



La Pupila



Dumas Oroño
(1921- 2005)

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 59, OCTUBRE 2021
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca
GRÁFICAMOSCA

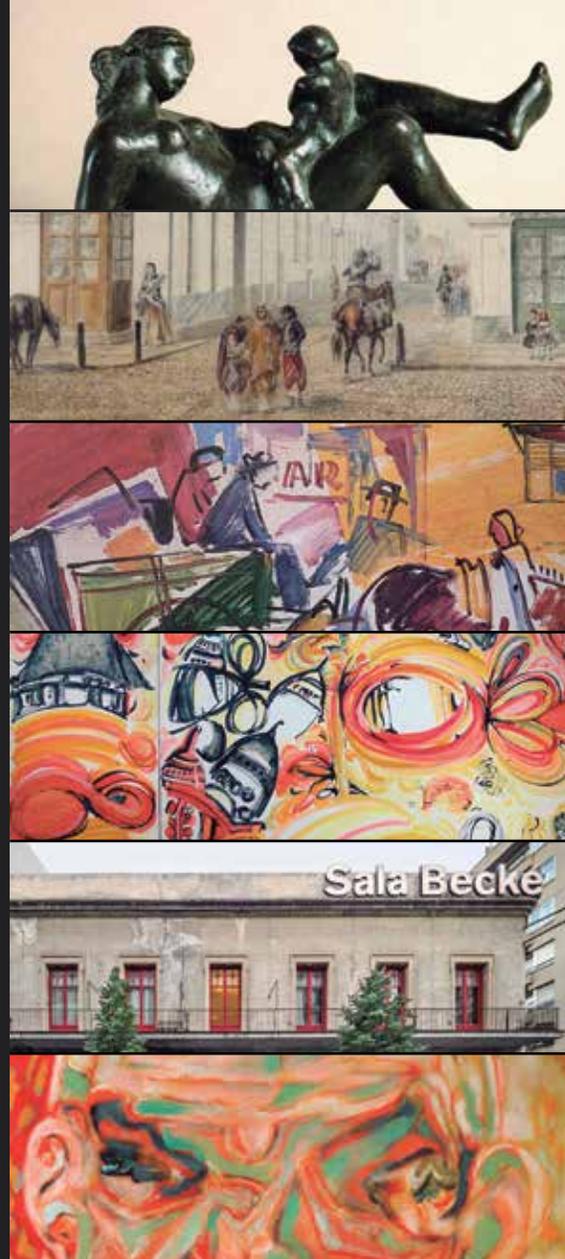
Junto a las artes en su 130.º aniversario.

SUMARIO >

- 1 Un museo de esculturas:
Colección García Uriburu
- 9 Un evocador del pasado
Guillermo Rodríguez
- 13 «No hay actitud estética sin actitud ética»
Dumas Oroño
- 20 Ser y (no) estar. Teresa Vila entre el
fermental accionar y la desmemoria
- 24 Las fábricas de creación de Barcelona:
un nuevo modelo de gestión cultural
- 29 Tipos típicamente críticos

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 59, OCTUBRE 2021

Tapa: **Dumas Oroño**. *Nocturno*. Acrílico, 100x80 cm, 1982. Colección particular.



STAFF / Colaboran en este número

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

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

Carolina Porley (Montevideo, 1979). Profesora de historia y licenciada en Comunicación Periodística, se desempeña como docente de Historia del Arte en bachillerato, en la UCU y en la UCLAEH. Escribe sobre artes visuales y patrimonio cultural en el semanario *Brecha*. Magíster en Historia, Arte y Patrimonio, actualmente realiza su doctorado en Historia. Integra el Sistema Nacional de Investigadores y su principal línea de investigación es el coleccionismo público y privado de arte en Uruguay. En 2019 publicó *El coleccionista. Fernando García y su legado al Estado uruguayo*.

Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Poeta, escritor, curador y crítico de arte. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Udelar, integrante de la Asociación Uruguaya de Críticos de Arte. Ha escrito notas sobre arte para *El Día*, *Posdata*, *Brecha*, *Dossier*, *Arte al Día* y otros

medios nacionales e internacionales. Fue investigador responsable del Proyecto Piranesi en la Biblioteca Nacional (1996-2001), ha sido jurado de concursos de arte y curador de numerosas exposiciones. Recibió el Premio Nacional de Literatura en la categoría ensayo de arte en 2004 y el Premio Municipal de Poesía de la IM en 2008. Es director del Museo Figari desde su creación en el año 2009.

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

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

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

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

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

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



Antonio Pena. *Venus Genetrix*. Bronce, 14x23x16 cm.

Un museo de esculturas: Colección García Uriburu

Nicolás García Uriburu (Buenos Aires, 1937-2016) fue un arquitecto, coleccionista y artista plástico argentino. En 1998, donó al Estado uruguayo su colección de obras de artistas nacionales.¹ El conjunto se alojó en un edificio de fines del siglo XIX, una antigua escuela que forma parte del complejo histórico-cultural del Cuartel de Dragones, un inmueble construido en la colonia, con funciones militares.² La colección Uriburu se completó con posteriores donaciones que contribuyeron a conformar un conjunto homogéneo y altamente representativo de la escultura uruguaya de la primera mitad del siglo XX.

DANIELA TOMELO

La colección y el coleccionista

Yo armo una colección porque me gusta. He hecho una crisis de vocación muy rara, que a lo mejor me la inventé yo, de servir a la gente, no sé por qué. Creo que tengo un destino en el que estoy obligado a hacer cosas para los demás. Me encanta que me digan: «Nicolás, vos estás completamente loco, nadie está esperando nada de

vos, divertite y gastá tu plata en dar una vuelta». Pero apenas yo vendo un cuadro enseguida esa plata va a distintos lugares, a distintas colecciones que estoy armando.³

Según comentó el propio artista en algunas entrevistas, sus colecciones empezaron cada vez más a interesarse por el arte americano y en especial por el arte de las antiguas culturas americanas.⁴ La colección que se ubica en Maldonado

recoge la obra de artistas uruguayos, principalmente escultores entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. El conjunto fue enriquecido posteriormente con donaciones de particulares, pero manteniendo la homogeneidad temática y temporal del núcleo original.⁵ El período temporal en el que se hicieron las obras expuestas comprende un momento especialmente rico para la escultura uruguaya. La construcción de



Federico Moller de Berg. *Peinándose*.
Yeso, 160x75 cm, 1946.

grandes edificios públicos demandó relieves y esculturas alusivas a sus funciones. Por otro lado, el mismo Estado llevó adelante un proceso de monumentalización de las ciudades y especialmente de Montevideo a través de la instalación de esculturas alusivas a la historia nacional.

Los escultores de ese período pensaron su obra en diálogo con la ciudad, según se desprende de las ideas expresadas

por Severino Pose, uno de los artistas expuestos:

Entiendo que el verdadero rol de la escultura, su función social y decorativa más eminente, debe considerarse aquella que cumple en las creaciones del arquitecto, especialmente en las que llenan las más altas finalidades de la vida contemporánea y constituyen los nuevos templos de la comunidad: escuelas, teatros, bibliotecas,

universidades populares, salas de concierto, casas del pueblo... Pero esta colaboración solo será posible cuando el arquitecto, maestro de obra, se erija en el verdadero creador de la nueva ciudad.⁶

Evidentemente esas obras están actualmente en las ciudades y en los edificios para los que fueron proyectadas, pero el proceso de realización supuso varias etapas. Antes de llegar al monumento el artista realiza bocetos, esculturas a menor escala de otros materiales diferentes al de la obra final o pequeños vaciados de algunas de las figuras que integran la pieza acabada. Un conjunto de piezas que tienen en muchos casos un valor propio, además de ayudar a entender el proceso creativo. Entre las muchas obras que encontramos de José Belloni en el museo, destacan justamente varios grupos escultóricos⁷ proyectados para el monumento a José Enrique Rodó (Parque Rodó, 1944). Los bocetos de la serie *Hércules*, donados por la familia del escultor José Luis Zorrilla son, además de valiosas piezas, importantes



José Luis Zorrilla. *Hércules y el león*. Bronce, 33x38 cm, 1955.

documentos para entender el proceso al que referíamos.

