

La Pupila

María Freire /

Entrevista a Paula Pouso /

Colección Morozov en la
Fundación Louis Vuitton en París /

Entrevista a Sebastián Sáez /

La presión del relato biográfico en el arte:
los lugares agotados y los inexplorados /

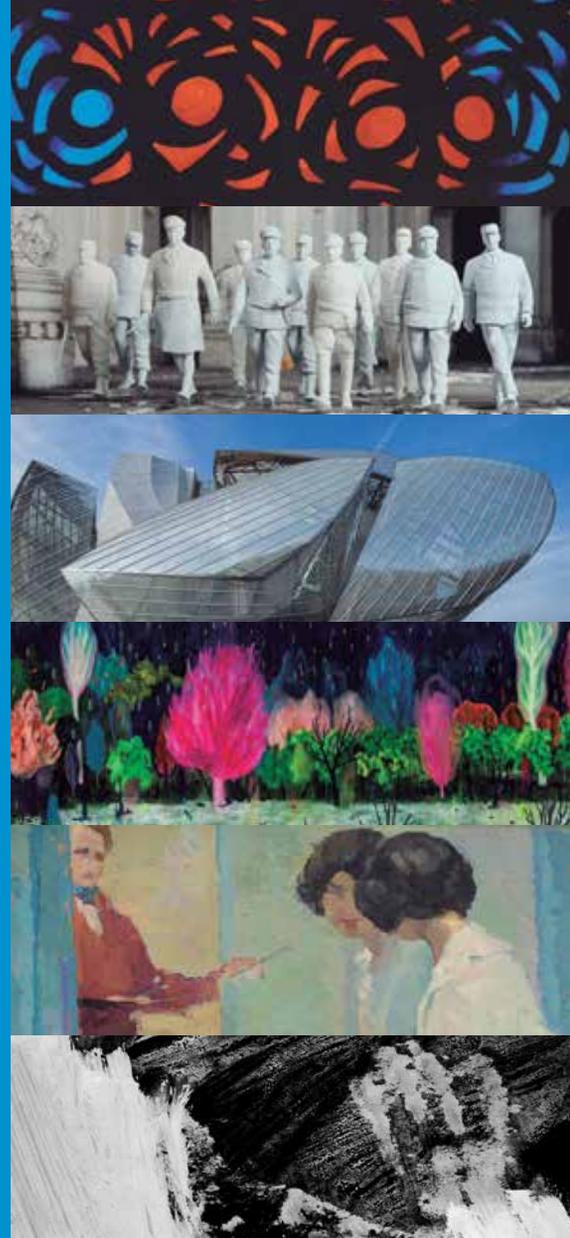
El naufragio de Ulises

SUMARIO >

- 1 María Freire
Vivir para crear
- 6 Entrevista a Paula Pouso
Mirar la mente
- 12 La colección Morozov en la
Fundación Louis Vuitton en París
- 14 Entrevista a Sebastián Sáez
Sentir el paisaje
- 22 La presión del relato biográfico en el arte:
los lugares agotados y los inexplorados
- 28 El naufragio de Ulises

URUGUAY / AÑO 14 / n.º 61, ABRIL 2022
www.revistalapupila.com

Tapa: **Sebastián Sáez**. *Bento Rodrigues*. Óleo sobre lienzo, 180 cms x 140 cm, 2016.



STAFF / Colaboran en este número

Francisco Jarauta. Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. 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 Géophilosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tángere.

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.

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 testimo-

nio de la existencia de la diáspora en un momento de la historia contemporánea del Uruguay.

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 Udelar (Montevideo, Uruguay) como becaria de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

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

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.

MARÍA FREIRE

Vivir para crear

Podemos coincidir sin mayores conflictos que María Freire escapa a la dimensión de «artista fantasma» acuñada por Laura Malosetti para definir determinados haceres a las sombras¹. Contemporáneamente reconocida y laureada, presente en colecciones y museos, no parecería sin embargo inmune a ese débil eslabón que en artes visuales del Uruguay parecería ser la conservación material e inmaterial de un legado en el largo plazo. Homenaje, itinerario e indagación, sirvan estas líneas como un incompleto acercamiento y antídoto mínimo a la desmemoria por la fascinante abstracción de una artista que tuvo como constante la permanente reinvencción dentro de un coherente eje creativo.

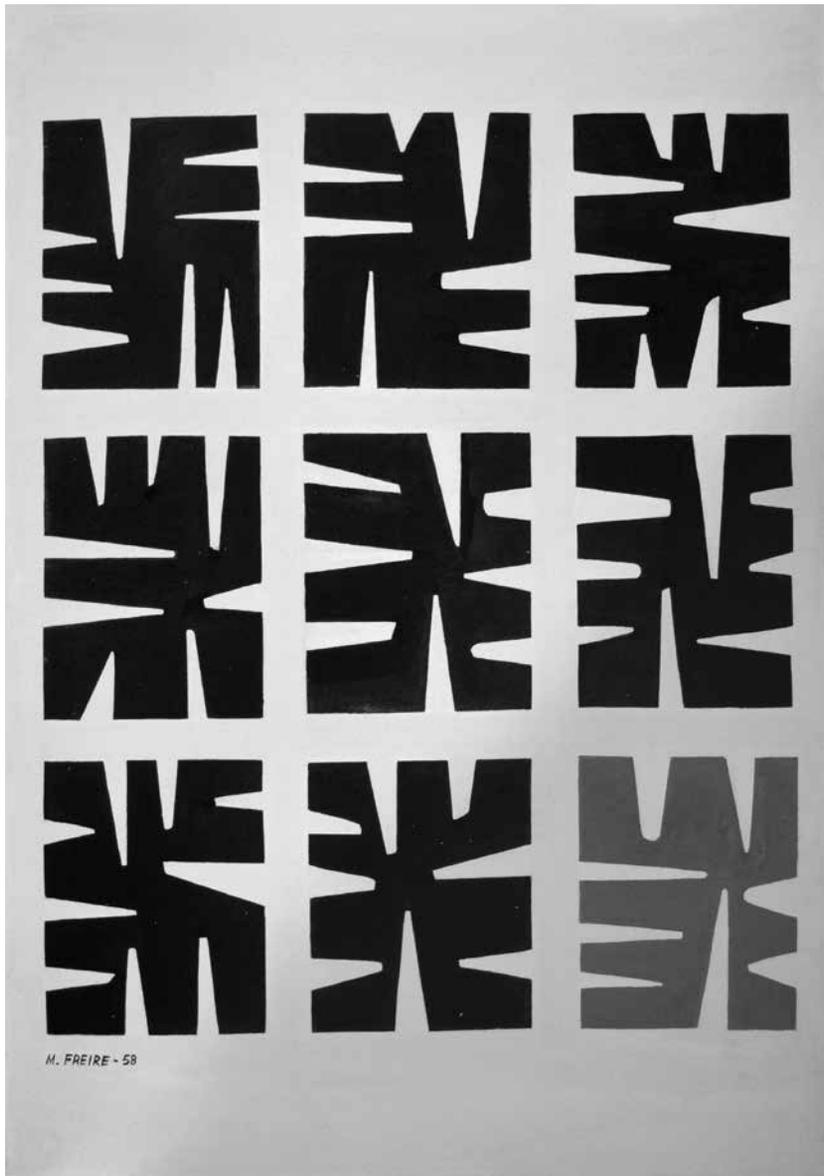
VERÓNICA PANELLA

(Des) naturaleza de una artista

Inquieta, incansable y original pueden ser algunos términos a los cuales recurrir para comenzar a esbozar iniciales rasgos distintivos de una artista que tanto desde sus búsquedas personales y desde cruces colectivos formó parte de rupturas decisivas en la historia del arte nacional, en particular en la segunda mitad del siglo XX. Especialmente cuando tanto sus años formativos como sus momentos de máxima creatividad están marcados por no solo una fuerte determinación vital, sino por procesos fundacionales que atraviesan una narrativa de la historia política, social y cultural del país. En este contexto, es casi imposible no verse tentado a jugar con esas variables modélicas que María puede configurar en sus búsquedas y decisiones de vida. Seguramente sea una mirada sesgada y algo fácil, pero la nieta de inmigrantes, hija de un funcionario público al que le faltó un examen para ser escribano, emparentado con los Vaz Ferreira y casado con la hija de un jardinero de la Parva Domus, marcada por la amistad y vínculo intelectual con los Zorrilla,



Freire en Sala Calder de la Bienal de San Pablo.



María Freire. Serie Sudamérica.

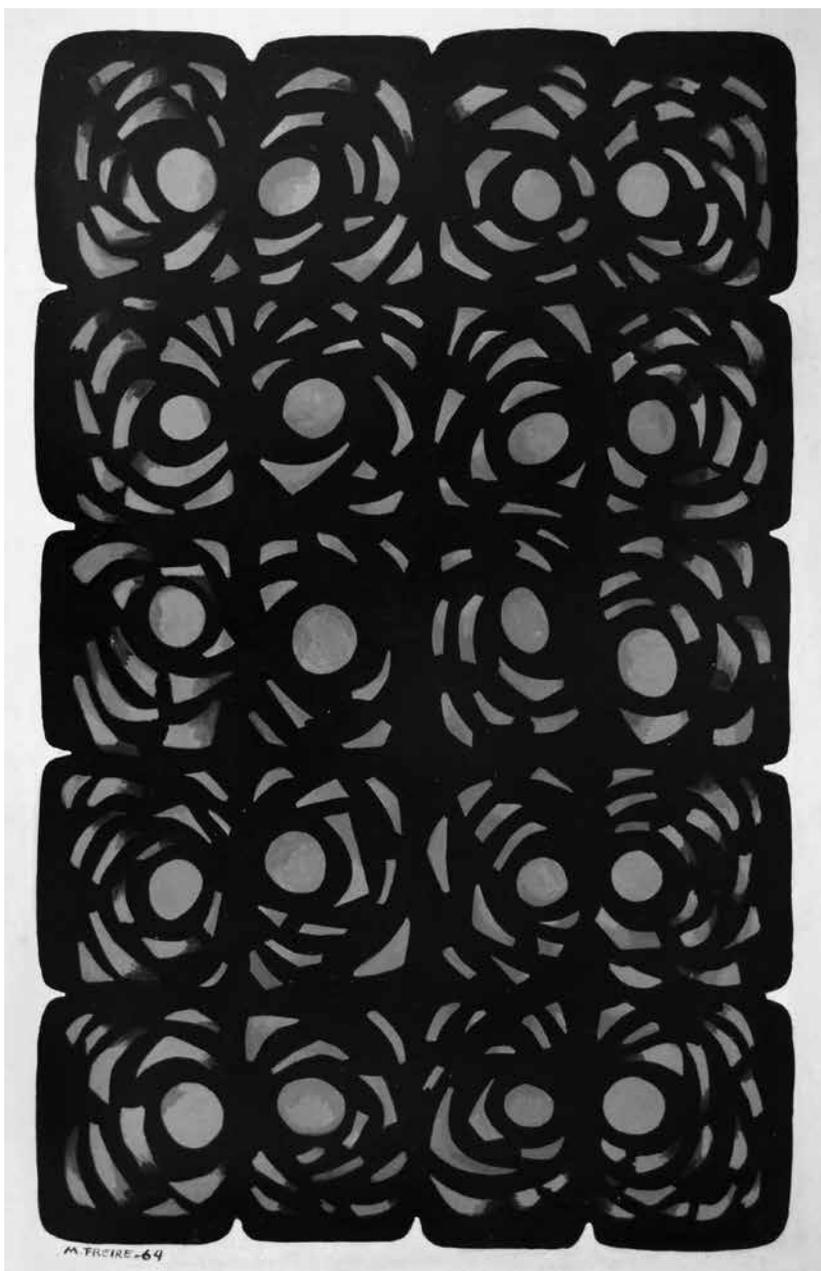
parecería conjugar solamente en el ámbito privado un ejemplo maravilloso de ese Montevideo cercano, fermental y a la vez sordamente amortiguador. En María las inquietudes formativas y las necesidades económicas se conjugan en sus búsquedas. Debe prepararse para enfrentar el mundo, en su condición de hija de una familia numerosa pero culturalmente inquieta, y lo hace en el Círculo de Bellas Artes y en la Universidad del Trabajo. Debe trabajar, pero busca la docencia (y posteriormente la crítica de arte en el diario *Acción*), que le permite espacio para su pasión creativa. Da clases de dibujo e Historia de la Cultura en preparatorios en Colonia y ya desde esa labor se muestra poco atada a fórmulas.

En su rol como docente renueva por su cuenta los programas de Secundaria, a los que encuentra obsoletos y poco representativos de los cambios acelerados por las vanguardias, en forma análoga en las que también muele y rehace a conciencia las bases creativas de su producción: «Me acerqué a la abstracción en parte enseñando. Tenía que dar un programa que iba de la Prehistoria al siglo XX y yo daba la Prehistoria, que me interesaba muchísimo. Luego ya saltaba al siglo XX para que los muchachos supieran cuál era el arte que se estaba haciendo mientras ellos venían a clases [...]. El siglo XX tiene algo de la fuerza de la prehistoria. La Prehistoria se acabó, pero quedó escondida ahí»².

