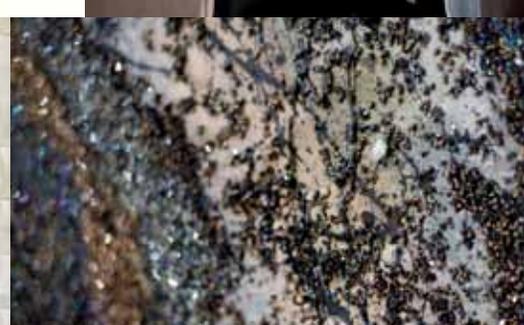




La Pupila



URUGUAY / AÑO 11 / n.º 50, JUNIO 2019
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Junto a las artes en su 130.º aniversario.



- | | |
|---|---|
| <p>1 Antonio Alza</p> <p>8 Variaciones sobre el silencio</p> <p>12 George Condo</p> <p>15 Juventud, producción, visibilidad y emergencia en el arte visual nacional</p> | <p>24 Las distancias con las cosas</p> <p>26 Entrevista a Jorge Helft</p> <p>29 ¿Arte popular versus arte culto?</p> |
|---|---|

STAFF / Colaboran en este número

Francisco Jarauta (Murcia, 1941). Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de historia, historia del arte y filosofía en las universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y teoría del arte. Ha comisariado varias exposiciones internacionales, fue vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid y actualmente es miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte del Comité Científico de Iride, Experimenta y Pluriverso. Participa en el grupo Géó-philosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tänger.

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

Cecilia Tello D'Elia. Licenciada en Historia del Arte y graduada con honores de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina). Actualmente realiza la Maestría en Ciencias Humanas opción Historia Rioplatense de la FHCE (UdelaR). Su tesis de grado *La Galería de arte D'Elia en su red de significantes* fue publicada en Italia en el año 2015. Ha realizado trabajos de gestión y curaduría de arte en espacios de gestión autónoma, museos y centros culturales. También ha trabajado en la conservación, catalogación y archivo de arte contemporáneo.

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

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

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

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

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

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, GALERÍA DIANA SARAVIA CONTEMPORARY-ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.

Más de 500 Artistas visuales socios de AGADU registran su arte y defienden los derechos sobre sus obras. Sus creaciones se encuentran en la galería virtual www.agaduartistasvisuales.org

Antonio Alza: surrealista uruguayo

El artista plástico Antonio Alza Sanguinetti (Nuevo Berlín, Río Negro, 1969) saltó a la palestra pública en el año 2011, a partir de una demanda que inició contra la productora audiovisual argentina El Árbol, de los actores Pablo Echarri y Martín Seefeld, por plagio y uso indebido de propiedad intelectual de una de sus obras. Una réplica exacta de su pintura *Blanchefleur et Elena*, de la serie «Carmina Burana», formaba parte de la escenografía de la telenovela *El Elegido*, protagonizada y producida por Echarri. Casi una década después, sería injusto recordar a Alza solamente por este episodio, pues su obra trasciende los espacios legales en los que se vio involucrada.

OSCAR LARROCA



Agnus Dei Gurnitensis. Grafito sobre lienzo, 130 x 130 cm.

Comienzos requieren las cosas...

Me vine a Montevideo para terminar de estudiar, porque el pueblito chico y del interior (Nuevo Berlín) no te ofrece mucho, ni siquiera es la capital del departamento. Tenía otras inquietudes, quería hacer cosas. A pesar de todo, estuve muy involucrado con la lectura y la gráfica. En casa nos compraban libros y diarios. Hubo una época en la que se compraban hasta tres diarios por día.

¿El dibujo siempre fue una vocación clara?

La intención de estudiar siempre estuvo adormecida. Mi gran maestro fue la curiosidad, la fascinación por la obra de artistas clásicos. Me llamaban la atención obras y pintores y no paraba hasta averiguar sus técnicas y el contexto en que esas obras habían sido creadas.

Primero calcaba pinturas de Durero, Holbein, Brueghel y Da Vinci. Después, claro... uno se siente atraído a hacer lo propio y con confianza como para contar lo que le está pasando, y, de repente, sin darte cuenta, estás haciendo «tus cosas». Como autodidacta me interesaban las ilustraciones de varios artistas, publicadas en los diarios de Montevideo. *El País Cultural* tuvo excelentes dibujantes en su staff... Todo eso me llegaba, imagínate. ¿Cuántos años tenés vos?

Tengo 56.

Bastante más precoz que yo en moverte y salir. Es increíble. Yo me anestesié con eso, nunca le di mucha bola, como hace todo el mundo, a mostrar mis cosas. A mi padre le gustaba mucho el arte, había cuadros colgados por toda la casa. Yo me crié viendo eso; andaba con un bloc y dibujaba. Después se planteó el hecho de estudiar y hacer algo más formal, pero yo lo desdeñé. Hoy lo echo en falta, porque la técnica tuve que aprenderla solo, con amigos y colegas con los que me fui juntando. Mi acercamiento a maestros y exposiciones era mediante las entrevistas publicadas en la prensa. Se daba difusión a una muestra y se mostraba la obra. Los artistas con una copa en la mano... Veías algo de la obra detrás del acontecimiento social. Me daba la sensación de que los galeristas eran apenas marchantes.

Viniste a Montevideo, estuviste un tiempo acá. ¿Y después?

La cosa fue así: me vine aprovechando que



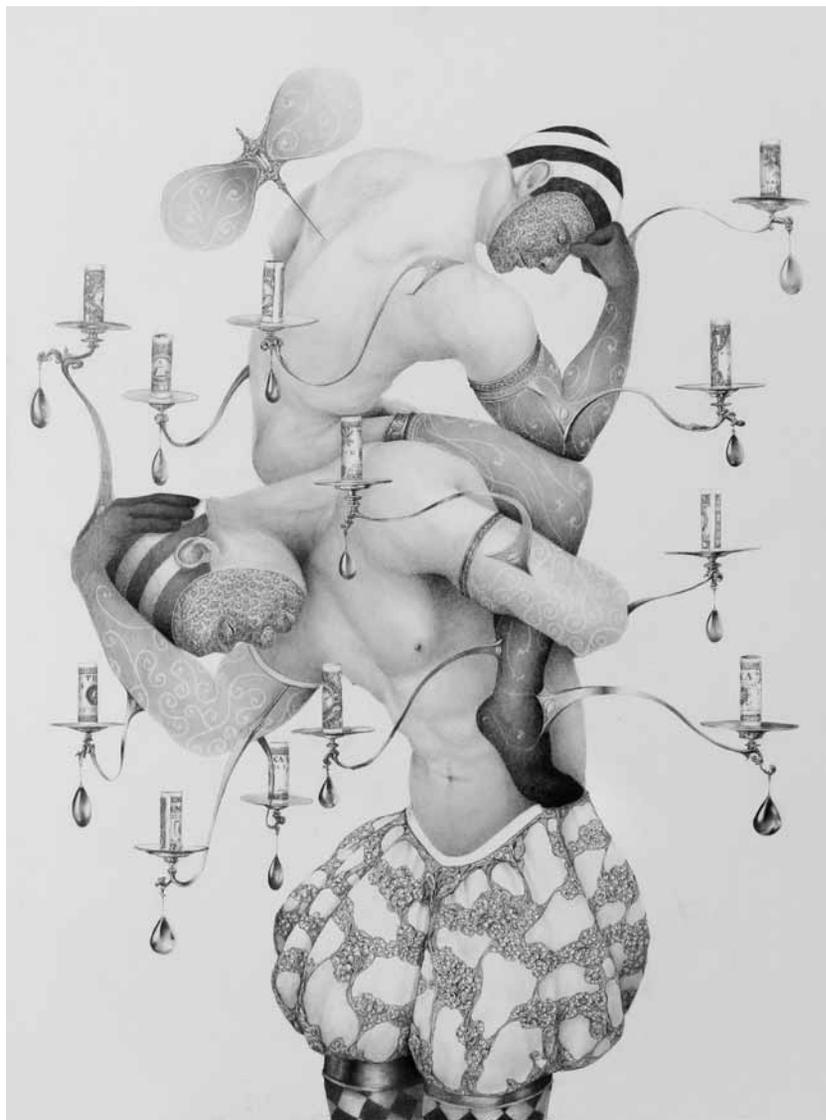
Angel de la anunciación. Grafito sobre MDF, 80 x 106 cm.

la familia de mi padre había comprado un negocio acá. Me vino bárbaro. Yo los ayudaba con eso y me daba tiempo para estar en Montevideo, donde había teatros, cines, exposiciones, lo que no había en otros lados. Y estuve ahí un tiempo. Eso fue en el 88 u 89. Era otro Montevideo. Estaba muy bueno para los pajueranos que veníamos. No era esta locura que es hoy. Te decían que te tenías que cuidar y vos ya veías de qué. Hoy es imposible. Terminé de estudiar, después hice esa cosa de vivir y ver lo que hacían otros. Anduve por Brasil, que fue fantástico. Fue una ida con fecha de retorno. En esos años no hice mucha cosa. Tampoco fui a ninguna galería para mostrar lo que hacía. Luego una enfermedad de mi viejo coincidió con esa venida de Brasil. Estuve poco tiempo en Río Negro y me vine de vuelta a Montevideo. En el 96 o 97 empecé a traba-

jar con otra cabeza. Trabajé en publicidad, primero como asistente de arte y después como director; hice cosas de teatro, algunas vergonzosas. No actuación, sino más bien escenografía, iluminación, maquillaje, vestuario. Estuve en Montevideo hasta el 2010, después me instalé en Punta del Este y ahí estoy. Dibujando siempre, eso sí.

¿Tenés un atelier allá?

Hay una galería en José Ignacio que vende cuadros míos. Hay un par acá que también tienen obras mías. Del 2011 al 2013 tuve la experiencia de tener un atelier en la Barra en plan más comercial, no solo para trabajar, sino para vender. La experiencia fue genial, pero mis clientes eran casi todos argentinos y después vino la crisis. Era preferible no pagar para trabajar, así que decidí cerrarlo, pero la experiencia fue buena. Si la



Candelabro estoico-maquivélico. Grafito sobre MDF, 80 x 106 cm.

situación económica me permite tener un local en la Barra, que es cara, seguramente lo haga de nuevo.

Siempre que las ventas sean buenas.

En un momento fueron buenísimas. Los argentinos compran, no son vuelteros. El tema es que hay que tener el dinero. En

aquel momento del corralito algunos clientes no podían saldar sus deudas. Al final terminaron pagando, tenían la voluntad. En general todo encaja en donde estás ahora. Capaz que fue como tiene que haber sido.

Siempre trabajaste desde un registro o un estilo que alguno puede rápidamente

calificar como surrealista, pero hay algo más que eso.

Yo soy poco amigo de los ismos, pero de alguna forma sirven, por lo menos para clasificar las cosas. Creo que es verdad en cuanto puede plantearse una alter-realidad. Por lo pronto no es un *realismo seco* donde se pueden hacer conexiones como con una imagen en vivo. Por ahí, como en un viaje poético, me gustaría hacer un realismo mágico, como hiciera el viejo Gabriel García Márquez. Me gustaría ir más a eso que a un surrealismo. El otro día fui a una muestra de un surrealista español. Su intención se agotaba en ser parte del movimiento: no había más nada luego de eso. Las inconexiones que se presentaban estaban muy forzadas.

Quizás el pintor dijo: «Voy a ser surrealista». (Risas)

Y lo repetía. Es un peligro apegarse a un ismo sin darle margen a tu propia libertad. Es un error decir «Voy a hacer cubismo». La etiqueta se desprende después, más allá de las intenciones de uno. ¿Es posible afirmar «Voy a ser constructivista»?

Sin dudas es una muletilla que te encierra en un espacio cómodo. Ya tenés una receta, una pedagogía armada, pero eso no significa ser rupturista con la producción simbólica anterior.

Uno tiene que decir algo con la obra, hagas lo que hagas. Cuando las formas están tan condicionadas a un esquema no sé cuánta libertad hay. Si tengo que manejar con blanco, azul, rojo y negro, dividir en campos... Es como obligarte a hablar un idioma.

Es que cuando hablamos de constructivismo siempre recordamos al Taller Torres García. El viejo Torres era un maestro con un predicamento rígido y no daba mucho lugar para relativizar

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



Erostratización del ángel sustituto.
Grafito sobre MDF, 80 x 106 cm.

los conceptos que vertía en sus clases. No todos los alumnos del taller llevaron adelante su propio parricidio.

¿Un artista busca dejar ese tipo de escuela de esa forma?

Estaba convencido de que ese era el camino que tenía que tomar el arte latinoamericano.

Se volvió un poco fascista. Parece que había un desdén al arte clásico.

