

15
años



La Pupila



FIC FONDOS DE
INCENTIVO
CULTURAL

#ConectamosCultura

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 65, ABRIL 2023
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 130.º aniversario.

SUMARIO >

- 1 Editorial. Quince años
- 4 Tres casos para un detective semiótico
- 8 *Lo que no vemos, lo que el arte ve*
- 10 Tradiciones del campo
- 11 José Gamarra entre nosotros
- 18 El arte es tomar riesgos.
Entrevista a Margaret Whyte
- 24 Carlos María Herrera
siempre moderno: escenas domésticas
y pintura histórica
- 28 Carmen Barradas.
Geometría del acorde
- 32 Estética, arte y política en la Alemania
nazi y la URSS estalinista (parte II)

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 65, ABRIL 2023

www.revistalapupila.com

Tapa: Margaret Whyte.



STAFF / Colaboran en este número

Enrique Aguerre (Montevideo, 1964). Fue cofundador del Núcleo Uruguayo de Videoarte (NUVA) en 1988, luego incursionó en videoinstalaciones, arte en CD-ROM y expresiones *online* hipertextuales, aplicando video-secuencias, gráficos digitales y diversos recursos de computación. Como curador organizó exposiciones de nuevos medios en su país y el exterior. En 2000 estuvo a su cargo el envío uruguayo para Interferences, Festival Internacional de Arte Multimedia Urbano en Belfort, Francia; en 2001 para Elogio del Video, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y en 2003 para a la 6.ª Bienal de Video y Nuevos Medios en Santiago de Chile. En 1997 ingresó como coordinador del Departamento de Video al Museo Nacional de Artes Visuales y desde el año 2010 está a cargo de su dirección.

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

Daniel Benoit (Uruguay, 1961). Hizo su formación artística en los talleres de Hugo Longa, Clever Lara y

Lacy Duarte, escultura con José Pelayo y fotografía con Enrique Abal, Oscar Bonilla y Roberto Schettini. Realizó cursos de formación teórica con Nelson Di Maggio, Alfredo Torres, Nelson Baliño y Emma Sanguinetti, entre otros. Ha participado en muestras de fotografía colectivas e individuales. Es coleccionista de arte nacional, asesor de arte contemporáneo, escribe en sus blogs y es columnista de la revista *Cooltivarte* desde 2012, así como de la revista *Arte* del periódico *El País*.

Rodolfo Fuentes Baez (Santa Lucía, Uruguay, 1954). Diseñador gráfico, fotógrafo, curador y docente. Su obra integra, entre otras, las colecciones del Museo de la Publicidad del Louvre, de los museos de arte moderno de Jerusalén y Río de Janeiro y las colecciones gráficas de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Bienal de Brno y Bienal del Cartel de México, y ha sido publicada por la editorial Taschen y publicaciones especializadas de Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Japón, México y Rusia, entre otros. Premio Morosoli 1996. Autor de *La práctica del diseño gráfico* (2004, Paidós, España; en portugués: 2006, Rosari, Brasil); *Del plomo al pixel, una historia del diseño gráfico uruguayo* (Fondo concursable - Nao Editorial, 2020) y *Días socialmente distantes* (Linardi y Risso - Nao Editorial, 2021).

Adriana Santos Melgarejo. Es licenciada en Musicología por la Udelar y magíster en Información y Comunicación por la misma universidad (Uruguay). Ha trabajado como docente de Educación Media en liceos de ANEP y en The British Schools de Montevideo, como programadora de Radio Clásica y como asistente académica de la Dirección de la Escuela Universitaria de Música. Fue asesora musicóloga del Consejo Directivo del Sodre y asistente académica en el área de Música de ProArte - Codicen. Ha sido pasante en el Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de Artes y Espectáculos de España. Ha recibido el máximo galardón otorgado en la categoría de producción artística y cultural en las XIX Jornadas de Jóvenes Investigadores de la AUGM (Asociación de Universidades Grupo Montevideo) de 2011.

Daniela Tomeo (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de talleres de artes plásticas por la IM. Tutora del Profesorado de Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: *Manual de historia del diseño gráfico* (Universidad ORT); *Enciclopedia uruguayana*, coautora en capítulos de arte y arquitectura. Colaboradora de la revista *Arte y Diseño* en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

► 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 y armado: 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.

Tapa n.º 1 de *La Pupa*.Tapa n.º 65 de *La Pupa*.

Quince años

La Pupa nació con la intención de subsanar una de las carencias que existían en el medio, como lo era la falta de una revista especializada en artes visuales. Desde la elección del nombre, nuestra publicación orientó sus contenidos hacia la crucial acción de ver, de hacer ver.

Desde el primer número, en abril de 2008, anotábamos que nuestro deseo era «regular el foco y calibrar la mirada», bajo la idea de crear un espacio de generación de conocimiento y difusión de la obra de nuestros artistas. Teníamos claro que la permanencia en el tiempo de un emprendimiento cultural radica en la consolidación de un intercambio con su público, hecho que fue determinante para explicar la longevidad de *La Pupa*.

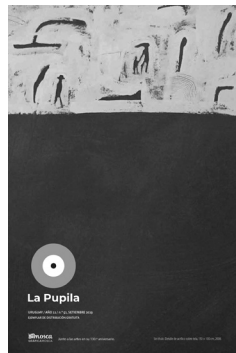
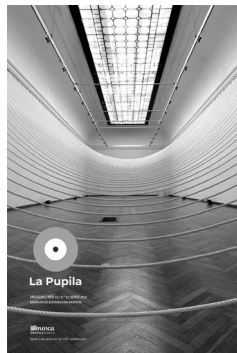
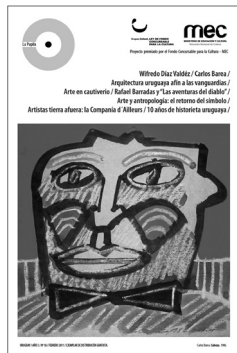
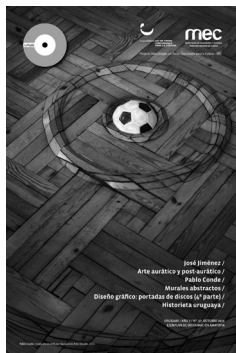
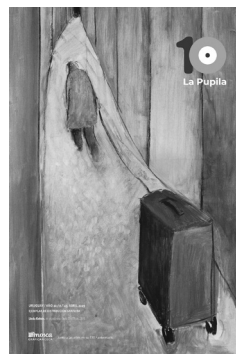
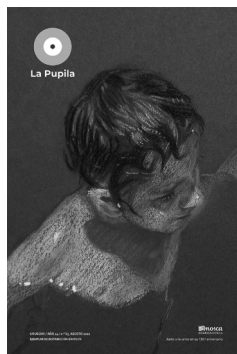
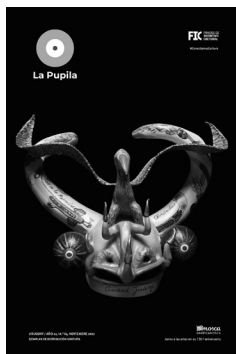
Los 15 años de permanencia ininterrumpida de una publicación dedicada al arte se transforman en un hecho inédito en la historia de las revistas culturales en nuestro país. El antecedente más cercano (en cantidad de ediciones y periodicidad) fue la revista *Removedor*, nacida desde el cerno del Taller Torres García (TTG), desde 1945 hasta 1953. Se publicaron 28 números. A diferencia de este medio, que nace con la intención de difundir la doctrina teórica del TTG, *La Pupa* define su política editorial como una revista de análisis y difusión que no adhiere a tendencia o grupo artístico alguno y que pretende reflejar la diversidad existente

en el arte contemporáneo. Desde sus páginas se acude a disciplinas conexas, como la historia, la filosofía, la arquitectura, la semiótica, el psicoanálisis y la sociología, con la finalidad de incentivar la circulación de sentido ante la realidad de un mundo intrincadamente complejo y cambiante.

La permanencia de *La Pupa* se explica por una multiplicidad de factores: por su condición coral, en la que los aportes de nuestros colaboradores han sido vitales para asegurar un sostenido nivel de calidad; por el apoyo de las distintas autoridades del Ministerio de Educación y Cultura y la contribución de la Fundación Itaú a lo largo de estos años, que explican la resolución de la ecuación económica, más la colaboración de empresas y personas que han sido relevantes en nuestra trayectoria (ver el listado de agradecimientos).

Pasaron 15 años de aquella primera edición, y esta rica experiencia nos reafirma en la convicción de la necesidad de un espacio que navegue entre la incertidumbre y las contradicciones de una realidad por momentos inasible. Los objetivos son los mismos que nos habitaban en el año 2008: la intención de seguir haciéndonos preguntas para ejercitar el espíritu crítico.

Gerardo Mantero, Oscar Larroca (directores)



Los directores de *La Pupila* desean realizar un merecido agradecimiento a las siguientes personas, firmas e instituciones públicas y privadas por su invaluable colaboración a lo largo de estos 15 años:

Agradecimientos especiales para el licenciado Arthur Perschak y Pablo Tate, por sus apoyos cuando *La Pupila* era solo una idea.

Colaboradores

Matilde Accorenti
 Enrique Aguerre
 Joaquín Aroztegui
 Héctor Balsas
 Sonia Bandrymer
 Juan Barcia
 Dardo Bardier
 Ionit Behar
 Daniel Benoit
 Riccardo Boglione
 Miguel Ángel Campodónico
 Silvia González Carballido
 Lucía Caro
 Adriana García Casal
 María Magdalena Cerantes
 Daniel Chamberlain
 Jaime Clara
 José Coitiño
 Mario Consens
 Laura Malosetti Costa
 Cecilia Tello D'Elia
 Pedro da Cruz
 Lisa Block de Behar
 Nelson Di Maggio
 Pablo Dobrinin
 Daniel Elissalde
 Federico Ferrando
 Mingo Ferreira

Eduardo Folle-Chavannes
 Flavia Fuentes
 Juan Carlos González
 Eugenia González
 Marcelo Gutman
 Marcos Ibarra
 Maite Iglesias
 Carina Infantozzi
 Francisco Jarauta
 José Jiménez Jiménez
 Diego Johnson
 Ricardo Lanzarini
 Olga Larnaudie
 Hugo Machín
 Horacio Mantero
 Juan Mastromatteo
 Adriana Santos Melgarejo
 Máximo Hernán Mena
 Álvaro Méndez
 Alicia Migdal
 Fernando Miranda
 Luis Morales
 Inés Moreno
 Néstor Morente y Martín
 Manuel Neves
 Fernando Nicrosi
 Alexandra Nóvoa
 Carlos Palleiro
 Verónica Panella

Gabriel Peluffó
 Heber Perdígón
 Rafael Pereira
 Arthur Perschak
 Carolina Porley
 Marcelo Pose
 May Puchet
 Diego Recoba
 Carlos Rehermann
 Pablo Thiago Rocca
 Begoña Rodríguez
 Alma Rodríguez
 Spencer Royston
 Mario Sagradini
 Juan Manuel Sánchez
 Rodolfo Santullo
 Armando Sartorotti
 Pedro Seoane
 Lourdes Silva
 Elder Silva
 Alejandra González Soca
 Silvana Tanzi
 Ana Tiscornia
 Daniela Tomeo
 Georgina Torello
 Mario Trajtenberg
 Joseph Vechtas
 Luis Vidal
 Pablo Vierci



Algunas tapas de *La Pupila*.

Blanca Villamil
Pepe Viñoles
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Guillermo Zapiola

Avisadores

Un agradecimiento especial por el apoyo desde el primer número es para la firma Infantozzi, la institución Socio Espectacular y Javier Mosca, cuyo apoyo fue determinante para la continuidad de *La Pupila*.

A través del arte
Asociación General de Autores del Uruguay
Arteclub
BMR Productora Cultural
Banco República
Bienal de Salto
Brecha
Centro Latinoamericano de Economía Humana
Centro de Fotografía de Montevideo
Cisplatina Turismo
Citizen

Colonia Express
El Monitor Plástico
Fundación Itaú
Fundación Unión Fundasol
Galería Ciudadela
Galería Sur
Goya Ltda.
Gráfica Mosca
Hastaller
Impresión y Arte
Impresora Continental
La Marquería
La Diaria
Libertad Libros
Librería Oriente-Occidente
Libros de Arte
Lo de Silverio
Ministerio de Educación y Cultura
Marquetería de Arte
Mercado de los Artesanos
Museo Gurvich
PAM Corporación Gráfica
Roma Viajes
Socio Espectacular

Taller Oscar Bonilla
Tiempost
TransHotel

Fotógrafos

Trygve Rasmussen
Rodrigo López

Ilustradores

Eduardo Cardozo
Aldo Curto
Duncan Martínez
Fernando Nicrosi
Carlos Palleiro
Daniel Pontet
Pedro Seoane

Diseño y armado

Rodrigo López

Corrección

Vanina Castellano

En el contexto de nuestro aniversario estamos trabajando en un libro de ensayos sobre arte, que saldrá a luz sobre fin de año, así como en la realización de una muestra en el mes de octubre con las portadas de *La Pupila*, en el Subte Municipal. Oportunamente ampliaremos la información.

