la experiencia de la humanidad: hacer transparente el mundo y plausible la proustiana *promesse de bonheur*, esa forma de la felicidad que da motivos a la esperanza y a la acción, al tiempo que dignifica el mundo. Junto a esta seguridad, otra certeza: ni la transparencia del mundo es algo que acompaña a la experiencia de la razón humana ni la promesa de felicidad deja de ser ese horizonte perdido en el que renace el mito. Experiencia y mito se constituyen así en el eje articulador de la nueva

perspectiva crítica que anima y atrae el proyecto benjaminiano. Pensar el mito que habitamos, describir sus estrategias narrativas, la lógica de sus formas de representación, es el objeto de la crítica. Contra toda tentación de positivización de los lenguajes artísticos, las formas del arte y de la cultura aparecen ahora en su más radical tensión, inscritas en aquella experiencia previa que las anima y que debe entenderse como la experiencia de un límite, iluminado ahora desde la verdad del mito. Desde *El origen del drama barroco alemán* hasta los ensayos sobre Proust, Kafka o Karl Kraus, se desarrolla un detenidísimo, paciente, microscópico análisis de aquellas formas de la cultura, tras las que aletea una especie de historia natural del hombre moderno, cuya dimensión queda cifrada sea en la alegoría barroca, sea en la mágica fantasmagoría del *intérieur* burgués. No se trata de reconstruir una historia, atentos e interesados de poseer su verdad, sino que lo importante es mostrar aquellos procedimientos con los que se explicitan las formas de la experiencia moderna, la historia de su acontecer, entendido, dice Benjamin, en su verse expuesto al tiempo como forma de la más radical de las pobrezas, tan cercana a nuestra incierta existencia contemporánea. ◻



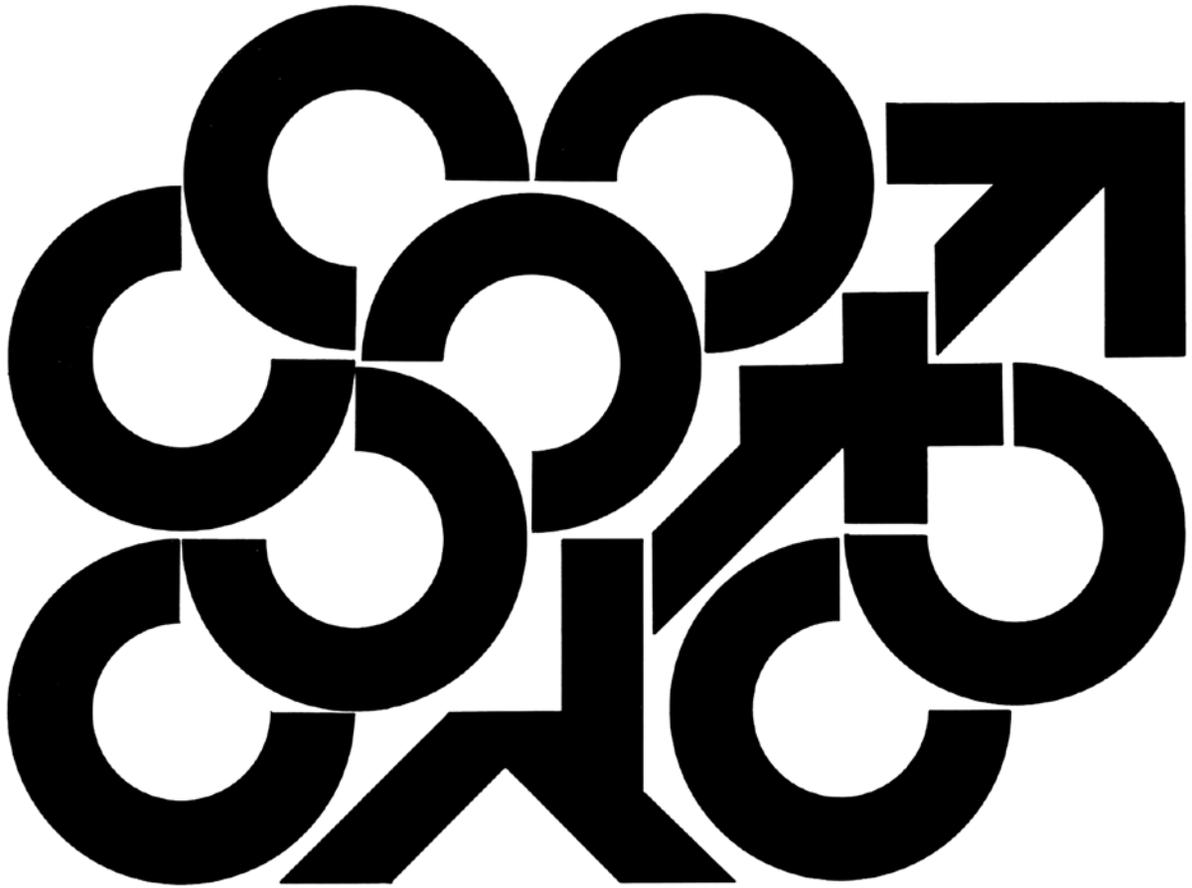
El patio de atrás
Mil fotos pandémicas y más

Ernesto Vila por Pincho Casanova

Jueves 21 de octubre de 2021 | 17 a 19 hs
Museo Gurvich | Peatonal Sarandí 524
Entrada libre
Pisos 1, 4 y 5
Contacto: 2 915 78 26 | museogurvich@gmail.com

2021/01/11 17:41

Ministerio de Educación y Cultura | Dirección Nacional de Cultura | museogurvich | pozodeagua



Sin título. Tinta sobre papel,
38x50 cm, 1969.