Condenarlo no sirve de mucho. Si se toma la doctrina de Torres como punto de partida y no como punto de llegada —como hicieron otros para ir agregando, quitando y adaptando a un lenguaje propio— eso puede ser de gran utilidad. De hecho, le sirvió a Gurvich, que hizo una cosa muy distinta.

Pero ya no es constructivismo. Es como hablar brasilero y no portugués.

Vos has sido muy fiel a lo tuyo, y ese es uno de los aspectos que quería destacar. No todos los artistas que trabajan en la figuración mantienen ese tipo de representación. Por lo general, muchos empiezan a «romper las formas» y a tirarle cosas arriba, «no sea cosa que se parezca a algo».

Yo, para empezar, tuve una actividad sumamente solitaria, de esas soledades rodeadas de gente. Es un lenguaje que no tiene un *decir*. Y, como todo lenguaje, está sujeto a la complejidad de los elementos que lo componen. Si yo sé mucho vocabulario tengo más chances de comunicarme y voy a tener un lenguaje más florido para expresarme. No es que me haya propuesto

a ser fiel a un estilo. Yo he tratado de ser fiel a decir lo que quiero decir sin sacarle ni ponerle nada.

Quizás también, y ahora me cumplo con el papel de abogado del diablo, tu estilo esté apoyado en el hecho de que se vendió mucha obra, entonces hacés lo posible por mantenerlo.

No, porque no vendo tanta obra. Vendo relativamente bien. Hay una relación entre el tiempo que le ponés y lo que después sostenés como producto. El que yo siga fiel a cierto estilo tiene que ver con el hecho de que trato de responder a mis necesidades y a mis pensamientos. Aun así es más complejo, porque todos los días leo un pedacito de un libro, otras cosas, y eso lo vuelco en mi trabajo.

¿Ves una sobrecarga, un cierto barroquismo?

Es imposible que yo simplifique la imagen con todo lo que quiero representar. No puedo hacer una síntesis.

Tampoco existe un camino que nos lleve inexorablemente a la síntesis. Uno puede arrancar con una obra académica y realista y después hacer otra cosa. La síntesis no tiene que ver necesariamente con la consecuencia de un proceso.

Son procesos un poco estancos. Cada uno hace su cosita y al final es como una hilera. En mi caso es eso. Tengo la sensación de que todos los días puedo decir un poquito más acabadamente las cosas. ¿Cómo no voy a ponerle, por ejemplo, una filigrana más? Yo no hago eso de anotar un discurso o un concepto. Pero a veces quiero ir por ese lado, decir esto o esto...

Es muy de autodidacta decir que el trabajo próximo tiene que quedar mejor que el anterior, ¿o no?

Lo veo así porque es como cuando te preguntan cuál consideras que es «tu mejor obra» y uno dice que es la última.

Y esta será menos buena que la siguiente...

Tiene que serlo.

...Más allá de que uno pueda tenerle algún cariño personal.

Claro, porque nacen en determinados momentos. Pasa lo mismo si querés ser simple, si solo querés decir una cosa. No entiendo cómo se puede hacer un gran discurso conceptual en una obra y representarlo, por ejemplo, con un círculo. Siento que esa parte ya la hice. No me conforma el *no entendimiento* en una obra. Mucha gente pasa por una obra sin enterarse de lo que estoy diciendo.



Ecce homo. Grafito sobre lienzo, 120 x 150 cm.

¿Pero ese no es otro asunto?

Yo intento hacer una cosa compartida entre el intelecto del que está viendo y mi capacidad. ¿Vos consideras que la obra es libre en el momento en que la creas o después?

Creo que es libre en la medida en que cada espectador va a tomar una parte del todo e interpreta de acuerdo a sus capacidades.

¿Y eso cómo te cae?

Yo lo veo como válido, porque todos estamos formados de distintas maneras y pasamos por diferentes experiencias. Tenemos más o menos conocimientos, más apego, más comprensión, más interpretación... Demás está decir que seguimos hablando del aspecto estético.

...Más cultura.

Más o menos cultura. Es lógico que haya gente que se emociona y otra que se



ASOCIACIÓN RÍMER CARDILLO
LA IMAGEN GRÁFICA

Esta asociación tiene como cometido la creación de un gabinete de grabados y la divulgación del arte del grabado en Uruguay. Se propone hacer exposiciones, conferencias y talleres para alcanzar este fin.

Más información en:
<https://www.facebook.com/asociacionimagengrafica/>
Correo electrónico: asociacionimagengrafica@gmail.com



El sueño de Leda. Grafito sobre MDF, 80 x 106 cm.



La marcha de la Reina Roja. Grafito sobre MDF, 80 cm x 106 cm.

siente más distante. Hay otros que interpretan una cosa muy distinta a la que se pensó.

¿Qué sucede cuando pasa eso? Yo quiero decir «lente» y resulta que lo que el espectador cree ver es un bolsito...

Yo pienso que habría que verlo por el lado positivo. Es interesante observar que si vos quisiste decir «lente» y la gente vio un bolsito estamos ante una obra, en principio, polisémica. Por ahí, sin darte cuenta, le disparaste cosas a ese espectador que depositó sobre tu lente el concepto de bolsito...

¿Y vos qué hacés? ¿Pinchás ese globo o lo dejás?

Si la gente me pregunta si quise decir eso digo que no, pero que me parece muy bien si mi obra removió cosas por dentro y las volvió a colocar en su lugar. De alguna manera cumplió con el objetivo. Peor sería que hubiera una cortina y no se viera nada. Lo que importa en este caso es cómo lo ves vos.

En mi caso, no sé cuánta consciencia hay que tener de la gente cuando uno dibuja.

Cuando vos decís gente... ¿qué gente?

Puede ser una sola persona. Creo que cuando uno dice «la gente» espera el mismo nivel de entendimiento. ¿Cómo lo llevás a lo que vos decís? Por ejemplo, si lo que se vende son bodegones de peras...

¿Ese no es un tema del mercado?

Cuando vendo una obra termino hablando con el cliente. Por un lado es gratificante, estoy diciendo lo que quiero decir, pero cuando el tipo está ahí mirando la obra... esos quince minutos incómodos conducen luego a una conexión con el comprador. Soy un hincha del aprendizaje y del conocimiento. Es lo que te salva de muchas cosas, en la prisión incluso.

«Es lo que nos hará libres.»

El otro día cité a Zorrilla y era una frase de Santa Teresa de Ávila. Estaba en el escudo de los Zorrilla. A lo que voy es a la importancia de esa comunicación directa con el que ve la obra. No hablemos del que compra, sino del que ve la obra, pregunta cosas y te increpa. Ese puede ser un buen ejemplo de *gente*.

El intercambio con el receptor. En la obra hay tres protagonistas: la obra, el que la crea y el que la recibe.

Sí. En ese triángulo está lo rico, lo que funciona. Con esta fidelidad autoimpuesta a un estilo descubrí que uno empieza a asumir riesgos. Siempre se dice que el riesgo del artista es ser incomprendido. El riesgo hoy es ser absolutamente entendido. Que pongas «pija» y se entienda «pija». Es lo que le pasa a la figuración.

Es muy magritteano eso. Ahora, estamos hablando de un tipo de figuración adocenada, vulgar.

A veces me pregunto dónde colgás obras tan irreverentes como la mías. Aunque después están colgadas en la sala del living...

¿Vos te planteás ser irreverente?

Creo que tengo, por mi educación materna, una capacidad crítica. Y por el lado de Sanguinetti ese humor tan de reírse de todo el mundo. Reírse desde la comprensión de las cosas. La transgresión por la transgresión no me aporta nada. Soy consciente de cuando alguna cosa puede molestar, pero soy más fiel a lo que quiero decir y a cómo

quiero decirlo que a cualquier otra molestia. Una vez entraron dos señoras de saquito prendido a putearme de arriba a abajo porque había pintado al Papa borracho en una bañera. Me trataron de blasfemo, palabra que no escuchaba desde catequesis. Son cosas que no esperarás.

¿Cómo ves la escena del arte nacional?

Veo permanentemente y cada vez más de lo mismo, por elección. Lo que a mí me pasa con la escena del arte nacional es que no me alcanza con lo que dicen. Quizá yo no lo veo.

Algunos te pueden decir que es al revés: que hacen un arte conceptual muy elaborado, que tenés que «leer el relato».

Hay un desdén hacia el oficio. Ahora me estoy dando cuenta de por qué es grande, por qué se niega a un canon. El arte tiene que tener un canon, las disciplinas del arte tienen que tenerlo, cuando hacés pintura, música, cuando estás escribiendo o esculpiendo. Lo que hacen estos locos es negarlo.

También se trata de interpelar el canon, sea cual fuere.

Claro, pero entonces ¿qué estás haciendo de nuevo? Tiene que haber algo genuino que rompa el canon. Es la complejidad lo que hace buena a una obra o a una expresión artística. Si vos no manejas un cierto grado de complejidad, obviamente que *La rueda rueda* puede llegar a ser más compleja que la *Novena sinfonía*. Es un poquito más complicado...



Madona siglo XXI. Grafito sobre lienzo, 150 x 175 cm.

A propósito de novedades y de series, quizás de alguna manera todos los artistas nos repetimos más de una vez.

Hay que estar atento a eso, si no vamos a hablar siempre de lo mismo.

¿Tenés pensado hacer alguna exposición en breve?

La última fue en la Alianza Francesa, que

estuvo genial. Yo soy medio lento para dibujar, pero siempre está la idea. Ahora estoy empezando algo que quiero ver si se transforma en serie con un personaje femenino. Por ahí la hago con una lectura actual, una lectura basada en el contexto y la historia. ☺



**Galería de Arte
Marquería Fina
Arte Contemporáneo**

Bartolomé Mitre 1379
Cel: 099 303 718 / Tel. 2917 0343
www.alsurart.com
atravesdelarte332@gmail.com
Montevideo - Uruguay

Carlos Llanos (1930-2014)

En 1946 ingresó al Taller Torres, trabajó con los discípulos Jonio Montiel, Augusto y Horacio Torres, José Gurvich, Gonzalo Fonseca y Jorge Visca. En 1954 fue seleccionado para el envío oficial de la Bienal de San Pablo. En 1957 ingresó por concurso como profesor en Enseñanza Secundaria. En 1976 se radicó en Argentina, donde formó artistas en el conocimiento del constructivismo. Realizó 8 exposiciones en Buenos Aires y Rosario. Desde 1987 a 1989 dictó clases de pintura en la Casa de la Cultura de Cerro Largo. En 2007 fue invitado

a participar en la sexta Bienal de Florencia (Italia). Participó en el archivo Latin American Art Museum (Long Beach, California). Sus obras permanecen en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en la Rose Fried Gallery (Estados Unidos), y en museos y colecciones particulares de Uruguay y España.





La Piedad es el último cuadro del maestro italiano Tiziano, acabado por Palma el Joven. Óleo sobre lienzo, circa 1573-1576.

Variaciones sobre el silencio

FRANCISCO JARAUTA

Fuga de Bizancio

Josif Brodskij lo recuerda como se recuerdan las ausencias. De su infancia quedan como figuras flotantes las sombras doradas de aquellos viejos íconos, que ahora se han convertido en el escenario preferido de la memoria. La intensa luz primera, el aura divina protectora, aquellos gestos hieráticos pero no amenazantes, son ahora sombras que recorren el tiempo como en fuga. Aquel país, ahora abandonado, se llamaba Bizancio. Y *Less Than One* es la guía de una ciudad que ha cambiado de nombre.

La luz de octubre

«Ninguna emoción es comparable a la luz de octubre sobre la plaza del Kremlin», escribía Kandinsky en sus *Rückblicke*. Lo incendiaba todo y los rojos/oros absorbían la plaza para transformarla en color, una mancha que disolvía formas, arquitecturas, paisajes. De ellas solo quedaba transfigurada la materia que ardía al atardecer.

Amarillos de la tarde

Si el azul es el primer reflejo de la luz en la materia —«En el azul sagrado suenan

pasos de luz», escribía Trakl—, el amarillo es el color de la tarde. Ilumina las cosas en el momento de su partida o desfallecimiento, antes del abandono de su aparente estado natural, en ese instante peligroso en el que hace enloquecer el propio límite, abismándose en el espacio innombrable. Es él quien nos recuerda que toda cercanía es también distancia, como todo encontrarse es perderse y toda aurora un ocaso. «Ah! Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!», anotaba Van Gogh en sus cuadernos de Arlés. A la serena ironía del azul opondrá el rayo de-

Lorenzo Bernini. *El éxtasis de Santa Teresa.* Escultura de mármol en tamaño natural, 1645-1652. Coronaro Chapel, Santa Maria della Vittoria, Roma.



vorador de los amarillos de la tarde, como si antes de abandonar las cosas quisiera incendiarlas, transformándolas así en puro resplandor.