Tres casos para un detective semiótico

RODOLFO FUENTES

PRÉDICA LEVEMENTE NIHILISTA

*Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível filosofar em alemão*

Caetano Veloso, «Língua» (Velô), 1984

Si tienes una idea increíble, lo mejor es hacer una canción. Si lo tuyo es innovar en diseño gráfico y tienes mucha suerte, hoy serás moda y apenas catálogo retro mañana. Si planeas crear un signo comprendido universalmente, no te ilusiones con que todo el mundo comulgue las elevadas ideas que tu afilada sensibilidad puso en esa combinación única de formas y colores, en esa inigualable elección tipográfica. Lo siento, está probado que solamente es posible filosofar en alemán, y lo tuyo es... el diseño gráfico. No es poco, de alguna manera, si pensamos en las variables de la ingeniería política, en la génesis de los proyectos de macroeconomía o en los derroteros actuales de las formas de creación. Todo ello, hasta el arte, es diseño, pero está claro que el diseño no es lenguaje y mucho menos filosofía. Entonces, por acá, *no future*: el diseño no es elaboración ideológica, sino vehículo de ideas, y, en su gramática elemental, está todo inventado. Y, por suerte, dirán algunos, solamente debemos tomar los elementos y ordenarlos para expresar nuevas ideas gráficas. Es posible, pues a esta altura lo que conforma el diseño gráfico es, lisa y llanamente, intertextualidad. Es más, el diseño gráfico nunca ha inventado nada. No pueden considerarse invenciones ni los milenarios, toscos y expresivos signos que identificaban a los cristianos de la primera hora, gráficos intertextuales de los míticos hechos

básicos de su doctrina o primitiva señalética de cuya correcta decodificación dependía muchas veces la vida, mucho menos la batería simbólica del nazismo (la famosa esvástica tiene sus remotos orígenes en la cultura hindú). Ni siquiera el famoso I ♥ NY de Milton Glaser, que no deja de ser un inteligente artificio gráfico-lingüístico, eso sí, maravillosamente sintético y seductoramente comunicador. En este caso en particular, lo que en su versión primigenia era válida intertextualidad (la suma del literal ícono *corazón* con la tipografía American Typewriter) se ha travestido y degradado infinitas veces en su granujiento primo cercano, el plagio: «I ♥ Villa García», «I ♥ Psicología» o incluso «I ♥ Diseño Gráfico».

De manera que aunque al diseño gráfico ya no podemos pedirle que sea lengua y no podemos pedirle esa mítica originalidad de la inspiración —léase *iluminación*—, sí podemos exigirle un manejo consciente y asumido de su inevitable (y estructural) intertextualidad. Si, como decía Tibor Kalman, «diseño gráfico es el uso de palabras e imágenes en prácticamente cualquier cosa y en cualquier lugar»,¹ debemos considerar que la práctica de esta profesión consiste en proponer mensajes sobre lo posible o lo imposible, sobre lo pasado o lo que aún no ha ocurrido, mediante la improbable técnica de bucear los componentes más adecuados,

entre farragosas capas sobre capas de elementos gráficos, familias tipográficas, formas, texturas, colores y dinámicas de tensión figura-fondo de todo tipo, tamaño y estridencia que disputan atenciones y percepciones. A eso debemos sumar líneas de texto, fotografías, transparencias y opacidades, ilustraciones estáticas y en movimiento que conforman el repertorio cada vez más inabarcable de la paleta de trabajo de un diseñador.

Esto alcanza dimensiones enormes si incluimos los componentes culturales visuales y transtextuales que subyacen en el tiempo, lugar y circunstancia de la creación de cada una de los miles de familias tipográficas disponibles y sus múltiples versiones digitales, los millones de íconos creados desde la civilización babilónica para acá y también sus correspondientes interpretaciones, versiones y deformaciones digitales accesibles a todos en internet. Y eso que en este caso solamente estamos hablando de la práctica en el universo cultural occidental y cristiano, es decir, apenas una pequeña parte de los posibles universos que conforman el planeta. De allí que sin haber logrado siquiera un corpus teórico lo suficientemente legitimador, apenas entrando en su adolescencia disciplinar, uno de los mayores desafíos que las ciencias sociales exigen al «diseño gráfico» es, simplemente, que cumpla su cometido. Y esto no es tan



fácil como parece. Sobre todo si tenemos en cuenta lo que implica en los tiempos que vivimos: «El nuevo poder reside en los códigos de información y en las imágenes de representación en torno de las cuales las sociedades organizan sus instituciones y la gente construye sus vidas y decide su conducta. La sede de este poder es la mente de la gente. Por ello, en la era de la información, el poder es al mismo tiempo identificable y difuso. Sabemos lo que es, pero no podemos hacernos con él porque es una función de una batalla interminable en torno a los códigos culturales de la sociedad... Por este motivo son tan importantes las identidades y, en definitiva, tan poderosas en esta estructura de poder en cambio constante, porque construyen intereses, valores y proyectos en torno a la experiencia y se niegan a disolverse, estableciendo una conexión específica entre naturaleza, historia, geografía y cultura. Las identidades fijan el poder en algunas zonas de la estructura social y desde allí organizan su resistencia o sus ofensivas en la lucha informacional, sobre los códigos culturales que construyen la conducta y, de este modo, las nuevas instituciones».²

EL CASO DE LA FLECHA ASESINA

El cartel de señalética urbana que indica mediante una flecha blanca sobre un fondo negro la dirección en que se debe transitar establece, en su acto gramático-visual mínimo, una noción de realidad-orden-estructura a la que el chofer y, por ende, el tránsito supuestamente deben obedecer para contribuir al ordenamiento vehicular y, fundamentalmente, a evitar accidentes. El peatón que lee ese mismo signo también sabe que no está obligado a obedecerlo. Esa instrucción es para *otros*. Si bien es perfectamente capaz de leer ese signo y su significado, sabe que no tiene por qué circular en el sentido de la flecha, de hecho, puede ignorar totalmente su existencia y el hacerlo no debiera acarrearle consecuencia alguna. Sin embargo, ambos, chofer y peatón, pueden transcurrir al mismo tiempo, al mismo

*Half of what I say is meaningless
But I say it just to reach you, Julia*

John Lennon, «Julia» (*White Album*, The Beatles), 1968

segundo exacto, en ese espacio irradiado por el discurso de ese mismo signo, bajo sus mismas directivas, pintadas claramente, discursivamente sintéticas, convenientemente inamovibles. El grafismo de la flecha indica, el contraste figura-fondo funciona perfectamente y esa mínima alfabetización visual requerida para *leer* este signo aseguran la concreción exitosa de este sencillo hecho de comunicación. ¿Qué hace, entonces, que su directiva no se universalice y sea acatada por todos los transeúntes, sea cual sea su condición? El simple hecho de que ambas especies de *lectores*, si bien pueden circular en un mismo espacio temporal, lo hacen por espacios físicos superpuestos pero diferentemente codificados. Esto permite la posibilidad de *desobediencia flagrante* del peatón.



Ahora, supongamos que el chofer desobedece al signo, circulando *contra la flecha*, y al mismo tiempo el transeúnte, confiado en la convención de realidad establecida para *el otro*, abandona su espacio físico y cruza la calle (espacio físico del otro, pero *significado* por la misma señalética) sin preocuparse en mirar hacia el lado por el que –se supone– no deben venir vehículos. Recordemos, a riesgo de ser reiterativos, que todo esto ocurre bajo el mismo signo, en las mismas condiciones y sin que nada haya sido modificado, aparentemente.

Nuestro desobediente chofer atropella y eventualmente mata al indefenso y confiado peatón. Este hecho lamentable no invalida los valores comunicativos de la señalética urbana, sino que confirma que la existencia de un mensaje gráfico –en este caso, un mensaje visual, conformado por saludables elementos gráficos, tan irreprochable y sencillo como nuestra flecha– solamente cobra sentido cuando esos manidos contenidos formales, convencionalmente instalados en el entorno como huérfanos silenciosos, como equilibristas sin red, logran, en un acto de fe casi milagroso, un consenso acerca de su discurso. Si esto es válido para un signo tan elemental como una humilde flecha indicadora de dirección, tanto más difícil se vuelve la lectura de un mensaje gráfico de mayor complejidad, como puede ser un afiche, la identidad visual de una ciudad o de un candidato a concejal, el entorno visual de un acto político, un libro o una página web.

¿CREAR ES SUFICIENTE?

«Las entidades que expresan proyectos de identidad orientados a cambiar los códigos culturales deben ser movilizadoras de símbolos. Han de actuar sobre la cultura de la virtualidad real que encuadra la comunicación en la sociedad red, subvirtiéndola en nombre de valores alternativos e introduciendo códigos que surgen de proyectos de identidad autónomos.»³

El generar (diseñar) un símbolo, un programa visual o cualquier elemento de comunicación a insertarse dentro del código cultural establecido requiere –sería lo deseable– no solamente calidades formales y de enraizamiento referencial, sino, además, un tiempo de estudio, comparación, investigación y un proceso de aproximación a la solución que tenga en cuenta los innumerables factores que requiere una adecuada implementación. Posteriormente, una estrategia que comunique (¿imponga?) la existencia de dicho producto y la haga reconocible y utilizable (¿querible?).

¿Qué quiere decir esto último? Que en medio de la compleja trama de mensajes que conforman la iconoesfera que habitamos no basta con diseñar el más

–Ahora vete a casa y disfruta de tus sueños.
–¿Cómo sabe que disfrutará?
–Conozco tus sueños. Yo los hice.

James Ellroy, *Because the Night*, 1984

adecuado elemento gráfico o el más funcional sistema visual si no se generan o se despejan los caminos para que lo diseñado sea visible y, a partir de eso, cumpla con la función que le fue encomendada. Pero no hay que perder de vista que la vehiculización masiva y omnipresente de esa estrategia para comunicar el esquema comunicador en muchos casos funciona independientemente de las calidades comunicativas de lo comunicado: no es adoptado, sino impuesto.

En tres ocasiones, a lo largo de los últimos 16 años, el cambio radical en la imagen institucional de un organismo público ha generado polémicas, que se han incrementado en la medida en que las redes sociales habilitan más y más voces a la coincidencia o la disidencia.

En el año 2006,⁴ la Intendencia de Montevideo (IM, Uruguay) realizó un proceso de cambio de su imagen institucional, habiendo establecido como punta de lanza un nuevo logotipo. El tiempo transcurrido entre el llamado a propuestas, la decisión y el lanzamiento de la nueva imagen no llevó más que unos pocos meses. Es razonable



pensar que –salvo que alguien estuviera estudiando el tema *per se*– dichos plazos aparecen como sumamente exiguos.

En la presentación pública del sistema visual, realizada por las máximas autoridades nacionales y departamentales, se argumentó con una terminología estilísticamente asimilable a la industria publicitaria o al ámbito del *marketing* en favor de la pertinencia del símbolo: el director municipal de comunicación indicó que el diseño apuntó a trazos simples y a una estética despojada para permitir la utilización por parte de vecinos, los que podrán dibujar el gráfico para cualquier actividad comunal. El funcionario sostuvo que el concepto de participación ciudadana está presente en el programa, por lo cual la imagen identificatoria de la comuna posee muchas curvas para dar la sensación de figura abierta a ser terminada por los ciudadanos.

A su vez, destacó que se recurrió al color naranja para el logotipo porque es «el color con que se identifica a la IM, es el color de los uniformes antiguos de los barrenderos y de los funcionarios de limpieza». Según el jerarca, se trataba de una «identificación en overol», en tanto fue pensada para que los vecinos la tomaran y trabajaran con dicha imagen.⁵

El proceso de diseño del nuevo programa visual no pasó solamente por decidir, crear y realizar, sino que se revistió de todo un aparato promocional para abrir el espacio donde se lo imponía y dejó

muy poco librado a la eventual apropiación de los supuestos destinatarios, los ciudadanos de Montevideo.

Similares procedimientos llevaron al cambio en la identidad visual de Antel (Administración Nacional de Telecomunicaciones),⁶ realizado en 2010, y el más reciente por parte de UTE (Administración Nacional de Usinas y Transmisiones Eléctricas), en 2022. En ambos casos los cambios fueron instrumentados por las respectivas agencias de publicidad de los entes, sin la realización de llamados públicos (en el caso de la IM, el llamado fue ganado por un estudio de diseño).

En los tres casos, la posible intertextualidad pasa a ser crudamente política. Existe una decisión, una elección formal y una estrategia para hacer que un símbolo *identifique* por decreto. A las reflexiones de Charles Morris al respecto le estarían faltando algunos factores: «El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse *semiosis*. Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo, aquello a lo que el signo alude y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él».⁷

Podemos concluir, desde los elementos que aportan nuestros ejemplos, que existen procesos donde el diseño gráfico aparece involucrado instrumentalmente, pero no es considerado en la dimensión

donde puede hacer aportes más profundos. La paradoja de que se convoquen los saberes de una disciplina de comunicación no por esos mismos saberes, sino como un pretexto para apoyar decisiones políticas, pone en cuestión la real validez de los resultados de estos procesos. La carencia estructural de conocimiento académico sólido aplicado a la evaluación de este tipo de elemento de comunicación plantearía la necesidad de prever las instancias de evaluación antes de emprender –por ejemplo– un proceso de creación de esta naturaleza. 📍

¹ Kalman, T., Abbott Miller, J. y Jacobs, K.: «Good History/Bad History», en Bierut, M., Drenttel, W., Heller, S. y Holland, D. K. (comps.): *Looking Closer. Critical Writings on Graphic Design*, Nueva York, Allworth Press, 1994.

² Castells, Manuel, *La era de la información, Vol. II El poder de la identidad*, México, Siglo XXI, 1999.

³ Castells, Manuel, *ibid.*

⁴ Este artículo fue escrito originalmente en 2006: rodolfofuentesdg.blogspot.com/2015/11/esto-es-un-signo.html

⁵ Diario *El País*, mayo de 2006.