Signos de una realidad masificada.

Una introducción a la obra de Antonio Slepak

MANUEL NEVES

Antonio Slepak (Montevideo, 1939-2016) es un caso extremadamente singular dentro del contexto de las artes visuales producidas en Uruguay durante la convulsionada década de los sesenta. La producción realizada por este artista durante dos décadas (1965-1985) se destaca por su extrema originalidad. Experimentando primero con variantes del informalismo y la nueva figuración, muy

activas en la escena artística montevideana, para luego, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, realizar una obra donde de alguna forma sintetiza o fusiona elementos de la abstracción óptica, el arte pop y la poesía visual. Pero, como veremos, la producción realizada por este artista no se puede identificar claramente con ninguna de estas estéticas o ismos y se mantiene en

una suerte de limbo estético que la hace extremadamente original.

Este artículo presentará una breve introducción de la obra producida por el artista en la segunda mitad de los sesenta, que fue el momento donde su actividad pública fue más intensa, para dar a conocer un proyecto artístico fundamental que todavía permanece desconocido por el gran público.



Sin título. Tinta sobre papel, 50x75 cm, 1966.

Apuntes biográficos

Antonio José Slepak Gómez nació en Montevideo el 23 de agosto de 1939 siendo el primogénito del matrimonio entre el inmigrante moldavo Simón Máximo Slepak y la hija de emigrantes españoles María Elsa Gómez Varela.

Máximo emigró al Uruguay durante la entreguerra, como muchos emigrantes europeos, en búsqueda de una vida mejor. En esa época el país era uno de los más prósperos y modernos del continente y al que se le llamaba *la Suiza de América*.

En Montevideo, Slepak padre desarrolló su actividad laboral dentro del comercio de la carne vacuna, el producto por excelencia en la república oriental, teniendo una carnicería y un reparto.

No tenemos información de que en el seno familiar existieran inclinaciones o intereses culturales que se destaquen. Estos rasgos generales no parecen definir el origen ni el interés de Antonio Slepak por las artes

visuales o presentar algún tipo de conexión con el mundo de la cultura.

Dos informaciones quizás pueden explicar, aunque sea en parte, el interés y las inclinaciones artísticas que desde muy joven desarrolló el artista.

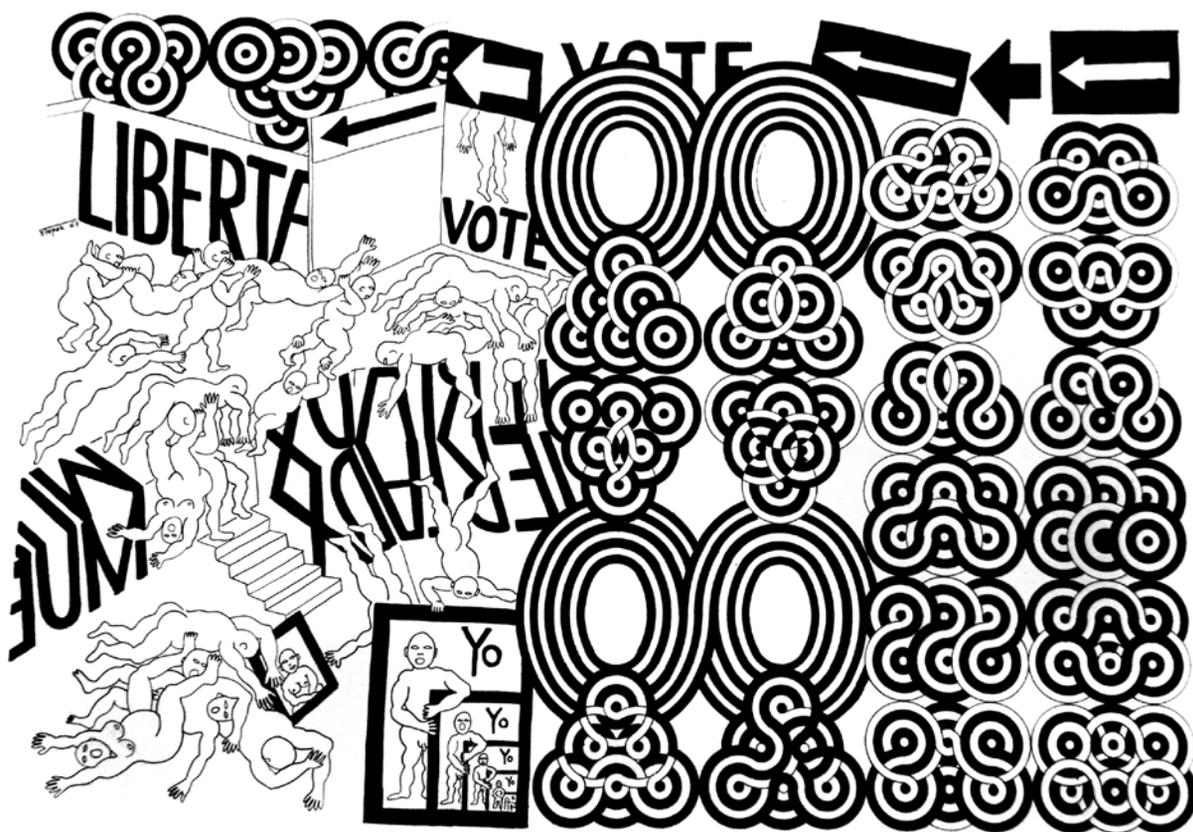
La primera es la calidad de la educación pública en Montevideo que durante la primera mitad del siglo se destacaba en el continente como una de las más modernas y avanzadas.