Santa María Novella

No solo el color se convierte en atalaya ofuscadora que borra el rostro de las cosas. También la arquitectura decide sobre las formas del espacio y su representación.

Ordenar la fachada de Santa María Novella fue como si Leon Battista Alberti imperiosamente le dijera al gótico: «¡Hasta aquí has llegado!». Un orden nuevo, pensado desde proporciones clásicas, reconducía la arquitectura en una dirección donde todo volvía a ser pensado. El sol que preside la fachada garantizará que la idea tutele el proyecto.

La muerte de Tiziano

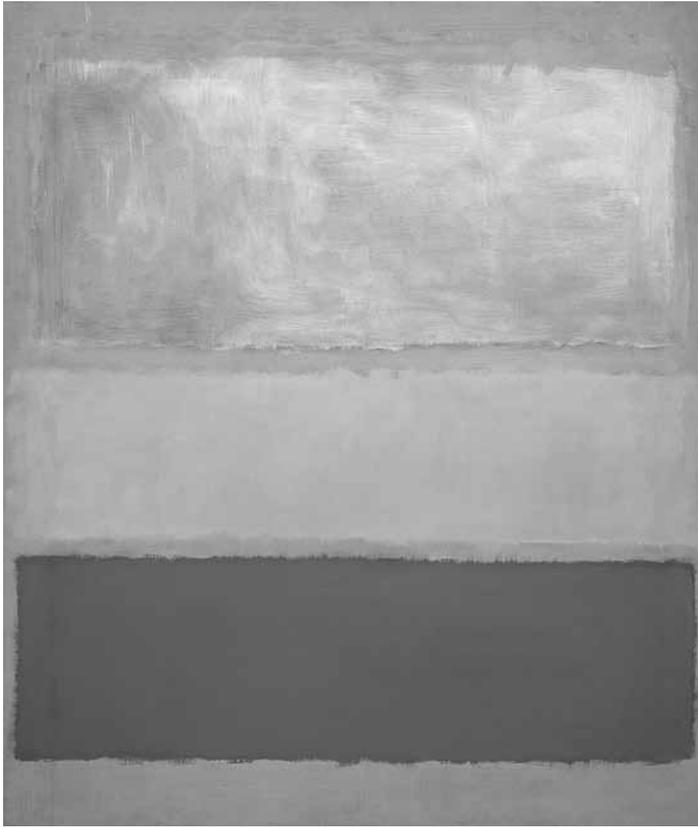
Para la Chiesa dei Frari, la Gloriosa, Tiziano pintó su *Pietà*. Acompañar a su tumba.



La basílica de Santa María Novella es una de las iglesias más importantes de la ciudad italiana de Florencia. Por encargo de la familia Rucellai, Leon Battista Alberti, diseñó la gran puerta central, los frisos y el complemento superior de la fachada, en mármol blanco y verde oscuro. Se terminó en 1470.

Ocurre a veces que la vejez o la enfermedad otorgan una libertad soberana, una necesidad interior que ampara y da derecho a pensar y decir ciertas cosas. Son como finales terribles y esplendurosos que descubrimos temblorosamente en los últimos cuadros de Tiziano, Turner,

Monet, *La vie de Rancé* de Chateaubriand y algunos otros momentos que se nos presentan como traídos por la sensación de proximidad y descubrimiento. John Berger ha observado que en el desvanecimiento de los cuerpos la carne se transfigura.



Mark Rothko. *White, Red on Yellow*. Óleo y acrílico sobre tela, 1958. 241,9 x 206,7 cm.

Bernini vs. Canova

Una tarde en el Pallazo Ruspoli, sobre el Corso romano, se podían visitar los Canova del Hermitage. Alguien había dispuesto a la entrada, custodiados en respectivas vitrinas, los modelos preparatorios que Bernini había realizado para su *Santa Teresa* y el *Moses*. Las dudas, los extremos, la decisión, un extraño temblor guardado en aquellas arcillas, las huellas de los dedos presionando levemente en busca de un movimiento... Todo aquello hizo imposible acercarme a Canova.

La vía de la abstracción

Gleizes y Metzinger sugieren que para entender la abstracción hay que remontarse a Gustave Courbet. Esto de forma paradójica, ya que fue Courbet el último prisionero de las convenciones visuales, al ignorar que para descubrir una relación verdadera hay que sacrificar mil apariencias. No llegó a sospechar que el mundo visible solo se hace real a través de la operación de la mente, y que los objetos que nos golpean con más fuerza no son siempre aquellos cuya existencia es la más rica en verdades plásticas.

Cézanne

«Hay que pintar con la luz de Courbet»,

aseguraba el viejo Cézanne. Fue él quien con más radicalidad defendió que la pintura no es el arte de imitar un objeto, sino el de dar una conciencia plástica a nuestro instinto. Sabía bien que las fronteras que separan las cosas conducen a un mismo abismo. Que otras cosas nos enseñan la primavera de Wordsworth o la naturaleza de Cézanne, la silueta del capitán Ahab o la mirada de Lady Macbeth.

Geometría

Hay otras renunciaciones y otras invenciones. Una de ellas es la que instituye el primado de una abstracción geométrica, pensada desde el ideal matemático, capaz de reflejar una parte de la multiplicidad de los mundos posibles, en la inagotabilidad de sus nexos. No de otra forma habría que entender el espacio de Mondrian, en el que queda suspendida toda alusividad o referencia, haciendo coincidir el cuadro con su construcción misma, entendida en un sentido determinado-finito, que nada tiene que ver con una pretendida representación de lo absoluto. «La palabra está muerta, la palabra es impotente», declaraba dadaísticamente Van Doesburg en el manifiesto *De Stijl* en 1920. A lo que respondía Mondrian con su concepto de plasticidad pura, concepto que expresa

con matemático y broweriano rigor, una análoga subversión de los poderes heredados, constitutivos de la palabra.

Composición

Pero hay otra dirección. El acorde contrastante que irrumpe en la reexposición del tema inicial de las violas del adagio que Mahler compone para su décima sinfonía, que la muerte dejara incompleta, está construido con diez de los doce grados de la escala cromática. Es como si al mismo tiempo diera a entender el final de un concepto que había regido largo tiempo la composición musical, y la disponibilidad absoluta para una nueva música, emancipada ya del canon. Kandinsky y Klee explorarán a su manera el infinito campo de posibles. Frente al ideal matemático de la abstracción reivindicarán un concepto de forma como composición, como construcción abierta, en la que aparecen los órdenes del movimiento, de la potencia, de la afirmación/negación de lo real. Pierre Boulez ha sido uno de los primeros en observar la importancia que este dispositivo tiene para la música y el arte en general.

Límite

El proceso de desnaturalización de la forma musical llega a su límite en la obra de

Autógrafo de *La décima sinfonía*, de Gustav Mahler (1860-1911), compositor austríaco.



Anton Webern. No se trata simplemente de despejar al lenguaje de toda inocencia naturalística residual. Deconstruir la relación semántica no tendría ningún sentido si no se deconstruye, además, toda posible metafísica del signo. Si esto se produce se abre a una extraña experiencia del límite, cuya poética ha marcado los grandes momentos del arte del siglo xx. Estos nacen de una dificultad, de una insuficiencia. A la crisis del lenguaje le sigue la del sentido de lo dado, una crisis que termina por imponer el silencio, la espera, o aquel otro lenguaje,

hecho de silencio y palabra, aquel tono de Trakl que hacía feliz a Wittgenstein.

Resplandor

Y si la pintura fuera el lugar último con el que expresar la tensión del mundo, de la vida, del tiempo. «No se trata de pintura, yo no lucho con ella, voy más allá», confesaba Rothko al comentar sus cuadros. Él, el extranjero, hablaba siempre desde la otra orilla. Como Turner en Venecia, Rothko quería ir siempre más allá de lo visible de las cosas. Aunque esta decisión lo precipite en

el corazón de las tinieblas y lo haga ciego. Allí está la muerte, pero también el límite transfigurado.

It must be abstract

Wallace Stevens, allá por los años cuarenta, escribía que la suprema ficción deberá ser abstracta. Contendrá los mundos y los tiempos, en su interior se citarán los límites y las esperanzas. Su corazón será aurora y la tragedia que abraza la historia dará paso a una nueva época. El arte, mientras, custodia la espera. ☺

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



George Condo. Ahmed the Tailor, 2013. Imagen de Huffpost.com

GEORGE CONDO

La clásica **transgresión**

En enero del año 2018, en el estupendo museo Louisiana en Dinamarca, pude descubrir al pintor estadounidense George Condo, poseedor de un singularísimo lenguaje al que se ha denominado como «realismo artificial», donde se conjugan el humor y el horror con el cómic y el arte pop americano. Esta obra de profundo voltaje expresivo se transforma en una metáfora de las sociedades contemporáneas a partir de la excelencia técnica y el riesgo compositivo.

GERARDO MANTERO

Ante sus obras nadie queda indemne: son corrosivas y disfrutables a la vez. Por un lado, su caricaturización de los estilos encierra una mirada irónica que desacraliza a personajes célebres —como la recordada serie de 15 retratos de Isabel II de Gran Bretaña— y a las visiones vanguardistas, y, por otro lado, su excelencia técnica nos remite a la tradicional contemplación

de la conjunción del oficio y la creatividad. «Describo lo que hago como *cubismo psicológico*. Realizo retratos imaginarios del yo externo e interno. Lo que están viendo son las múltiples dimensiones de las experiencias psicológicas de una persona, todas sucediendo simultáneamente... Histeria, dolor, alegría, tristeza. Pueden ocurrir en diferentes momentos cronológicamente —en la vida real—, pero en mis pinturas las capturo todas a la vez.»

Condo emergió en la escena del arte en East Village, Manhattan. Junto a Jean-Michel

Basquiat y Keith Haring fue protagonista del *revival* internacional de la pintura en la década de los ochenta. Este artista, nacido en 1957 en Concord, Estados Unidos, cursó Historia de Arte en la Universidad de Massachusetts. Durante sus primeros años de formación estudió composición musical y formó un grupo de proto-synth/punk llamado The Girls junto al pintor abstracto Mark Dagley y los músicos Daved Hild y Robin Amos, este último el fundador de Cul de Sac. Esta formación inicial es uno de los factores que incidió en su lenguaje. Según



Double Heads on Red, 2014. Galería Skarstedt.



Retrato de Dakis Joannou and Maurizio Cattelan.

The Cracked Cardinal, 2001. ✓

Condo: «La música es parte de mi pintura. A menudo pienso que estoy transcribiendo la música a una forma visual y creando una imagen de lo que estoy escuchando». En esta misma época se integró a Factory, de Andy Warhol, y participó en la producción de serigrafía en su serie *Myth's*. Entre 1985 y 1995 trabajó en estudios alquilados y hoteles de Nueva York y París. Otra particularidad de su trayectoria tiene que ver con su relación con notorios escritores: Donald Kuspit, Félix Guattari, William Burroughs, Salman Rushdie. Este último, en su novela *Fury*, incluyó un capítulo inspirado por un óleo de Condo del año 1944: *The psychoanalytic puppeteer losing his mind*. Trabajó en colaboración con Burroughs entre 1988 y 1996, realizando pinturas y esculturas que se expusieron en la galería Pat Heam en Nueva York; también produjeron una colección de escritos y grabados llamada «Ghost of Chance», que fueron publicados en 1991 por el museo Whitney. Durante su estadía en París conoció al filósofo y semiólogo Félix Guattari, más conocido por trabajar con Gilles Deleuze, quien escribió extensamente sobre la obra de Condo. Al



GEORGE CONDO <

respecto decía: «Hay un efecto Condo muy especificado que te separa de todos los artistas que parece reinterpretar. Sacrifica todo para lograr el efecto, particularmente la estructura pictórica, la cual destruye sistemáticamente».

En 1988 escribió *Notas sobre el realismo artificial*, donde reflexiona sobre la artificialidad de su obra: «Un objeto que es real se hizo artificial para volver a la realidad». En este concepto circular explica que su obra se transforma en una extraña metáfora de la contemporaneidad, ya que retrata este momento contaminado de noticias falsas y simulacros de comunicación, y lo hace a través de un lenguaje de gran fuerza expresiva. La realidad sociopolítica actual no le es ajena y fue la materia fértil para la exposición individual que realizó en el 2017, en la Galería Skarstedt de Nueva York, titulada «Trolls, bots y figuras políticas». Es de los pocos artistas que apelan al humor, y al respecto dice: «El humor es el antídoto contra el horror, y la comedia y la tragedia siempre están vinculadas». Sus composiciones son delirantes y juguetonas, como en la serie de retratos de Isabel II, en la cual pintó a la reina con una sonrisa de payaso, una barbilla desmontable y una zanahoria atrapada en la cabeza. El cruce de estilos y climas y sus recurrentes referencias a grandes artistas que admira —Picasso, Rembrandt, Degas— lo hacen singular. Es un artista que no desdénia ni el oficio ni el rigor del trabajo: «No confío en la inspiración para crear. Intento levantarme cada mañana y empezar los días haciendo arte. La mayoría de las veces me levanto a las 6 o 7 de la mañana, voy a la cocina, hago café y empiezo a dibujar en la mesa del desayuno. Es el arte el que tiene que ser inspirador, no el artista. Todavía pinto como si tuviera 15 años. Siempre es una batalla y siempre lo será».