Los escultores uruguayos: la impronta clásica

Los escultores presentes en el museo pertenecen a generaciones cercanas y tienen similar formación. El Círculo de Bellas Artes fue la institución de referencia en materia de formación artística desde su creación en 1905 hasta que se fundó la Escuela de Bellas Artes en 1943. Pedro Menini, integrante del núcleo fundador del

círculo, fue el primer docente de escultura hasta que llegó, en 1919, el argentino formado en Europa Luis Falcini.⁸

El periplo de formación de la mayoría de los artistas uruguayos se continuaba en Europa. En el norte de Italia se formaron Pedro Menini y Luis Cantú así como Edmundo Prati, quien asistió a la prestigiosa Academia de Brera en los años veinte. Una propuesta más libre y menos ortodoxa fue la ofrecida por la Académie de la Grande Chaumière en el barrio parisino de Montparnasse. Allí fue maestro de muchos latinoamericanos, un

artista conocido y admirado en el Río de la Plata, Antoine Bourdelle (1861-1929). Los uruguayos que pasaron por su estudio fueron Pablo Mañé (también vinculado a otro alumno de Bourdelle, Aristide Maillol), Antonio Pena, Bernabé Michelena, José Luis Zorrilla de San Martín y Federico Moller de Berg. Todos ellos presentes en la colección fernandina que exhibe incluso la caja de herramientas de Moller de Berg. Una de las obras más importantes de Bourdelle fue el monumento al General Alvear ubicado en la Recoleta (Buenos Aires). Bourdelle trabajó frecuentemente

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria



José Luis Zorrilla. *Venus Genetrix*. Bronce, 47x60 cm, 1950.

temas mitológicos, siendo su representación del Heracles arquero la más recordada.⁹ La colección García Urriburu presenta dos obras desde las que sus alumnos siguieron esta temática, *Hércules y el león* de José Luis Zorrilla (1891-1975)¹⁰

y *Calíope* de Antonio Pena (1894-1947),¹¹ La escultura de Zorrilla es de un violento y potente movimiento, *Hércules y el león* se funden en una sola figura que presenta variados puntos de vista para el espectador que la rodea. Los rasgos geometrizados de

los rostros muestran a un Zorrilla seguidor también en este punto de las enseñanzas del maestro francés. La *Calíope* de Pena representa a la musa de la poesía y la elocuencia como una joven sentada que sostiene la lira e inclina su cabeza en un

NICOLÁS GARCÍA URIBURU Y EL CAMPO RIOPLATENSE

Nicolás García Urriburu fue un artista cuya obra estuvo centrada en la reflexión sobre el medioambiente y su preservación. El 19 de junio de 1968, durante la Bienal de Venecia, coloreó de verde las aguas del Gran Canal. Una acción que apuntaba a la toma de conciencia sobre la destrucción del medioambiente. La intervención se repitió en otros ríos de otras tantas ciudades: París, Nueva York y Buenos Aires. Los registros de estas fueron plasmados en

fotografías por el autor conformando lo que llamó *Hidrocromía intercontinental*.