En ese sentido, desde la educación primaria se favorecía en los niños no solo el desarrollo intelectual sino también el creativo.

De la misma manera, al ingresar en la educación secundaria, que cursó en el prestigioso Instituto Alfredo Vásquez Acevedo (IAVA), esto se incrementó, con clases de dibujo técnico y expresivo.

Este ambiente educativo que incentivaba el desarrollo creativo no solo estimuló al artista, sino también a su hermana menor Beatriz Slepak, que también abordó de joven la práctica de la acuarela.

El segundo elemento para considerar es que el artista optó en su curso de preparatorio (actual bachillerato) por la orientación de ingeniería, cursando posteriormente el primer año en dicha facultad. Esto agrega no solo un perfil claramente científico, que veremos influir en su trabajo creativo, sino también muchas horas en los cursos de dibujo técnico con un alto grado de rigurosidad. Este será el único aprendizaje formal en artes visuales que tendrá en toda su vida. El rigor y la minuciosidad que caracterizan gran parte de su producción se pueden vincular a ese aprendizaje, esa técnica y conocimiento del dibujo, que asociamos a la arquitectura y la ingeniería. El artista, como señalamos, no finalizó la carrera de ingeniería e ingresó a trabajar en la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (ANCAP), donde permaneció hasta su jubilación desempeñándose como operador de primera.



Sin título. Tinta sobre papel, 50x75 cm, 1967.

Contexto cultural

Entre fines de los cincuenta y comienzo de la década de los sesenta, la escena artística uruguaya, como gran parte de continente americano, estaba dominada por las variantes de la abstracción gestual, lírica o informal. En el caso uruguayo, el agotamiento creativo que se produce en las dos variantes abstractas, tanto la constructivista relacionada al Taller Torres García como la concreto-madí y también cierta figuración modernista, encuentran a fines de los cincuenta en el informalismo el último espacio de vanguardia, en el que se fundieron tres generaciones diferentes de artistas.

El informalismo fue entendido como la última vanguardia moderna que además alimentó las fantasías de un proceso de internacionalización en el arte, es decir, la posibilidad de integrar un ismo de carácter internacional, en el momento y la

temporalidad que este se gestaba en todo el planeta.

La abstracción informal o informalismo estaba definida por la experimentación con y en la superficie de la obra. Esta superficie era considerada por esta generación de artistas un espacio de libertad casi absoluto, quizás el último espacio posible, donde el artista liberado de la representación de la realidad en que vivía y de referencias figurativas experimenta con colores, manchas, pinceladas, texturas, materiales e instrumentos que en muchos casos eran ajenos a la tradición del arte. Posteriormente, un grupo de artistas entre los que se encuentran Agustín Alamán (1921-1995), Jorge Páez Vilaró (1922-1994), Ernesto Cristiani (1928-1989), Ruisdael Suárez (1929-2004), Nelson Ramos (1932-2006) y Hermenegildo Sábat (1933-2018) vuelve a interesarse por la representación de la figura humana pero desde la materialidad y gestualidad del informalismo.

Esta vuelta a la representación fue llamada genéricamente *Nueva figuración* y tuvo en Montevideo una influencia decisiva en el grupo argentino de *La otra figuración*.

Durante los sesenta, desde Buenos Aires, el Instituto Di Tella, con el carismático Jorge Romero Brest de director en artes visuales, ejerció una importante influencia no solo en Montevideo, sino también en Asunción del Paraguay y también en Santiago de Chile.