La obra de Condo tiene, entre otras, la virtud de interpelar los parámetros de legitimación del arte contemporáneo. Este artista ya consagrado, con su obra densa e irónica, retrata descarnadamente las patologías sociales imperantes desde la construcción de un lenguaje que recrea a los grandes maestros, y confirma una vez más que no es el medio o el soporte lo que define la vigencia de una obra, sino el talento y la capacidad de riesgo del artista para resignificar los dilemas existenciales de siempre y las tensiones actuales. 📍



George Condo para Vanity fair, 2017.



The Secretary. Óleo sobre lienzo, 2002. 91,4 x 76,2 cm.



Santiago Dieste. Zapatito de hormigón, medietta de limón.

En tiempo presente: Un repaso sobre juventud, producción, visibilidad y emergencia en el arte visual nacional.

¿Qué significa en un medio mínimo en cuanto a oportunidades reales y visibilidad sostenida, como es el espacio cultural uruguayo, ser un artista joven? ¿Existe en primer lugar esa clasificación o solo existen *artistas*, siguiendo derroteros y circunstancias que exceden lo generacional? ¿Encontramos continuidades o rupturas en lo que entenderíamos como una suerte de «continuidad creativa» en el ámbito de las artes visuales? Sin anhelos de construir compartimentos estancos o agotar construcciones taxonómicas, a continuación, un sumario recorrido por algunos nombres, tendencias y espacios de visibilidad que, sin pretensión de resultados concluyentes, rescatan la importancia de deambular por la producción plástica más reciente y de sus relaciones, cruces, rupturas y solapamientos con las luces y las sombras de nuestro quehacer nacional.

VERÓNICA PANELLA

Éramos tan jóvenes que todo nos nombraba.

Ismael Serrano

Crónica de una clasificación improbable: práctico, útil, (in)necesario

Quizás debamos comenzar planteando la pertinencia de construir una categoría y, desde ese lugar, una reseña previsiblemente plagada de olvidos individuales, a partir de un posible cruce tan inasible e incluso

artificial como el que implica vincular las dimensiones de *arte* con las de *juventud*. La propuesta misma podría conducirnos como contrapartida a la idea de existencia de una dimensión de arte viejo o al menos *envejecido*, lo que hasta cierto punto podría ser una interesante línea de reflexión

teniendo en cuenta, sin ir más lejos, el último Salón Nacional de Artes Visuales. La vitalidad que expresaba la breve muestra de pintura de la nonagenaria Linda Kohen resaltaba en relación al desgaste evidente en algunas fórmulas más «actuales» de la selección, o a la forma en que algunas



Mayra Da Silva. *Curva town.*



Luisho Díaz. *Entramados.*



Colectivo licuado. Fachada de Cinemateca 18.

piezas son presentadas, dando la sensación en ocasiones de estar visionando un *loop* argumental compuesto de acuerdo a recetas bien aprendidas. Siguiendo esta lógica, podríamos jugar el juego de Bioy Casares, quien, consultado acerca de los escritores jóvenes que leía, mencionó a Keats, muerto a los 25 años, permitiéndonos situar a Carlos Federico Sáez en una dimensión de «artista joven» atendiendo a su edad y línea creativa contemporáneas. El tema resulta premeditadamente tramposo y atractivo, y nos permite también la salida tangencial de indagar categorías como originalidad, frescura, primeros pasos creativos y también relación con el medio, bajo la luz posible de si hay actualmente una exigencia de hacer dentro de un determinado formato o creación, para posiblemente concluir que, en realidad, más allá de las dificultades de despegue, los artistas que se integran al medio transitan realidades comunes que trascienden lo etario. Esto además nos sitúa en otra interrogante: ¿De qué edad hablamos cuando hablamos de un artista joven? En un país como Uruguay, donde la expectativa de vida supera los 80 años y en términos políticos parecería suspenderse una estela de eterna juventud hasta los sesenta como sinónimo de renovación, las delimitaciones estrictamente numéricas parecerían complicarse. A efectos de esta nota, nos ajustaremos a criterios de uno de los premios que históricamente parecería vincularse al impulso de artistas precisamente «jóvenes» como el Paul Cézanne, y mantendremos nuestra franja de selección entre los 18 y los 35 años, salvo alguna excepción limítrofe y puntual, permitiendo incluir elementos del periplo formativo y de desarrollo profesional dentro de este marco temporal.

La «leyenda del artista»: ¿una realidad horizontal?

La secuencia formativa expositiva de la salida de la Dictadura nos mostraba algunas constantes posibles de ser asociadas al arte joven, con espacios comunes frecuentados como la Galería del Notariado o Cinemateca y escasas pero consolidadas opciones para concursantes relativamente nóveles, como el mencionado Cézanne o el premio para artistas jóvenes de Montevideo Refrescos y, dentro de lo institucional, los intermitentes y no exclusivos Salones Nacionales o



Elián Stolarsky. *Y todos los otros.*



Augusto Gadea. *Tierra de nadie.* Acervo del MNAV.

del SUBTE. Sin embargo, la salida de la Dictadura y la posterior reorganización cultural de cara al nuevo milenio nos ubica en un ámbito donde las dimensiones de maestros, discípulos, consagrados, emergentes y aprendices se percibe desdibujada. Si la horizontalidad parece reafirmarse en los tiempos que corren y las plataformas de visibilidad no están reservadas en exclusividad para las «vacas sagradas», entre otras



Camila Lacroze.

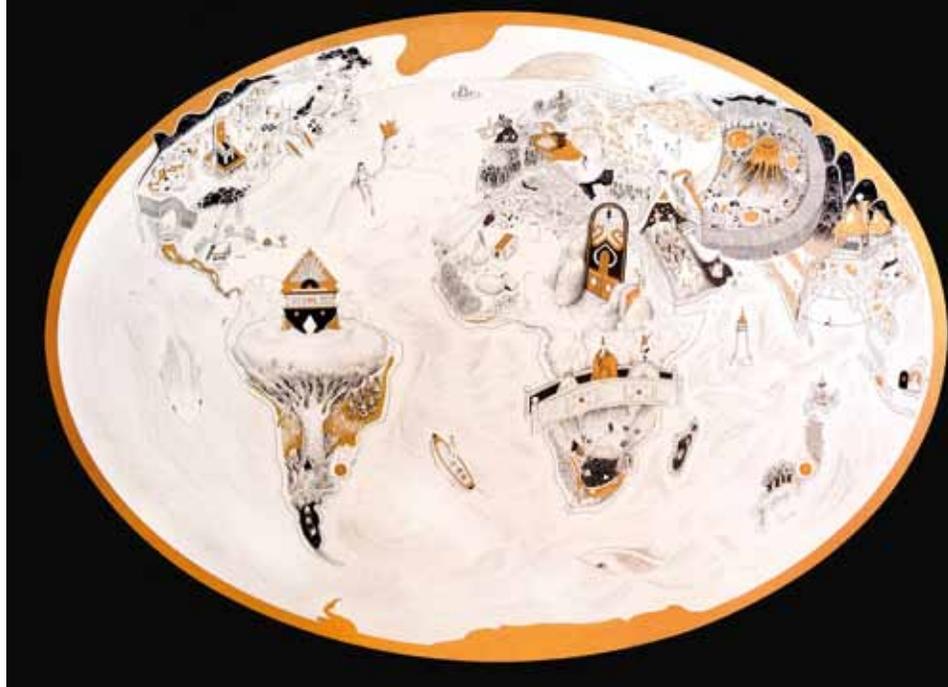
Ma
**Mercado
 de los
 Artesanos**
 ASOCIACIÓN URUGUAYA DE ARTESANOS

www.mercadodelosartesanos.com.uy  

Mercado de la Plaza / Plaza Cagancha 1365 / Tel.: 2901 0887 Mercado Ciudad Vieja / Piedras y Pérez Castellano / Tel.: 2916 9571



Juan Manuel Ruétalo.
La máquina para no ver televisión.



Fabrizio Berti. *Confines ilusorios.*



Guillermo García Cruz.
Tríptico.

INFANTOZZI
MATERIALES

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

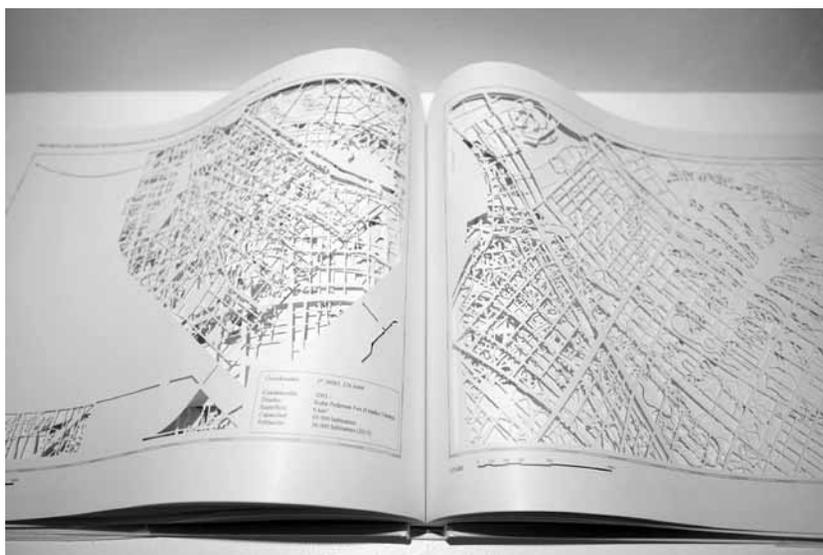
MÁS COLORES

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

cosas porque esta tampoco sería, salvo contadísimas excepciones, una categoría vigente, las limitaciones etarias se desdibujan especialmente al momento de pujar por los espacios de premiación o acceso a fondos de financiación. Si tomamos nuevamente el ejemplo ya referido de los salones, en particular algunas premiaciones recientes, no encontramos titubeos por parte de los jurados a seleccionar numerosos representantes de esta sub 40 y menos aún a ubicarlos entre los primeros premios, como es el caso de Agustina Fernández Raggio (Gran Premio del Salón Nacional 2014 y Primer Premio en 2018), Emilio Bianchi (seleccionado junto a Básica TV en 2016 y Gran Premio en 2018) o, rozando el margen de edad de algunos integrantes, la propuesta del colectivo Casa del Balneario, Tercer Premio también del último salón. Sin embargo, deberíamos señalar también que la función exigida, no solo en nuestro medio, de un arte que funja como «usina de novedades», trasciende la edad y la trayectoria los artistas, dando lugar a que los jóvenes se dediquen más o menos a lo que se les da la gana, sin descartar que algunas tendencias puedan resultar más catapultables al reconocimiento que otras y por eso más frecuentadas por los que se inician.

Viejos nuevos relatos

Esta libertad accional en nuestro medio actual redundará en que resulte imposible establecer un lenguaje o preocupación común en esta categoría de artistas, a los que no calzaría totalmente la dimensión de *generación*. Buscando algunas líneas referenciales, podríamos identificar algunos temas-problemas frecuentados con diversidad de registros y niveles de profundidad como el de la identidad, concepto vinculado a las preocupaciones temáticas de generaciones anteriores que ahora parece dar un giro hacia el espacio personal; preocupaciones vinculadas a la identificación sexual y de género y su proyección social. Citemos como ejemplo el trabajo de un polifacético Luisho Díaz, que recorre varias formas de la interacción social con un particularmente atendible último trabajo en «entramados» de los yo-diurnos y yo-nocturnos de varias drags vernáculas, la fotografía de Julián Dura y sus retratos —y autorretratos— en los márgenes de la identidad de género y las referencias culturales, o Mayra Da



Paola Monzillo.



Casa del Balneario. *Ella tiene veneno*, 2018.



Natalia de León. *No hubo flores en la tumba de mi madre*.

Romina Slavich. *Oropeles*.Seida Lans. *Esa mujer*.Lucía Wainberg. Detalle de *Supernova*.