Las formas de la eternidad

Es que soplan vientos de cambio en este Uruguay de mediados de siglo, vientos tímidos y comedidos quizás, pero constantes, y los primeros resultados no se hacen esperar. Entre los jóvenes artistas circulan publicaciones como *Art d'Aujourd'hui* que presentaban las vanguardias y sus propuestas. Escarceos culturales que les deja claro lo lejos que en muchos sentidos les queda el mundo, pero acrecienta el impulso de acercarlo. Es en este espíritu de ruptura que se origina el Grupo de Arte no Figurativo, creado en 1952 (y del que Freire será la única representante femenina), que propone la esencialidad de la forma y

Serie *Capricornio*.



la ausencia de la representación como puntos de partida, y es integrado por Pedro Costigliolo, Rhod Rothfuss (con quien María comparte la vocación docente, las idas a Colonia y un temprano vínculo con Madí), Julio Verdié y Juan José Zanoni, entre otros.

Ese espíritu innovador que parece abrirse paso en algunos sectores del quehacer artístico irá progresivamente en aumento. María, ya en pareja con Costigliolo, profundiza, como muchos integrantes de su generación, su contacto con espacios cercanos a las vanguardias: «Tuvimos la suerte de ir a la Bienal de San Pablo y también hacer exposiciones en San Pablo y en Río de Janeiro con notas muy favorables. Me relacioné con muchos

artistas. Los abstractos éramos pocos y nos hacíamos amigos y visitábamos juntos las exposiciones». La experiencia de San Pablo, en particular el impacto de la segunda bienal de 1953 y el primero de sus viajes a Europa, resultado de una beca de su esposo en 1958, se refleja en el trabajo de los años inmediatos de la artista, pero también en la maduración conceptual y las búsquedas de esta nueva corriente. Será en Europa donde se produce una de las principales síntesis creativas. Fascinada con piezas medievales de museos etnográficos, María Freire desarrolla una serie de abstracciones inspiradas en llaves, presentadas en 1959 en Bruselas, en la Galería *Les Contemporains*. El propio juego

interpretativo de la forma pura toma un giro inesperado cuando el público asume que la raíz de los signos es precolombina. El episodio resulta interesante, tanto por la lectura asignada a esta nueva forma de lenguaje, como en la aceptación comunicativa que la artista presta a los estímulos que su obra genera: «El público bautizó la serie SUDAMÉRICA, pese a su raíz europea, y Freire comprueba después la fuerza del ojo que vio iconografías de la América Precolombina en utensilios del Medievo europeo [...]. De cualquier manera, es una fusión que engancha a la autora. Una mezcla de sus impulsos abstractos y del peso que las culturas primitivas tuvieron en su formación.»³.



Serie Córdoba.

Máximos creativos de la invención infinita

Esta modalidad de trabajo en series define de aquí en más los procesos creativos de la artista, donde la importancia de la exploración de un trabajo hasta el límite de sus posibilidades tiene tanta importancia como el resultado, o quizás mejor, ambos suponen dos caras de la misma moneda de una concepción del arte como permanente construcción. En palabras de Inés Moreno, la madurez creativa se ve reflejada en que: «Los suyos son signos sin referencia, pura forma que se transforma, en la exploración que comporta la creación plástica y solamente busca descubrir la potencialidad de lo visible. Tan libres de significado como los sonidos de la composición musical...»⁴. El regreso al país luego de la gira europea en la década del sesenta, una decisión que

responde más a la voluntad de Costigliolo que a la de María, supone de cualquier forma instancias de intensa producción en gran formato como las series *Capricornio* y *Córdoba*.

En *Capricornio* la vibración otorga al ritmo un in crescendo, que profundiza el componente musical del signo y que lejos de refrenarse en el juego monocromático gana intensidad en la concentración que supone esa voluntaria y estudiada sustracción, en un espacio dramáticamente dinámico que va modificando hacia fines de los sesenta. Este es el momento en el que el color comienza a jugar un papel visual y expresivo más acentuado, con la plena madurez de dicho proceso expresado en la extensa y compleja *Córdoba*, que propone un diálogo con las formas precedentes, pero en un escenario de buscada fragmentación visual entre el

fondo y la figura, de espacios recortados y bandas de colores.

Estos juegos coloristas abren la puerta a otras preocupaciones estéticas y visuales. Lo que en la serie de fines de los sesenta fuera una fisura reiterada y persistente en el plano, transmuta en los juegos decididamente ópticos de la serie *Vibrantes* y *Radiantes*. El interés por el op art y la fascinación que los cinéticos despertaron en Freire en la Bienal de San Pablo, con el impacto que supuso el contacto con las esculturas de Alexander Calder parece desplazarse a este plano simbólico, donde las supuestas perturbaciones lineales y cromáticas colaboran en generar sensación de movimiento. Freire se reinventa a sí misma y su fuente creativa parece continuar inagotable a pesar del paso de los años y del duro golpe que supone en 1985 la pérdida de su compañero.

Un tándem, dos singularidades

En este sentido, resulta innegable que la figura y la obra de María Freire se encuentra inevitablemente asociada a la del también artista concreto José Pedro Costigliolo (1902-1985). En palabras de Freire en la citada entrevista para *El Monitor Plástico*: «Fuimos compañeros muchos años hasta que consideramos que esa amistad podía transformarse en matrimonio. La pasión por el arte fue lo más importante en mi vida y también en la de Costigliolo. Nos olvidábamos de nosotros mismos». Al respecto de los binomios formados por artistas que son además parejas sentimentales (Frida Kahlo y Diego Rivera, Leonora Carrington y Max Ernst, Lee Krasner y Jackson Pollock, por citar algunos), las asimetrías y reconocimientos resultan en ocasiones complejos. ¿Entra la pareja Freire-Costigliolo en esta realidad? La cálida evocación de la artista de la vida en común quizás deslice en algún punto de fisura en una relación donde parecerían recaer sobre sus hombros los aspectos más prácticos y mundanos: «Yo estaba unida a Costigliolo [...] y tenía que salir a trabajar para mantener el hogar.

Teníamos un sótano enorme en la calle Ejido y Soriano y a veces no nos dábamos cuenta de que habíamos pasado todo el verano encerrados en ese sótano, porque era el tiempo que yo tenía libre». Sin embargo, la fuerza expresiva de Freire se mantiene inalterada y el intercambio creativo ineludible no replica en una pérdida de identidad de uno por el otro. Dan cuenta de esto las series de la década del noventa y las piezas que abren el periplo del nuevo milenio, donde replantea, sin repetir, preocupaciones de épocas tempranas, como la nueva serie *América Latina*, que, partiendo del signo primordial de fines de los cincuenta, la figura se carga de materialidad y se inclina hacia un manejo que podemos considerar «escultórico» del espacio. Es así que la visión de conjunto de la obra de Freire despierta un sentido de consistencia a la vez que irrealidad, o, mejor aún, lenguaje personal, originado en ese privado espacio que es la imaginación de la artista. El recorrido por su obra deja la sensación de un viaje a la semilla, en la que llegamos al final amparados por esa potente sensación de coherencia y deslumbramiento con la que partimos. 

¹ Diversas teóricas de arte han trabajado el concepto de «artista fantasma» (Laura Malosetti Costa. *Una historia de fantasmas. Artistas plásticos de la generación del ochenta en Buenos Aires*. Recuperado en https://www.academia.edu/35215115/Una_historia_de_fantasmas_Artistas_pl%C3%A1sticos_de_la_generaci%C3%B3n_del_ochenta_en_Buenos_Aires) o «artista en las sombras» (Amparo Serrano de Haro. *Mujeres en el arte*. Plaza Janés, 2000).

² Los entrecomillados que en este artículo refieren a la voz directa de María Freire corresponden a fragmentos de la entrevista realizada por Eduardo Pincho Casanova para el programa *El Monitor Plástico*, emitido el 12 de agosto de 2007, y forman parte del Archivo de *El Monitor Plástico* (<https://www.elmonitorplastico.com/archivo>). Recuperado en: <https://www.elmonitorplastico.com/programa/12-08-2007>

³ Miguel Carbajal. «Las vanguardias irrumpen en los cincuenta». GTL/ART Gallery, 2006. Recuperado en <https://anaforas.fic.edu.uy/jspuihandle/123456789/30881>

⁴ Inés Moreno. «María Freire: la pasión por la forma». En el catálogo de la muestra «María Freire: Forma y Color». Museo Blanes, marzo-mayo 2016. p. 16.



Emilio Bolinches *La Previa*

Del 1 al 29 de abril



Bartolomé Mitre 1368
Montevideo – Uruguay

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

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com



Otra realidad aumentada. Andrea Arobba en conversación con Paula Pousó, 2019. Fotografía digital de una performance, con fondos proyectados de cuadros elaborados con técnica mixta, de 1x1 m.

Entrevista a Paula Pouso

Mirar la mente

No existen muchos antecedentes escritos de experiencias de interacción entre científicos y artistas. *Mirar la mente* (edición de Estuario y GEA) es un libro que retrata los encuentros entre científicos y artistas que, bajo la curaduría de Ana Silva, Paula Pouso y Pablo Casacuberta, exploran el comportamiento de la mente ante el acto creativo y los objetivos e intereses de dos disciplinas que tienen en su génesis la interpretación de la realidad y la construcción de pensamiento. El resultado es una cuidada edición a partir de un efectivo diseño y la utilización de la fotografía a cargo de Tali Kimelman, que más que un recurso estético es un aporte artístico al intercambio de ocho duplas de neurocientíficos y artistas que investigan nuevas formas de sentido de la condición humana.

GERARDO MANTERO

¿Cómo se gestó la idea del libro y qué papel jugó el GEN, centro de artes y ciencias?

El libro tiene que ver con una experiencia previa que tuvimos con Ana Silva. Hicimos una muestra de fotografía con el Centro de Fotografía de Montevideo, que se llamó *Historias de los misterios de la mente*, que lo que hacía era mostrar imágenes con textos breves e historias de la neuroetología, que es el estudio de cómo el cerebro controla el comportamiento. Cuando la muestra terminó le dije a Ana que teníamos que hacer un libro. Ella fue mi mentora en la maestría, en mi doctorado, y tenemos muchas cosas en común. Surgió como una forma de hacer algo juntas que no fuera tan académico. Eso fue en el 2016. Pensamos de qué forma hacerlo, empezamos a barajar ideas y ahí surgió la idea de ir a GEN y tener una reunión con ellos, que sabíamos que combinaban arte y ciencia. Pablo Casacuberta y Andrea Arobba, los directores, fueron muy receptivos. Trabajamos en eso y la idea original se modificó, por suerte. No es lo mismo la cabeza del científico que la cabeza de una persona vinculada al arte. Fue una fusión

muy buena y se transformó en ese libro. Con Ana siempre hemos tenido contacto con el arte por tener familiares muy directos vinculados con cosas artísticas. Mi hermana mayor Laura Pouso, mi otra hermana también hace teatro. Y la hermana de Ana, Liliana Silva, es directora de un taller que se llama Talcahuano. Ella trabaja en el área de plástica. Es un taller particular porque trabajan la expresión con un método que se basa en la expresión y no en la técnica. Con Ana tenemos el pasado común, ella también es médica y se dedicó a la biología, nos sentíamos muy cerca. Veíamos puntos en común entre arte y ciencia, más de los que la gente piensa.

Otro atractivo del libro es su calidad estética.

Ese fue un aporte de Pablo Casacuberta. Nosotras teníamos la idea de que fuera un libro que pudiera estar en lugares accesibles, en casas o consultorios. Para mirar, ver imágenes y que deje cosas. Que pudieras leer un pedacito y dejarlo. Pablo dijo que estaba bueno, pero que lo iban a hacer más visual, con fotografías, y se fue armando una estética.

La estructura del libro se basa en diálogos de ocho duplas de neurocientíficos y artistas.

Con Ana buscamos dentro del ambiente de la neurociencia de Uruguay qué personas podían tener cierta facilidad para interactuar con un artista. Queríamos equilibrar el género, que para nosotras es importante, las edades y las etapas. Hay gente consagrada y gente que recién empieza las carreras.

El arte y la ciencia son dos disciplinas donde se investiga, se construye pensamiento y se crea. Sin embargo, son de naturalezas distintas. La investigación en la ciencia tiene procedimientos de verificación objetivos y el arte tiene una carga de subjetividad importante. A partir de los diálogos de científicos y artistas ¿a qué conclusiones llegaron en cuanto a ambas prácticas?

Yo había trabajado previamente con Andrea asesorándola en un espectáculo, *Sinapsis*, ahí yo veía cómo era la cosa. Ella había llegado a ese espectáculo porque había hecho un proceso de búsqueda creativa que finalizaba con ese proyecto.



Flavio Zolessi y Fernando Foglino. *El entierro*. Instalación en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo durante la 3.ª Bienal de Montevideo, realizada por Fernando Foglino, 2016. Mueble de actas y soldados del Batallón Florida. Maqueta del Palacio Legislativo intervenida con escenas del golpe de Estado reproducidas en 3D.