⁶ rodolfofuentesdg.blogspot.com/2010/12/sobre-la-nueva-imagen-corporativa-de.html

⁷ Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1994.

Lo que no vemos, lo que el arte ve

DANIEL BENOIT CASSOU

Desde la irrupción en el medio de las artes plásticas de Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968), quien repudiaba el arte retiniano, la función del arte ha venido sufriendo grandes cambios en detrimento de la función estética. En forma acelerada desde finales del siglo XX, casi que a la par del posmodernismo, artistas de diversas nacionalidades han estado utilizando las plataformas del arte, sean ferias, bienales u otras alternativas de exposición presenciales y virtuales, para realizar reclamos dentro de las diferentes áreas.

La ecológica y la política son las escenas que más permeabilidad han dado al arte para hacer notar al espectador general reclamos que se perciben a través de la visibilidad que logra el arte por encima de otras alternativas. Ya Paul Klee decía que «el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible lo que no vemos». El arte, desde su concepción, propone al espectador otra mirada, otra postura frente a la vida cotidiana. De esa forma, las obras de arte son percibidas con un tiempo diferente al que solemos usar para mirar otras instancias o elementos en general. La obsesión por volver visible lo invisible ha llevado al artista a recurrir tanto a telescopios y microscopios, así como a rayos X, sin dejar de lado las cámaras fotográficas masivamente usadas. Aquello que está en peligro echa manos al arte para lograr salvarse.

Hace pocos meses tuve la oportunidad de realizar una residencia artística guiado por el zoólogo Fabrizio Scarabino, que destacaba la importancia de la actuación de los artistas para lograr la visibilidad de situaciones límites de la naturaleza que necesitan ser consideradas, procurando su cuidado, salvación y, en algunos casos, recuperación,

evitando perecer y desaparecer del ámbito natural en el cual se ha desarrollado. Lamentablemente, también se ha abusado del ámbito artístico, como los reclamos de activistas que han llevado a cabo manifestaciones en los museos, violando el estado de las obras de arte contra las cuales arremeten violentamente. El arte actúa como medio reorganizador dentro del campo de lo visible modificando lo visible, así como la forma de percibirlo.

Graciela Speranza, nacida en Buenos Aires en 1957, se desempeña como crítica, narradora y guionista de cine y ha escrito este libro, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, el cual transita a través de un análisis pormenorizado de artistas que se manifiestan a través de obras de arte en diferentes soportes a modo de reclamo. Para ello, Speranza se ha valido de varios ejemplos de artistas, unos más conocidos que otros. Esa luz necesaria que la crítica aporta al medio es de suma importancia a la hora de abordar las salas de arte más destacadas dentro del ámbito internacional del arte. Su ponencia parte del análisis de la que fuera una de las obras más controvertidas de Francisco de Goya (España, 1746-1828), como es «Perro semihundido», que formaba parte de las *Pintura negras* que el pintor realizó sobre las paredes de su última morada, llamada la Quinta del Sordo. A partir de allí, la escritora va analizando distintas circunstancias desde el punto de vista artístico en un largo recorrido de diferentes artistas. Para ello, Speranza trabaja bajo el concepto de *Antropoceno*, sustento básico de su análisis, que plantea que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, eje de la mayoría de las propuestas artísticas

que reclaman grandes cambios. Partiendo de este concepto, el hombre, a diferencia de lo que ocurriera en épocas pasadas, ya no se siente empujado frente a las manifestaciones de la naturaleza, sino que las desafía, lo que, sumado a la adición de la tecnología, le ha llevado a convertirse en un inadaptable en el mundo natural.

Speranza recurre a obras diversas, como es el caso de la artista Vija Celmins (Letonia, 1938), quien se viene ocupando de fotografiar océanos, cielos nocturnos, desiertos y otras manifestaciones de la naturaleza de las cuales hemos pasado. Esta artista busca, retratando estas manifestaciones naturales, reinventar la relación del hombre con lo visible y cotidiano, presentándolo como algo inaudito. Alicja Kwade (Polonia, 1979) representa galaxias, llevando el cosmos a la escala humana para también sorprender al espectador indiferente al entorno que lo rodea. Kwade viene poblando con sus cosmos lugares significativos dentro del arte, como la terraza del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York o la plaza Vendôme de París, donde actualmente está exponiendo. Otro gran artista que Speranza utiliza para analizar su propuesta es Tomás Saraceno (Argentina, 1973), quien se ha destacado con sus puestas en escena plagadas de arañas que tejen sus telas. Esta muestra apela a interrogar al ser humano, que se apropia de cuanto espacio vacío encuentra expulsando a todos sus habitantes. «¿Las arañas vivían en su casa o era él el que vivía en la casa de las arañas?», cuestiona el artista, quien ha realizado muestras en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y en el Palacio de Tokio en París, con una muestra titulada «Cómo atrapar el universo en una telaraña», donde pobló

Graciela Speranza

Lo que no vemos,
lo que el arte ve



las salas con más de siete mil arañas para que hicieran suyo el lugar, el cual, luego, en penumbras, es recorrido por los visitantes de los museos. La lista de los artistas que aborda Speranza es larga, pero no acaba allí, sino que también recurre a escritores, como es el caso de Jenny Offill (Estados Unidos, 1968) o la polaca Olga Tokarczuk (1962), premio nobel de 2018, que en sus novelas considera que nunca el hombre ha tenido que enfrentarse a una forma de exigencia tan agresiva como la actual, en la cual el principal enemigo del mundo es la bolsa de plástico, «especie artera, agresiva y resistente que campa por desiertos y ciudades, invadiendo el mundo como una plaga», amenazando arrebatarse el planeta al hombre que la ha creado hace menos de un siglo.

En el libro Speranza cita también a Susan Sontag, Nicolas Bourriaud, Walter Benjamin, al arquitecto artista Rem Koolhaas y al crítico de arte más importante de *The New York Times*, Holland Cotter, entre otros teóricos. Otro tema que la escritora analiza es la invasión desmesurada de imágenes que ocupan nuestras redes, a las que solo accedemos al 1% de la totalidad que circula.

El arte no solo puede volver visible lo que no se puede ver, puede incluso volvernos invisibles y sustraernos de las redes, que cada vez nos absorben y controlan más. Las imágenes nos atrapan cual tela de araña y nos atraen para extraernos datos, convirtiéndonos en individuos invisibles que forman bancos de datos con diversos y desconocidos usos.

Para cada caso Speranza recurre a algún artista a modo de ejemplo. La cultura digital nos incita al exhibicionismo a la vez que a publicar nuestra vida privada, sin saber a dónde nos conducirá todo ello, lo cual el arte analiza a través de diferentes propuestas más que otorgando respuestas, plasmando dudas en los espectadores. De esta forma, y mediante este largo análisis, Speranza concluye que «el arte puede volver visible la infinitud de los cielos estrellados y también recalibrar el lugar del hombre en el cosmos» a través de distintas manifestaciones artísticas en diferentes escenarios.

El arte puede tender redes con otras especies y provocar diálogos con la naturaleza que nos permitan ser más respetuosos y tomar más nota de ella a

la hora de vivir sobre un planeta que no nos pertenece, sino que compartimos con otras especies animales y naturales. También el arte puede ser un aliado a la hora de revelar verdades en un imperio dominado por las *fake news*, en el que lo real parecería estar desapareciendo u ocultado detrás de visos de otras realidades.

«¿Qué alternativas puede tener el arte frente a la escala inconmensurable de las catástrofes y el sufrimiento humano o frente a la postura antropocentrista?» es una de las preguntas que transitan por las salas de arte dentro del escenario internacional. Es así que las nuevas manifestaciones del arte nos invitan a mirar, más bien, a volver a mirar, a repasar las cosas y a correr el velo que ocupa una realidad que cada vez se hace menos perceptible, en un escenario donde la pintura de Goya «Perro semihundido» retoma fuerza y vigor para seguir cuestionando nuestro futuro a corto plazo incierto. 📍

Lo que no vemos, lo que el arte ve
Graciela Speranza
Anagrama, 2022, 190 págs.

Tradiciones del campo

OSCAR LARROCA

Juan Carlos López Gentilín, periodista y comunicador mejor conocido por *Lopecito*, ha mantenido siempre un desvelo perenne por aquellos herederos de saberes valiosos, a menudo opacados y olvidados por el vértigo que imponen los hábitos urbanos. Esa preocupación queda de manifiesto en esta serie de libros de la Colección Americando, en cuyas páginas Juan Carlos López aporta su testimonio de las costumbres del universo rural mediante algunas de las tradiciones, labores y oficios forjados por los hombres y mujeres del interior del país. *Tradiciones del campo* es el título que forma parte de un primer conjunto de textos que ilustran ese quehacer. Completan la tríada de las temáticas abordadas los títulos *Lugares de naturaleza profunda* y *Testimonios rurales*.


Los oficios del campo aún existentes son más numerosos de los que podemos llegar a nombrar: guasquería, mampostería fina, marmolería, estuquería, herrería artística, platería, diseño y esmaltado en vidrio, moldeado en bronce fundido, cantería (cabuqueros, entalladores, picapedreros, tallistas), entre otros. Aunque muchos de esos oficios han caído en desuso (y otros han desaparecido), todavía hay quienes los cultivan y alcanzan niveles capaces de competir con ejemplos de otros países, hecho que queda demostrado a través de las entrevistas llevadas por Lopecito a los responsables de esas propuestas artesanales, culinarias y utilitarias.

En efecto, por las 112 páginas de *Tradiciones del campo* desfilan la guasquería, el tejido artesanal, la platería criolla, los ladrilleros, los dulces caseros y los luthiers. El autor, verdadero apasionado de nuestras tradiciones, demuestra cómo el control del material y el buen gusto para la elaboración de alimentos, herramientas y formas constituyen algunos de los motivos de placer para el observador



y de aliento para quienes han seguido de cerca los procesos de la creación artesanal en este país. Ya no se encuentran trabajos inseguros o tanteos de una vacilante manualidad: ahora se trata de pequeños alardes de habilidad, en los cuales el nivel técnico se mantiene ileso e irreprochable. Lopecito es un intermediario clave entre el escaso conocimiento de los montevideanos a propósito de esos oficios y la faena sigilosa de los habitantes del interior más o menos *profundo*. De Illescas a Fray Bentos y Pan de Azúcar, pasando por el Valle del Lunarejo y Maldonado, el autor lleva al papel cada una de las historias de esas técnicas con el mismo pulso narrativo que exhibiera en su programa televisivo *Americando*, testificando en cada uno de estos capítulos la historia y los detalles de cada rubro, así como la noble dedicación que abrigan los artesanos para con sus producciones. A modo de ejemplo, en el capítulo «Tejido artesanal» se relata el sacrificio de un puñado de mujeres que recorren varios kilómetros desde sus viviendas para llegar al local en el que se reúnen y confeccionan las prendas que luego pondrán a la venta.

De la imagen en movimiento a estas páginas ilustradas (con las imágenes fotográficas de Jorge Chagas y Luis Delgado), su autor cruza el espacio del tiempo que provee la televisión hacia el espacio intemporal de estos ejemplares en papel impreso. El rigor didáctico es exactamente el mismo, lo cual le permite abrir una ventana al conocimiento de las costumbres criollas elegidas para este volumen. Cabe esperar que la producción industrial a gran escala no lesione la manufactura de estos artesanos mientras existan difusores como Lopecito, comprometidos con la custodia de un conocimiento popular que se lega, sin estridencias, de generación en generación.

En estas épocas dolientes, en las cuales imperan las «políticas culturales» de satisfacer las apetencias artísticas de algunas mayorías, no está de más colocar la lupa –sin chauvinismos estériles– sobre aquello que nos hace auténticamente uruguayos. 

Tradiciones del campo

Juan Carlos López

Colección Americando, 2022, 112 págs.



José Gamarra. *La hora de los globos*, 1976. Óleo sobre tela, 117x149 cm, Colección MNAV. Foto: Pascal Milhavet.

José Gamarra entre nosotros

ENRIQUE AGUERRE

Antecedentes

En una reciente entrevista para la televisión local, José Gamarra declaró al periodista: «Todos estos años en que estuve afuera siempre estuve pensando en hacer una exposición aquí en Montevideo». Claramente se refería a una exposición retrospectiva o de carácter antológico, como la que se exhibe actualmente en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Un poco más de 60 años pasaron desde su partida a Brasil primero y luego a Francia, donde se radicó definitivamente.

Si bien visitó en reiteradas ocasiones el Uruguay a partir del retorno a la democracia de nuestro país en 1985, fueron escasas las oportunidades que tuvimos de ver su obra en galerías y museos de nuestro medio.

Gamarra expuso de forma individual en Uruguay desde muy joven, con apenas 14 años, en 1948, en el Ateneo de Montevideo. En 1960 y ya establecido en Brasil, exhibió sus trabajos en Montevideo en Galería Arte Bela y también en 1960, 1961 y 1962 en Galería Americana.

En 1963 viajó y se radicó en París, donde reside hasta el día de hoy. En 1964 exhibió en Galería Amigos del Arte en Montevideo y en 1967 en la galería del mismo nombre en Punta del Este. En 1972 fue la última vez que los uruguayos asistieron a una exposición individual de Gamarra en Montevideo. La despedida se realizó en la ya mítica Galería U que dirige el marchand y galerista Enrique Gómez. Habrían de pasar 37 años para poder reencontrarnos con sus obras. Ello ocurrió en dos exposiciones casi simultáneas en



Coto, 1982. Óleo sobre tela, 150x150 cm, colección privada. Foto: Pascal Milhavet.