Silva y su extensa serie Afrotown. En un ámbito donde la identidad se intercala con el territorio podemos encontrar la cuidada producción de Paola Monzillo y su recorrido cartográfico. En el ámbito fotográfico, el fortalecimiento del Centro de Fotografía de Montevideo ha generado un espacio dinamizador, donde son de mención también algunos trabajos de impronta personal y sutil con referentes como Erika Bernhardt y Natalia de León, o el trabajo de bordes poéticos e independientes de Juan Fielitz. Incluso la menos frecuentada escultura tiene interesantes exponentes en figuras como Santiago Dieste. El videoarte, la instalación, las intervenciones y el *land art* están presentes sin duda, pero no parecen ser una condición inapelable y lo más frecuente es que los artistas se decanten por el cruce de lenguajes. Por ejemplo, en la obra de María José Ambrois, Matías Paparamborda, el trabajo reciente de Camila Lacroze e incluso la dimensión creativa de «artista-inventor», como la acuñada por Juan Manuel Ruévalo. Quizás la sensación de conjunto suponga una suerte de muestrario heterogéneo, donde las búsquedas profundas conviven con ejemplos de lúdica intrascendencia, pero esta condición también excede a la producción joven para situarse en una condición de la producción artística general. Si, como decíamos, resulta difícil establecer alguna forma de común denominador generacional, algunos mandatos muy arraigados hace unos diez años parecerían diluirse. Es así que quizás podamos hablar, más que de un fortalecimiento de la pintura —creo que más allá de las trompetas del juicio que sonaron hace años, la pintura como médium nunca perdió vigencia real— de una permeabilidad a «mostrarse sin traumas». Incluso con tempranas consagraciones en este género, como el caso de Joaquín Lalane o Augusto Gadea y otros nombres relevantes en una cuidada figuración en el caso de Christian Kis y Germán Maestri; la particular retratística de Guillermo García Cruz o el reciente premio de pintura en el Salón Nacional Seida Lans, así también dentro de expresiones más abstractas como Santiago Ney Márquez. Una bellísima y particular figuración se vincula y fortalece, por otra parte, a través de sólidos ejemplos del trabajo de nuevos ilustradores y de artistas urbanos a los que atendemos muy sumariamente más adelante (ver recuadro).

Julián Dura. Autorretrato.

Un lugar donde quedarse: los espacios de representación y legitimación¹

La agenda y oferta de espacios es compleja, como todo lo que debe medirse cuantitativamente en este medio muy cargado de producción y que no parecería amedrentarse, al menos formativamente, por las limitaciones locales. El escaso circuito de galerías y las dificultades que esto supone para la viabilidad profesional del artista que quiere vivir de vender su obra no parecería problematizar el acceso a los artistas jóvenes con una presencia regular en espacios como SOA o Diana Saravia Contemporary Art. La ausencia o limitación de estos miradores enfocados a las ventas potencian interesantes pero efímeros espacios de autogestión como los ya desaparecidos y multiescénicos Pera de Goma o Kiosko, espacios en muchos casos de las primeras individuales o colectivas de los artistas



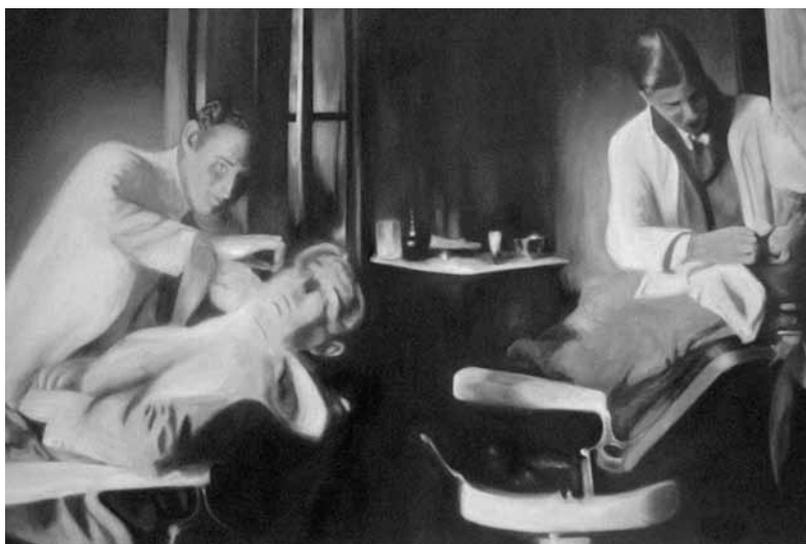
Mostrá tú obra al mundo

Creamos tú sitio web y redes sociales para difundir tus trabajos y precios de forma permanente. Diseño de catálogos - fotos de obras y retrato.

Planes especiales para artistas

hastaller artistas@hastaller.net - 099 65 78 16
www.hastaller.com/artistas/ /hastaller





Matías Paparamborda. *Navaja*, 2016.



Emilio Bianchi. *Rollercoaster*, 2018.

contemplados en esta selección. El Espacio de Arte Contemporáneo, su programa de temporadas rotativas por llamados de selección y los programas de residencia nacionales e internacionales son dinámicas también frecuentadas por los artistas jóvenes, al punto que algunos han encontrado en la rotación de selecciones una dinámica sustentante. A esto hay que sumarle la importancia de programas como los fondos concursables y algunos sistemas de becas formativas, como las Eduardo Víctor Haedo otorgadas por el MEC dentro del programa FECA y su distinción entre profesionales y emergentes, categoría compleja y que parece generar intersecciones y diferencias con la de «joven», aunque ocasionalmente se traten —erróneamente, a mi entender— como sinónimos. La condición de emergente también se ha planteado en el recientemente denominado Salón Municipal, donde se otorgó el premio dentro de esa categoría a Romina Slavich, distinción de la que resultara la muestra individual Oropel en el SUBTE. Los espacios museísticos de fuerte legitimación también parecerían vinculados a políticas de cercanía con los artistas en activo en general y en esa tónica se proyectan atentos también a las propuestas de los jóvenes. Es así que, en algunos casos, la legitimación llega tempranamente, como en el caso de Elián Stolarsky, la artista más joven en hacer una muestra individual en el MNAV en el año 2018, o el ya mencionado

PRÓDIGOS, PRODIGIOS, SERIABLES, INCLASIFICABLES

La falta de asidero en un lenguaje generacional, la horizontalidad como norma, pero también lo artificial del corte etario planteado hace quizás necesaria la mención de algunas situaciones que bordean, sin modificar sustancialmente, las líneas interpretativas o las franjas de edad propuestas. En situaciones de reconocimiento similar a los anteriores pero con carreras de más larga data y reconocimiento, podemos considerar el trabajo de algunos consolidados que estarían bordeando por trayectoria o edad la clasificación propuesta inicialmente. Por ejemplo: la fotógrafa Irina Raffo, la artista visual Ana Campanella, el pintor Juan Manuel Rodríguez o los ilustradores Ca_teter (Jorge Mato), Pantana (Sebastián Santana) o Cacciatore (Fabricio Berti), ejemplos los tres de reconocimiento fuera de su espacio de trabajo más específico (Mato fue seleccionado para el último Salón Nacional, Santana para el premio Paul Cézanne 2018 y Berti

expone actualmente en la sala Sáez del MTOP, lo que muestra los avatares múltiples y difusos a los que puede aplicar la producción de los artistas. En un tránsito hasta cierto punto más independiente y voluntariamente outsider pero con representación en el circuito y en colecciones privadas, podemos mencionar la producción de Lucía Wainberg. Excede los límites de este espacio profundizar, además de la ilustración, en arte callejero, y sin embargo resulta interesante, además de la indudable calidad que evidencian ambos médiums expresivos en la actualidad, los *crossovers* que parecen propiciar estos registros. Ejemplos de esto son las intervenciones *site specific* de muralistas, como el colectivo Licuado (Camilo Núñez y Florencia Durán) en el anterior Cinemateca 18 o el imaginativo Alfalfa (Nicolás Sánchez) que realizara un diálogo interesante en su obra en el Museo Zorrilla y su personal construcción de bestiarios particulares y colectivos.

Augusto Gadea con su reciente muestra en el Museo Blanes. En ambos casos, estos ingresos responden también un decurso en cierta medida natural en sus carreras, ya que, entre otros reconocimientos, Stolarsky ha sido de las más tempranas asignaciones del Cézanne y Gadea Premio Nacional de Pintura en el 2014, con tan solo 25 años.

Juventud divino debate²

La fundamentación inicial sobre la pertinencia o no de esta totalmente imperfecta antología deberá ser coherente con las no conclusiones de cierre. En definitiva, el tema y el debate son infinitos, porque, como señalamos en un inicio, la sujeción a lo artificial de la clasificación así lo determina y porque en muchos sentidos la sensación de continuidad con la producción de hace diez años parecería desdibujar aún más los límites de la interpretación. En este continuum, la condición de *enfant terrible*, por ejemplo, parecería caducada en una sociedad colectivamente adolescentizada más allá de la producción cultural. De cualquier forma, el arte nacional es una maquinaria en indudable movimiento y los artistas dentro de la franja seleccionada colaboran en ese accionar, que parecería necesitar bastante menos, que hace diez o quince años, de debates justificatorios por el uso de tal o cual registro, lo que parece menos una conducta inclusiva que un despreocupado «vale todo». Hay quienes parecen participar de esta sensación de inconsistente fiesta colectiva junto con la habilidad de reflotar, en secuencias periódicas, obras que funcionaron en diversos espacios. No resulta extraño ver la misma pieza-investigación presentada en el contexto de una residencia en una posterior muestra colectiva, como eje de una individual, finalmente presentada para aplicar y en ocasiones ganar algún premio. Esto podría tener como lectura la saludable profundización de un proceso, en algunos casos, y la amortización en *loop* de una idea probada y comprobada de encajar dentro de los parámetros de elegibilidad exigidos por las reglas del momento, en otros. Nuevamente esta práctica no podría aplicarse a la condición de «artista joven», sino más bien a la temprana aceptación de ciertas reglas de un juego en el que participan, indistintamente a su trayectoria y edad, diversos artistas del medio, y en el que se abstienen



Alfalfa. *Árbol genealógico de los sirénidos.*

otros. En todo caso, la continuidad cultural está dada y, con un poco de suerte, el tiempo se encargará de tamizar, como en cualquier época, los reales esfuerzos investigativos de las alegres e históricamente siempre presentes intrascendencias. ¹

¹ Sería imposible dirigir al lector a las webs o cuentas en redes sociales —con fuerte preferencia en los últimos años por Instagram— que con diverso nivel de acierto, especificidad y desigual regularidad gestionan la mayoría de los artistas, más allá de su edad y de su condición de actores sociales, pero que son especialmente usadas dentro de las generaciones más jóvenes como lugares entre lúdicos y profesionales abocados a la comunicación, creación de vínculos, exposición de su obra e incluso de generación de un público admirador —e incluso comprador—. Más eficientes y acotados por su especificidad para «darse a conocer» pero dentro

del espíritu descontracturado de las redes resultan interesantes espacios virtuales como Multitasker (<https://www.multitasker.com.uy/>) o Mirá Mamá (<http://miramama.com.uy/>), que cuenta, entre otros segmentos, con una atractiva propuesta colectiva de presentación de portfolios y propuestas de ilustración nucleadas en El Mercadito. El arte urbano también tiene una asertiva web que permite incluso ubicar las obras en el mapa y una referencia específica a la producción de sus integrantes, diversos en más de un sentido: <http://www.streetart.uy/>
² En el contexto de los 15 años del CCE se realizó un ciclo de debates, entre los que se incluyó como tema-problema la inclusión/acción/posibilidades dentro del medio de artistas jóvenes, más allá del ámbito de la plástica. Para ver el contenido de exposición «15 x 15. Debate arte, cultura y juventud acción cultural» en el canal de YouTube del CCE: <https://www.youtube.com/watch?v=HoP5jyZQ1-Y>

Las distancias con las cosas

Una gestual reflexión sobre algunas de las imágenes presentes en el Museo Nacional de Artes Visuales, olvidando los límites del discurso museográfico y señalando las distancias con las cosas contenidas en lo visual y abiertas por quien las mira.