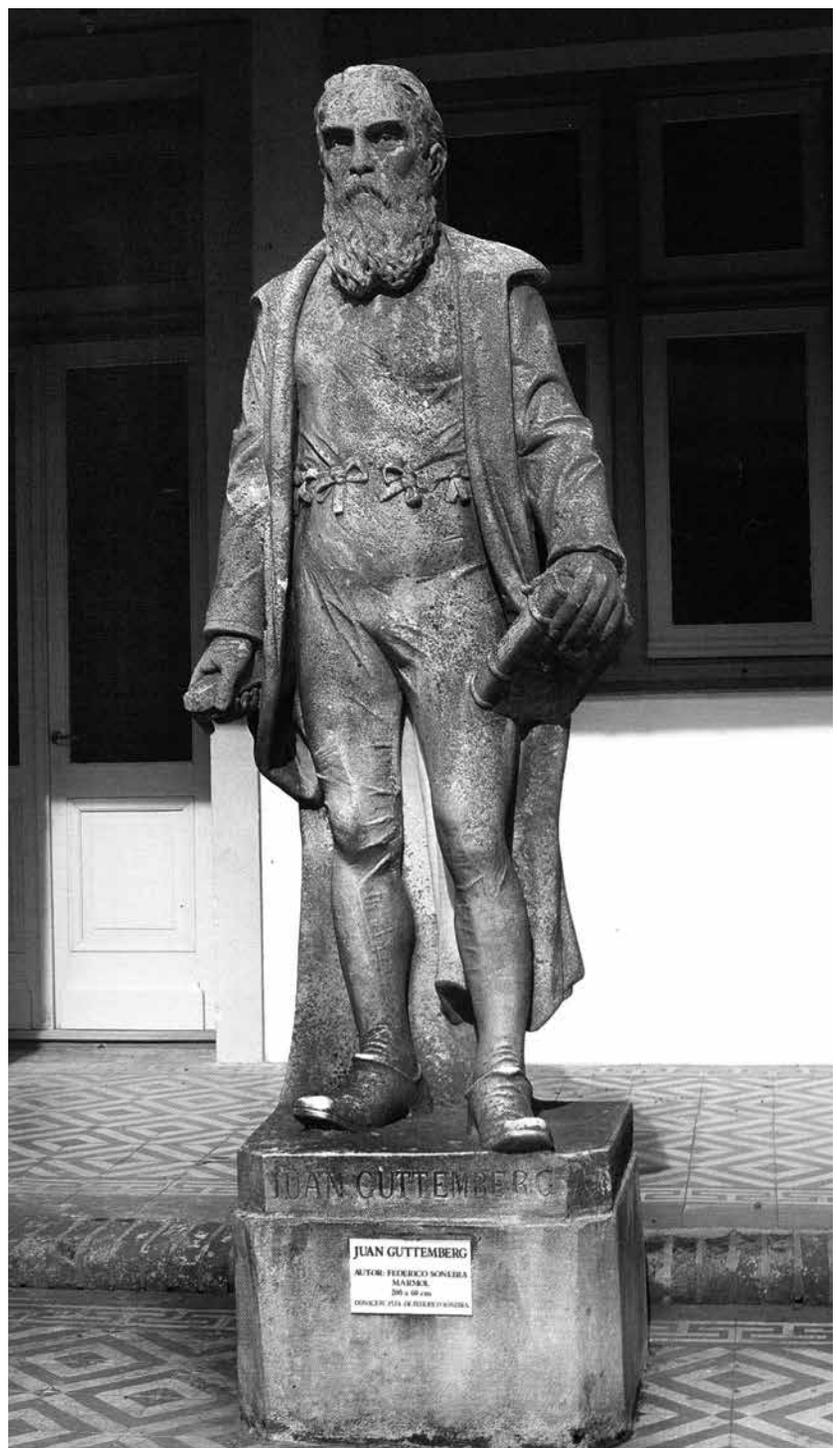
En el Museo García Urriburu hay un lienzo suyo: *Cactus al atardecer*.³⁰ Allí presenta grandes figuras que remiten al campo rioplatense, en este caso los cactus; en otras obras serán ombúes, jacarandás, araucarias, gomeros, vacas u ovejas. Paisajes reinventados con imágenes monumentales, con un cromatismo propio, de intensos verdes, rosas y luminosos azules que crean paisajes muy sugerentes y por momentos casi oníricos. El Museo Ralli en Punta del Este cuenta también con dos obras de García Urriburu.