Montevideo: «José Gamarra, abstracción años 60, Montevideo - San Pablo - París», en Galería de las Misiones y en el Museo de Arte Contemporáneo, dirigido por María Luisa Torrens. En el verano de 2010, la muestra de Galería de las Misiones se trasladó a su local en José Ignacio, Maldonado. Las exposiciones estaban coordinadas por Enrique Gómez y el catálogo contaba con textos de Olga Larnaudie y Raquel Pontet. Olga Larnaudie se refiere a esta etapa de Gamarra y cita parte de una entrevista que le realizara para *La Hora Cultural* en 1987: «Gamarra define su tránsito a través de unas pocas etapas, la incidencia inicial de la pintura de Laborde, el aporte de Vicente Martín, que fue su docente en

la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde cursa tres años». Dice Gamarra: «Todo lo que yo hice hasta hoy siempre fue una cuestión de continuidad, quiere decir, que uno va trabajando y se va transformando, pero se va transformando por lo que lo rodea. Después puede empezar a inventar, las naturalezas muertas van cambiando, tienen algo de primitivo, las hago en forma plana —elimino el espacio—, los elementos se van convirtiendo en signos». Había dicho antes: «A través de la decoración, el grafismo, la materia, fui después evolucionando hasta llegar a una especie de naturaleza muerta frontal [...]. En mi pintura se había operado un cambio. Pasé a manejar un plano,

un soporte de materia y los signos, nada más que los signos».

A fines de 2011 y verano de 2012 es el turno de «José Gamarra, pinturas, París 1964-1971», también coordinada por Enrique Gómez y con texto de Jorge Abbondanza en el catálogo. La exposición se llevó a cabo en Galería de las Misiones en sus dos sedes de Montevideo y José Ignacio. Abbondanza analizó con ojo entrenado el trabajo realizado por Gamarra en este período:

El puente que tienden estas piezas de los años 60 y 70 va desde la decisiva formación del pintor con maestros locales (Vicente Martín) o brasileños (Iberê Camargo), pasando por aquel



Passage à niveau, 1978. Óleo sobre tela, 150x150 cm, colección MNAV. Foto: Pascal Milhavet.

período culminante de su presencia en el país hasta la etapa posterior, donde Gamarra encaró el desafío de un formato descomunal sobre el que desplegó paisajes selváticos inspirados en la antigua iconografía

del continente americano, pero profanados por la presencia de naves voladoras de hoy. Lo hizo como un nuevo Humboldt, dotado de una mirada telescópica, que se asoma al paraíso perdido y le agrega el trasluz apenas

sugerido de las amenazas bélicas, de Vietnam en adelante. Allí el artista resuelve sus estampas con un espectacular realismo descriptivo, propio de un documentalista, exhibiendo a esa altura de su carrera el formidable

**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

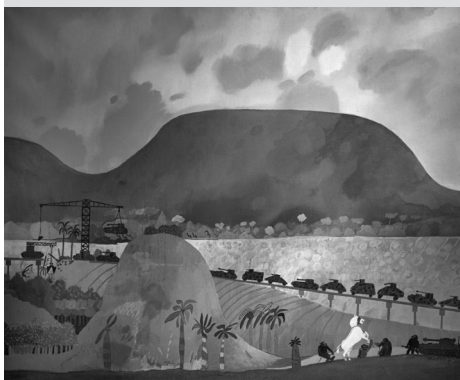
Itaú Fundación

LOGO



Jadis, 2004. Técnica mixta sobre tela, 150x150 cm, colección MNAV. Foto: Pascal Milhavet.

Estoy trabajando sobre el catálogo razonado del maestro **José Gamarra**. Solicito a todos aquellos que posean obras del maestro que me contacten para documentar, registrar y catalogar las obras. Muchas gracias.



Contacto: perdigonh@gmail.com

Sitio web: www.josegamarra.org

Heber Perdigon, autor de:

José Gamarra, Monographie - Monografía

José Gamarra, Histoires de papier - Historias de papel

A propósito de vías de comunicación, 1971. Óleo sobre tela, 81x100 cm.
Foto: Pascal Milhavet.



Le grand lessivage, 1980. Óleo sobre madera, 69x87 cm, colección privada. Foto: Pascal Milharet.

arco de sus posibilidades expresivas y sus disponibilidades técnicas junto a un control magistral de la imaginación y de la carga de significados.

Y agrega con tono celebratorio: «Tener por el momento de visita a este uruguayo con una parte de su obra es una forma de no perderlo del todo y de recuperar no solo la alegría que inyectó a estos trabajos, sino, además, las satisfacciones adicionales de un bienvenido reencuentro».

Finalmente, antes de su muestra antológica en el MNAV que iba a juntar sus diferentes etapas, gracias a la generosidad del artista, se organizó la exposición «José Gamarra, pinturas 1960-2012», curada por Enrique Gómez en el Museo de Artes Plásticas de Tacuarembó en 2013.

El reencuentro

La exposición «Antología - José Gamarra» en el MNAV recorre casi siete décadas –de 1946 a 2010– de producción artística de

uno de los artistas claves para entender el arte producido en nuestro país y en el contexto internacional de la segunda mitad del siglo XX y la primera parte del siglo XXI. Estábamos en deuda con Gamarra y también con todos nosotros, que conocíamos en forma insuficiente y parcial la obra del artista y esto nos impedía no solamente disfrutarla, sino reflexionar sobre la historia de nuestro continente de manera lúcida y punzante.

Este desconocimiento de la obra de Gamarra se agravaba con la escasa presencia de su pintura en colecciones públicas de nuestros museos, ya sean de naturaleza municipal o nacional, y en colecciones privadas de difícil acceso por parte de la ciudadanía. Transformar este estado de las cosas solamente pudo ser posible gracias a la enorme generosidad del artista, que en un primer gesto de extremo desprendimiento donó un importantísimo conjunto de 31 obras al MNAV, que acre-

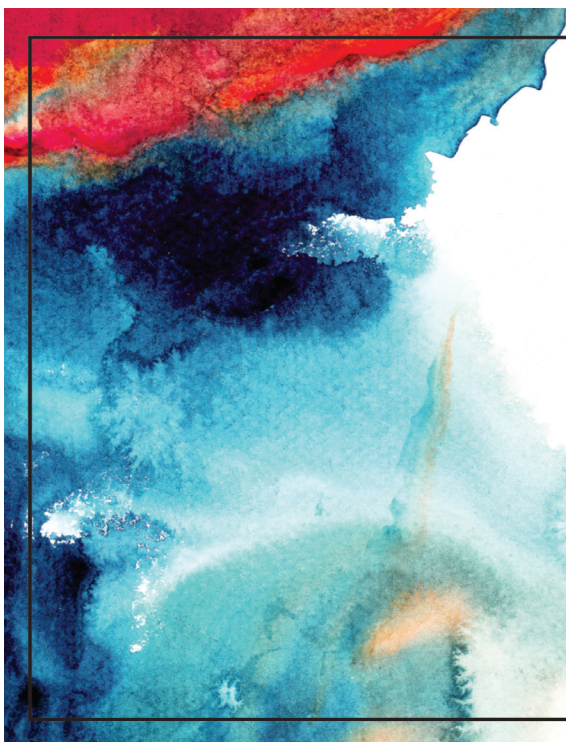
cienta significativamente la colección de la institución y, por ende, el patrimonio artístico de nuestro país.

Y como un segundo gran gesto de generosidad y compromiso con este proyecto expositivo, presta 37 obras que permiten cubrir toda su trayectoria, realzando el vínculo de sus principales períodos, que comienzan con sus dibujos y pinturas tempranas realizadas en su infancia y juventud, pasando por la abstracción de sus signos hasta llegar a sus siempre reveladoras y sorprendentes selvas.

Gamarra insiste en que él realiza una «pintura para leerse» y que esta lectura trata de una crónica de la historia de América Latina, no solamente como actividad placentera, sino con carácter reflexivo. Son pinturas que atraviesan años oscuros de nuestro continente, tiempos de dictaduras, derechos restringidos y crímenes aberrantes, pero el tratamiento plástico que les da el artista y el tono



Mimetismo, 1982. Óleo sobre tela, 173x197 cm, colección MNAV. Foto: Pascal Milhavet.



 **INFANTOZZI
MATERIALES**

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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



God save America, 2004. Óleo sobre tela, 300x400 cm, colección MNAV. Foto: Pascal Milhavet.


con que son narrados estos hechos generan memoria, un gran ejercicio individual y colectivo.

Si bien esta deuda histórica de una gran exposición antológica está saldada, y ello es gracias a la profunda relación y sentido de pertenencia de Gamarra con el Uruguay –que el artista renueva y fortalece con cada visita–, aquí no

termina todo, en realidad, comienza.

Comienzan las gestiones para difundir la obra de Gamarra en los demás departamentos de nuestro país en formato de exposición itinerante, itinerancias que ya comenzamos a planificar también en la región. Integramos nuevas piezas del acervo del MNAV en muestras de la colección que nos permitan pensar

críticamente el canon artístico nacional y sus múltiples lecturas.

En suma, implica un compromiso que tomamos desde que comenzamos a trabajar en este proyecto, que no se agota con una exposición antológica, sino que es motivo de renovación de lazos profundos con un artista impar. 

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

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org










El arte es tomar riesgos

La obra de Margaret Whyte (Montevideo, 1937) está signada por el riesgo y por el ejercicio permanente de caminar sobre una cuerda tendida en el vacío. En su extenso periplo formativo recibió la influencia de grandes maestros –Clarel Neme, Amalia Nieto, Jorge Damiani, Rimer Cardillo, Hugo Longa–, se integró a la FAC e interactuó con las nuevas generaciones. Una trayectoria caracterizada por el cambio permanente, manteniendo en sus distintas etapas un mismo nivel de excelencia y singularidad. Dueña de una personalidad exquisita, su frágil figura no condice con la fuerza y la contundencia de sus trabajos, que interpelan a las patologías sociales contemporáneas. La depredación, lo desechable, el artificio; a partir de composiciones abigarradas, entre el *ready made* y el *collage*, su lenguaje se impone en espacios resignificados.

GERARDO MANTERO

¿Cómo fue tu primera aproximación a las artes visuales?

Desde chiquita siempre tuve colores. Para que no escribiera la pared, me compraban colores. Y después fui al Círculo de Bellas Artes, donde estuve cinco años con Clarel Neme; luego estuve con Alceu Ribeiro unos poquitos meses, porque se fue a España. Después estuve con Rimer Cardillo, que también estuvo poquito tiempo. Él tenía un taller de impresión –era una escalera que llevaba a un attillo–. Ahí fui durante aproximadamente un mes para probar.

Fue importante en el rico recorrido de tu formación el magisterio de Amalia Nieto.

Amalia Nieto fue quien me dio la patada inicial. ¿Cómo te puedo decir? Clarel Neme era muy estricto y no te dejaba salir de la línea de color, de lo que uno veía, del ser humano que nos ponía enfrente, que eran modelos vivos al desnudo. Es decir, era muy disciplinado. Amalia, en cambio, me dio una apertura fantástica.

Jorge Damiani integra también la lista de maestros que te influyeron.

Las clases con Damiani eran, más bien, charlas. Me acuerdo de que daba clases en Carrasco, pero fui poco tiempo también.



Margaret Whyte. *Belleza compulsiva*, 2009. Instalación, sala 5, MNAV.



Mm. Butterfly. Intervención en la baranda de la escalinata del Teatro Solís, 2009.

En la década de los 80, otro hito en tu formación fue el taller de Hugo Longa.

Claro. Resulta que él daba charlas en Radio Carve. Entonces, un día lo escuché y su sentido del humor me llamó la atención, y ahí decidí ir a su taller, porque él era de lo más chistoso dentro de lo que era el arte, con un humor fantástico. Así fue que decidí ir allí y él me aceptó enseguida. Lamentablemente, falleció no mucho tiempo después. Longa no me decía mucha cosa. Yo trabajaba mucho con espátula, él se te acercaba de repente y te decía algún comentario muy puntual. Dejaba trabajar, no te exigía tanto, era fantástico, yo aprendí muchísimo. Fui a su taller en la década del 80, en el 87, si no me equivoco. Duró unos pocos años. Él era muy asmático y se había comprado un loro en la feria, que cuando se sacudía le salía un polvito. Y yo le decía: «¿No ves que el loro está enfermo?». La cuestión es que un día lo encontraron los sobrinos desmayado. Recuerdo que cuando lo fui a ver al hospital me dijo: «Mañana vuelvo al taller, estoy lo más bien». Y se murió esa noche. Se murió esa noche ahí en emergencia. No lo habían atendido.

De esa experiencia nace tu vinculación con la Fundación de Arte Contemporáneo (FAC).

A la FAC fui cuando se murió Longa. Al principio, con los que habían quedado, fuimos a un taller que yo tenía en la calle Cerrito. Luego empezamos a ir a pintar a la casa de Fernando López, que vivía en la calle Alzáibar y a quien conozco hace más de 30 años.

¿En la actualidad integrás la FAC?

En realidad, por una cuestión de espacio, ahora no estoy en la FAC. Porque todo el mundo tiene su espacio ahí y yo, que trabajo con grandes dimensiones, no tengo lugar suficiente para dejar mis materiales.

Tu periplo formativo es singular en comparación con otros artistas de tu generación por tu vinculación con los jóvenes, que conviven en un mismo espacio de trabajo. ¿Cómo fue ese proceso?