CECILIA TELLO D'ELIA

Las vanguardias tienen la capacidad de sintetizar visualmente toda la energía crítica hacia el hombre moderno occidental, marcado por su universalismo y carreras ilimitadas por el poder. La protesta contra este hombre se da metafóricamente en el cambio de lenguaje plástico, que niega el canon occidental histórico refugiándose tanto en el abandono del color local (fauvismo), la perspectiva lineal (cubismo), la representación mimética (abstracciones) y el arte como patrimonio de genios iluminados (dadaísmo).¹ El rechazo como impulso y la huida como camino llevan a que se ensayen diferentes estrategias donde lo que une a las vanguardias no reside en las soluciones plásticas que cada grupo o artista formula, sino en el sentimiento agotado de una sociedad que incomoda.² La incomodidad produce rechazo y el rechazo diseña huidas como escapismos a lo occidental hegemónico: huidas hacia doctrinas secretas o comunidades (prerafaelitas, nazarenos, simbolistas), huidas geográficas (Gauguin, Van Gogh) o huidas a partir de una marginación del sistema.³ Enmarcado en estas huidas de lo occidental, Picasso llevaba siempre con él ciertos objetos como amuletos: tiki polinesios, estatuillas íberas, máscaras africanas, vírgenes románicas, etcétera. Las estatuillas africanas fueron de sus preferidas, relación que comenzó en 1907 al visitar el Museo de Etnografía de París ubicado en el Palacio del Trocadero. Eclipsado por una representación visual nueva para su retina, incorporó para siempre esa *otra* figuración. Otra para el centro de la modernidad (Europa y París) que para principios del siglo XX tenía su aparato de circulación, con exposiciones universales y museos, operando sólidamente. Funcionaron así como vitrinas construidas por y para el hombre occidental,



Ana Mercedes Hoyos (1942-2014). *El palenque de San Basilio. Primer pueblo libre de América. Sala 2.*

mostrándose a sí mismo lo ilimitado de su capacidad, llegando a todas esas culturas nombradas como *otras* y estudiadas desde la ciencia. Ejemplo de esto es el mismo museo que visitó Picasso, es decir, se deslumbró por algo que estaba ofrecido por el mismo circuito en el que él estaba inscripto. Esta circulación de visualidades propone una renovación del modo de ver occidental, dado por la presencia de objetos con nuevas gramáticas visuales como producto del desarrollo científico, y este como producto del desarrollo colonial hacia nuevos espacios explorados no occidentales. La relación de la visualidad de Picasso con lo *exótico* y lo *otro*, como se mostró en los párrafos anteriores, normalmente nos obliga como espectadores a realizar un recorrido intelectual y racional, requisito para poder acercarnos a esta mirada que observa y elabora una gramática desde

Europa sobre un conglomerado homogéneo de África, Oceanía, la prehistoria y otros espacios-tiempos no modernos europeos. Muchas veces podemos sentir que este camino racionalizado para *entender* una pieza de Picasso dista mucho de lo que nos sucede en acontecimiento frente a ella.

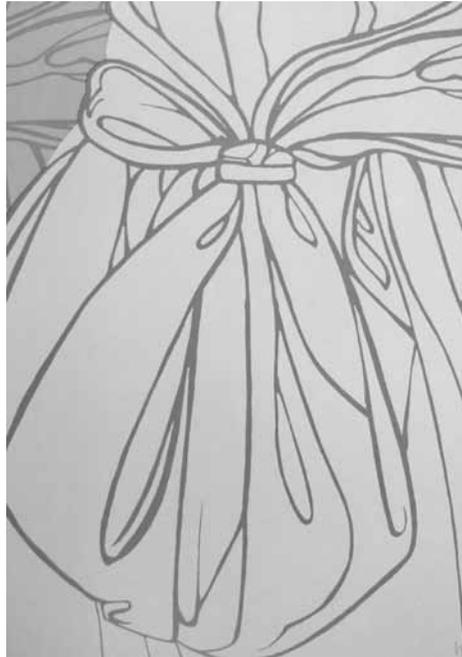
En referencia a esto, sabemos que todo discurso aterriza y produce sentido en la instancia de recepción. Es así que la obra de Picasso se ancla desde el viernes 29 de marzo hasta el domingo 30 de junio de 2019, en las salas 4 y 5 del MNAV. Todo lo desarrollado más arriba se pone en movimiento por quienes recibimos estas piezas desde estas coordenadas geográficas. Necesariamente las proximidades con Picasso son *otras* y nos habilitan a preguntarnos cómo miramos al artista desde acá y qué juegos de sentidos se posibilitan.

Parto de mi experiencia como espectadora y con la creencia ciega en las imágenes y su potencia vincular generadora de engramas.⁴ Se define así la supervivencia de la imagen por su energía simbólica que permite abrir ese espacio en experiencia para pensar: el *denkraum*.⁵ Es así que dejé latir esta energía sobre lo exótico en la exposición de Picasso como una *causa fóbica* del mundo exterior, generando *reflejos fóbicos* en mi mundo interno.⁶ Mi cuerpo derivó por el museo luego de ver la exposición e hizo *punctum*⁷ en dos litografías de una pequeña muestra perteneciente a la colección del museo, curada por María Eugenia Grau, titulada «Irreverentes artistas mujeres en el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales».

Aferrada al gesto de poder sobrevolar los discursos que separan y dividen las imágenes con guiones museográficos en dos exposiciones diferentes, me acerqué a la visualidad total del MNAV como un *teatro de la memoria humana*.⁸ En él, una imagen me hace salir de lo conocido con ese pinchazo en los ojos,⁹ un azar que me despinza pero que también me lastima porque punza y vincula así magia y pensamiento.¹⁰

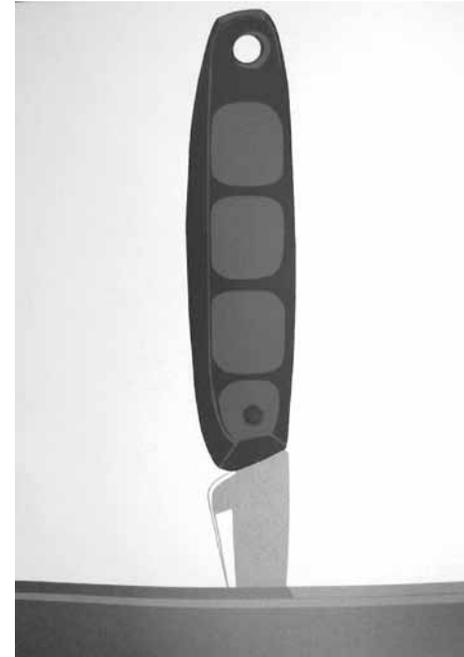
Así llegué a las dos de las trece piezas de Ana Mercedes Hoyos que pertenecen al acervo nacional.¹¹ Ambas se titulan *El palenque de San Basilio. Primer pueblo libre de América*. Confieso que no leí el título y quedé hipnotizada por los colores de esas litografías, el encuadre de las escenas, el nivel de detalle gestual y de los vestidos en la simpleza planimétrica del color. Me gustó y mucho.

Sucede que San Basilio de Palenque es un pueblo que se encuentra en el departamento de Bolívar en Colombia, declarado patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad por ser el primer pueblo libre de la América colonial en 1691. Era un lugar alejado de las colonias al que los esclavos africanos escapaban para vivir en libertad, con autonomía e independencia. En una entrevista, la artista dijo que entre las palenqueras y las frutas descubrió el cubismo: «Una fruta cortada por un palenquero puesta en una palangana es como una máscara africana, y esto obedece a que ellos nunca rompieron con su raza, siguen siendo muy africanos, genuinos. Yo exploraba la geometría y descubrí que en las palanganas de las palenqueras estaban todos los elementos que yo siempre había buscado en la historia del arte».¹²



Ana Mercedes Hoyos. *El palenque de San Basilio. Primer pueblo libre de América*. Litografía. MNAV. N.º de inventario: 4848. No exhibido.

Este vínculo visual azaroso —o no— se me impuso entre la exposición de Picasso y las litografías de Ana Mercedes Hoyos como proximidad, sin enunciar veredictos valorativos. Una secuencia de pensamientos concatenados (*engramas*): una exposición itinerante de colecciones europeas sobre Picasso que trabaja sobre *lo otro* no occidental moderno; su anclaje en un museo nacional en el Cono Sur, en la ciudad de Montevideo; una pequeña exposición con piezas del acervo nacional sobre artistas mujeres; dos imágenes sobre el primer pueblo libre de América colonial; una artista mujer que encuentra en este pueblo la supervivencia de lo africano sin traducciones y la mediación de la artista latinoamericana al llevarlo a visualidad e incorporarlo a la esfera del arte. Todo esto me hizo pensar en las distancias con las cosas en referencia a los lugares de anclaje en el arte —ya sea desde la producción o desde la recepción—: lo africano desde París, lo africano desde Colombia, la intelectualización de *lo otro* en Picasso con lo exótico, la supervivencia de la cultura africana en un estado inmanente en San Basilio de Palenque traído por Ana Mercedes Hoyos. Y lo más importante: la actualización de cada uno de estos discursos en Montevideo desde quien especta. Lo peculiar transformado en narrativa universal y el poder de la imagen —de quien la lee— en volver a desarmarla para generar nuevas redes



Ana Mercedes Hoyos. *El palenque de San Basilio. Primer pueblo libre de América*. Litografía. MNAV. N.º de inventario: 4838. No exhibido.

simbólicas. El *teatro de la memoria humana* como ese espacio incompleto y abierto, dispuesto a hacer sentido con lo que nos incomoda para proponer nuevas proximidades y dinamitar lo consensuado.¹³ 

¹ Victoria Combalía Dexeus. «El descrédito de las vanguardias». En: Combalía Dexeus et al. *El descrédito de las vanguardias*. Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 115-123.

² Ídem.

³ Ídem.

⁴ Concepto proveniente de la psicología. Se toma aquí desde la teoría de Aby Warburg como el residuo que la reiteración de ciertas sensaciones deja en la psique humana. Luego se asocian y se producen cadenas.

⁵ Concepto warburiano trabajado junto al profesor Gabriel Peluffo Linari en el curso de posgrado *Imágenes visuales en la historia cultural rioplatense*. FHCE, Udelar, 2019.

⁶ Ídem.

⁷ Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989.

⁸ Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.

⁹ Definición del concepto de *studium*. Ídem.

¹⁰ Definición del concepto de *punctum*. Ídem.

¹¹ Ana Mercedes Hoyos (1942 - Bogotá, 5 de septiembre de 2014) fue una pintora y escultora colombiana.

¹² Recuperado el 23 de abril de 2019 de: <https://www.semana.com/cultura/articulo/ana-mercedes-hoyos-habla-sobre-la-influencia-de-palenque/34501-3>

¹³ Por supuesto que también puede intervenir en este juego de sentidos la exposición Pedro Figari: *Nostalgias africanas*, curada por Pablo Thiago Rocca, en una tercera distancia con las cosas diferente a las planteadas en este texto. Se puede ver desde el jueves 21 de marzo al domingo 26 de mayo de 2019 Sala 2 del MNAV.

JORGE HELFT

El coleccionista, la tradición y la pasión

Jorge Helft nació en París en 1934, en el seno de una familia de anticuarios que tuvieron que huir durante la segunda guerra mundial para radicarse en Nueva York, en primera instancia, para luego afincarse en Buenos Aires. En ese contexto familiar cultivó su afición por el coleccionismo desde niño hasta nuestros días; su pasión por el arte lo llevó a ser un hacedor cultural con una larga y prolífera trayectoria. Su intervención fue vital para la concreción de la muestra de Picasso en el MNAV, a partir de su amistad con Laurent Le Bon, director del Museo Picasso de París. Este gesto es un aporte de significación por la importancia que tiene la obra de uno de los mayores creadores de toda la historia del arte, por el impacto social que ha tenido la exposición, y por el esfuerzo de gestión que deja a nuestro principal museo apto para recibir en el futuro muestras de este porte.

GERARDO MANTERO

En su caso, el relacionamiento con el arte viene de familia. ¿Sus padres y su tío tuvieron una galería de arte en París?

Mi tío era galerista desde poco antes de la primera guerra mundial. Al terminar, aprovechó que varios de los principales artistas estaban «representados» por galerías cuyos dueños era alemanes, y pudo asumir sus representaciones (Picasso, Braque, Matisse, Léger, Marie Laurencin). Mi padre y mis abuelos eran anticuarios. Compraban y vendían muebles, adornos, tapicerías, bronce, porcelanas antiguas, etcétera, anteriores a la Revolución francesa (1789) y también de los cincuenta años posteriores. El negocio de mis abuelos estuvo activo desde 1875 a 1914. Después de la guerra, mi padre se asoció con su hermano mayor, Yvon, y abrieron su negocio en otra parte de la ciudad: Les fils de Léon Helft, en 1920. Duró hasta 1940, cuando la segunda guerra

les obligó a cerrar. Ellos seguían la tradición de mis abuelos, pero *aggiornada*. Entonces la clientela esperaba más «conocimientos y peritaje» por parte de las galerías. Los hermanos habían decidido excluir pintura por no tener los conocimientos suficientes como para garantizar autenticidad y calidad de pinturas antiguas, especialmente las del siglo XVIII. Por eso ambos iban a comprar pinturas contemporáneas para sus casas a lo de mi tío Paul Rosenberg. Se hicieron muy amigos de los artistas de la galería. En 1932, Rosenberg, después de haber realizado esfuerzos colosales para acreditar a sus artistas en Suiza, luego Alemania y finalmente Estados Unidos, quiso intentar introducirse en el mercado británico. A ese fin le ofreció a sus cuñados —mi tío Yvon estaba casado con una hermana de mamá— asociarse en esta aventura. Así nació en 1933 Rosenberg & Helft, en Bruton

Street, Londres, y sobrevivió hasta 1939. Los cuñados se turnaban para ir a Londres. Allí se hicieron numerosas muestras incluyendo varias de Picasso, Matisse y Braque, así como de impresionistas. Para papá fue una ocupación ocasional.