Álvaro Cabana y Magela Ferrero. *Leyenda Mátrix*. Foto intervenida por Magela Ferrero, 2013.

La investigación es propia de las dos disciplinas.

Yo lo veía en la investigación del actor o de la actriz, en la búsqueda de los personajes, muy disciplinada, pero no me había dado cuenta bien de ese proceso. Eso lo hacen también los científicos y científicas. Era muy similar. Investigan con un método, con disciplina, con

horario. Cuando hacemos un experimento hacemos lo mismo. ¿Qué subjetividad hay en el experimento? Creo que lo subjetivo es la pasión que uno siente por lo que está investigando, lo que te sostiene es la pasión por lo que hacés. Una elige temas de cosas que le gusta hacer. En un camino independiente, cuando vas creciendo en la carrera formativa ves por dónde

vas agarrando. A mí me gusta mirar a los animales en la naturaleza y saber qué le pasa al cerebro y quiero trabajar en eso. Después hay mucha objetividad que te hace muy obsesivo y ordenado.

¿Se han estudiado desde la neurociencia los procesos que se dan en el cerebro en el momento de la creación artística?

Hay estudios de los procesos creativos en general y cómo la creatividad puede aumentarse o disminuirse y qué cosas pueden influenciar ese proceso. Se reconocen áreas cerebrales, por ejemplo, un gran cantante tiene desarrollada tales áreas del cerebro, algunas están relacionadas con lo bucal y con los músculos que están ahí.

Picasso decía: «Que la inspiración te encuentre trabajando». Eso tiene que ver con los procesos creativos y con los momentos en que se produce una revelación o un accidente formal que define a la obra.

En ese sentido, como el cerebro es bastante misterioso, sabemos mucho pero no todo lo que quisiéramos saber. Es un órgano que no te dice nada de la función, es una masa gris que no dice nada. Es misterioso solo de verlo. Hay un montón de cosas



Paula Pouso y Andrea Arobba. *Sinapsis*: Somos el resultado de nuestras conexiones. Una experiencia aumentada de danza y música por Andrea Arobba, 2019.

que no sabemos y eso es lo lindo de ser neurocientífica, que siempre se están planteando un montón de preguntas porque hay un montón de cosas que no se saben. Yo hago un taller que tiene que ver con lo que hace Liliana Silva, el dibujo, la expresión, la activación de ideas... Es fascinante. Debe haber gente trabajando en esa faceta de inspiración y creación, debe ser bastante complejo. Hay algunos mitos del cerebro como pensar que tiene un área que hace una cosa, otra que hace

otra, que está bien, pero después está la conexión entre todo.

En las artes escénicas muchas veces se hacen ejercicios para fomentar las emociones, la ira, el llanto.

Se recurre muchas veces a cosas a las que se sabe que el cerebro va a responder. No sé nada de teatro, pero veo de lejos lo que han hecho mis hermanas y tienen distintas técnicas para armar los personajes. Uno puede recurrir a un objeto de su infancia,

a un pensamiento, a algo que traiga ese recuerdo. Y eso está conectado, cuando viene el recuerdo viene la emoción.

Existen estereotipos instaurados en cuanto a la visión del científico y el artista. El científico es frío, no utiliza la intuición y el artista vive inmerso en sus pasiones y emociones. ¿Este trabajo echó luz sobre esos estereotipos?

Sí. Cada dupla es diferente, eso está muy bueno. Te vas dando cuenta de cómo se

Cursos de
FOTOGRAFÍA
Taller Oscar Bonilla

CURSO BÁSICO
TALLERES DE
PROYECTO FOTOGRAFICO

Espacio "Salamandra"
San Salvador 1719
Consultas: 099619111
bonilla23@gmail.com



Leyenda Matrix.

construye una obra y cómo llegan en esos diálogos a sus puntos en común. En la creación también es interesante porque de esa interacción surge algo creativo en el lenguaje artístico que sea, fotografía, pintura, escultura. Lo maravilloso que tienen los artistas es la facilidad para comunicar. Un mensaje social, de crítica, de emociones, la empatía que sentís cuando otro está actuando.

En el arte necesariamente se complementa la obra con la comunicación y la llegada al público. El científico trabaja de manera más reservada.

Sí. Cuando trabajaba de médica, una de las cosas que más extraño de la parte científica es el contacto con la gente, porque la investigación es muy solitaria. Nosotros trabajamos en un grupo, pero en el microscopio estoy sola, capaz que hay alguien más que me ayuda o que investiga conmigo o colabora, pero estoy sola. He tratado de compensar haciendo este tipo de cosas. La divulgación científica de lo que hacemos es un poco también tarea de investigadores e investigadoras,

tenemos que comunicar lo que hacemos. El científico no es visto como alguien que tiene un rol social.

¿Podés señalar momentos en el intercambio de las duplas que te sorprendieron?

Sí, me pareció sorprendente la dupla de Flavio Zolessi y Fernando Foglino. Juntaron a todos en GEN, fue muy lindo. Se conocieron todos, pero se pusieron muy nerviosos porque no sabían qué tenían que hacer. Mucha ansiedad. Después se tenían que contactar e interactuar. Tuvieron un intercambio epistolar por mail donde siguieron la comunicación. Foglino fue a ver los peces, sacó fotos —su obra es la tapa del libro— y captó una cosa que viene haciendo Zolessi de microscopía y reconstrucción de imágenes. Captó esa esencia. Y la mayor parte del diálogo fue por mail. Me remontó a otras épocas, donde muchas de las cosas que surgían eran por intercambio epistolar. Algunos desarrollaron mucho en el ámbito de creación y siguieron el proceso, por ejemplo, Álvaro Cabana

con Magela Ferrero. Álvaro fue a la casa de Magela y fue viendo cómo era su proceso creativo. Hicieron un proceso muy detallado que culmina en esa obra. Entendés a Magela y entendés a Álvaro. Después hicieron hasta un experimento donde tenían que buscar duplas de madres e hijas. Cada una de esas historias que están ahí tienen algo particular y algo en común. Todas llegan a esa obra con un proceso. Lo de algunos fue más acotado, se juntaron un par de veces, otros seguían enganchados. Tan enganchados que estábamos por mandar a imprimir el libro y querían cambiarle el título a la historia.

Históricamente no han tenido desde los diferentes gobiernos una visión que calibre la importancia de la incidencia de la ciencia y del arte en los procesos de desarrollo social. La promesa de llegar al uno por ciento del producto bruto nunca se cumplió. ¿Cómo es la situación en cuanto a los fondos asignados por el Estado para la investigación científica?

En este momento no hay un crecimiento, más bien existe una tendencia a la baja.



Paula Pouso y Andrea Arobba. Otra realidad aumentada. Ranas de la especie *Boana pulchella* durante una noche de cortejo.

Es cierto que ha habido circunstancias particulares, pero creo que es algo de ida y vuelta. Es un poco la responsabilidad nuestra de comunicar más, que es lo que está cambiando en los últimos tiempos

y, por otro lado, he aprendido en el campo de la neurociencia que cuando vas al extranjero nunca te sentís en un nivel más bajo, estás igual o más alto. Es extraordinario. Lo que se logra en ese

contexto de financiamientos acotados, con gente que trabaja honorariamente porque no hay suficientes cargos... En ese sentido, para que florezca más el conocimiento hay que invertir más. 

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





Fundación Louis Vuitton. Fotografía de Pascal Milhavet, 2022.

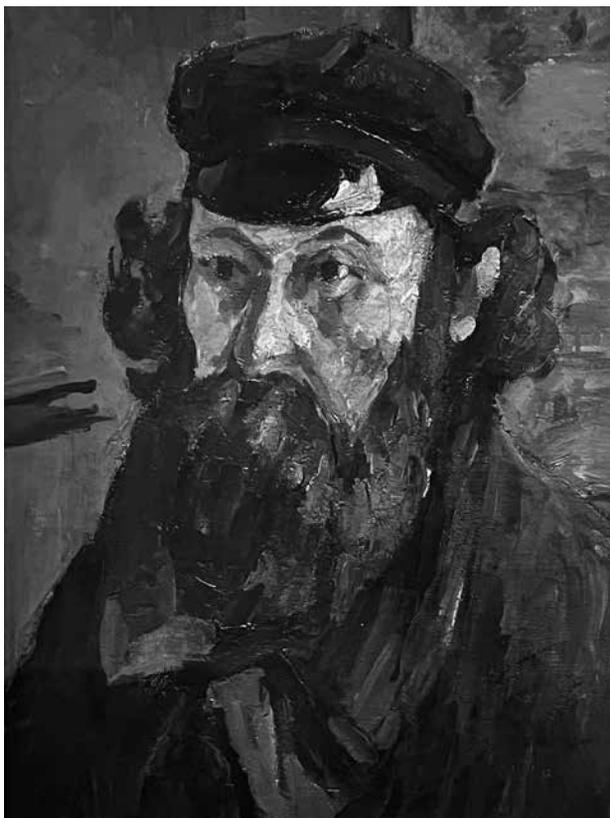
La colección Morozov en la Fundación Louis Vuitton en París

HEBER PERDIGON

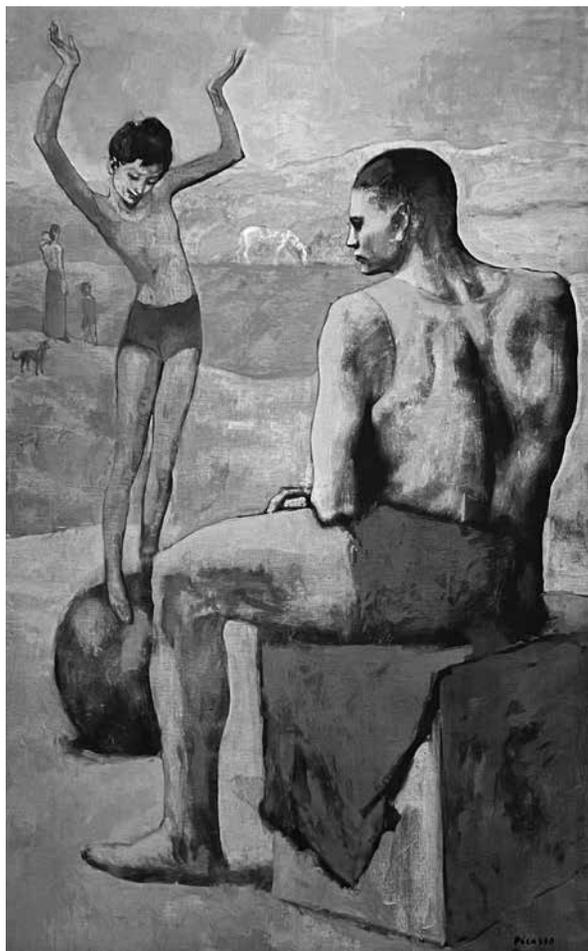
La Fundación Louis Vuitton expone hasta el 3 de abril de 2022 la colección Morozov, íconos del arte moderno. Es la primera vez, después de su creación a comienzos del siglo XX, que la colección viaja fuera de Rusia. Reúne más de doscientas obras de arte, tesoros impresionistas, arte moderno francés y ruso, de los hermanos Morozov. Durante muchos años Rusia conservó en su territorio esos tesoros de arte moderno, Matisse, Picasso cubista, Gauguin. Esos tesoros se encuentran en el museo Pushkin, en la Galería Tretiakov de Moscú y en Museo del Hermitage de San Petersburgo. Se necesitaron más de cuarenta camiones para transportar desde Moscú y San Petersburgo hasta la Fundación Louis Vuitton en el Bois de Boulogne del oeste de París, Francia. La exposición traza la trayectoria de dos

hermanos filántropos, industriales, y trata de entender la fascinación por coleccionar. Comerciantes de textil, constituyen una de las más extraordinarias colecciones de arte impresionista y moderno del mundo. Hoy podemos disfrutar la pasión de coleccionar y rendirle homenaje a los hermanos Mikhail (1870-1903) e Ivan (1871-1921). Nacieron en el seno de una familia de origen serbio. Desde muy jóvenes estuvieron en contacto con maestros rusos formados en Francia, los más importantes de la época. Recibieron una importante enseñanza artística y fueron aconsejados por pintores rusos, Konstantin Korovin o Valentín Serov para realizar sus colecciones. Desde 1890 Mikhail Morozov reúne Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Maurice Denis, Manet, Corot, Monet, Toulouse-Lautrec, Degas. Será la primera colección que expuso en Rusia. A su muerte en 1903, a los 33 años, su colección cuenta con 39 obras francesas y 44 obras rusas. A la muerte de su hermano, Ivan continúa con el proyecto de crear una colección fuera de serie de arte moderno francés.