Sí, los jóvenes han sido importantísimos para mí. Y siempre nos llevamos de maravilla, porque nunca me consideraron de otra edad. Siempre me incluyeron dentro de sus actividades. Por ejemplo, hoy en

día tengo una gran amistad con Sebastián Sáez. Yo tenía mi lugar donde trabajaba sola. Cada tanto nos veníamos a visitar e intercambiábamos críticas sobre las obras en las que cada uno estaba trabajando, pero no a ayudar. Es decir, no trabajábamos colectivamente.

¿Cómo repercutió ese camino formativo en la construcción de tu lenguaje? Tu obra es muy versátil, desde la rigurosidad de tus dibujos iniciales en tinta china, tu etapa informalista, hasta tus instalaciones relacionadas con lo textil y las esculturas blandas, con un excelente dominio del espacio...

A mí me gusta hacer búsquedas, dedicarme a cosas que no conozco. Hubo un tiempo en que dibujé bastante porque estábamos muy encerrados. Yo vivía en Carrasco y mi esposo me hizo un pequeño taller en el fondo, y trabajaba ahí. Entonces, me dediqué al dibujo, con cosas que no eran exteriores. Siempre me hacía investigaciones a mí misma. Me salían cosas que no te sé explicar. De repente, a partir de una cosita, terminaba desarrollando todo un tema sin saber por qué, sobre todo con los dibujos.



Bienal Internacional de Arte Textil. Instalación, 2017.

Comenzás con el trabajo textil, en principio, por razones de salud.

Sí, pintar me irritaba las vías respiratorias. Yo pintaba con óleo o con acrílico, con lo que viniera. Y, entonces, estaba mucho en contacto con pintura. El médico me había aconsejado que no pintara, porque me iba a hacer mal. Entonces, siendo artista plástica, me pregunté qué podía hacer, ya que si abandonaba el arte me iba a dar un ataque. Así fue que empecé con las cosas textiles sin saber nada. Me acuerdo de que mi abuela siempre me quería enseñar y a mí no me gustaba nada. Y empecé con eso, pero tenía el conocimiento del ritmo, de los espacios, del color, de la composición. Todo eso me ayudó para poder seguir.

Y con ese cambio pasaste de trabajar en el plano al desafío que plantea el espacio, la instalación.

Lo que pasa es que a mí me gustan los desafíos, los riesgos.

Utilizás la técnica del *patchwork*, o creaste una forma a partir de tus necesidades expresivas.

No, el *patchwork* nunca. Lo que yo hago

Pliegues. Subte Municipal. Instalación, 2007.





es otra cosa. Yo hago los puntarrajos con arpillera, una cosa mucho más atávica, más rudimentaria, si se quiere.

¿Y el material lo buscás en función de una idea o vas acumulando material y luego ves qué surge?

No, lo que pasa es que, de repente, yo tengo material, o veo una cosa en la calle y eso me provoca algo, me dispara una idea que elaboro a través de un proceso. El proceso empieza de la nada y se transforma en un desafío. O sea, cuando empiezo algo, no sé cómo se va a desarrollar, pero voy desarrollando a medida que pienso en una idea inicial y luego esa idea se va modificando a medida que avanza el proceso.

Entonces, la motivación inicial surge a partir de un material que encontraste...

Sí, aunque a veces la motivación es una idea. Por ejemplo, ahora me motivan los acontecimientos que están pasando en el mundo, que son angustiantes; soy producto de mi entorno, siempre me estoy fijando en las cosas que pasan y trabajo con esos acontecimientos. Incluso, por momentos, la búsqueda de tema me es difícil, porque hay tanto para elegir...

¿Y ahora qué es lo que te está motivando como tema?

Ahora estoy haciendo una gran instalación inspirada en la depredación del ser humano. Eso es lo que me llama la atención, lo que me conmueve, y lo que me impacta más es lo que voy trabajando.

Es decir, a partir de un concepto, una idea...

Sí, pero ese concepto que tengo se va modificando a través del proceso; es como una escalera, trabajo sobre el error, porque yo desconozco cómo será el proceso, a diferencia de lo que sucede con el arte conceptual.

¿Necesitás definir primero el espacio que vas a ocupar o lo hacés independientemente del espacio?

Si me dan un espacio me adecuó, pero no necesariamente el espacio es lo primero.

La muestra que titulaste «Pliegues» (2007) en el Subte fue una de tus primeras instalaciones.

Sí, fueron casi todas instalaciones con grandes cortinas y un maniquí detrás. La primera exposición de arte textil fue

en [la Colección] Engelman-Ost. Luego hice otra grande, en la que apliqué el arte textil en el plano con volumen. Otra importante fue en el Museo Nacional de Artes Visuales, en 2011. Otra que realicé en el Cabildo, «Hasta que duela», en referencia al dolor al que muchas veces se somete la mujer para cumplir con determinados estereotipos de belleza. Mi intención era hacer un trabajo sobre la cirugía plástica.

¿Cómo trabajaste el tema?

Hice geles transparentes, piezas que semejaban pedazos de aguaviva, en los que insertaba papel fotográfico con el dibujo, o ponía elementos que conseguía o fabricaba, como, por ejemplo, labios de grandes dimensiones, que eran muy significativos dentro de la instalación.

En tu obra, por momentos, trabajás la figura humana, incorporás diversos elementos, vidrios, cuerdas, etcétera, en una especie de gran collage. ¿Bocetás o el tratamiento de los materiales te va marcando el proceso creativo?

Muchas veces boceto algo, porque considero que ayuda para metaforizar



y plasmar la idea, pero no lo termino usando. Al final sucede que tengo una mano que me va guiando y olvido aquel boceto inicial.

¿Has podido vivir del arte?

Vendo muy esporádicamente. Mi obra es difícil en ese sentido.


¿Trabajás con alguna galería?

No, me compran directamente. Me ha comprado mucho Clara Engel y también un coleccionista suizo que vivió aquí. La FAC me ha vendido obra también. Pero no es usual como para vivir de eso. Yo soy pensionista.

¿Qué es lo esencial para definir una obra de arte?

Lo esencial es que me llegue, que me conmueva. Y con la experiencia uno se da cuenta de qué obras valen la pena. Es importante que tenga karma, que tenga alma. Yo soy más bien orgánica, el mundo está muy mecanizado; yo voy a la parte atávica. Acepto el arte contemporáneo, pero hoy en día es tan versátil, se basa mucho en la ciencia, en tener dinero, también, porque todas esas obras enormes requieren una base de plata, es decir, alguien que las banque económicamente. Porque uno puede tener grandes ideas, pero ¿qué hacemos acá en Uruguay con nuestras limitaciones en ese sentido?

Si recorremos tu trayectoria se puede apreciar etapas bien diferenciadas, es muy llamativo ese aspecto.

Sí, yo trabajé mucho, si vas a mi taller vas a ver obras de este tipo, con influencia de Longa, que es lo que hacía a principios de los noventa. Pero mezclo, la cabeza tiene varios puntos. Soy una privilegiada: puedo trabajar a esta edad, viviendo sola –más allá de que vienen mis hijos, que me quieren mucho–. Además, tengo mis amigos. Por ejemplo, Sebastián Sáez me viene a visitar al taller, Agustín Sabella y Fernando López también. Tengo una cantidad de amigos jóvenes que los conozco desde que tenían 20 años. 

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

Carlos María Herrera siempre moderno: escenas domésticas y pintura histórica

DANIELA TOMELO

Carlos María Herrera (Montevideo, 1875-1914) fue uno de los pintores más destacados del modernismo uruguayo. Sobrino del presidente Julio Herrera y Obes, fue miembro de una antigua familia uruguaya. Sus primos, los escritores Julio Herrera y Reissig y Ernesto Herrera, renovaron la poesía y la dramaturgia del novecientos. Como pintor trabajó la pintura intimista familiar, el retrato a los amigos, las escenas domésticas; sin embargo, la pintura histórica fue también un terreno en el que se movió con solvencia, realizando obras potentes que renuevan un género de larga tradición.

La formación de Herrera se inició en Montevideo con el pintor italiano Pedro Queirolo, siguió en Buenos Aires, en la Asociación de Estímulo de Bellas Artes, y se completó con dos viajes a Europa en 1897 y 1902. En Roma frecuentó las clases del español residente en Roma Salvador Sánchez Barbudo, de Mariano Barbásán y del italiano Francesco Michetti, con quien profundizó en el estudio del pastel. En Madrid conoció la pintura renovadora del luminista valenciano Joaquín Sorolla y Bastida.¹

La luz natural, la pintura al aire libre y la pincelada suelta fueron elementos que caracterizaron esa renovación pictórica. La pintura de Herrera, de una luminosidad intensa, cultivó la pincelada suelta en el óleo y mostró su maestría en el uso del pastel, una técnica que resultó idónea a la hora de trazar impresiones que parecían ser instantáneas y fugaces. Las mujeres, las flores, los niños y la intimidad de la vida doméstica fueron temas centrales de sus

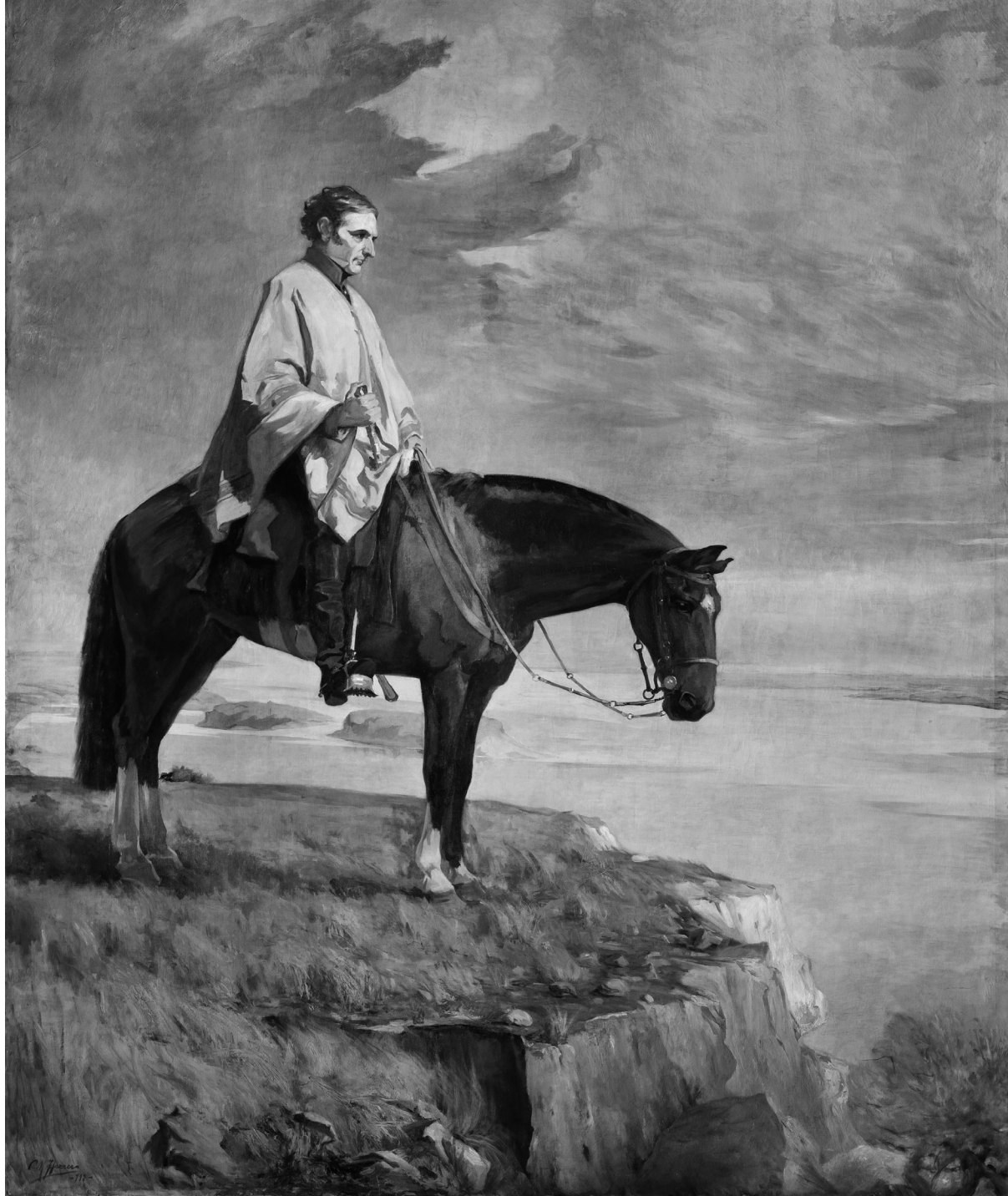
pinturas. Casado con la escultora argentina Manuela Nebel, el matrimonio tuvo seis hijos. Los pequeños fueron captados en su intimidad comiendo, dibujando, durmiendo. También la esposa fue motivo de varios retratos, sola o acompañada por sus hijos.