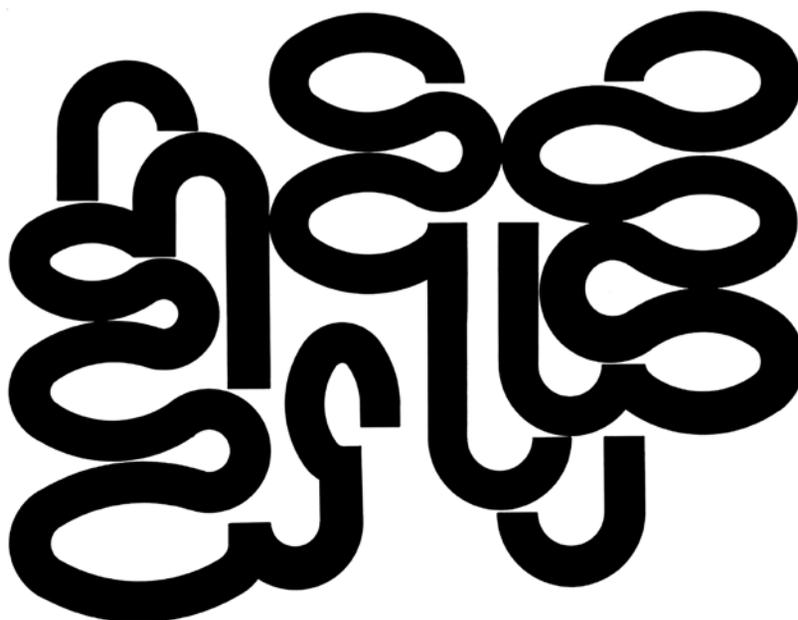
El instituto buscó ser una plataforma de internacionalización del arte argentino y regional promoviendo primero la nueva figuración y posteriormente el arte pop, el arte óptico-cinético y el minimalismo en su variante argentina llamada *estructuras primarias*.

Slepak fue sensible al informalismo, abordando desde muy joven esta práctica de la abstracción. Asimismo, un evento fue decisivo en esta opción artística: la visita al taller del artista español Leopoldo Novoa (1919-2012) situado en el Mercado Central,

Sin título. Tinta sobre papel, 38x50 cm, 1969.



Sin título. Tinta sobre papel, 38x50 cm, 1969.



un lugar muy familiar debido a la actividad laboral de su padre.

Novoa, referencia del informalismo ibérico, estimuló al joven creador en sus investigaciones dentro de la abstracción, aportándole además conocimientos técnicos. La importante producción de casi cien obras da cuenta de la intensidad de la experimentación en esta corriente. Estas obras se dividen en dos grupos:

las realizadas sobre papel de rápida ejecución, básicamente grandes manchas de colores terrosos, y los cuadros sobre placas de aglomerado, realizados con una combinación de manchas y texturas elaboradas con arena.

Estas manchas, sumamente ambiguas en su significado, evolucionan a signos muy enigmáticos, pero que nos recuerdan a formas vegetales y a la vez minerales. El

conjunto de esta producción anclada en lo simbólico tiene una clara influencia de la obra producida por el artista uruguayo José Gamarra en la primera mitad de la década de los sesenta.

A mediados de esa década, el artista comienza a introducir en la forma de esos signos elementos que sugieren una figuración, en general, representaciones humanas.

Espirales en verano.
Tinta sobre papel,
80x60 cm, 1967.



Evolución creativa

Estas representaciones humanas desarrolladas por Slepak recuerdan la visualidad presente en las culturas amerindias más avanzadas de México y Guatemala.

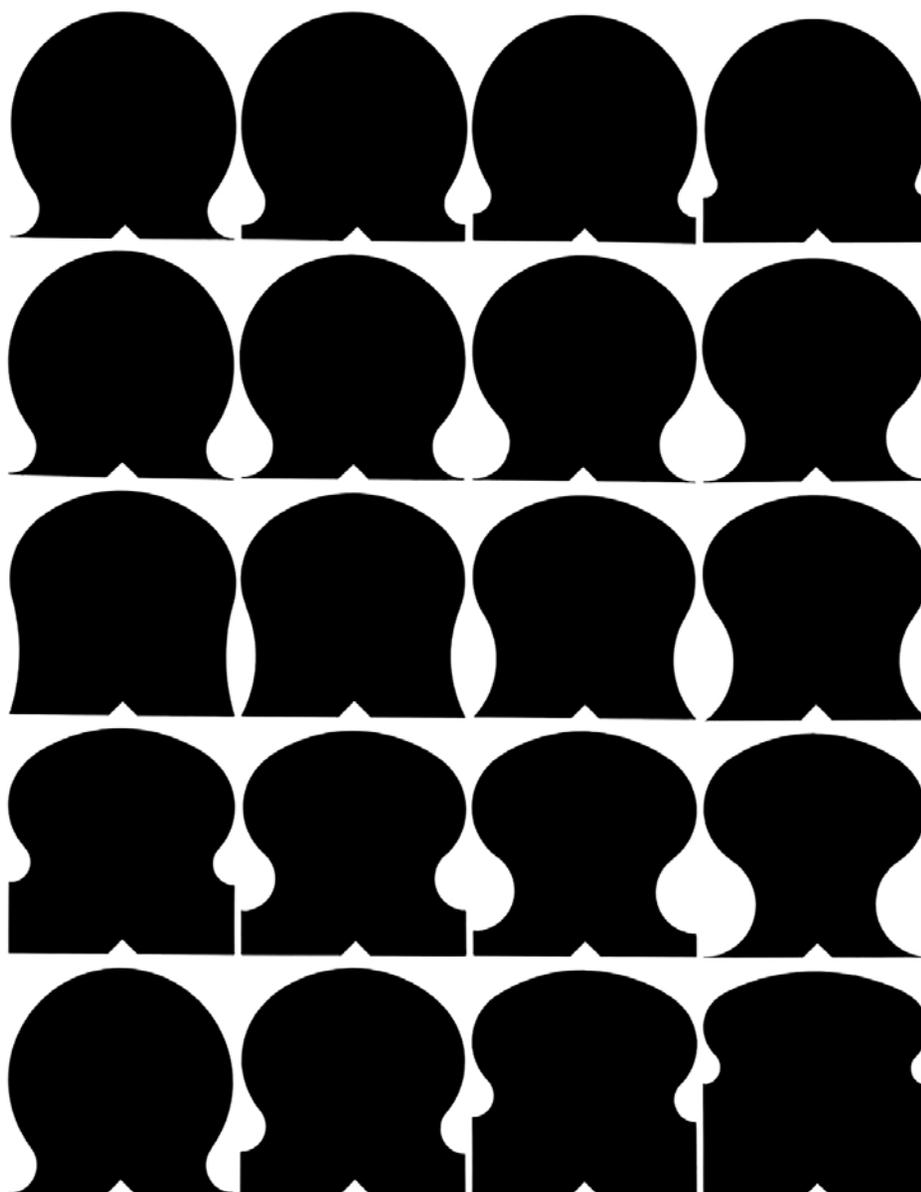
Durante algunos meses el artista experimenta con esta original versión de la nueva figuración, produciendo una importante cantidad de telas y aún más