Nacionalizada en 1917, la colección llegó en 1923 al museo nacional de arte moderno occidental de Moscú. En 1948 fue protegida por los directores del museo Pushkin y del Museo del Hermitage de la destrucción decretada por Stalin. Hoy la colección reúne un conjunto de obras de artistas franceses y rusos, entre ellos, los más icónicos: Édouard Manet, Camille Pissarro, Auguste Rodin, Claude Monet, Toulouse-Lautrec, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Maillol, Henri Matisse, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, André Derain, Pablo Picasso, Répine, Konstantin Korovin, Alexander Golovin, Valentín Serov, Michel Larionov, Natalia Goncharova, Kazimir Malévich, Ilya Machkov, Pyotr Konchalovsky, Piotr Outkine, Martiros Sarian y Sergey Kononov. La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Anne Baldassari. Se despliega en una museografía original que evoca referencias históricas de obras emblemáticas de la modernidad artística del fin del siglo XIX y



Paul Cézanne (1839-1906). *Autoportrait en casquette*. Óleo sobre tela, 53x39,7 cm, 1873-75. Museo del Hermitage.



Pablo Picasso (1881-1973). *Acrobate à la boule*. Óleo sobre tela, 147x95 cm, 1905.

el comienzo del XX. En paralelo, la Fundación Louis Vuitton apoya el programa de estudios de preservación y restauración de obras modernas francesas, Picasso, Matisse, Gauguin, Van Gogh, rusas de la colección del Museo Pushkin y de la galería Tretiakov. La fundación contribuye a la modernización del taller de restauración del museo Pushkin.

La fundación fue creada en 2006. Su principal objetivo es de perennizar las acciones desde 1990 del grupo LVMH (Louis Vuitton, Bernard Arnault propietario, magnate del lujo mundial). El museo fue diseñado por el arquitecto Frank Gehry en el bosque de Boulogne al oeste de París. Frank Gehry imagina una arquitectura de vidrio inspirada del Grand Palais en París. El edificio de vidrio imita un velero con velas infladas por el viento del oeste que dan la ilusión de movimiento. El museo es dedicado al arte moderno y arte contemporáneo. Fue inaugurado el 20 de octubre 2014. El costo se elevó a 800 millones de euros y se benefició de deducción fiscal. Cuenta con once galerías en tres niveles destinadas a presentar diferentes colecciones, exposiciones, intervenciones de artistas, y un auditorio modular. La Fundación Louis Vuitton no es solamente un centro de arte contemporáneo, es también un lugar de debates, coloquios, seminarios, *master classes* y un escenario para espectáculos en vivo. El auditorio puede recibir 300 personas sentadas. La dirección artística está a cargo de Suzanne Pagé, exdirectora del Museo de Arte Moderno de París. El museo ha expuesto a Egon Schiele, Jean-Michel Basquiat, Cindy Sherman, entre otros. 📍



Auguste Renoir (1841-1919). *Portrait de Jeanne Samary*. Óleo sobre tela, 56x46 cm, 1877.

Entrevista a Sebastián Sáez

Sentir el paisaje

Es imposible no sentir un fuerte impacto ante las telas de gran dimensión de Sebastián Sáez. Sus composiciones se caracterizan por un potente cromatismo y la existencia de un mundo inspirado en los paisajes selváticos en donde interactúan animales salvajes con la exuberancia de la naturaleza en su máxima expresión. La experiencia sensorial de visitar el lugar o el paisaje elegido en el caso de Saéz va más allá de la simple elección estética y tiene que ver con la génesis de su vinculación con las artes visuales y con una personalidad inquieta e intuitiva que necesita relacionarse emocionalmente con lo intangible.

GERARDO MANTERO

¿Cómo fue tu acercamiento al mundo de las artes visuales?

Yo tuve muchos temas con las drogas, fui adicto y estuve años en recuperación. Ahora ya hace más de diez años que no consumo. En el noventa y nueve me internaron. Un psiquiatra me dijo: «O te internás vos por las buenas ahora o más adelante vienen a buscarte los de blanco». Tendría veinticinco años, más o menos. Me interné y estando en abstinencia en el centro de rehabilitación empecé a laburar. Como en una especie de vómito empecé a dibujar sin parar con crayolas una vez estando sobrio. Antes no hacía nada. Estuve como siete años sobrio, después tuve una recaída cinco o seis meses en 2009. En esos meses que estuve consumiendo no hice nada de arte, nada. No me sirve, no me funciona. Hay otros que si no se fuman algo no pueden laburar y a ellos les va bien así. Cada uno en la de cada uno.

¿Luego asististe a talleres en la búsqueda de formación?

Fui a algún taller, pasé por un par de clases con Clever Lara, pero no me gustó. Seguía trabajando mucho. Me iba solo al Jardín Botánico, me pasaba todo el día dibujando con pastel seco de colores. Ahí

me quedaba horas dibujando, después me iba caminando con las pinturas en una bolsa. Agarraba todo Millán y seguía dibujando por allá, estaba fascinado. Lo hacía todos los días, hasta el día de hoy. Después fui al taller de López Lage. Ahí la cosa era bastante libre y me sentí cómodo, entonces empecé a trabajar. Estuve pila de años hasta el 2015, que hice una exposición, *Montevideanos*. Reuní todo el tema de la figura humana, desde los papeles hasta desnudos y telas, todo, ahí fue como un quiebre. Ahí terminó una etapa bastante marcada y empecé a trabajar sobre todo con paisajes, que ya te diré que está cambiando un poco también.

Una de las características de tu obra, tanto en la figuración que mostraste en la serie *Montevideanos* o en la etapa actual de los paisajes, tiene que ver con que vos el modelo lo concebís como una experiencia vivencial, necesitás visualizar y sentir el paisaje elegido.

Sí, eso siempre sale de afuera. Hace poco me acordaba de que pinté un cuadro con un tigre y me acuerdo de que iba al zoológico a ver los tigres. Tenés mil fotos en internet, pero yo iba a verlos. Mis últimos cuadros son más de adentro, me estoy

apartando de la foto. Ahora estoy haciendo bañados. Sigo necesitando ir al lugar, ya no necesito la foto.

Existe una constante en tu obra que tiene que ver con tu fascinación por el paisaje selvático. Incluso tuviste varias incursiones en selvas de distintos países.

Estuve en el Amazonas, en Perú, en Colombia, en Minas Gerais, en la mata atlántica, anduve por el Queguay. De chico siempre me gustó el tema de la selva, lo verde. Capaz que me gusta más el monte de acá, que es más tranquilo, que la selva de allá que es una demencia.

La selva tiene algo que se parece al caos, tan propio del arte.

Sí, totalmente.

Y, a su vez, es una fuente de estímulos visuales y de exacerbación de los sentidos.

Ahí ves todo el tiempo la muerte, los árboles caídos, todo lo que sale en forma grotesca, el sol, la humedad... Para mí, como uruguayo, es demasiado.

¿Cómo varía la paleta cuando te enfrentás a la selva y al monte criollo?

Es una gran diferencia. No sé si era en



Margay en el monte del Queguay. Óleo sobre lienzo, 140x180 cm, 2020.



Invierno en los bañados de Carrasco. Óleo sobre lienzo, 140x180 cm, 2020.



 **INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

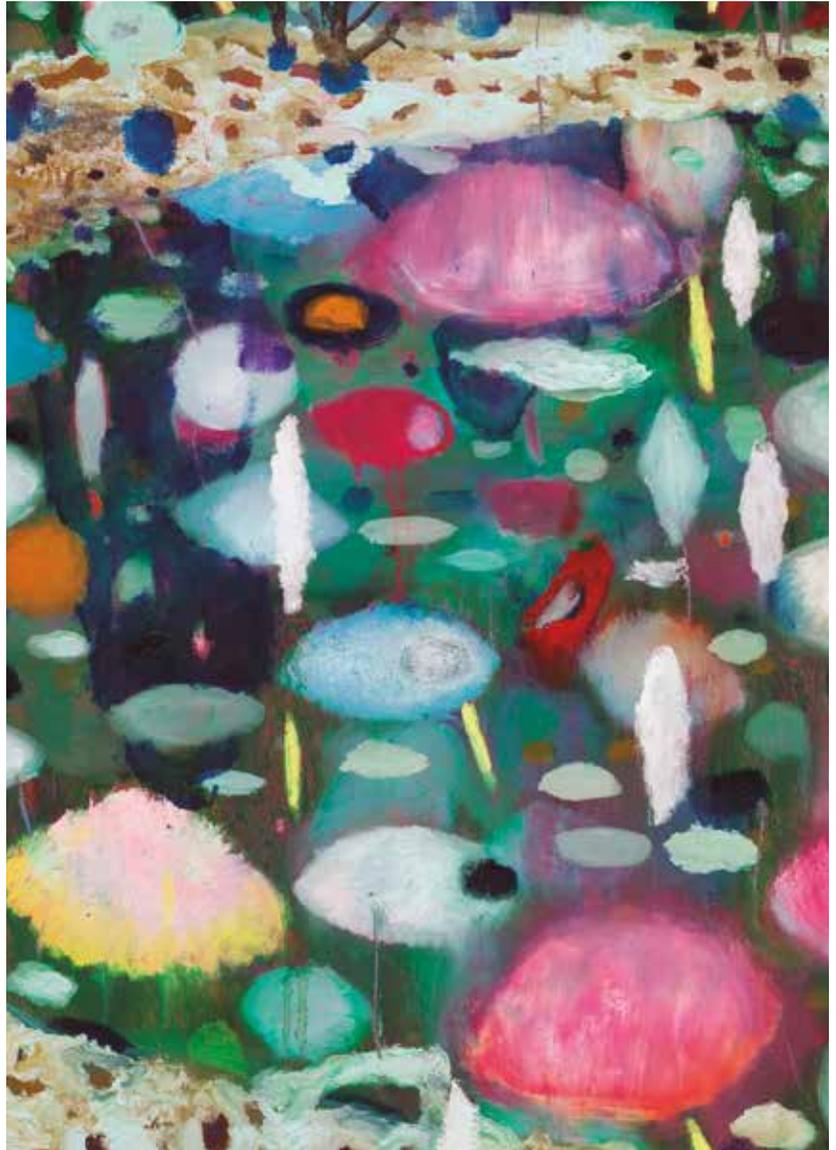
MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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

Arroyo Sarandí. Óleo sobre lienzo, 50x70 cm, 2021.

Perú, pero cuando fui vi los ananás que salían del piso. Estábamos con un guía local y me acuerdo que cortó el ananá con el machete y era naranja flúor. Acá son amarillos, allá era una cosa naranja intensa que chorreaba, una delicia. Allá todo es así. Me acuerdo de las orquídeas. Llegamos a un lugar entre unos árboles y era como una escenografía de orquídeas azules impresionante. Era como un espectáculo armado. A mí me gusta el tema del color y, por ejemplo, el último cuadro que hice es de los bañados de acá. Los bañados son todo verde, tienen algunas flores puntuales, violetas, amarillas, pero es más bien verde. La naturaleza es como un pretexto, después sale la imaginación. Incluso hay una conexión entre estos últimos cuadros, los paisajes, con los dibujos que hacía del Jardín Botánico al principio, antes de ir a ningún taller. Es como si después de ese espacio de formación volviera a retomar aquello. Es fundamental la formación, por más que vuelvas para acá. Y uno vuelve, pero con toda la influencia de todos los



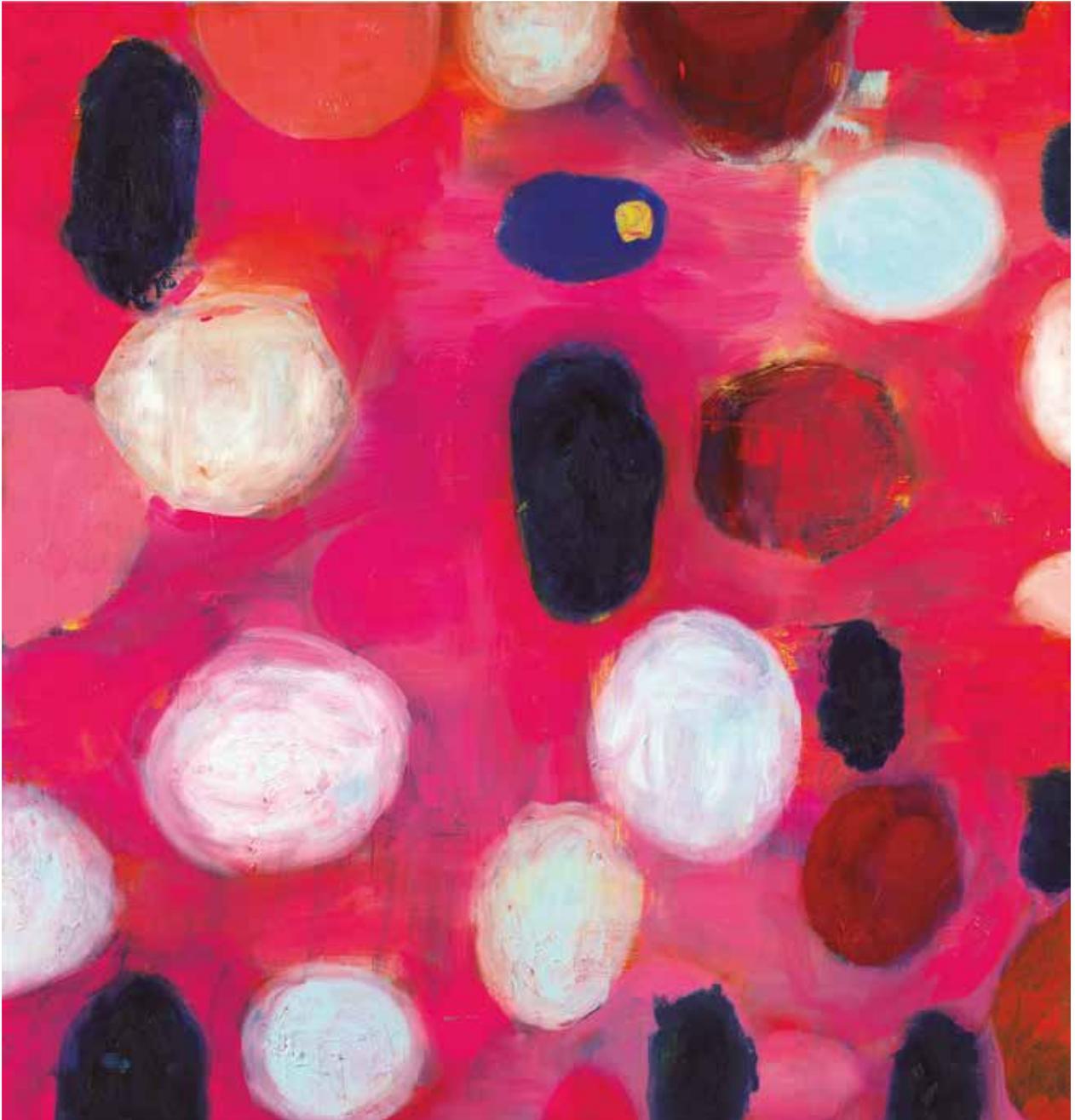
Protegemos y defendemos las obras de más de 600 artistas visuales socios

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

 **AGADU**





Estudio sobre el arroyo Sarandí. Óleo sobre lienzo, 160x140 cm, 2021.

maestros que vio, que escuchó entrevistas, videos en YouTube, de artistas que conoció.