La sociedad del novecientos, sensible a la vida familiar, a la infancia y a las intimidades domésticas, celebró esta temática. Una lúcida observadora de la sociedad del novecientos como fue Josefina Lerena de Blixen advertía que los luminosos retratos de Herrera habían desplazado de los salones de las viviendas montevidéanas a los adustos y oscuros retratos de los antepasados.² La prensa de la época comentó sus exposiciones tanto en Uruguay como en Buenos Aires. La revista *La Semana* destacó una de sus muestras con estos términos:

Herrera expone en el conocido salón de Moretti Catelli seis bellas cabezas femeninas, hechas al pastel. Con esta nueva y

luminosa prueba podemos asegurar que el joven artista ha alcanzado un verdadero dominio de la materia. La cabeza, uno de los géneros más delicados y expresivos de la pintura, requiere condiciones especialísimas y labor continua. Herrera posee dichas condiciones y es un trabajador infatigable. De ahí que en estas seis cabezas que expone se adivine al momento la facilidad de la concepción, la seguridad del trazo y la exactitud del tono. Agréguese á eso una gracia, un chic y elegancia notables y se tendrá una idea de lo que son estas pequeñas muestras del talento de Herrera.³

Buenos Aires también fue receptivo a la pintura de Herrera, ya que le fueron solicitados retratos de distintos integrantes de la sociedad porteña. En 1910, en la Exposición del Centenario realizada en la capital argentina, recibió una medalla de oro por su trayectoria como artista, distinción fuera de concurso, ya que él mismo era jurado del evento. La relación con la vecina orilla fue estrecha: una esposa argentina y un colega,



Carlos María Herrera. *Artigas en la Meseta*, 1911. Óleo sobre lienzo, 327x309 cm.

Pío Collivadino, a quien conoció en Europa y con el que pintó el plafond del Teatro Solís. Como sucedió con otros artistas de su generación, Herrera se involucró en otros quehaceres del mundo del arte y fue una de las figuras referenciales del novel Círculo de Bellas Artes, institución en la que fue docente y de la que era director al momento de su temprana muerte.

En las primeras décadas del siglo XX, al acercarse la fecha del primer centenario del inicio de la independencia, Herrera realizó dos pinturas históricas de singular modernidad. El artista, conocido, como dijimos, por sus pequeños pasteles familiares, en los que los modelos eran muchas veces sus pequeños hijos, abordó el desafío que

suponía acercarse a la historia. Su pintura histórica fue moderna en los aspectos formales por el uso del color, por la mancha suelta. También fue moderna por el acercamiento a la subjetividad interior de los personajes, la introspección contenida del gesto casi inmóvil de Artigas y la gestualidad expansiva e incontenible de los orientales en la mañana de Asencio.

En su monumental lienzo *Artigas en la Meseta*,⁴ de imponente tamaño (372x309 cm), se aparta claramente de los elogiados formatos intimistas de sus óleos y pasteles, que recreaban cálidos escenarios familiares. La pintura histórica demandaba otras dimensiones. La obra es renovadora en la forma en que presenta a Artigas, no como

un héroe clásico, sino como un caudillo criollo de poncho, prácticamente despojado de la indumentaria militar. Si bien la pintura muestra al caudillo en el momento de máxima expansión de la Liga Federal, en la Meseta del Hervidero, su soledad es redundante. La figura está sumida en sus pensamientos, parece presagiar los tiempos difíciles que lo llevarán al exilio. El personaje y el artista se centran en su interior, la gestualidad contenida refleja una intensa reflexión interna. El paisaje es igualmente imponente y en la claridad del horizonte se resalta con resolución la figura de Artigas, claramente recortada y definida. El año 1911 fue tiempo de celebración de los cien años de revolución oriental.

Se erigió un obelisco conmemorativo en el lugar donde se había desarrollado la Batalla de las Piedras y se hizo un segundo concurso para erigir el monumento a Artigas, proceso que culminaría en su erección en la plaza Independencia en 1923. En ese clima de festejos, procesiones y formación de comisiones, el cuadro de Herrera fue bienvenido. En mayo, la monumental obra acabada se exhibió en la Galería de Moretti y Catelli y su foto se reprodujo en medios de prensa. El embajador norteamericano dirigió una misiva al pintor en la que le decía: «Su cuadro es hondamente pensador y su contemplación despierta en el espíritu una sensación extraña, mezcla de tristeza, que emana de aquel ambiente de epopeya traicionado por el destino, y de imponente grandeza a la vez». ⁵ El gobierno, por su parte, designó a Domingo Laporte, Salvador Puig y Juan Zorrilla de San Martín, integrantes de la Comisión del Centenario, para tasar la obra. La pintura ingresó al Estado y se encuentra actualmente en el

Museo Histórico Nacional junto a algunos bocetos, estudios de rigor a la hora de pensar una pintura de tales proporciones. El desafío de hacer pinturas históricas condujo al pintor a Cerro Largo en 1909. Se instaló en el campo de un familiar por algunos meses para conocer el medio rural, escenario natural de las gestas del siglo XIX. Realizó allí bellas acuarelas con cabezas de paisanos con la característica indumentaria campera. Nació entonces una de las pinturas históricas más interesantes y originales de la plástica uruguaya: *La mañana de Asencio*. ⁶

La obra refiere al inicio de la Revolución Oriental en Mercedes, en el llamado *Grito de Asencio*. La pintura es puro movimiento, la gestualidad contenida en el *Artigas en la Meseta* se despliega con fuerte expresividad en los rostros y movimientos de los gauchos de Asencio. El grupo de patriotas avanza en un cuerpo compacto en el que hombres y caballos cruzan el espacio; brazos que se alzan y rostros que se desmate-

rializan ante la furia del grito. Los animales parecen no tocar el suelo. No hay estáticos ni trascendentales juramentos o proclamas, no hay momentos de introspección solitaria, sino la pasión e inminencia de la lucha que mueve a los hombres. La factura luminosa, abocetada, el cielo y el paisaje acompañan la aurora de un nuevo día que abre una no menos nueva etapa en la vida de los orientales.

Cuando un pintor trabaja con temas históricos, es frecuente que se asesore con historiadores. Juan Manuel Blanes atendió las sugerencias de Andrés Lamas y Herrera también consultó a intelectuales cercanos que lo ayudaron a pensar la resolución del cuadro. El historiador José Fernández Saldaña cuenta una anécdota que revela hasta qué punto la resolución de una obra de este tipo involucra a otras personas y no solamente al artista. Cuenta Fernández Saldaña que él mismo, así como Martín Lasala, estudiosos de la historia patria, iban siguiendo el desarrollo del cuadro y discu-

La esposa de Carlos María Herrera fue la escultora argentina Manuela Nebel de Herrera (1875-1952). Según Laroche, ⁸ Nebel tuvo una formación autodidacta. Sin embargo, creemos que por pertenecer a un sector privilegiado de la sociedad porteña y por ser mujer, su formación debe haber sido con alguno de los profesores privados a cuyos talleres asistían las jóvenes. Nebel realizó bustos de distintas figuras de la vida política e histórica del Uruguay. En el Palacio Legislativo se conserva un busto de Artigas en bronce, que junto a un medallón con la efigie de Bartolomé Mitre y otro medallón y un busto de José Enrique Rodó fueron presentados en el Salón Anual de Artistas Libres del Uruguay (Ateneo, 1929). El busto de Rodó en bronce fue obsequiado por la Liga de Damas del Uruguay a fines de los años veinte a la Universidad de Santiago de Compostela. ⁹ La escultura es una técnica que fue poco trabajada por las mujeres del período. Requiere un taller más amplio y «sucio» que el del pintor. Las piezas

de escultura son generalmente obras de tipo celebratorio –medallas, bustos, monumentos– y, por tanto, son encargadas por el Estado o por instituciones que contratan profesionales. Obsérvese que el busto de Rodó que mencionamos fue obsequiado por una Liga de Damas que lo habría comprado a la escultora. Las mujeres artistas del período generalmente estaban en la categoría de aficionadas y no esperaban vender sus obras, cuya temática era más intimista y se circunscribía a la vida doméstica. Las pocas obras que conocemos de Manuela Nebel no siguen ese patrón, sin embargo, la escasa información que hay sobre ella dificulta hacer reflexiones al respecto. De hecho, solo se registran dos participaciones de Nebel en exposiciones: en el Salón Municipal de Bellas Artes (Ateneo, 1917) y en el citado anteriormente de 1929, ¹⁰ ambos posteriores a la muerte del pintor. Manuela fallece tres décadas después de estas muestras y casi cuarenta años después que su esposo, en Buenos Aires, aparentemente alejada del mundo de las artes visuales.




Manuela Nebel de Herrera. Busto de Artigas. Bronce, 0,40x0,27x0,21 cm, Palacio Legislativo. Fotografía tomada de Arte en el Parlamento.



Carlos María Herrera. *La mañana de Asencio*, 1914. Óleo sobre tela, 190x303 cm.

tiendo con el pintor su evolución. En ese proceso, Herrera consultó también a Alberto Gómez Ruano, por entonces director del Museo Pedagógico. Ruano le sugirió que pintara delante de los jinetes un perro corriendo con la lengua afuera. Herrera, encantado con la idea, pintó al can, que resultaba totalmente inapropiado según los criterios de Lasala y Fernández Saldaña. La discusión se instaló, Gómez Ruano y Herrera defendiendo al perro, Lasala y Fernández Saldaña tratando de convencer a *Carlitos* de que debía de retirarlo, si bien reconocían que estaba muy bien pintado. Un tanto irónicamente, Lasala comentaba: «El cuadro, en esa forma, [...] deja de ser el "Grito de Asencio" para convertirse en "Gauchos persiguiendo un perro rabioso"». ⁷ Finalmente, el pintor se conven-

ció de retirar al perro y el cuadro adquirió su imagen final. El perro era, en definitiva, una irrupción del mundo doméstico en un espacio destinado a la legitimación de otro tipo de historias. Los jinetes que se lanzan al espacio con firme y resuelto gesto eran más que suficientes. 

REFERENCIAS

¹ Sorolla, Barbasán y Sánchez Barbudo fueron pintores conocidos y coleccionados en el Río de la Plata. Forman parte de la pinacoteca expuesta en el Museo de Artes Decorativas del Palacio Taranco en Montevideo.

² Leren de Blixen, J. (2006). *Novecientos*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental.

³ L. A. La exposición Herrera. *La Semana*,

enero de 1911, n.º 74.

⁴ Carlos María Herrera. *Artigas en la Meseta*. Óleo sobre lienzo con bastidor de madera, 372x309 cm, 1911. MHN.

⁵ *El Siglo*, mayo de 1911, p. 5.

⁶ Carlos María Herrera. *La mañana de Asencio*. Óleo sobre tela. 190x303 cm, 1914. MNAV. En préstamo Regimiento de Blancos de Artigas.

⁷ Fernández Saldaña. «Recordando a Carlos María Herrera». Suplemento dominical *El Día*, abril de 1934. Año III, n.º 81.

⁸ Laroche, W. E. (1975). *Plásticos uruguayos*. Tomo II. Montevideo: Biblioteca del Poder Legislativo.

⁹ Fuente: museovirtual.usc.gal/es/bienes/busto-de-jose-enrique-rodo.

⁰ Laroche, W. E. (1975). *Op cit*, p. 314.

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria

Carmen Barradas

Geometría del acorde

Aún persiste en nuestro medio el desfase entre la creación y la producción de conocimiento sistemático desde una visión interdisciplinaria. Muchas veces, los posibles vínculos y cruces entre las diversas disciplinas artísticas se visualizan sobre todo en el estudio de la historia del arte, en donde frecuentemente se repiten conceptos fundamentados sucintamente. Sin embargo, cuando profundizamos en la investigación sobre nuestra creación artística, advertimos la existencia de trabajos creativos que históricamente se han basado en la búsqueda interdisciplinaria. Como ejemplo, se ha tomado el caso de la creación de los hermanos Barradas centrando el foco de atención en la obra de la hermana mayor. Este artículo ofrece una observación que, si bien parte del punto de vista musicológico, busca introducir y ampliar la mirada hacia una visión transdisciplinaria.

ADRIANA **SANTOS MELGAREJO**

Concordancias

A pesar de las dificultades materiales y lejos de su país, Carmen Barradas (1888-1963) fue parte activa y entusiasta de los grupos de vanguardia, de la corriente ultraísta y de la vibracionista en Barcelona y Madrid. Frecuentó dichos círculos junto con sus hermanos Rafael Barradas (1890-1929) y Antonio de Ignacios (1893-1963) y junto con Joaquín Torres García (1874-1949). Con una formación musical muy básica, partió hacia España el 2 de octubre de 1915. Ella, su madre y su hermano Antonio viajaron en condiciones muy difíciles con el objetivo primordial de reunirse en Europa con Rafael.

Según los testimonios de personas allegadas, los hermanos Rafael y Carmen sostenían una estrecha relación afectiva y, según lo confirman sus obras, eso les permitía compartir intereses creativos que plasmaban en sus creaciones. Era parte del método de trabajo de los hermanos la crítica, la reelaboración y la discusión acerca de los logros y fracasos artísticos de

cada uno. El resultado se plasmó en obras plásticas y obras musicales que se referencian tanto con nombres similares como en temáticas afines.

El legado de Rafael está constituido por más de doscientas pinturas, dibujos, figurines para vestuario teatral, escenografía y afiches. Retrató la vida de los marginales, de las minorías y de la gente de a pie. Fue fundador del vibracionismo, considerado como la segunda vanguardia española del siglo XX. Al mismo tiempo, Carmen buscaba la multiplicidad de los planos sonoros a través de la superposición de los armónicos que genera cada uno de los sonidos ejecutados; en algunas obras para piano eso se logra con el uso del pedal cuando se indica que este no debe soltarse durante toda la ejecución. Esto se puede comparar, con algunas etapas de la obra de su hermano, a los contornos esquematizados, al manejo de los planos y del color que transmiten sensación de movimiento. También coinciden las acuarelas de Rafael referidas al clownismo y

las piezas de Carmen que evocan música circense; los dibujos de temática infantil de Rafael con las canciones infantiles de Carmen y las obras de Rafael de la etapa mística con las composiciones de Carmen alusivas a lo religioso.