cantidad de dibujos sobre papel.

El año 1965 fue muy importante, por un lado su obra cobra un carácter claramente figurativo y, por otro, participa de los primeros eventos artísticos: el 2.º Salón de Pintura Moderna del Instituto General Electric y el 1.º Salón de Artistas Jóvenes de Latinoamérica, que se realizó para seleccionar a tres artistas que representarían al país en el Salón Esso de Artistas Jóvenes. Este importante evento

fue organizado por José Gómez-Sicre, jefe de la división de artes visuales de la Unión Panamericana, contó con el auspicio de la multinacional Esso y pretendía mostrar un panorama de la producción artística contemporánea en el continente americano. Los artistas elegidos fueron Ernesto Cristiani, Ruisdael Suárez y Hermenegildo Sábat, como señalamos, conspicuos representantes de la nueva figuración oriental. Cristiani obtendrá el

Bitas. Tinta sobre papel,
75x48 cm, 1969.



segundo premio y las obras de los tres ingresarán en la colección del Lowe Art Museum de Miami.

En el año siguiente Slepak realiza su primera exposición individual compartida con el artista Víctor Mesa (1951) y a partir de ese momento su producción evoluciona rápidamente hacia una figuración menos expresionista y más austera, integrando elementos geométricos y palabras. La producción realizada en 1966,

básicamente tintas monocromas sobre papel, se puede dividir en dos grupos. En el primero vemos una suerte de escenografías donde se presentan personajes en diferentes escalas, elementos geométricos y palabras que funcionan como carteles o letreros. En algunos de ellos aparece el nombre Etda (Etda Rodríguez), que fue la esposa del artista durante toda su vida. El clima general representado en estas

obras es festivo y caótico, presentando elementos que definen la realidad contemporánea como la publicidad, el cine y la televisión. Así, de forma sutil, se daba cuenta de la realidad política y social montevideana, donde los medios de comunicación comienzan a definir la percepción de esta.

El otro grupo de obras, por el contrario, está realizado por elementos geométricos extremadamente diversos, destacándose

las espirales que producen un efecto de vibración óptica.

El artista continúa el proceso de síntesis de sus dibujos y entre 1967 y 1969 lleva al máximo el desarrollo de su proyecto creativo, produciendo una de las obras más originales del continente. En estas obras podemos ver el desarrollo y la vida de signos, que a nivel semántico, es decir del significado, son ambiguos y cambiantes. Muestra cómo una forma o signo puede cambiar de significación a partir de pequeñas modificaciones: en la obra *Bitas*, de 1969, Slepak metamorfosea las formas de las conocidas amarras para barcos en los puertos.

En otros casos el artista plantea lo contrario; en la obra *Carneros*, del 68, en una suerte de catálogo de productos agrarios, vemos una secuencia de formas negras que sugieren las diferentes cornamentas de ese animal.

En este conjunto importante de obras, realizadas con extrema perfección y autoridad formal, los límites entre figuración y abstracción, como también entre signo e ícono, se desvanecen. Todo parece fusionarse en elementos que intentan mostrar una representación de la realidad que subjetivamente es percibida por el artista. Así, estas obras se pueden entender como una



metáfora de la proyección convulsiva de imágenes y signos emitidos por los medios de comunicación o la propaganda. Simultáneamente, el ritmo hipnótico del arte óptico, que encontramos en ellas, aporta el carácter letárgico que producen estos medios, y, por último, la ambigüedad en la sucesión de signos aporta la dimensión política de la poesía visual, que tiene como ejemplo contemporáneo la obra de Clemente Padín.