Su familia tuvo que huir de Europa como consecuencia de la segunda guerra mundial y se instalaron en Nueva York.

¿Cómo recuerda esa época de su vida?

Sí. Huimos todos juntos desde Bordeaux, donde nos habíamos refugiado —salvo papá— en otoño del 1939. A mediados de junio, papá salió de París el mismo día en que entraron las tropas nazis, nos vino a buscar a casa de amigos en el centro de Francia —donde estábamos con mamá y mis dos hermanos hacía un par de semanas para estar más cerca de París— y fuimos a Bordeaux para juntarnos con el resto de la



Foto: Rodrigo López.

familia y con mi abuela materna. Allí decidimos rajar. Nuestra huida fue difícil y penosa, pero finalmente después de unos tres meses llegamos todos a Nueva York. Escribí extensivamente sobre todo esto en mi libro *Con pasión. Recuerdos de un coleccionista* —Ediciones De la Flor, 2007—, disponible en internet.

Luego se afincaron en Buenos Aires.

Sí, en el año 47. Yo tenía trece años. Papá cerró su negocio en Nueva York y abrió una galería en Buenos Aires.

¿Cuándo decidió ser coleccionista?

Soy coleccionista desde que tengo seis años. Coleccionaba sellos, discos, música. Coleccioné programas de ópera y hoy, en Montevideo, tengo los 2233 programas que escuché en mi vida.

Además es activista cultural. Usted fundó e integró la Fundación Antorcha.

La Fundación San Telmo y después la Fundación Antorcha.

Y también integró la comisión de amigos del Teatro San Telmo.

Sí. Después, durante diez años, fui miembro

de la comisión de becas, que es lo que más me interesa: promover la cultura.

¿Qué prima en usted a la hora de elegir una obra?

Mi ojo.

¿El valor que le otorga el mercado?

En principio lo que pueda comprar. Yo siempre quise tener un Cézanne y no pude, también me encanta el Renacimiento italiano. Dentro de los actuales, de gente de mi generación, si no han llegado a precios fuera de mi órbita, si me gustan y me emocionan, trato de comprarlos.

También ha organizado y curado innumerables muestras. Una de las más importantes fue la exposición del 2008 sobre Marcel Duchamp en la Fundación PROA, donde trabajó con la nieta de Matisse, que por su relación personal con Duchamp manejaba su obra.

La nieta de Matisse, que vive todavía, lamentablemente con mala salud, es hijastra de Duchamp. Pude verla y enseguida me apoyó. Es más, me dijo que una muestra de Duchamp en Buenos Aires era una obligación y que teníamos que hacerla. Trabajamos tres

años, la muestra se hizo, y luego la llevamos al Museo de Arte Moderno de San Pablo.

En esa ocasión se realizó, conjuntamente con la muestra, un simposio donde asistieron especialistas de todo el mundo en la obra de Duchamp.

Yo siempre pienso que con una muestra tiene que venir una movida cultural, para mí es importantísimo. Para la muestra de Picasso en Uruguay tenía pensado tener tres o cuatro picassianos franceses del más alto nivel, y finalmente no tuvimos apoyo de la embajada de Francia en Uruguay. Tal es así que invité a un español y a un inglés, y finalmente invité a un francés. Tuvimos que pagar todo con tres amigos porque la embajada se negó. Lo hicimos para que hubiera al menos un francés presente.

¿Cómo fue que se gestó la muestra de Picasso en el Museo Nacional de Artes Visuales?

Casi por casualidad. Estaba almorzando en marzo de 2017 con Laurent Le Bon, el presidente del Museo Nacional Picasso de París, me estaba comentando su ambicioso programa de exposiciones. Picasso llevaba 40 cuarenta muestras distintas

en ese entonces; el programa llegó a 64 muestras al acabarse este año. Le conté que habíamos mudado nuestra «base» en la región de Buenos Aires a Montevideo el año anterior y me dijo: «¿Por qué no hacen una muestra en Montevideo?». Le contesté que era una excelente idea, pero que a primera vista no veía quién la podía hacer ni con qué medios. Me dijo: «La tenés que hacer vos». Estuve bastante sorprendido y cauteloso a pesar de haber participado hasta ese entonces en la preparación de 155 muestras —97 en mi Fundación San Telmo (1980/93) en calidad de autor y coordinador; unas 25 en otros espacios con iguales responsabilidades; 10 como curador integral de toda la muestra, y el resto como consejero—. Mi siguiente pregunta fue: «¿Cuáles, según vos, serían las reglas de juego?». Me contestó con mucha generosidad: «Nos conocemos bien. Desde hace muchos años. Tenés carta blanca. Ideá lo que te parezca y te respaldo». Fue demasiado y acepté. Sabía que podría contar con todos los intervinientes uruguayos y con una base de apoyo de la embajada francesa en Uruguay, pero poco podía sospechar que un cambio de embajador casi malogra este gran proyecto.

¿Cómo surgió la idea del nexo con la obra de Torres García?

Fue una sugerencia del embajador uruguayo en Francia, el Dr. Guillermo Dighiero.

¿Cómo fue el proceso de recabar datos en la relación de Torres con Picasso?

Fue un trabajo de investigación por parte de los equipos especializados del Museo Picasso de Barcelona y de nuestro curador, director del mismo museo, Emmanuel Guigon.

¿Se conocían?

Sí. Se conocían, coincidieron en fechas y

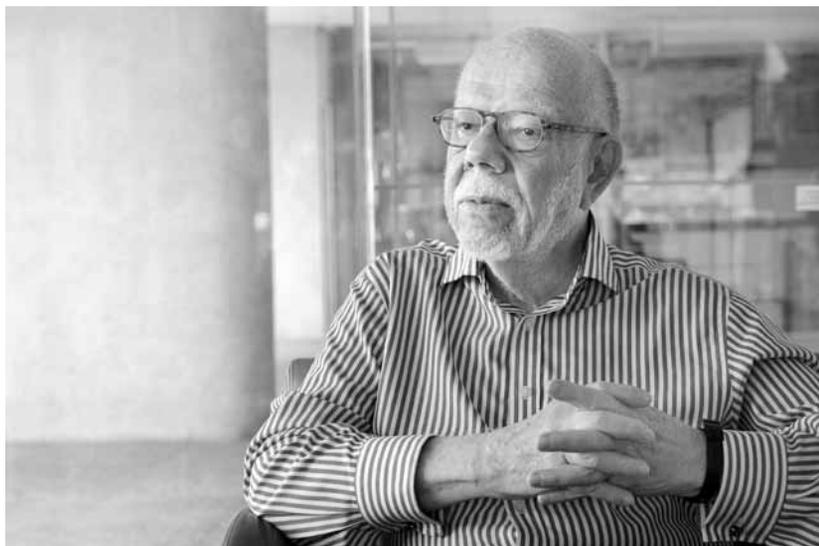


Foto: Rodrigo López.

lugares y hasta expusieron juntos en Barcelona en 1898. Los equipos de investigadores encontraron un poco más que esto: correspondencia. Torres incluso teorizó sobre la obra de Picasso en un libro que luego destruiría, *Picasso visto por un pintor*, por problemas con su editor. También existe constancia de ciertas desavenencias entre ambos.

¿Por qué se radicó en Uruguay?

Porque Buenos Aires se estaba poniendo difícil. Me gustaba Uruguay, que conocía muy bien. Vine en muchas ocasiones como coleccionista, como miembro del directorio de Antorcha y organicé una muestra de Nelson Ramos en Buenos Aires.

Después del impacto que está teniendo la muestra de Picasso, ¿pueden venir otras?

Yo creo que después de la gran colaboración del director del museo y las autoridades nacionales en todo lo relacionado a la muestra y en aceptar la venta de entradas para poder financiar el proyecto. Cuando las cosas son gratuitas, alguien las paga.

De esta forma paga el que realmente tiene interés, una pequeña suma que equivale a una entrada de cine. A partir de esta experiencia, la puerta quedó abierta.

¿Tiene algo planeado para el futuro?

La decisión no es mía, es del museo, pero sí tengo la posibilidad, como en este caso, de tener la llave para abrir puertas. Pueden contar conmigo. Con mi mujer donamos una obra de Duchamp al MNAV, por el significado de su obra.

A partir de la relación que tenían sus padres con Picasso, usted lo conoció. ¿Qué recuerda de él?

Siempre digo que las veces que estuve con él eran visitas más a un monumento histórico que a un hombre. Él era muy viejo, hablaba siempre de cosas de antaño. Yo trataba de canalizar la conversación hacia el arte de esa época, de los años sesenta, pero era difícil porque siempre volvía a contar anécdotas, contrariamente a otras visitas a artistas que conocí, como mucho más tarde, con quienes podía iniciar una conversación más rica. ☺

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



Ensamblaje en madera de Méndez en San Gregorio de Polanco.

¿ARTE POPULAR VERSUS ARTE CULTO?

Correspondencias, préstamos, apropiaciones

El parentesco formal entre las obras de artistas consagrados y las obras de creadores autodidactas es muy compleja, y, viceversa, las obras de creadores sin formación enraizadas en las corrientes populares, en relación a aquellas que han sido concebidas en el marco de una educación institucionalizada y mal llamada «culta», conocen una historia intrincada, con caminos de ida y vuelta. Un breve repaso por ejemplos de uno y otro lado de estas expresiones, que no son necesariamente opuestas pero sí conocen una génesis y entornos de producción distintos, nos revela un terreno fascinante surcado por relaciones sutiles y asociaciones inesperadas.

PABLO **THIAGO ROCCA**

Hay, en muchos casos, una admiración recíproca. Quienes aprenden por sí mismos, sin maestros, con los recursos y medios que tienen a su alcance, en ocasiones se maravillan al conocer las piezas de los «genios de la historia del arte» y recelan de sus conocimientos depurados. Por otra parte, artistas profesionales que viven de su arte, que exponen en galerías

y museos y tienen acceso a abundante instrumental formal y teórico, fatigados de la elegancia técnica y de los refinamientos conceptuales, envidian la espontaneidad y la frescura de los artistas autodidactas, su sentido de la practicidad y su concepción a menudo sintética y brutal. Las fronteras entre estos fenómenos artísticos disímiles, o que surgen en condiciones

muy distintas, suelen ser porosas y, por tanto, más que hablar de cruzamientos entre esas fronteras o saltos, sería apropiado pensar en términos de correspondencias. El relevamiento de obras de arte *brut* y *naif* en Uruguay¹ nos ha llevado a menudo a conocer las dos caras de esta moneda y a sorprendernos de la afinidad profunda no en los resultados materiales, sino en el en-



Detalle de la estatua a Dionisio Díaz, el niño héroe de Treinta y Tres. Fotografía de Fedaro.

< **Nelson Coco Eguren.** Dionisio Díaz.