Cuando te enfrentás a la tela ¿te basás en un boceto previo, trazás alguna estructura compositiva en el plano? ¿O trabajás intuitivamente el tema del color? ¿Cómo es tu metodología de trabajo?

En un principio me basaba en la fotografía que había tomado en el lugar. Empieza con la sensación que me dejó la naturaleza y después se va modificando, comienzan a jugar el espacio, el equilibrio y el color. Por

lo general el resultado nunca es lo que uno esperaba. Es muy difícil en mi caso, porque me puede encantar un lugar y le saco la foto, pero el resultado no tiene nada que ver con lo que estaba, sí puede tener que ver con lo que me transmitió.

En 2015 te fuiste Brasil, a partir de lo pasó en la minera en Bento Rodrigues, Minas Gerais, donde ocurrió un desastre natural. De alguna manera te enfrentaste a un escenario devastado.

Vi las imágenes en internet y sentí que tenía que ir. No tenía un mango en el

momento. Mi capital era de cuatro mil dólares y me estaba gastando dos mil en el viaje de quince días. No sabía portugués, estaba el tema del Zika, lo social, que me habían dicho que estaba complicado, pero tenía que ir. Mi relación con la naturaleza viene de la infancia, de chico siempre me fascinaron las plantas, pasaba mucho tiempo entre ellas y por algo empecé en el Jardín Botánico. Por ahí sale la impulsividad de ir a Brasil.

Estudiaste Filosofía, te interesa la bibliografía de los artistas, ejecutás



Bañados de Carrasco. Óleo sobre lienzo, 140x180 cm, 2019.

percusión cubana, sos ciclista amateur. Distintas facetas para definir una personalidad. ¿Cómo te ubicás como artista y como persona en el escenario del arte contemporáneo?

Me veo medio raro. Corrí un par de carreras de la vuelta ciclista de Flores, corrí las doscientas millas con un club de acá. Amateur, pero con equipo y entrenador. En el ambiente del ciclismo era el pintor. Los pintores no se adaptan mucho a los medios. Cuesta la interacción e integrarse.

La búsqueda filosófica tiene que ver con el intento de interpretar la intrincada realidad que vivimos y con la búsqueda de encontrar un nuevo sentido a la existencia y a la creación.

Sí, además en el 2010 dije que iba a dar clases, pero ¿y si un alumno me preguntaba sobre los egipcios? ¿Qué le iba a decir? Entonces empecé a estudiar Estética en Humanidades para aprender todos esos orígenes, si bien me interesa más lo contemporáneo y la modernidad. Tenía que saber de lo otro por lo menos. Después estudié por mi cuenta filosofía

más contemporánea y también la obra de artistas contemporáneos. Hoy estuve viendo a Albert Oehlen, el alemán.

¿Te emparentás con alguna tendencia? ¿Sos un impresionista abstracto, neofigurativo? ¿Cómo te definirías?

Me encanta el expresionismo abstracto, los tengo a todos bien estudiados. El proceso que hago es ir a un lugar, estar ahí, quedar fascinado y después cuando estoy trabajando es como estar en ese lugar. Suena cursi, pero es así. Después en la tela se da un laburo en el que hay varios cuadros abajo.



Noche en los bañados de Carrasco. Óleo sobre lienzo, 2019.

¿Trabajás por capas, también utilizás lo matérico?

Sí, me encanta. Me encanta el óleo. Compró los pigmentos flúor y encargo un bidón de aceite. No me llevo bien con el acrílico, me cuesta. Hay un cuadro en acrílico, el único que hice, que me encanta, con agua flúor y un monte. Salió muy rápido cuando vine de Brasil, pero me cuesta. Con el óleo me llevo bien, por los tiempos capaz.

¿Cómo te llevás con el mercado del arte?

Ese es un tema por el que está bueno tener alumnos, porque creo que el

mercado es difícil en todo el mundo. Hace poco vi una entrevista a un pintor, que es el que diseña las tapas de Radiohead, y el tipo decía que había logrado vivir del arte, pero te dabas cuenta de que no era millonario ni nada de eso. Conozco artistas en Londres y en Estados Unidos que no pueden.

Un mercado tan pequeño como el nuestro también incide.

Sí, he tenido algunas ventas, sobre todo desde la pandemia. El primer año de pandemia me fue muy bien, el año pasado

fue más difícil. Una cosa muy importante que te iba a decir del proceso es que cuando empiezo a trabajar hago un cuadro, me gusta cómo queda, lo hago un par de veces más y enseguida me aburro, tengo que seguir buscando otra cosa, otra forma. Esa búsqueda se va poniendo cada vez más difícil, el proceso para mí tiene mucho de angustia.

Es propia de la creación la dicotomía entre el placer y la angustia.

Al final quedo contento con la obra. Después empiezo otro cuadro y me olvido.

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



Sebastián Sáez. Foto: Martín De Rossa.

Cada cuadro es como una aventura.
Totalmente. Es una búsqueda, no es un lugar cómodo.

El arte nace de la incomodidad.
Creo que ese lugar incómodo es un buen lugar para estar. Trabajé cuatro años en el Centro Cultural de España y tuve la oportunidad de hablar con muchos. Es como me dijo Ernesto Vila: «Una pata en lo que ya venís logrando y la otra en falso». Siempre buscando y sin saber. Creo que estoy condenado a eso. Vino alguna

persona a decirme: «Quiero este cuadro. ¿Me hacés uno igual?». Traté de hacerlo y no pude.

¿Cómo ves las políticas culturales del Estado referidas a las artes visuales?
Creo que estaría buenísimo que se solucionara el tema de la jubilación para artistas. Tengo cuarenta y siete, apporto un mínimo para tener sociedad médica, pero la parte económica va a ser mínima. Tengo que aprovechar todos los años que hice en el centro cultural, antes

trabajé en una estación de servicio... Es día a día. Hasta hoy vienen saliendo los cuadros, pero me pasó que a fines de noviembre del año pasado no podía hacer más nada y me tuve que tomar vacaciones.

¿Cuáles son las opiniones que te importan a la hora de evaluar tu trabajo?

Las opiniones que me importan son las de otros pintores, artistas que ves que laburan. Esas son las que prefiero. 📌

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

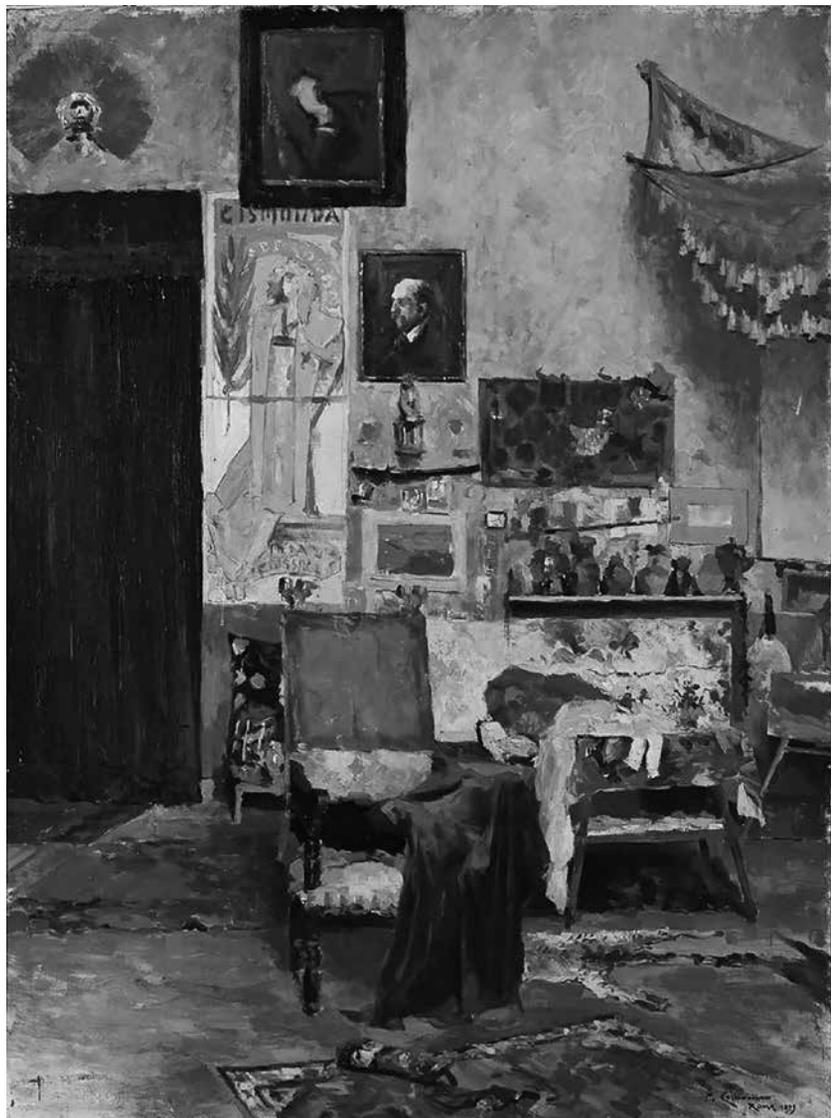
La presión del relato biográfico en el arte: los lugares agotados y los inexplorados

CECILIA TELLO D'ELIA

En el campo del arte la práctica biográfica está presente en diferentes formatos: ¿Cuántas veces hemos tenido que contar la vida de un artista, escribir una biografía, mandar una bio, hacer un CV o una reseña para catálogos, entrevistar, responder, narrarse a sí mismo, hacer retrospectivas, documentales biográficos, escuchar o leer biografías?

Lejos de las solemnes biografías canónicas nos cuestionamos los clichés que reproducen las biografías sobre el *ser artista* y todo lo que invisibiliza: ¿Quién narra cuando se narra una vida? ¿Qué papel juega la representación en la vida de un artista? ¿Qué recursos y retóricas se ponen en marcha? ¿Qué se singulariza y qué se representa? ¿Cómo se construye la memoria y cómo opera?

Para realizar esta crítica a los intentos de legitimación y visibilidad de artistas a través de retóricas biográficas se analizará el discurso biográfico en el arte. Así se pretende problematizar ideas como la tradición de las biografías de artistas en la Historia del Arte y las narraciones empleadas en estos discursos. También intentaremos buscar, rastrear y problematizar ciertas experiencias que dejen ver otra forma de producir relatos biográficos. De esta manera se busca desnaturalizar el método biográfico en el arte, ver cómo opera y construye un modo de ser artista y analizar algunas posibilidades de exploración para enriquecerlo y potenciarlo.



Pío Collivadino (1869-1945). *El taller*. Óleo sobre tela, 100x75 cm, 1899. MNAV. N.º de inventario: 376.

Diógenes Hequet (1866-1902). *Taller del escultor J. M. Ferrari*. Óleo sobre tela, 65x110 cm, 1900. MNAV. N.º de inventario: 1438.