Entre el 67 y el 69, el ritmo de eventos donde el artista participa es intenso y variado. Se destaca su participación en exposiciones colectivas junto a creadores

de su generación, en particular el grupo vinculado a la Galería A y U, fundada y dirigida por Enrique Gómez y en otros espacios privados como el Centro de Artes y Letras de Punta del Este o Amigos del Arte. También participa en los salones nacionales y municipales, en la Exposición Internacional de Dibujo, organizada en la Universidad de Puerto Rico, y presenta su segunda individual llamada *Slepak Dibujos 68* realizada en diciembre del 68 en la Galería A.

La década se cierra con la participación en una muestra mayor, el envío oficial a la X Bienal de San Pablo, junto al maestro del arte nacional José Cuneo Perinetti, y acompañado por Nelson Ramos y Agustín Alamán.

Entrada la década de los setenta, el contexto político de pérdida de las libertades fundamentales instaurado durante la dictadura cívico-militar favoreció el repliegue del artista a una actividad privada. En esa década oscura del país Antonio Slepak continuó produciendo obras donde profundizó las experiencias con signos y símbolos, pero abandonando el monocromo y experimentado con el color. Esta importante producción original será tema para un artículo futuro. Vanves (*Cercle et Carré*), noviembre del 2021. 📍



Miguel Ángel Pareja Luz y Materia.

Textos: Gabriel Peluffo Linares



Bartolomé Mitre 1368
Montevideo - Uruguay

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

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com

Artemisia Gentileschi:

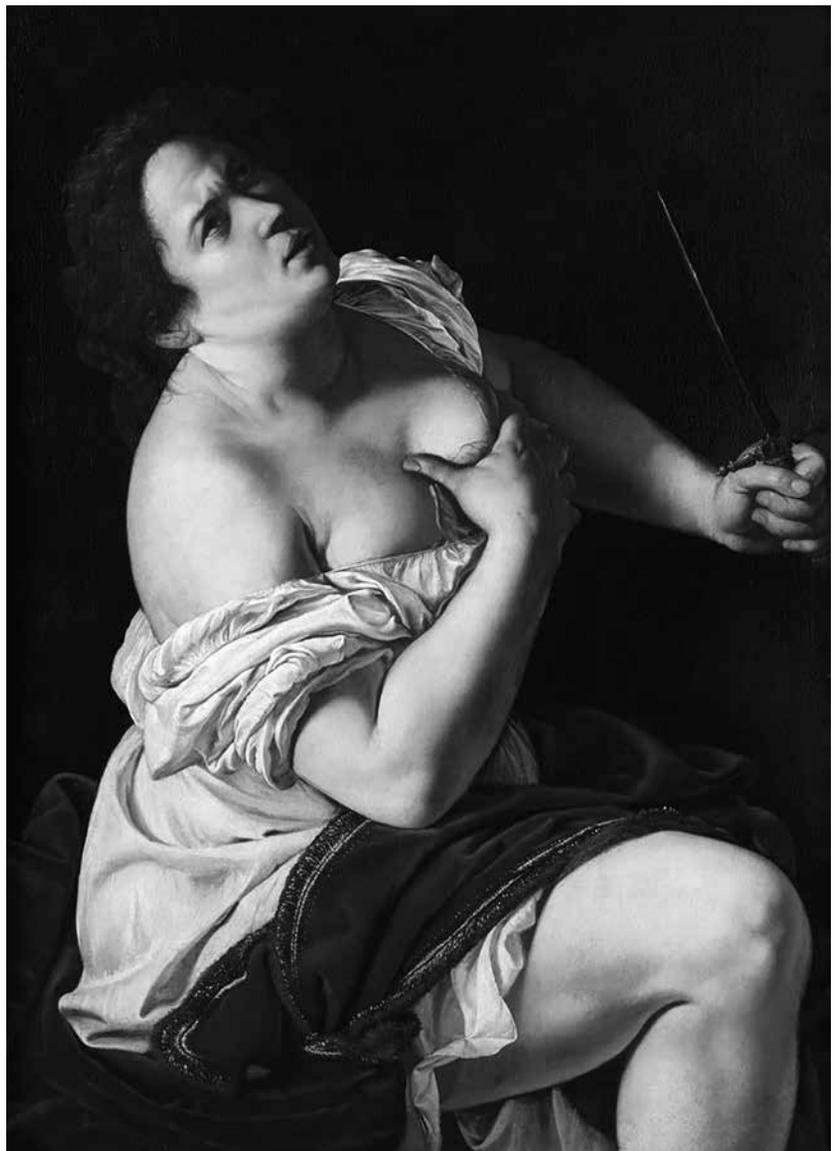
La artista transgresora del Barroco italiano

Olvidada por la Historia del Arte durante dos siglos, Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Nápoles, hacia 1656) fue una de las artistas italianas más importantes del siglo XVII, no solo por la calidad y las innovaciones pictóricas de su obra, sino por haber sido una pintora que trabajó para las cortes de Europa y que logró independencia económica, así como reconocimiento de sus contemporáneos, en una trayectoria artística que abarcó 40 años.

MAGDALENA CERANTES

Los géneros de historia y bíblicos en la pintura tradicionalmente estaban destinados a los hombres, sin embargo, en el corpus artístico de Artemisia podemos encontrar varias heroínas bíblicas a las que dotó de fuerza y determinación, como Lucrecia, Judith, Cleopatra o Susana. Los desnudos de la artista superaban ampliamente los representados por los hombres al captar la forma femenina con un naturalismo innovador. Influenciada fuertemente por Caravaggio —quien fue brevemente amigo de su padre—, fue una fiel representante de su escuela al aplicar el claroscuro y un dramatismo violento en sus escenas.