Germán Cabrera. *Tectona.*

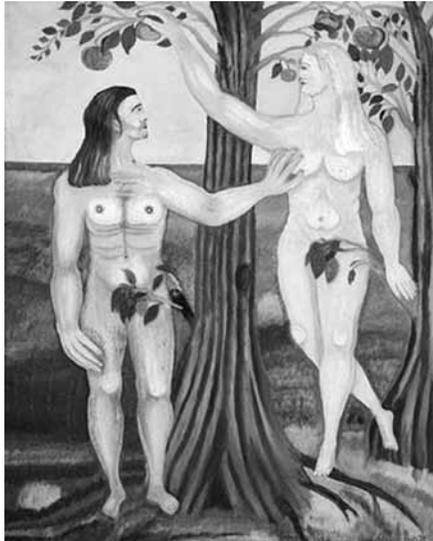


Germán Cabrera. *Si no llega lo reviento.*

tusiasmo compartido por ambos «bandos», y en el similar rechazo que opera en uno y otro respecto al trabajo de sus pares. Cuenta la artista y a la sazón crítica de arte María Freire (Montevideo, 1917-2015), que a principios de los años setenta una admiradora le regaló al artista autodidacta y pescador de La Paloma Alfredo *Lucho* Maurente (San Carlos, 1910 - La Paloma, 1975) un libro con ilustraciones de un famoso artista naif

francés, el aduanero Rousseau (Laval, 1844 París, 1910). En aquel momento no acusó recibo del obsequio, «que por lógica a Lucho le resultaba más inaccesible que los cuadros de Blanes». ² Lucho Maurente es un claro ejemplo de artista calificado de ingenuo pero que no se consideraba como tal, y que se aplicaba con mucho tesón a su propio desarrollo técnico, como lo prueba una serie de dibujos preparatorios para sus pinturas. ³

Lucho no improvisaba y, como lo declaró en alguna entrevista, se servía de la copia de revistas y libros de arte. Impactante es la versión de Adán y Eva que llevó a cabo en una tela de grandes dimensiones, basándose con toda probabilidad en una reproducción de la pintura de Tiziano, *La caída del hombre* (c. 1550) del Museo del Prado de Madrid. ⁴ Al artista autodidacta le interesa, en especial, el costado erótico de la escena, y rescata el recurso simbolista del maestro de la escuela veneciana de ocultar los sexos y a la vez insinuarlos figuradamente en el tronco del árbol. Esa picardía de Maurente, al que mucho le placían, por otra parte, las imágenes religiosas, parece ocuparle todo su empeño, desatendiendo las proporciones de los brazos de la pareja edénica, representada más como Tarzán y Jane —personajes que seguramente mejor nutrían su imaginación— que como Adán y Eva. El motivo creacionista del primer hombre y la primera mujer antes de la expulsión del paraíso queda, en los pinceles de Lucho, impugnado por el carácter «evolucionista» del hombre-mono y su blonda compañera, captados en un momento de distensión amorosa, ya sin la presencia del demonio. La rusticidad de la pintura de Lucho encuentra, sin embargo, detalles primorosos en la representación de las hojas y los frutos del árbol que dulcifican la composición y la tornan interesante desde el punto de vista de su unidad plástica y cromática. Entre los muchos artistas reconocidos — Adolfo Nigro, Ernesto Aroztegui, Edgardo



Lucho Maurente. *Adán y Eva.* Óleo sobre tela, 1971.
120 x 103 cm. Colección particular.



Tiziano. *Adán y Eva,* 1550.

Ribeiro, Felipe Novoa, entre otros— que admiraban la obra de Lucho, en especial la escultórica, se destaca Germán Cabrera (Las Piedras, 1903 - Montevideo, 1990). Era un apasionado de las expresiones populares, algo que se puede apreciar también en su obra llena de humor y osadía. Su serie de las *Tectonas* tiende un puente con toda una producción cerámica de raíz popular, y que podemos cotejar, por ejemplo, con la obra de escultores autodidactas como Julio César Coronel (Minas, 1944), Juan Artega (Villa Soriano, 1910-1999) y Sergio Isaías Demaría (Las Piedras, 1928-2015). Los exagerados atributos femeninos de las terracotas tienen en la obra de Cabrera un marco de tiempo más dilatado, lanzan sendas guiñadas de referencias al arte prehistórico —cual venus paleolíticas de barrio— y también al arte clásico, por las columnas, balcones y pórticos donde se apoyan estas matronas de generosas dotes.

En una lectura de sentido inverso, en cierto sentido restrictiva y simplificadora, Nelson Coco Eguren (Treinta y Tres, 1923) aborda el tema de Dionisio Díaz, el niño héroe del Arroyo de Oro, tomando como referencia la escultura del afamado escultor José Belloni (Montevideo, 1882-1965) que bien conoce por estar emplazada en su ciudad natal. Lo que en la talla en piedra del niño héroe realizada por el autor de *La Carreta* es una actitud serena y melancólica de Dionisio herido, cargando a su hermanita y arrojando sus testas dulcemente, en la interpretación

escultórica de Eguren se transforma en una expresión estoica, casi impasible. Eguren realizó varias versiones de la obra en arena y portland al frente de su casa en Maldonado y las situó entre plantas, como dificultando la travesía del niño. Suple su carencia expresiva con estrategias de otro orden: en lugar del manto que cuelga del brazo del niño en el monumento de Belloni, el artista autodidacta le colocó una especie de cartera o yunque con cadena o cuerda, que pareciera hacer más pesada aún su carga y más encumbrado, por tanto, su heroísmo de niño doliente.

La escultura en talla de madera encuentra un diálogo fructífero en dos grandes artistas del interior del país. Nos referimos a Claudio Silveira Silva (Río Branco, 1935 - Barcelona, 2007) y Manuel Turco Méndez (San Gregorio de Polanco, 1970). La obra tallada en maderas duras (lapacho, naranjo, peral) de Silveira, un privilegiado alumno de Adolfo Pastor, destaca por su potencia expresiva cercana a las corrientes de *art brut*. Toda la obra de Claudio Silveira Silva, también en grabado y pintura, se nutre del conocimiento y los temas del arte popular, de sus leyendas y sus motivos recurrentes, a menudo religiosos. El Turco Méndez, pescador del río Negro, en cambio, se sirve básicamente de los materiales que le proporciona el río y su vigor expresivo sondea una profundidad atávica.

Ambos artistas participan del mismo universo simbólico aunque sus obras pertenezcan

a ámbitos separados dadas sus condiciones de exhibición y circulación cultural. La obra de Méndez está ligada al entorno natural donde vive, en San Gregorio de Polanco. La pieza más grande que ha realizado es una mano hecha con un árbol seco sobre la costa del río. Le podó las ramas y agregó un dedo ensamblado. La escultura denuncia la extracción ilícita de arena con fines comerciales, en un paraje sobre el río que posee una vista especialmente hermosa. Los turistas y vecinos van a tomarse fotos junto con el árbol o trepados a él. En la muñeca de la gran mano Manuel talló un reloj de pulsera con la inscripción «Es la hora de...». Los puntos suspensivos se deben a que los pescadores no lograron ponerse de acuerdo en cómo debía continuar la frase, en sí debía leerse «Es la hora de parar» (con la extracción de arena), o «Es la hora de ponerse a pensar» (en el daño a la naturaleza). El reloj tallado en el árbol es una expresión muy *otra*, que desentona con una noción sentimental y arcádica del paisaje. Es como el reverso de los dedos que el escultor chileno Mario Irarrázabal (Santiago, 1940) hizo emerger en la Playa Brava. Los dedos del Turco parecen hundirse en la planicie de arena barriendo con toda ilusión decorativa y sensual: nos proponen una escena de lento y macabro estertor.

Los ejemplos de pintores formados que se sirven de sus conocimientos del *art brut* y del llamado *bad painting* abundan. Merecen destacarse por una análoga ener-



Alejandro Yanes. *Las lavanderas*, 2014. Acrílico sobre fibra.



Torres García. *Las lavanderas*, 1903. Óleo sobre tela.



Tola Invernizzi. Simón ayuda a llevar la cruz del viacrucis. Óleo sobre tela.

gía denotativa las obras de José Luis Tola Invernizzi (Montevideo, 1918 - Piriápolis, 2001) y las de Rafael Cabella (Montevideo, 1932-1992). Aunque ambos fueron autodidactas, Tola Invernizzi fue adquiriendo, con el correr del tiempo, una vasta cultura plástica y literaria, llegando a ser docente grado máximo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Por otro lado, Cabella, de formación perito agrónomo, llegó a la

pintura de manera impulsiva y se puede decir que sostuvo intactos y sin cambiar su estilo pictórico —a diferencia de Tola, que conoce inflexiones plásticas y medios expresivos varios— y su nervio creativo. El uso del color, la pincelada gruesa, el ímpetu de ambos al acometer los temas figurativos parecen tocados por la misma cuerda musical, estridente y visceral. Para culminar este breve periplo por los mundos transversales del arte otro y el arte moderno contemporáneo, quisiéramos detenernos en la obra del artista naïf Alejandro Yanes (*Santa Lucía*, 1972). Este artista ha hecho acopio de una producción considerable de pinturas que ostentan una imaginación minuciosa y fantásticamente controlada. Sus pinturas con temas del campo y de la ciudad evidencian un orden preciso: dibuja a lápiz, sobre la imprimación blanca de la fibra, unos paisajes perfectamente delineados con lujo de detalles, que luego va cubriendo poco a poco de colores saturados y contrastantes. Su paciente curiosidad lo llevó a practicar observando reproducciones de obras de artistas canónicos, pese a que no es algo frecuente en su manera de trabajar. Alejandro tradujo a su lenguaje plástico piezas maestras de Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949) y Leonilda González (Minuano, 1923 - Montevideo, 2017). En las versiones de *Las lavanderas*, una obra temprana del maestro del universalismo constructivo, y del grabado emblemático de Leonilda perteneciente a la serie de *Novias revolucionarias*, Yanes, con trato límpido y emocional, respeta la médula de las obras: la estructura compositiva de Torres García, simplificada y límpida pero aún bucólica, y la denuncia social en la estampa de Leonilda.

Pero la síntesis, que no es copia, sino reelaboración meditada, modifica, por ejemplo, el grabado de Leonilda, asegurándole un marco campestre —naturalmente tratándose de un carro— y el gesto ahora triunfal de las tres mujeres; le da un toque entusiasta y positivo a la obra. La acusación original, con los rostros ceñudos y enojados que le imprimió González a su pieza, ha pasado a otra fase. En cierta forma Yanes las redime. Ya no son víctimas enojadas, sino gloriosas princesas que recuperaron el cadáver de su compañera. La visión infantil de Alejandro incorpora elementos que no pueden decirse desacertados, sino que deben entenderse a la luz de sus propios procesos internos de creación. El resultado de ambas visiones es, en todo caso, de una fuerza icónica pareja. Nos recuerdan el concepto de *Pathosformel* de Aby Warburg, en el sentido de unas fórmulas patéticas y de emoción que resurgen en momentos históricos distantes, con motivos similares —ninfas, serpientes, héroes—, energías mnemotécnicas que se cristalizan en puras y atrayentes imágenes. **P**

¹ En el marco del proyecto Arte Otro en Uruguay, llevado adelante desde 2007 a la fecha. Más información en: www.arteotroenuruguay.blogspot.com

² María Freire. «El pescador de la Paloma», diario *Acción*, Montevideo, 24 de mayo de 1972.

³ Exhibidos en una *muestra relámpago* en CasaMarrío, Montevideo, el 1 de setiembre de 2017. Forman parte de una donación de 16 dibujos de Maurente que el galerista Enrique Gómez ofreció al proyecto Arte Otro en Uruguay.

⁴ Estuvo en exhibición en Arte Naïf en Uruguay, Fundación Unión, Montevideo, 6 de mayo 7 de agosto 2015 y en el Primer Encuentro Uruguayo-Brasileño de Arte Naïf en el SUBTE municipal, Montevideo, 1976.



"Larroca se ha comprometido con inquietudes intelectuales sobre el arte y las circunstancias que lo problematizan. Dejó sentado juicios y enfoques sobre el comportamiento del medio con los artistas y de los artistas con el medio. Testimonio de lo expuesto son los artículos periodísticos y ensayos que han quedado como legado de sus observaciones.

Este volumen nos deja hoy un resumen de una parte de su fecunda obra: diseños, caricaturas, estudios, viñetas e ilustraciones inéditas, así como otros trabajos publicados en diferentes medios de prensa."

RODOLFO AROTXARENA

"GRÁFICA ILUSTRADA", UN LIBRO QUE RESUME 40 AÑOS DE TRAYECTORIA EN ILUSTRACIONES PARA MEDIOS DE PRENSA.

Edita Ediciones de La Plaza. Distribuye GUSSI en librerías de todo el país.



Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



BRECHA | A TODA COSTA

Si tu perro todavía no aprendió a traerte Brecha, nosotros te la llevamos...

Si vivís en Ciudad de la Costa podés recibir el semanario todos los viernes en la puerta tu casa y más barato.

Suscribite o consultá por el 2902 5042
o suscripciones@brecha.com.uy



Brecha



La Pupila

La Pupila, única revista uruguaya especializada en artes visuales, informa que se encuentra en internet. Allí se podrán descargar todos los números editados hasta el momento así como mantener una comunicación más fluida con sus lectores.

www.revistalapupila.com



Centro de capacitación en Gestión Cultural **Agendá tu futuro**

Diploma en Gestión Cultural

De abril a diciembre:

lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Contabilidad y finanzas
- Comunicación y marketing cultural
- Taller de proyectos
- Legislación cultural
- Negociación y recaudación de fondos

Curso de Gestión de la Producción Artística

De agosto a noviembre:

martes y jueves de 18 a 20 hs.

- Introducción a la producción artística
- Producción artes escénicas
- Producción artes visuales
- Producción editorial
- Taller de montaje

Curso de Periodismo Cultural

De agosto a diciembre:

martes y jueves de 18 a 20 hs.

Un acercamiento a la tarea básica del periodista:

comunicados de prensa, elaboración de informes, comentario crítico y entrevistas.

El curso incluye herramientas para desempeñarse en medios tradicionales y digitales, además de fundamentos para la buena práctica periodística:

redacción de notas, entrevistas, críticas y columnas de opinión, entre otros temas.