En el campo de las artes visuales existe tácitamente la idea de que hay que *sacar a la luz* artistas que han sido marginados del circuito hegemónico institucionalizado del arte. Para ello el instrumento por excelencia de puesta en valor es biografiarlo. Aparece la sistematización de la trayectoria de un individuo como la manera de instituirlo como artista (esto seguramente suceda porque no existe una manera unívoca de alcanzar esta profesión, es decir, no hay rigurosidad legal como la matriculación —o la formación académica no significa necesariamente el ser artista—). Este conflicto interno de la profesión lleva a proponer ciertas normas implícitas que de alguna manera atentan contra ella misma. Este hábito histórico comienza en el arte con *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* de Giorgio Vasari en 1550. Lo que realiza este teórico y artista, considerado el primer historiador del arte, es un ordenamiento de la vida de los artistas¹. Gracias a él se conoce a los artistas² y no solo a su obra, es decir que empieza a aparecer la individualización moderna del artista, elemento fundamental para el posterior desarrollo del arte.

Así se constituye el método biográfico como la génesis para la construcción del relato canónico de la Historia del Arte, por lo que de aquí en adelante va a ser fundamental el conocimiento de la vida del artista para hablar de arte.

Se observa la necesidad de que aparezca un individuo y un grupo al relato instituido del arte, se generan íconos de cada generación dejando en evidencia la precaria tensión de la homogeneización de los grupos ya que ingresan, pero sin el despliegue de la riqueza de su trayectoria. Esta necesidad de inventar a un artista excepcional conduce a preguntarse cómo se construye esta individualización. Como se dijo anteriormente, la herramienta para realizarlo es la biografía. Esta, desde sus inicios hasta la actualidad, tiene la necesidad de anexas fuertemente esta profesión a un desarrollo biológico del individuo, presentándose así no como un constructo sino con la fuerza irrefutable de lo natural. Por esta razón aparecen una serie de clichés en las vidas de los artistas.

En primer lugar, la mayoría de las biografías y de los modos de entender las vidas de los artistas en un sentido amplio (desde la oralidad, la memoria o lo escrito) repiten más o menos un mismo esquema. Tienen que pasar por una fase inicial donde recuperan hechos de la infancia, una fase joven de artista experimental, otra cuando ya se consigue la formulación de un lenguaje artístico personal que genera identidad y finalmente cómo eso se sostiene en el tiempo.

De alguna manera estas biografías tienen un dejo banal de psicoanálisis y refuerzan la supuesta idea de que el arte es una manera de expresar, de hacer catarsis o sublimar, es decir, el

artista como médium. Por lo general hay un hecho traumático en la infancia. Se puede observar en las biografías canonizadas que los mismos artistas relatan y relacionan estos acontecimientos con su arte, uniendo puntos, encontrando forzosamente relaciones inteligibles que se expliquen unas con otras³. Así, Marta Minujín es olvidada por sus padres por la enfermedad que padece su hermano y Nicolás García Urriburu tenía una familia de once hermanos, esto los lleva a aislarse en soledad y encontrarse en el arte⁴.

Esto lleva a hablar de otro de los clichés: la necesidad rupturista del artista. Como herencia de las vanguardias, un artista es quien se configura con un régimen de historicidad⁵ específico que le da las espaldas al pasado y se sumerge en la vorágine del futuro. Por lo que este artista maldito debe denunciar la normalidad de las prácticas establecidas por el resto de los mortales. Abrazando así sigilosamente la excepcionalidad de genio incomprendido, apostando al juego temporal que implica estar en el futuro y esperar que la historia —como consenso de toda la sociedad— lo entienda. Así Marta Minujín cuenta en su biografía que odia desde ir a un restaurante como vestirse con ropa ya diseñada, es decir una integración del ser artista a todos los pequeños rincones de su vida.

Se configuran así los orígenes de la pasión, pero no cualquier pasión. La que pide las biografías de artistas es esa pasión que se extiende a todos los ámbitos de la vida del



Diógenes Hequet. *Taller de pintor.* Óleo sobre tela, 64x81 cm, 1896. MNAV. N.º de inventario: 520.

artista, que haya una conexión clara entre su obra y sus microacciones (su relación con su familia, su estado civil, la casa donde vive, las amistades que tiene, su manera de hablar y vestir, etcétera).

En cuanto a los primeros pasos adolescentes aparece una llamativa herencia casi hagiográfica donde sí o sí se tienen que narrar los sacrificios vividos en esta etapa. En la biografía de Nicolás García Urriburu, como en la de muchos otros artistas argentinos, habla de su llegada a París sin dinero, en un auto viejo, caminando galería por galería con sus telas esperando ser aceptado. Transmite la idea de mártir de una peregrinación dolorosa, pero también gozosa. Realza la idea del anonimato, como uno de los miles de jóvenes que estaban en París (pero entra en cierta contradicción al ver la fragilidad del enunciado ya que se fue a París a través de

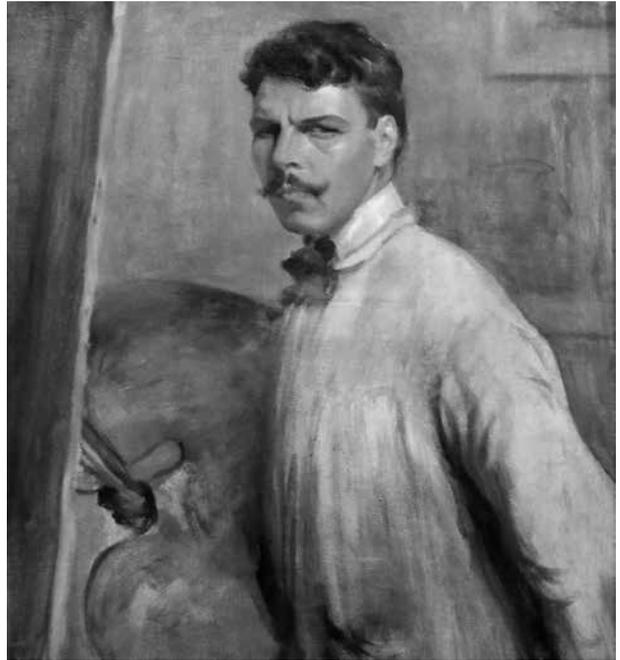
una beca otorgada por el Estado argentino o que lo esperaba el gran crítico de arte francés Pierre Restany). Lo que termina siendo más llamativo es cómo estos castigos terminan siendo ejemplificadores de haber sido un buen artista, como reconstituyendo la tensión hagiográfica del sacrificio medieval y lo biográfico ejemplar-moral romano.

Aparece en las biografías la formación como una derivación del planteo rupturista-vanguardista, por lo que el artista rechaza y critica la formación académica. Pero a su vez un artista que no haya pasado por la Academia y que no la haya criticado se lo tilda, por lo general, como a una persona que practica el arte como expresión o pasatiempo, no como una profesión. Lo que se resuelve así es que el ser artista no se puede aprender y refuerza el planteo hagiográfico: artista

se nace.

En cualquier catálogo o reseña biográfica de un artista se enuncian los logros conseguidos: exposiciones individuales, exposiciones colectivas, colecciones a las que pertenece su obra y menciones bibliográficas. Por supuesto que al hacer esto se realiza una selección de lo más significativa, de esta manera cuando se lee «representó a la Argentina en la Bial de San Pablo 1969» es suficiente para comprender que es una artista exitosa internacionalmente. En la búsqueda de visibilizar, valorizar y comunicar la existencia y trayectoria de un artista se rescatan los aspectos que lo hacen representativo, pero no singular. Es decir, invisibiliza toda la red de información que sostiene este hecho y lo que es aún peor: este gran logro alcanzado es igualado a miles de artistas que han ido a la Bial

Carlos María Herrera (1875-1914). Autorretrato. Óleo sobre tela, 77x70 cm, 1912. MNAV. N.º de inventario: 212.



de San Pablo. Por lo que el mecanismo de valorización a través de la representatividad intenta rescatar la trayectoria particular pero termina igualando, homogeneizando y finalmente: ¿qué es lo que comunica? Existe otro principio, que se esbozó levemente, el de la conexión total entre obra y artista. A tal punto que algunos artistas están primeros que su obra. El artista pare a su obra, o se desprenden células de él mismo para formar otra cosa, que es otra, pero es él mismo. Esta relación biológica es un peso determinista que emplea la fuerza de lo natural como algo dado y no construido.

A simple vista se puede ver que la biología impera en las biografías de artistas en ordenar un todo lineal, guiado por relaciones claras, con un punto de llegada que selecciona los elementos del pasado. Pero dentro de este relato existen varios

clichés que utilizan de la biografía lo dado como natural para construir un relato hermético del ser artista.

El interrogante es cómo opera este relato individual del artista construido planteado con la fuerza de la verdad. Sumado a las precariedades internas de la profesión, resulta que la construcción biográfica es la manera de constatar que un artista es un artista. Por medio de la repetición de los postulados biográficos analizados

anteriormente un artista se legitima como tal. Pero ¿este relato asfixiante del ser artista no anula todo el campo de posibilidades del ser artista? ¿Puede una persona ser artista como profesión y no cumplir con todos estos requisitos biográficos? Si una obra no *se parece* a la personalidad de su artista ¿no es una gran obra? ¿O no es una obra *tan verdadera, única y original*? ¿Las obras son realizadas integralmente por el artista individual genio que la firma? ¿Qué

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



Guillermo Laborde (1886-1940). *En el taller*. Óleo sobre tela, 130x96 cm, 1916. MNAV. N.º de inventario: 1796.

sucede si intervienen más personas? Coincidimos en que las biografías de artistas es una ilusión retórica en que se construye un relato del ser artista, pero cuando se quiere demostrar su debilidad se apela a denunciarla como ficción, buscando datos anecdóticos que desestabilicen intuyendo que a toda ficción le corresponde una verdad que debe ser sacada a la luz, cuyo resultado es acrecentar la ilusión. ¿Qué se gana intentando saber si el verdadero artista era el hermano-asistente de Rogelio Polesello y no el mismo Rogelio⁶? Las preguntas formuladas como están no logran habilitar otros lugares para explorar. Una de las posibles maneras para potenciar el carácter intersticial de las biografías⁷, es decir, seguir la red que se mueve en los vínculos entre el individuo y el contexto, es el uso del mismo recurso artístico que habla más del cómo que del qué. Las biografías en el arte (en un sentido amplio: una vida individual moderna, un colectivo artístico,

una generación o un concepto) cuando construyen su relato no utilizan las potencialidades de lo artístico y se atan a la linealidad del pensamiento y la palabra. Lo metafórico es una estrategia que permite capturar y expresar todos esos flujos de información que interactúa con el concepto lineal. Por ejemplo, en una muestra retrospectiva se puede potenciar y jugar con las sensaciones creadas a partir de la música, la iluminación, los olores, lo espacial, lo lúdico, etcétera. Todos estos elementos pueden intervenir e interactuar con los conceptos más racionalizados, en este diálogo se puede mostrar un movimiento más integral de los vínculos, los matices y las diferentes posibilidades de construcción. Es decir, se puede enunciar el qué y recapturar el cómo a través de recursos sensoriales. Este sería un posible espacio de exploración para ampliar y desafiar el hábito asfixiante de lo canónico de las biografías. Volviendo al problema del peso de las biografías de artistas que presiona a

los artistas, existe otro posible recurso que colabora con la liberación del determinismo biográfico que impera en el mundo del arte. Los seudónimos, que normalmente se utilizan para *nomenclar* colectivos o grupos, también pueden utilizarse para nombrar a un artista individual. La creación de un nombre artístico satisface la idea de la imposición arbitraria llevada a cabo por los ritos de la institución: nominación y clasificación⁸, asociadas en este caso al mercado del arte y su circulación. A su vez, el uso de seudónimos libera al artista de tener que cumplir y manipular su propia historia para encajar en los clichés biográficos y biológicos de ser artista (que se analizaron anteriormente). Como una segunda piel, como una creación sin el peso de lo natural ni de lo ejemplar, se bucea en esta profesión con más soltura. Esto no deja de ser curioso ya que opera de una manera particular. A través de los relatos recuperados de artistas emergentes⁹ cuentan cómo el uso de un nombre artístico no funciona como una falsedad que desmiente su *verdadera* identidad, sino que potencia e integra esta dualidad aparente: «Yo soy fanática de Lady Gaga, si me la encuentro en la calle le diría: ¡Hola, Stephanie! Porque ella no es uno o lo otro, es todo»¹⁰. Este pequeño comentario permite evidenciar un nuevo lugar que elude la búsqueda de verdad, que mixtura los datos biográficos con la profesión de artista en una perfecta entropía, que no deconstruye la idea mítica del artista, pero sí la integra en un universo más rico. Esta estrategia sorteja los esfuerzos racionales de manipular a través del relato biográfico la vida de un artista para que sea como debe ser la vida de un artista, por lo que agrega y amplía este determinismo. Por supuesto que el halo mítico y místico del ser artista continúa (ya que evidentemente no es algo que el campo del arte se anime a soltar), pero también se pueden incorporar ciertas prácticas mínimas que aireen la idea moderna del artista individual genio. Por ejemplo, cuando se realiza una obra por un artista en la que han colaborado diferentes personas en la realización solo se coloca el nombre del artista, si se explicita que otra persona intervino desestabiliza la capacidad artística del artista. Esto se escuda con la retórica de la autoría, pero

no necesariamente la visibilización de las personas que intervinieron atentan contra esto, con lo que sí atenta es con el criterio de artista genio. Queda absolutamente demostrado en el cine y la música, por ejemplo, cómo el enunciar todos los que participan (sonido, guion, fotografía, vestuario, etcétera) no amenaza contra la autoría del director de la película ni contra su capacidad como artista.