Hija del pintor Orazio Gentileschi, Artemisia nació en Roma en 1593. Desde muy temprana edad se interesó por el oficio de su padre, quien alentó a su hija a seguir por el camino del arte, comenzando su educación artística a los 16 años en el taller de Orazio. Su primera obra firmada, *Susana y los viejos* (1610) rompe con la tradición iconográfica de



Artemisia Gentileschi. *Lucrecia.* Óleo sobre lienzo, 100x77 cm, c. 1621. Colección privada.



Susana y los viejos. Óleo sobre lienzo, 170x121 cm, 1610. Castillo Weissenstein, Pommersfelden, Alemania.

la representación del tema, ya que la escena del episodio de la historia bíblica que habitualmente se representaba era la del baño de la protagonista, quien suele aparecer como una mujer sensual e indefensa. La artista no solo elige representar una escena diferente, sino dotar a Susana de una clara expresión de rechazo y lucha contra los viejos que quieren abusar de ella.

Orazio era un artista que recibía varios encargos y al no poder estar permanentemente en su taller, sumado a que el acceso a la Academia de Bellas Artes estaba prohibido para las mujeres, encomendó a su colega Agostino Tassi

para que le diera clases de perspectiva a su hija. A los 18 años Artemisia fue violada por su maestro, quien le prometió casarse con ella. Luego de un año y sin perspectivas de casamiento, Orazio llevó a juicio a Tassi. Cabe recordar que ser artista para una mujer no era mirado con buenos ojos, y en el contexto del siglo XVII la víctima de violación debía probar en el juicio que tenía una conducta casta, pero tanto la vecina de los Gentileschi como Tassi declararon que Artemisia era una mujer de mala vida. Para probar su inocencia tuvo que pasar por pruebas médicas e incluso la tortura del *sibilli*, que consistía en aplastar las falanges

de los dedos hasta que la víctima dijera la verdad. A pesar de que el juicio duró meses, Tassi fue encontrado culpable y condenado a destierro o a 5 años de cárcel, optando por la primera opción, aunque tiempo después volvió a Roma. La mayoría de la historiografía moderna ha interpretado *Judith decapitando a Holofernes* (1612-13) como una venganza de Artemisia hacia su violador, no solo por la violencia con la que Judith mata a su opresor, sino porque la obra fue iniciada mientras duró el juicio. La protagonista junto a su criada son retratadas como mujeres fuertes y decididas, desplegando todo su poder ante el horror que experimenta Holofernes. Hacia 1620 la pintora crea una segunda versión de esta obra para el gran duque Cosme II de Médici, que hoy es parte de la colección de la Galería Uffizi.

Para salvar el honor de su hija y aplacar el escándalo, Orazio arregló un casamiento con el pintor florentino Pierantonio Stiattesi, que se efectuó en 1612. Un año después la pareja se trasladó a Florencia, donde Orazio había enviado una carta a la gran duquesa de Toscana, Cristina di Lorena, recomendando a su hija como pintora. Florencia significó un nuevo comienzo para la artista, tanto en lo personal como en lo profesional, llegando a formar parte de la corte de Cosme II de Médici, entablado amistad con Galileo Galilei y Miguel Ángel el joven —sobrino de Miguel Ángel Buonarroti—, y logrando ser la primera mujer en ingresar a la Accademia del Disegno en 1616.

En 1620 retorna a Roma para ocuparse de asuntos familiares y es invitada a formar parte de la Accademia dei Desiosi, formada por intelectuales romanos. Durante este período en su ciudad natal pinta *Lucrecia* (c. 1621) representando el momento previo al suicidio de la heroína romana, que se presenta como una mujer determinada pero con cierto disgusto por el acto que está por cometer. En este caso la artista reinterpreta la figura de Lucrecia según su propia visión, que se aleja bastante de aquella que tenían sus contemporáneos sobre el tema, quienes eligen exaltar la sensualidad de la mujer. Junto a su esposo tuvo cinco hijos, de los cuales solo una hija llegó a la adultez. La artista se convirtió en la proveedora



Artemisia Gentileschi. *Autorretrato como alegoría de la pintura*. Óleo sobre tela, 98,6x75,2 cm, 1639-40. Colección Real de Windsor, Inglaterra.

económica de la familia, ya que su marido tenía grandes deudas, y luego de un romance con otro hombre —que se había iniciado en Florencia— decide separarse hacia 1623. A pesar de ser una pintora consagrada y recibir varios encargos, Roma no fue muy benevolente con ella, por lo que se desplazó hacia Venecia circa 1626-27 en busca de mejores oportunidades de trabajo.