En la obra de Carmen se han encontrado alusiones expresas a una búsqueda individual cercana a las corrientes musicales que se estaban gestando a principios del siglo XX, pero sin suscribir estrictamente a ninguna de ellas. Recibió juicios muy severos por parte de sus colegas uruguayos, que la acusaban de ser imitadora y desdeñaban su creación. Se ha intentado descubrir sus influencias musicales asociando su obra al futurismo –más que nada por el hecho de advertir su búsqueda expresiva a través del más amplio espectro de sonidos–. El futurismo experimentó fundamentalmente con la posibilidad de construir música a partir de la utilización de los sonidos producidos por las máquinas y de la construcción de nuevos instrumentos especialmente diseñados para producir

Rafael Barradas. Carmen, 1920.
Óleo sobre tela, 119x75 cm.



ruido. En el caso de Carmen, sus obras denotan la búsqueda de la máxima expresión, pero sin alejarse de los instrumentos musicales tradicionales, aunque los títulos de algunas de sus obras se vinculen directamente con el mecanicismo. Sin embargo, no se puede afirmar que pertenezca a ninguna de dichas corrientes, sobre todo teniendo en cuenta que una de las características preponderantes de estos movimientos fue la adhesión expresa de sus seguidores suscribiendo a los distintos manifiestos, lo cual no se ha constatado en el caso de Carmen. Por lo tanto, se pueden señalar sus influencias teniendo en cuenta los círculos que frecuentó.

Geometría del acorde

Carmen Barradas también centró su foco de atención en las representaciones gráficas de los sonidos. Inventó su propia grafía musical para indicar, sobre todo, los recursos expresivos. Además, cuando utiliza signos musicales tradicionales, también la grafía tiene su propia impronta. Como

se puede observar en las partituras manuscritas y firmadas por la autora, predominan los trazos angulosos para los signos que tradicionalmente se representan con curvas. Asimismo, los trazos curvos muchas veces son utilizados como signos específicos para indicar determinados movimientos de la mano, asociados a indicaciones expresivas particulares. Además, existen dos dibujos de autoría de Carmen sin explicaciones asociadas. En estos documentos se aprecia una notación gráfica a la que llamó «plástica musical». Serían parte de lo que llamó la «geometría del acorde», concepto señalado por la musicóloga Néffer Kröger (1959-1996), como la demos-

tración del interés de Carmen por acercar el fenómeno de la resonancia temporal al «espacio visual». En estas obras de Carmen también se puede vislumbrar el diálogo con la obra de Rafael. Son testimonios de la búsqueda de la compositora por representar el sonido en un espacio visual nuevo, explorando la creación de signos gráficos. A ello se suma su mandato expreso de «dejar el símbolo abierto», lo cual, una vez más, la ubica como fiel representante de las vanguardias musicales del siglo XX, donde se trabajó sobre la invención de nuevos signos gráficos para representar la multiplicidad de recursos utilizados: el azar, la aleatoriedad y la improvisación, entre otros.



Integrantes del Ateneillo de l'Hospitalet de Llobregat. Sin datos de autor, c. 1926.

Invisibilidad


La compositora pasó inadvertida en su época y, posteriormente, tampoco suscitó gran interés en la generación de músicos de 1960. Es interesante desentrañar cuáles son las causas de este hecho. Se vislumbran varias hipótesis que algunos estudios esbozan, por ejemplo, su condición de artista femenina con escasos recursos. Su situación personal y la proyección de su obra se resintieron mucho al volver a Uruguay, donde no encontró un espacio de desarrollo adecuado. De hecho, se puede afirmar que Carmen se vio atrapada en una brecha generacional; es decir que su obra, fuera del contexto de los grupos de vanguardia de la década de 1920, fue ignorada, minimizada e incomprendida (algo que no sucedió con la obra de su hermano Rafael). Posteriormente, de acuerdo a los vaivenes de las modas e intereses, la obra de Carmen tampoco generó interés ni fue valorada por quienes estaban en posición de poder y de legitimación, por lo tanto, siguió pasando prácticamente inadvertida. En Uruguay, quien investigó sobre la compositora entre 1940 y 1990, y a quien debemos la conservación del acervo, fue la pianista y musicóloga uruguaya Néffer Kröger. Gracias a la conservación de este acervo es que actual-

mente podemos trabajar sobre la obra de Carmen y elaborar conocimiento nuevo.

Perspectivas transdisciplinarias

Además de la construcción singular de un espacio sonoro peculiar, el legado de Carmen invita a hurgar en el misterio que envuelve algunos aspectos de su vida, en su relación profesional y familiar y los cruces entre su obra y la de su hermano Rafael, la originalidad de su trabajo, sus vínculos y su relación con un medio hostil. Aún falta indagar en la obra de Antonio de Ignacios, y con ello corroborar si los lazos afectivos también tuvieron su contraparte en la obra del hermano menor de la familia y en qué medida su hermana y su hermano mayor influenciaron su obra.

Investigar la obra de los hermanos Barradas desde una dimensión interdisciplinaria permite desplegar una visión artística abarcativa, al tiempo que propone distintas claves desde dónde mirar, oír, pensar y medir el impacto de sus obras, tanto en su momento vital como en la actualidad del siglo XXI. Con las contribuciones recientes al estudio interdisciplinario de estos artistas, se busca que las obras de los Barradas sean consideradas de manera indisoluble. Confío en que, a partir de la creación de

nuestros artistas, podamos seguir trabajando en favor de esta visión. 

Para escuchar la música de Barradas:

En Youtube o Spotify: Patricia Mendoza Lluberas - Carmen Barradas - obras para piano, vol. 1.

Para ahondar en este tema:

Aceves Sepúlveda, G., Mendoza Lluberas, P. y Santos Melgarejo, A. «Fabricación, Aserradero and Fundición: Reactivating the compositions of Carmen Barradas (1888-1963)», presentación de conferencia-concierto en el marco del congreso Gender and Musicianship, Academia Sibelius y Universidad de las Artes de Helsinki, 25 de enero de 2022, en youtube.com/watch?v=55Fvpd35Nck&t=29s&ab_channel=PatriciaMendoza, recuperado el 14/02/2022.

Aceves Sepúlveda, G. y Santos Melgarejo, A. «Resonancia vibracionista: Conexiones y colaboraciones en las obras de Carmen y Rafael Barradas», en *Catálogo de la exposición «Barradas. Hombre Flecha»*, (págs. 143-152), MALBA, Buenos Aires, 2021.

— «Carmen Barrada's *Plástica Musical: Crossovers between notation and painting*,



Jinete

Estudio cromático. Carmen Barradas, Patricia Mendoza Llbers, 2022.

La niña de la mantilla blanca. Carmen Barradas, Patricia Mendoza Llbers, 2022.

Taller mecánico. Carmen Barradas, Patricia Mendoza Llbers, 2022.

Todas las piezas pertenecen al fonograma *Carmen Barradas. Obras para piano, volumen I.*

Primera vanguardia de la música académica uruguaya, Montevideo, Perro Andaluz. Editado en 2022. Patricia Mendoza Llbers, piano.

(1888-1963)», en *Open Scriptures: Notation in Contemporary Art in Europe and the Americas*, Susana González Aktories y Susanne Klengel (eds.), Iberoamericana Vervuert, Madrid/Fránkfort del Meno, 2021.

Santos Melgarejo, A. y Tavella, S. *Barradas/Barradas. Coincidencias estéticas en una producción de alta interactividad*, Montevideo, Yaugurú, 2022.

Santos Melgarejo, A. *Carmen Barradas. Obras para piano. Volumen 1. Primera van-*

guardia de la música académica uruguaya, Montevideo, Perro Andaluz, 2022.

— «Fabricación es Universo: A 100 años de la creación de la primera obra musical rupturista uruguaya», En *Almanaque del Banco de Seguros del Estado* (págs. 233-236), Montevideo, BSE, 2022.

— «"Fabricación es universo." Vanguard, silence and oblivion», en academia.edu, recuperado el 11/09/2021.

— «Carmen Barradas/Néffer Kröger: Creación, interpretación e investigación musical en el Uruguay», en *Memoria de las Jornadas de Extensión 2013. Musicología en Uruguay: Aportes a la construcción de su campo de estudio*, (págs. 121-129), Montevideo, Perro Andaluz, 2013.

— «Carmen Barradas. La hermana compositora. Una vanguardia olvidada», en *El País Cultural* de Montevideo, 21/12/2012.

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



Estética, arte y política en la Alemania nazi y la URSS estalinista (parte II)

HÉCTOR BALSAS

Estructuras burocráticas rectoras del arte

Unos proyectos tan complejos debían poseer estructuras organizativas y rectoras que dirigieran y garantizaran los resultados. El protagonismo del Estado era central, y así queda en evidencia en procesos paralelos en ambas naciones.

En la Alemania nazi, la centralización de la cultura recayó sobre el Ministerio Imperial para la Ilustración Popular y Propaganda, a cargo de Joseph Goebbels. Dependiendo de él se hallaba la Cámara de la Cultura del Reich (*Reichskulturkammer* [RKK]), creada en 1933 a fin de absorber todas las asociaciones culturales –que en la Alemania de entreguerras eran muy numerosas– y controlar todos los aspectos de la creación artística y cultural, legislar para determinar contenidos, ejercer la censura de las creaciones, decretar la expulsión de los disidentes, determinar la destrucción de obras indeseadas e implementar los programas de *limpieza cultural*. La división de la RKK Bellas Artes (*Bildende Künste*), a cargo de Adolf Ziegler, fue la encargada de todo lo referente a la mencionada exposición «*Entartete Kunst*». Con la llegada del nazismo sucumbieron no solo las tendencias estilísticas consideradas modernas, sino que instituciones enteras se disolvieron y fueron sustituidas por las estructuras del nuevo régimen. Así ocurrió con la *Deutscher Werkbund* y la *Bauhaus* (ambas de arquitectura y diseño), *Der Ring* (de arquitectura) y la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*, de artes plásticas) entre los años 1933 y 1934.

Por su parte, en la URSS, desde el triunfo de la Revolución, la cultura quedó bajo la dirección del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública, a cargo de Anatoli Lunacharski, entre 1917 y 1929, y de Andréi Búbnov, entre 1929 y 1937. Durante el comisariado de Lunacharski, la actividad artística y cultural gozó de cierta autonomía y los grupos de vanguardias pudieron trabajar sincronizadamente con los objetivos de la Revolución. En 1932, el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética emitió el decreto «Sobre la reconstrucción de las organizaciones artísticas y literarias», el cual implicaba la disolución de las diversas asociaciones artísticas vinculadas a los grupos de las vanguardias constructivistas, suprematistas, rayonistas o analíticos, con sus subvariantes, y su reagrupación en sindicatos únicos por disciplinas. El más importante sería la Asociación de Escritores de Todas las Uniones, que protagonizaría el mencionado Primer Congreso de Escritores Soviéticos, en el cual el naciente realismo socialista barrería con cualquier rastro de vanguardismo. A raíz del mismo decreto, se organizaron exposiciones unitarias repasando los 15 años de la Revolución con predominio de obras realistas que desplazaron a las vanguardistas. Desde el comisariado y a través de los brazos ejecutores de los sindicatos únicos se desarrolló la política de censura hacia el arte incorrecto, formalista o decadente, y de la mano de Andréi Zhdánov como responsable, desde el *politburó*, del control ideológico de la cultura, se premió la adhesión consecuente y se castigó la disidencia con purgas, exilios y privaciones de libertad.

Estas estructuras pautaron en ambos regímenes el control de todos los aspectos de la vida cultural e intelectual; diseñaron campañas de propaganda y políticas de proselitismo por medio de la guía y vigilancia del contenido de las creaciones para que estuviera en consonancia y correspondencia con los valores oficiales. Fueron los responsables de definir, crear y construir sus enemigos.

Sistemas de confiscación de obras artísticas

Este es un aspecto que tiene que ver, principalmente, con prácticas que se vinculan a la guerra, pero que traslucen también las concepciones antes descritas. En la Alemania nazi siempre primó el concepto artístico de Hitler, aspirante a artista en su juventud y con un firme convencimiento de sus cualidades para definir la esencia del arte puramente alemán y los parámetros estéticos válidos para la nación (que, en realidad, eran los que encajaban con su nacionalismo particular). Por ello concibió la creación en la ciudad austríaca de Linz, vecina a su pueblo natal, de un gran complejo edilicio, con explanadas para actos multitudinarios, teatro y un gran museo (todo diseñado por el arquitecto Albert Speer) que reuniera el arte de la Gran Alemania. Para ello, programó recuperar el arte alemán *puro*, disperso por Europa y que, según su singular idea, le había sido arrebatado desde siglos atrás a Alemania. El primer paso consistió en la elaboración de una lista detallada de todas las obras del patrimonio artístico de países extranjeros



Heinrich Knirr. *El Führer*.

que el Reich reivindicaría como propias. Tal lista se le encargó al director general de los museos nacionales de Berlín, Otto Kümmel, y se materializó en el llamado *Informe Kümmel*.