Las preguntas siguen siendo las mismas: ¿Por qué se refuerzan los clichés biográficos en vez de visibilizar el carácter intersticial y vincular de la práctica artista? ¿Cuál es el temor de soltar este relato?¹¹ ¿Cuánto más puede mantenerse este relato? ¿Podemos crear otro tipo de artistas? ¿Reproduciendo estos hábitos biográficos no fortalecemos a este determinismo? La biografía tal como se la emplea ¿reconoce/valoriza a artistas consagrados o determina/presiona una manera unívoca de ser artista? ¿Un artista que no es artista, es digno de ser biografiado? ¿Usando nuevos recursos en la biografía se atenta contra la mística del arte o se la potencia?

Estas, como infinitas preguntas más, quedan abiertas, sin respuestas unívocas, para desnaturalizar ciertas prácticas y poner en juego nuevos vínculos y potencialidades. Por lo que el interrogante que comienza con la narrativa de las biografías de artistas se hace extensivo a muchas pequeñas prácticas que apuntan a reforzar la idea canónica de un tipo de artista.

La naturalización de este método en el relato de la Historia del Arte lleva a la construcción de un relato que mezcla la profesión y la vida que cumple ciertos clichés que aparecen como naturales y biológicos. Este relato invisibiliza todo un campo de posibilidades y presiona tanto como a artistas emergentes o consumidores de arte a ceñirse a un solo modo de concebir a los artistas. Es trabajo de todos los agentes del campo del arte desnaturalizar estos relatos y explorar nuevas maneras de enriquecer y potenciar el ser artista. 

¹ Comienza con un prólogo, le sigue una introducción de una biografía del arte (desde los pueblos antiguos, pasando por la Edad Media y concluyendo en su presente renacentista). Luego analiza las vidas individualizadas de los



José María Pagani (1902-1960). *Taller de André Lothé*. Tinta china sobre papel, 55x40 cm, 1952. MNAV. Nº de inventario: 3841.

artistas desde Cimabue a Miguel Ángel.

² En relación a la lucha de los artistas para ser considerada su profesión un arte liberal y con esto la construcción individual moderna de artista.

³ Bourdieu, Pierre (1997). «La ilusión biográfica». En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

⁴ Ver los siguientes documentales: <https://www.youtube.com/watch?v=3lkh100-dYA> y <https://www.youtube.com/watch?v=nFQcDE7eWp4>. Estos fueron elegidos por ser los más vistos en YouTube.

⁵ Hartog, François (2015). «Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time». Nueva York: Columbia University Press.

⁶ El crítico de arte argentino Rodrigo Cañete interviene la inauguración de la muestra *Polesello joven* en el Malba en julio de 2015. A través de un tono irónico recorre la muestra intentando demostrar que su hermano asistente era el verdadero artista. Se ve claramente que al intentar romper el relato hegemónico se apela a lo

anecdótico como desestabilizador de la verdad. Esta relación de la información menor y la información mayor de la vida de un artista anula la posibilidad de potenciar las relaciones y los vínculos, por lo contrario, busca encontrar nuevas verdades.

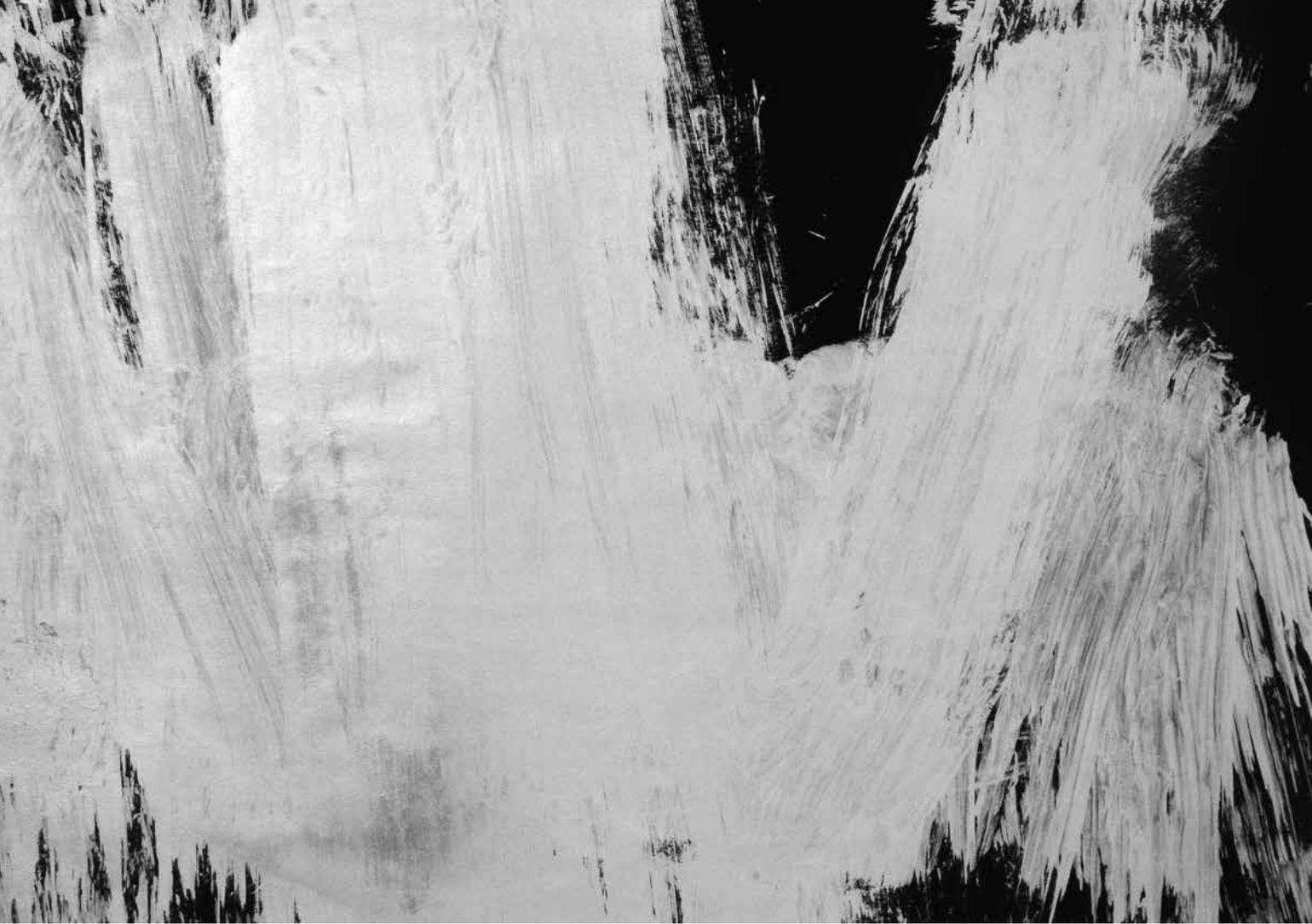
⁷ Levi, Giovanni (1989). «Los usos de las biografías». En *Annales ESC*, vol. 44, n.º 6, pp. 1325-1337.

⁸ Bourdieu, Pierre (1997). «La ilusión biográfica». En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

⁹ Datos que se recogieron del encuentro-taller en el taller de biografías en el arte en Imagen Galería de Mendoza, Argentina, realizado el 21 y 22 de julio de 2016.

¹⁰ Comentario de la artista argentina Rodlan (Fernanda Rodríguez Lanzi) en el taller de biografías en el arte en Imagen Galería de Mendoza, Argentina, 2016.

¹¹ Este relato existe seguramente porque es funcional al sistema corporativo del mercado del arte.



María Ángeles Díaz Barbado. Sin título (Naufragios). Técnica mixta sobre papel, 29,5x42 cm, 2007.

El naufragio de Ulises

FRANCISCO JARAUTA

Entre las notas que acompañaron las largas conversaciones de Horkheimer y Adorno en el exilio de Santa Mónica, notas tomadas por Gretel Adorno y que servirían más tarde para la redacción de *Dialektik der Aufklärung*, podemos leer una en la que Adorno se pregunta: «Was ist passiert mit Odysseus?» («¿Qué pasó con Ulises?»). Con énfasis extremado, queriendo condensar en una imposible pregunta todas las dificultades, todos los horrores y violencias, necesitado más que nunca de obtener una primera respuesta a los acontecimientos que acompañaron a la Segunda Guerra, Adorno, más que buscar una explicación de los hechos,

interroga la época conduciéndola al límite en el que las posibles garantías han desaparecido, los dioses protectores naufragados y aquellos sujetos que, como Ulises, habían sido identificados como los fundadores de Occidente, ausentes de la historia. Una historia que cada vez más tenía visos de catástrofe y frente a la que todas las mediaciones fracasaban, imponiéndose como una fatalidad a la conciencia moderna y a la historia misma de Occidente.

Ya sabemos cómo Adorno y Horkheimer orientan el análisis que de alguna forma pueda servir de respuesta a la pregunta por el extravío o desaparición de Ulises.

La lectura del *Excursus I: Ulises o mito e Ilustración* dará cuenta del largo proceso de metamorfosis que el héroe antiguo sufrirá en sus sucesivas adaptaciones a las formas de la experiencia moderna. Un Ulises que, desde su origen, había hecho de su propia deriva el método de conocimiento y de configuración de la experiencia moral, desaparece ahora de la escena dejando huérfanos a quienes soportan la impotencia de no poder reconstruir el sistema de las mediaciones y tutelar así un horizonte moral, tal como desde el Ulises clásico Occidente había ido definiendo e interpretando. Esta sugerida centralidad de la figura de



Sin título (Naufragios). Técnica mixta sobre lienzo, 130x200 cm, 2007.

Ulises es compartida no solo por Adorno, sino también por los compañeros de generación. Para unos y otros la historia de Occidente podría ahora representarse por la elipse de un tiempo que discurre del Ulises clásico a otro moderno, el *Ulysses* de Joyce, el Leopold Bloom errante y extraviado que en el breve e inabarcable tiempo de dieciséis horas es capaz de representar la disolución de todos los códigos establecidos, una vez que su aparente naturalidad se convierte en pura ficción, esa manera de la apariencia con la que vienen a justificarse los asuntos de la vida y de la sociedad. Ese largo viaje que va del Ulises homérico al de Joyce representa para Broch el tiempo de la disolución. El viaje clásico se transforma ahora en errancia infinita: un ir y venir, recorrer mil veces los mismos lugares de un supuesto laberinto, fuera del cual paradójicamente solo existe lo inenunciable. Los monólogos de Molly o la ironía de Stephen Dedalus ya no protegen del abismo ni aseguran nuevas evidencias. Son solo modos retóricos que

sostienen como si de una levísima se tratara el juego arriesgado del sentido. Saben bien Molly y Stephen que el último límite es el de las palabras y quizá el de los gestos. Este largo viaje que va del primer Ulises al antihéroe joyciano muestra mejor que ningún otro las serias transformaciones de un referente cultural que adquirió siempre una dimensión simbólica a la hora de articular el sentido y horizonte moral de la experiencia humana. Se trata de un viaje que de tantas formas señala los pasos de un destino cultural y posiblemente también de una historia que aun permaneciendo abierta en los años en los que se dan las conversaciones precedentes a *Dialektik der Aufklärung* anunciaba un futuro dramático. Recorrer aunque solo sea de forma indicativa estas transformaciones es la intención de estas notas, a la espera de otro desarrollo más amplio y problemático. En una primera lectura contrastada de los textos Ulises es «aquel que parte». El viaje, la distancia, la lejanía respecto al lugar natal, a la propiedad, al supuesto

familiar, marcan el punto de partida. Y este partir está marcado por dos grandes impulsos: una «insaciable sed» y una «inagotable curiosidad». Sed y curiosidad se corresponden. Hablan de un impulso, un *Trieb*, una necesidad que recorre el interior de Ulises. «Aquel que parte» es aquel «que se hace preguntas», que es pregunta. Esta le dispone a buscar una respuesta que está más allá de las evidencias consagradas y protectoras. No se indica siempre el lugar o la dirección del viaje del que parte. Sí se afirma que se parte, como gesto absoluto, como decisión regida por la insaciable sed y por la inagotable curiosidad. Pero quien parte, quien abandona la transparencia de lo conocido, se encuentra en primer lugar con la no transparencia, lo oscuro, aquello que desde el no conocimiento se resiste y protege con la sombra. El primer viaje es siempre hacia la sombra, el lugar sin nombre, que se nos oculta, enigma. Es esta proximidad al enigma, al mar de enigmas que despierta a Ulises a una nueva



Sin título (Naufragios). Técnica mixta sobre madera, 150x110 cm, 2006.