En 1630 se instala en Nápoles, que en ese entonces era parte de España y la segunda ciudad más grande de Italia, donde había un panorama más alentador para los artistas. Allí se relacionó con sus contemporáneos, recibió un encargo de Felipe IV de España y estableció un exitoso taller que le permitió contratar artistas especializados que colaboraron en algunos detalles de sus pinturas, así como logró una

independencia financiera que le permitió mantenerse a ella misma y a su hija. Siete años después es invitada por el rey Carlos I de Inglaterra a su corte y en 1638 se reúne con su padre en tierras inglesas, quien se encontraba pintando el techo de Queen's House en Greenwich, donde realizaron un trabajo colaborativo. Una de las obras que pintó durante este período es *Autorretrato como alegoría de la pintura*

MUJERES EN EL ARTE <

Judith decapitando a Holofernes. Óleo sobre lienzo, 158,8 cm x 125,5 cm, 1612-13. Museo di Capodimonte, Nápoles, Italia.

(1639-40). Orazio muere en 1640 y Artemisia retorna a Nápoles hacia 1642, donde disfruta de un mecenazgo por parte del coleccionista siciliano Antonio Ruffo. Se estima que la artista murió circa 1656 a causa de la plaga que azotó la ciudad.

A partir de su instalación en Nápoles sus obras adquieren un tono más sereno, los personajes femeninos ya no transmiten tanta violencia y empoderamiento, como se puede apreciar en *Virgen y el niño con rosario* (1651), una de sus últimas obras. Algunos teóricos atribuyen este cambio de estilo en parte a que en esta época ya se encontraba consolidada como artista y los gustos de los mecenas españoles se identificaban con este tipo de imágenes de mujeres más estereotipadas, lo que demuestra la versatilidad de una artista que se supo adaptar al mercado del arte. De igual modo, en estas obras tardías se puede apreciar mejor sus habilidades en el uso del color, característica que contribuyó a su fama en vida.

A pesar de haber sido una artista consagrada en el Barroco italiano, luego de su muerte la Historia del Arte olvidó su figura durante dos siglos, hasta la primera década del siglo XX cuando el historiador del arte italiano Roberto Longhi escribió un artículo sobre Orazio y su hija. De la misma forma, la corriente feminista de los años setenta se interesó por su figura tomándola como una referente por ser una mujer independiente que desafió los cánones establecidos, demostrando que su trabajo era igual o mejor que muchos de sus contemporáneos masculinos.

Al igual que su personalidad, su pintura fue transgresora y logró crear un estilo propio, retratando a sus personajes femeninos como mujeres fuertes y no como meras víctimas, otorgando una visión única y una voz femenina al Barroco italiano. 



Autorretrato como Santa Catalina de Alejandría. Óleo sobre lienzo, 71,5x71 cm, c. 1615-17. National Gallery, Londres, Inglaterra.

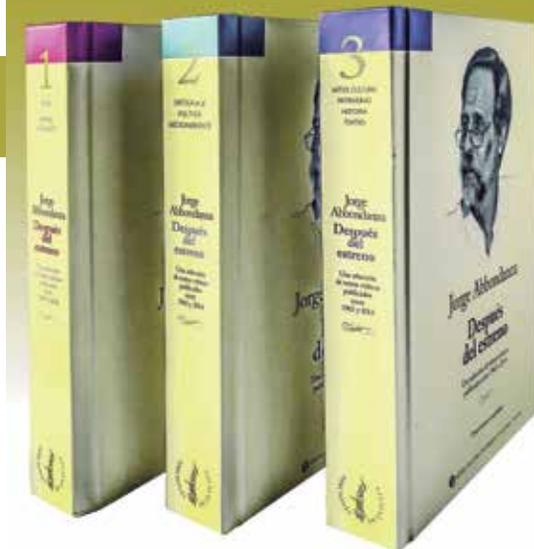
Ediciones de La Plaza tiene el enorme agrado en presentar el acontecimiento editorial del año:

DESPUÉS DEL ESTRENO

Una selección de textos críticos publicados por Jorge Abbondanza entre 1965 y 2014.

Nueve capítulos en tres volúmenes de 420 páginas cada uno: cine, artes visuales, crítica, cultura, medioambiente, política, historia, patrimonio y teatro.

(Compilador: Óscar Larroca)



[...] Abbondanza no solo tenía sobradas credenciales para hablar del texto autoral y de los rubros técnicos, sino que hablaba de nuestro desempeño como actores: el leit motiv fundamental y central de nuestra disciplina. Luis Brandoni

[...] Su apreciación de la creatividad lo convirtió en un mentor obligado para nuestro quehacer teatral; sus críticas abrían puertas de reflexión, ecuanímes y severas, anteponiendo siempre el juicio riguroso a la complacencia. Mario Morgan

[...] Esa rara «isla» cultural en medio de un país bajo dictadura se las ingeniaba para decir al filo de lo permitido, para mantener aireada las visiones y acontecimientos del mundo exterior que el cine nos dejaba atisbar. Ana Ribeiro

Distribuye Gussi. EN VENTA EN TODAS LAS LIBRERÍAS



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
de Fundación Itaú

Cursos 2021



**Diploma
Gestión
Cultural**

Comienzo:
Abril 2021
Modalidad:
a distancia



**Curso
Periodismo
Cultural**

Comienzo:
Agosto 2021
Modalidad:
a distancia



**Curso Gestión
de la Producción
Artística**

Comienzo:
Agosto 2021
Modalidad:
a distancia