La URSS, como consecuencia de la invasión nazi en 1941, sufrió pérdidas cuantiosas, no solamente materiales y humanas, sino también culturales y artísticas. Por lo que, desde antes de finales de la guerra y muy especialmente cuando comenzaron la contraofensiva en 1942, afianzados en la

victoria en Stalingrado que empujó a los nazis a replegarse, ya previeron que no solo expulsarían al enemigo, sino que lo acorralarían y derrotarían en el propio territorio alemán. En 1942, el Consejo de Comisarios del Pueblo creó la Comisión Estatal Extraordinaria (ChGK, por sus siglas en ruso), que tendría como cometido resarcirse de las pérdidas y daños de guerra, lo cual implicaba, entre otras cosas, recuperar el arte que los nazis les habían saqueado a su vez. La ChGK se encargó de la confección de una

lista de las obras reivindicadas por la URSS como propias. Tal lista fue la base para la actuación de comités que dirigieron la búsqueda de las obras, a través de la acción de las brigadas de trofeos que acompañaron la ofensiva final del Vístula-Óder en 1945, y también fue usada en la acusación a los alemanes por los robos culturales en los Juicios de Núremberg. El objetivo final del régimen era la repatriación de las obras y su reunión en un futuro Museo del Arte Mundial en Moscú.



«El frente eres tú». Cartel de 1940.



«Nosotros los trabajadores hemos despertado». Cartel de 1932.

Pero ni los alemanes se limitaron a obtener el arte que sostenían que les pertenecía ni los soviéticos se restringieron a recuperar sus posesiones robadas, sino que, en ambos casos, se montaron operaciones muy organizadas en base a sistemas de requisas, saqueos, almacenamiento y traslado de miles de objetos de arte sin discriminar lo que eran reivindicaciones y lo que era rapacidad.

Los alemanes echaron mano no solo del patrimonio cultural de los países invadidos, sino que desvalijaron importantes colecciones privadas, especialmente si eran de acaudaladas familias judías, aun en la propia Alemania. Pero el país más afectado fue Francia, que fue sistemáticamente rastreado y despojado a partir de la ocupación alemana en 1940.

Los soviéticos se vieron en la imposibilidad de detectar y ubicar lo que su lista de reivindicaciones contenía, de modo que levantaron todo cuanto pudiera considerarse botín de guerra en los países liberados, en especial Rumania, Austria, Hungría y, por supuesto, Alemania, de la cual se llevaron cuanto pudieron de los museos y galerías de Múnich, Dresde, Leipzig, Bremen,

Hamburgo o la Isla de los Museos de Berlín. Ciertamente que, tras la guerra, la URSS devolvió obras a Alemania, pero únicamente luego de 1949 y exclusivamente a la República Democrática Alemana, directamente bajo su órbita.

El año 1945 fue de gran agitación en relación al tema de las obras robadas. Tanto las brigadas de trofeos soviéticas como el programa de Monumentos, Bellas Artes y Archivos (MFAA, por sus siglas en inglés) de los países aliados occidentales, con predominio de estadounidenses y británicos, disputaron una ruda carrera contrarreloj para llegar antes a los puntos de almacenamiento y acopio del arte robado por los nazis. En estos episodios tuvieron participación directa especialistas en arte, curadores, profesores e historiadores, que revistieron rango militar a pesar de ser civiles. El caso más sonado fue el del *Político de Gante*, del flamenco Jan van Eyck, que fue recuperado por el MFAA antes que los soviéticos y fue devuelto a su emplazamiento en la catedral de San Bavón, en Gante, Bélgica, de donde había sido robado por los nazis. Pero los logros del MFAA fueron parciales y terminaron hacia 1951, no obstante lo

cual reintegraron numerosas obras a las instituciones a las que pertenecían. Tanto en el caso alemán, en el que multitud de obras siguieron desaparecidas, engullidas quizás por colecciones privadas que negociaron con los nazis a cambio de cederles obras aptas para el Museo del Führer en Linz, como en el caso soviético, en el que, al igual que con el oro troyano, se perdió la pista del paradero de innumerables obras durante mucho tiempo, el rompecabezas del arte robado siguió incompleto por décadas. Numerosas investigaciones posteriores, como las de Eric Conan, Philippe Sprang, Jacques Lust, Andrew Decker, William Honan, Lynn H. Nicholas y Héctor Feliciano para el caso alemán, como las de los rusos Konstantin Akinsha y Grigori Kozlov para el caso soviético, permitieron esclarecer, de un lado y del otro, el paradero de numerosas obras de ese verdadero museo desaparecido, que aún posee salas sin recuperar.

Esta compleja situación que llega hasta el presente habla de unos meticulosos sistemas que funcionaron, cada cual a su tiempo, con la extrema precisión de un implacable expolio.



«Apoya a la organización de ayuda a madre e hijo». Cartel de 1935.



«Oficiales del mañana». Cartel de 1941.

Los saqueos nazis se extendieron desde 1940 hasta el final de la guerra, en tanto que las brigadas de trofeos soviéticas actuaron desde 1942, pero con mayor intensidad en 1945 y años posteriores hasta que se consolidó la posición de dominio soviético sobre los países del este europeo, pero en algunas regiones, como los países bálticos y Polonia, las apropiaciones comenzaron antes. La gran señal política que dejó librados territorios a la expansión de Alemania y la URSS fue el pacto de no agresión de 1939 y sus protocolos secretos firmados por los respectivos ministros de Asuntos Exteriores, Joachim von Ribbentrop y Viacheslav Molotov, que habilitaron el reparto de Europa para ambas naciones. Y aunque dos años después el pacto Von Ribbentrop-Molotov se rompió, su herencia, durante y después de la guerra, fue gravísima y muy duradera.

La estructura nazi para la confiscación y expolio de arte empezaba en el propio Hitler, que instrumentó las formas para hacerse con las obras contenidas en el Informe Kümmel. El principal organismo creado a esos efectos fue el Personal de Operaciones del Reichsleiter Rosenberg (ERR), comandado por el

propio Alfred Rosenberg, que centralizó el flujo de obras hacia Alemania. Pero Hitler, afecto a poner en competencia para un mismo objetivo a distintos protagonistas, también comisionó a los mismos efectos a una división de la Wehrmacht, denominada Oficiales de Protección de Arte (*Kunstschutz Offiziere*), y al embajador alemán en París, Otto Abetz. Por su parte, el ministro de Aviación, Hermann Göring, tan interesado en el arte como el mismo Hitler, también operó y logró influir y dominar sobre el ERR, con lo cual este organismo prevaleció sobre el resto. Pero, al margen de esto, el propio Hitler comisionó personalmente al especialista y curador de la Galería de Arte de Dresde, Hans Posse, para que fuera su gestor personal en la búsqueda y obtención de obras muy específicas que irían directamente al futuro museo de Linz.

Por su parte, en la URSS la estructura comenzaba en el Consejo de Comisarios del Pueblo que designó y controló la ChGK. Esta comisión, a su vez, se desdoblaba en comités de los que se destacan los de artes, a cargo de Andrei Konstantinov, y la Agencia Estatal de Literatura (Gosfond), al mando de Georgy Malenkov. En base a la lista de objetos de

arte-trofeo de la ChGK, esos comités y otros dedicados a otros ámbitos confluían en la Comisión de Trofeos, cuya sección artística estaba en manos de Ígor Grabar. A su vez, esa comisión dirigía las brigadas de trofeos, que actuaban en el teatro de operaciones y recogían las obras que serían enviadas a la URSS. Ambos sistemas dispusieron de centros de almacenamiento de las obras para agruparlas, clasificarlas y enviarlas a sus destinos. En el sistema alemán se tomó especial cuidado con las obras procedentes de Francia, que se agrupaban, previo a su envío a Alemania, en la Galería Nacional del Juego de Palma (*Jeu de Paume*). De ahí algunas salían hacia el Palacio de Neuschwanstein en Baviera y otras se enviaban directamente a la casa del Führer (*Führerbau*) de Múnich, así como también a la Administración (*Verwaltungsbau*) de Múnich. Desde el castillo bávaro también se distribuía hacia la Escuela Avanzada del Partido Nacionalsocialista en Berlín (*Hohe Schule der NSDAP*).

En cuanto al accionar de las brigadas de trofeos soviéticas, los puntos de almacenamiento y envío estaban en Dresde, Pillnitz y Weesenstein, todos en Sajonia, el estado más oriental de Alemania.

Werner Peiner. *Tierra alemana.*

Los destinos finales de los cargamentos de obras también estaban sistematizados. En Alemania, la mayor parte de las obras estaban destinadas al futuro y nunca realizado Museo del Führer en Linz, de modo que la mayor parte quedó estacionada en Múnich. Pero hubo otra parte que tuvo como destino las oficinas del partido y del Estado y, en buena cantidad, también las colecciones de los jefes nazis, de los cuales Göring sacó la principal parte, ya que durante el período viajó una docena de veces al Jeu de Paume en París para seleccionar remesas de obras que hacía llegar a Carinhall, su casa de campo cerca de Berlín, donde acopiaba arte y rendía culto a los restos de su primera esposa allí enterrados. En el caso soviético había dos destinos principales: el Museo del Hermitage de Leningrado (ex-San Petersburgo) y el Museo Pushkin en Moscú. También en este caso había buena parte de las obras reservadas a poblar el proyectado Museo de Arte Mundial de Moscú. Por otro lado, dada la multitud de obras tomadas como trofeo de guerra, que se estima en unos dos millones y medio de objetos artísticos y culturales –en resarcimiento por el expolio nazi, según las autoridades soviéticas–, se produjo una cuantiosa redistribución hacia otras instituciones, algunas de las cuales no tenían capacidad de absorción de lo que le enviaban. Así se perdió el

rastros de muchas obras y materiales que quedaron sin catalogar y sin incorporar a los acervos. Otra parte de las requisas, como en el caso alemán, terminaron subrepticamente en manos de oficiales del Ejército Rojo.

Después de las caídas

El régimen nazi sucumbió en la guerra, la oficialidad nazi fue juzgada en los juicios de Núremberg, Alemania fue sometida a fuerte control de parte de las potencias aliadas con la división de su integridad política en dos estados. El régimen soviético sobrevivió a la guerra y se contó en el bando ganador. Mantuvo durante décadas un fuerte control sobre Europa Oriental y los países bálticos. El mundo del llamado «socialismo real» implosionó, a su vez, y se desintegró en el tránsito de los ochenta a los noventa, desapareciendo la aplicación política del socialismo de partido único en la casi totalidad de los países, los que viraron hacia sistemas democráticos pluripartidarios. El proceso de integración de las nuevas naciones –no sin episodios muy traumáticos, como la descomposición de Yugoslavia– al concierto europeo llevó a la incorporación de numerosos nuevos Estados a los organismos internacionales. En esos foros, las poblaciones que sufrieron el peso del poder soviético –estalinista y posestalinista– pudieron sacar a luz otras valoraciones de sus historias.

En setiembre de 2019, el Parlamento Europeo votó por abrumadora mayoría una resolución que hace pie en numerosos antecedentes de ese y otros organismos internacionales acerca de la importancia de la memoria histórica europea para su futuro. Basándose en declaraciones y disposiciones relativas a los derechos humanos, condenas a los crímenes de los totalitarismos, condenas al racismo y a la xenofobia, fundamenta históricamente su resolución de condena a los crímenes de los regímenes nazis, fascistas y estalinistas por igual. Expresa su respeto por todas las víctimas de esos crímenes y condena los revisionismos históricos que pretenden minimizarlos y relativizar las responsabilidades o aún a negar su existencia. Aboga por una memoria que rechace los crímenes fascistas y estalinistas, condena que los extremismos xenófobos distorsionen los hechos y utilicen los símbolos y retóricas de aquellos regímenes e insta a la prohibición de grupos neofascistas, neonazis o de cualquier otra forma de totalitarismo. Si faltaran más simetrías y paralelismos, consideremos que, aun a la luz de los hechos que la historia ha ido revelando, una semejanza más aparece ante nosotros: el negacionismo empecinado que tanto unos como otros han enarbolado, eso que ocurre cuando el espejo devuelve una inaceptable imagen que la conciencia no está dispuesta a asumir como propia. 🗣️



2402 90 17
www.socioespectacular.com.uy



Para
empezar
a salir



Exposición homenaje a José Gamarra

Invitan Galería de las Misiones, Galería SOA
y Galería A Través del Arte

4 de mayo, 18 h

Bartolomé Mitre 1368 - Montevideo - Uruguay
Tel.: (+598) 2917 0343 / Móvil: (+598) 99303718
www.alsurart.com - alsurart@gmail.com



SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

Sombra de Ombú

FERMÍN **OMBÚ** HONTOU

Se trata de una muestra de algunos dibujos de Ombú seleccionados con absoluta parcialidad y pensando en lo que queremos resaltar de su obra. No son exactamente los más conocidos. Muchos de ellos son bocetos y estudios de obras inconclusas, apenas expuestas alguna vez en alguna muestra puntual, y muchos nunca publicados. Siempre considerando que la obra de Ombú está estrechamente ligada a la prensa, descubrir ilustraciones y láminas ajenas a los medios es, a nuestro entender, un agregado que seguramente sorprenderá al visitante. Sin embargo, el hecho de no ser obra publicada no es lo que nos interesa resaltar en estas líneas, sino su ejecución.



Landscape Face From Momontevideo. Ecoline y tinta china (2003).

Tunda Prada

Inauguración: 21 de abril, 19.00 h
Sala de Exposiciones - Entrepiso del Teatro

Cursos 2023

Diploma en Gestión Cultural

Comienzo:
abril 2023

Modalidad;
virtual sincrónica



Gestión de la **Producción** **Artística**

Comienzo:
agosto 2023

Modalidad;
virtual sincrónica