curiosidad, otra sed. Una extrañeza por primera vez probada se apodera del viajero que ve cómo su percepción y su mundo se separan. Es el largo y amplio mundo de lo desconocido que comienza a constituir la geografía extrañada del viajero. Posiblemente solo el mar —*Thálassa* o *Pélagos*— puede ser y acoger el mundo de los enigmas. Ulises es ante todo un héroe del mar. Hay otros que prefieren la tierra y recorren sus vericuetos ensombrecidos. Gilgamesh es uno de ellos, aunque a veces descienda a los ríos. Pero Ulises pertenece por destino al mar, el mar inmenso que lo abraza y frente al que apenas hay la posibilidad de un hablar claro. O el silencio o los ojos exorbitados o aquel «balbo parlare» que decía Montale. El mar se impone con su fuerza, su destino. Es la verdadera

medida del afuera, de lo otro. Y viajar por él, atravesarlo, es tanto como penetrar en el mundo secreto que solo el viajero podrá descubrir y quizá más tarde conocer. Esta travesía no solo está protegida por lo oscuro y la no transparencia —esa forma particular de mostrarse lo desconocido— sino que al mismo tiempo está poblada de peligros. No se puede imaginar el viaje como un viaje libre de riesgos y peligros. De ahí que la idea de naufragio pertenece intrínsecamente a la idea del viaje. No se puede viajar sin naufragar. Solo en el *oikós*, en el lugar natural, en la casa, se puede evitar el naufragio. Pero en el mar naufragar pertenece a la idea misma del viaje. Es el naufragio como el peligro el que muestra la verdadera dimensión del mar y de su mundo. Ulises recorre de peligro en peligro,

de naufragio en naufragio, ese difícil descubrimiento del otro. Y son estos los que comienzan a marcar la edad de Ulises. Dante como Virgilio buscarán superarlos. El Ulises homérico los reconocerá como algo que está ahí inexorablemente. De ahí la poderosa y salvadora extrañeza al reconocer el límite que el mar le impone. Posiblemente esta sea la primera forma de la utopía, un lugar sin nombre o enmascarado por las sombras, del que todavía no sabemos ni podemos nombrar. Si antes era la extrañeza el resultado del encuentro con el mar de enigmas, es ahora una poderosa atracción la que arrastra y acerca al viajero al mar de sombras. Cada aparición, cada acontecimiento multiplicará la sed y la curiosidad. «Insaciables son los héroes del mar», anotaba Milosz

hablando de Don Giovanni o de Miguel de Mañara. Es la pulsión que rige la sed y que se transforma en necesidad, la que orienta los ojos, la mirada del viajero Ulises. Esa mirada extraviada que tantas veces viene representada en los viajeros antiguos, dominados por el pánico del descubrimiento. Insistir en el carácter dramático del viaje es recuperar una perspectiva necesaria para entender la ética de la experiencia del héroe, esa dimensión que lo abre al desafío de lo natural o de lo inexorable y funda el carácter de su excepción, esa irreplicable decisión que lo sitúa en el horizonte de lo posible y utópico.

Pero es el viaje el verdadero laboratorio del conocimiento. Es él quien sitúa a Ulises en la tarea y el deber del ver y el conocer. Son estas las disposiciones que deciden la nueva relación con los acontecimientos, con las cosas. En ese esfuerzo por escrutar las sombras, por dar nombres —Borges recuerda que los primeros dibujos nacieron en China para atrapar los sueños—, por reconocer, la mirada juega un papel decisivo. Solo ella aproxima y pacifica, detiene y entrega, ilumina y visiona. Y sobre todo ayuda a establecer una nueva relación. Es la mirada que se hace conocimiento la que traza la frontera que demarca los límites de la identidad, entendida como «cette limite à quoi ne correspond en réalité aucune expérience» que dirá Lévi-Strauss. El viajero Ulises se convierte así en *hombre-frontera*. Es desde su propia experiencia que puede distinguir lo propio y lo otro. Aquello de lo que no tenemos experiencia pero que ya se anuncia en el mar de las sombras. Quizá debiéramos aplicar la voz *extranjero*

al territorio de todo aquello de lo que no tenemos ninguna experiencia. Es ese mundo sombrío el que poco a poco se iluminará e irrumpirá ante la mirada de Ulises como un mundo real que problematizará la protegida identidad y sus privilegios culturales. Hay un antes y un después del viaje: es el descubrimiento del otro que se nos da desde las sombras tutelares e inquietantes de la lejanía. Solo lo que está cerca cae bajo el ámbito de los sentidos, puede darnos aquella certeza y seguridad necesarias. La lejanía incuba no solo las sombras sino también el peligro. Este *hombre-frontera*, el Ulises de la primera metamorfosis, inaugura un saber ético que reorienta la relación humana, transformándola en un espacio intersubjetivo y de comunicación. Existe el otro, es ya el principio de una tesis que todavía no ha podido definir su alcance moral.

Como todos sabemos Ulises regresa a Itaka. No estoy de acuerdo con la lectura sugerida por Lévinas que describe «son aventure dans le monde n'a été qu'un retour à son île natale, une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre». Una lectura así olvida el proceso, la metamorfosis que acompaña al viajero, al desconocer el carácter central del viaje. Le bastaría identificar los gestos, las palabras, la extrañeza que acompaña al viajero que regresa. No, no es así. Ulises «regresa lleno de espacio y tiempo», afirma Osip Mandelstam intuyendo el color de la mirada de Ulises. Su regreso no es la narración de peligros infinitos, de naufragios varios, de inenarrables encuentros. Si el Ulises que ahora regresa partió en su día marcado por aquella

«insaciable sed» y aquella «inagotable curiosidad», a su regreso —Dante se preocupará de afirmar cómo la sed de conocimiento se desborda con la experiencia— aquel impulso ha pasado a ser ahora necesidad interior. Ya no se puede existir por fuera de aquella tensión y extrañeza, extrañeza que en su día delimitó la frontera entre lo idéntico y lo otro y ahora arrastra como fuegos del mar todos aquellos rostros que constituyen la primera forma de la memoria.

El Ulises que regresa —la diosa le recordará una y otra vez: «Solo el mar es tu casa».— sufre una segunda metamorfosis que transforma su ser humano. A la primera metamorfosis —hombre-frontera— le sucede ahora, tras el regreso, una segunda: Ulises se transforma en *Hombre-memoria*. Su regreso arrastra el mar de nombres y sombras que inquietan y desestabilizan el mundo ordenado de la vieja casa. Todo se detiene y se abre ante la mirada extraña del que llega de lejos. Nada se corresponde con lo dado y por primera vez las apariencias de la identidad se resquebrajan. Si Virgilio pone todo su intento en garantizar un regreso a todo precio, es decir, hacer posible que la errancia se transforme en feliz regreso, el Ulises antiguo regresa cargado de una herida más profunda que la que Euriclea descubriera en su pierna. Una herida que recorría por igual la mirada y el alma, remitiéndolo al mar sin fondo del otro. En su caso —antes y después de Virgilio— no basta con regresar para que todo recomience de nuevo; nadie puede borrar ni amainar el oleaje que la memoria no siempre protectora trae consigo. Es este *hombre-memoria* el que interroga las

SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



Sin título (Naufragios). Técnica mixta sobre papel, 29,5x42 cm, 2007.

evidencias y las somete a la prueba de sus contrastes. Son las preguntas que, como el caso de la Esfinge, suspenden la evidencia para adentrarnos en la penumbra de las cosas. «Habrà que partir de nuevo», rezaba la predicción que Tiresias hiciera a Ulises. Sí, habrá que partir de nuevo. Pero este segundo viaje ya no será como el primero. Median tantas nuevas circunstancias, nuevos saberes, el antes insospechado descubrimiento del mar poblado de nombres, de islas, de habitantes varios. Y el regreso ha hecho todavía más fuerte su presencia, su inquietante compañía. Ulises pertenece a unos y a otros, y recorre el antes y el ahora sabedor de una transformación radical de su mirada. Y es precisamente este cambio el que no solo decide el nuevo viaje, sino que lo convierte en una nueva experiencia. Ulises ya no es el viajero de antes, ya regresa al mar transformado en un *hombre-ético*, capaz de recorrer la frontera de la identidad y la diferencia, sabedor de la pertenencia que reúne y relaciona los extremos, los límites, las fronteras. Esta metamorfosis

de la mirada se dibuja como el inicio de una nueva experiencia en la medida que inaugura una nueva forma de relación, de entendimiento del otro. Sin prejuizar la fortuna de esta intención, lo que aquí cuenta es anotar la importancia que acompaña al viaje a la hora de definir no solo los nuevos espacios de la experiencia, sino las nuevas formas de percepción que, como E. W. Said muestra, inducen las grandes innovaciones en los registros valorativos de una cultura. La mirada no solo se adecúa a los intereses del reconocimiento sino también a las exigencias de determinadas políticas de la identidad. Los sistemas de exclusión se articulan tácitamente a las necesidades de defensa o protección de identidades que imaginan o representan uno u otro riesgo de pérdida de estas. Esta exclusión, en sus diferentes episodios y aconteceres históricos, podría ser entendida como resultado de una defensa a ultranza de la identidad, ajena al reconocimiento ético del otro. Bastaría asomarse a las grandes narraciones del siglo XIX —de Flaubert a Balzac, de Melville a Conrad,

etc.— para poder situar en su justo efecto la difícil decisión a favor de una mirada compleja frente a ese mar emergente de las diferencias sociales, étnicas, lingüísticas, religiosas, que siguen atravesando la cultura contemporánea. Posiblemente hubiera que recorrer otros momentos si quisiéramos responder de manera directa a la pregunta que Adorno anotara en los márgenes del cuaderno de su esposa: «Was ist passiert mit Odysseus?». Y posiblemente también tendríamos que recurrir al análisis de nuevas metamorfosis que a la larga han terminado por definir la mirada del hombre moderno. Un largo viaje de abstracciones reiteradas que —como Bataille, por cierto, tan frankfurtiano también él— han ayudado a secuestrar la experiencia y reorientado la mirada del viejo viajero a un sistema reificado de intereses, cuya defensa resulta cada vez más dramática e ilegítima. El viejo Ulises abrió no solo un nuevo territorio para la experiencia humana, sino también una nueva actitud desde la que mirarla e interpretarla, así como el *Ulysses* de Joyce convierte esa perspectiva en un circular laberíntico del hombre moderno. 

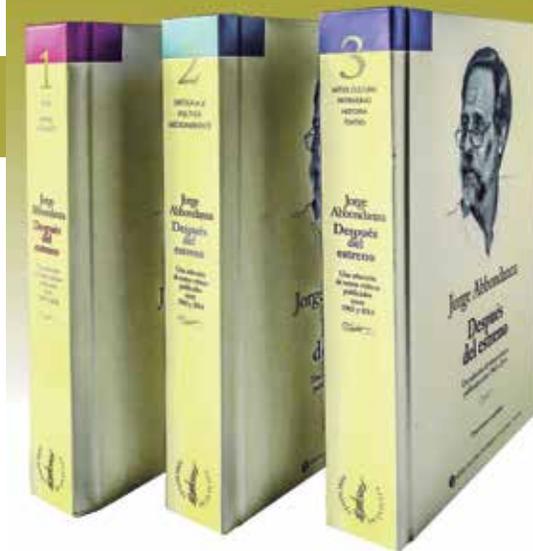
Ediciones de La Plaza tiene el enorme agrado en presentar el acontecimiento editorial del año:

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



SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

Sebastián Sáez

Del 8 de abril hasta el 31 de mayo

PAISAJES

Uno de los más destacados artistas luministas del novecientos, Blanes Viale, realiza el primer retrato al aire libre aportando de esta forma una visión sensorial, influenciado por el refinamiento aristocrático y la sensualidad propia de la época. También los seguidores del planismo, modalidad que adquiere la pintura uruguaya en el período comprendido entre 1920 y 1930, constituyen una generación de grandes cultores del paisaje, entre ellos: José Cúneo, Carmelo de Arzadun, Humberto Causa, César Pesce Castro, Alfredo de Simone y Domingo Bazzurro.

La obra de Sebastián Saéz continúa con la tradición de los artistas que necesitan la interacción vivencial con el paisaje y esta elección en parte define su singularidad, sumada a su fascinación por el universo selvático que lo ha llevado a visitar Perú, Colombia y la Amazonia.

Desde sus comienzos su lenguaje se caracteriza por un gran dominio de la técnica, tanto en la figuración como en la abstracción,



Invierno en los Bañados de Carrasco. Óleo sobre lienzo, 140 cm x 180 cm, 2020.

creando climas sugestivos y de gran impacto visual. Su proceso comienza pintando los fondos a partir del recuerdo que le dejó el paisaje previamente visitado, las capas de óleos se superponen en la búsqueda del equilibrio y el color y la silueta del paisaje existen para definir los planos abstractos, pautados por ritmos, empastes, en la búsqueda de un intenso cromatismo que parece salirse del plano.

Sebastián Saéz se define como pintor y nos regala con su obra y con esta muestra en particular la gozosa e intransferible contemplación del espacio simbólico.

Gerardo Mantero



Centro de Capacitación
de Fundación Itaú

Cursos 2022



**Diploma
Gestión
Cultural**

Comienzo:
Abril 2022

Modalidad:
Virtual



**Curso Gestión
de la Producción
Artística**

Comienzo:
Agosto 2022

Modalidad:
Virtual



**Curso
Periodismo
Cultural**

Comienzo:
Agosto 2022

Modalidad:
Virtual