Federico Soneira. *Guttemberg*.
Mármol, 200x60 cm, último cuarto del siglo XIX.

gesto más ligero y suave. Otras dos obras de Pena y Zorrilla revelan diversos modos de trabajar con temas similares. La representación de la diosa romana Venus en su cualidad de madre y generadora de vida es trabajada también por ambos escultores. De Pena se expone, además, una preciosa acuarela coloreada de firme trazo expresionista,¹² sin duda una obra plenamente moderna. Llevado el tema al plano de la escultura, Pena realiza una *Venus Genetrix*¹³ más sensual, distendida, parece jugar con el niño al que sostiene en su regazo y al que contempla con una graciosa inclinación de la cabeza. La *Venus Genetrix* de Zorrilla¹⁴ es en cambio una matrona sólida, de rostro severo, que sostiene con firmeza a los niños a los que ofrece los pechos nutricios. El referente clásico es destacado por los contemporáneos en todas estas obras. Los críticos referían a la obra de Pena con estos cometarios: «Deslumbrado por lo grequizante»,¹⁵ «...prevaleció la embriaguez que le produjo el milagro griego, los sagrados mármoles de Pericles y la admiración que le poseyó frente a las obras del imperio romano»¹⁶ o más radicalmente: «Es el griego viviendo en nuestro siglo. No es la repetición, sino la continuidad de sus formas de las formas nobles».¹⁷

La antigüedad proveía no solo de un repertorio estilístico, sino también de unas ciertas ideas que funcionaron como base de un repertorio alegórico, necesario a la hora de transmitir valores. Venus Genetrix, la madre que nutre, estuvo asociada muchas veces a la república o a la patria. De Severino Pose (1894-1964) se presenta una pequeña figura femenina, una especie de Victoria alada pensada para un monumento a las Instrucciones del año XIII.¹⁸

La madre. Alegoría de paz,¹⁹ de José Belloni, recurre igualmente a la figura femenina, en clave alegórica, aunque no haya en ellas connotaciones clásicas explícitas como en



las obras anteriores. El escultor comentaba: Fue en el momento en que se iniciaba la segunda guerra mundial. Sí... yo quise plasmar aquí una oración perpetua por la Paz del Mundo, por la serenidad de las Madres, por el sagrado derecho que tienen los Niños de poder vivir felices sus breves horas de infancia.²⁰

El desnudo femenino es un tópico de la escultura tanto clásica como moderna. *Peinándose*²¹ de Federico Moller de Berg (1899-1991) es un estudio en yeso de una

obra que luego fue trasladada al mármol y como tal merecedora del Gran Premio Medalla de Oro en el Salón Nacional de 1946.²² La suavidad de la superficie blanca, ya sea en el mármol o en el yeso, y la ligereza con que la joven cierra los ojos y se concentra en el gesto de recogerse el cabello remiten a un tópico a la vez clásico y moderno. La joven desnuda o casi desnuda que hace su *toilette*, ajena al observador que siempre es un voyeurista. Tema extensamente trabajado por el arte del siglo XIX y principios del XX.

Camino al monumento

A lo largo de los últimos doscientos años, la escultura tuvo sin duda una función conmemorativa y, como señalamos anteriormente, el Uruguay de la primera mitad del siglo XX llevó adelante un plan que supuso la construcción de muchos monumentos en las ciudades y en especial en Montevideo.

El museo que nos ocupa tiene varias obras que fueron estudios de monumentos de mayor tamaño concretados en la capital del país. Ya mencionamos las piezas de Belloni destinadas al monumento a Rodó. También hay un estudio para *La carreta*²³ hecho en bronce, la figura de *El aguatero*²⁴ y la figura masculina²⁵ que forma parte del *Monumento a Mauá*. Esta última es una pieza en bronce. El monumento final se hizo en granito rosado y presenta a una figura masculina desnuda con una especie de engranaje que remite al mundo del trabajo con el que se asoció al Barón de Mauá. Las tres figuras que acompañan el *Obelisco a los Constituyentes* de Zorrilla,²⁶ la Ley, la Fuerza y la Libertad, no pierden monumentalidad a pesar de ser estudios de escala mucho menor que las piezas que

finalmente se realizan para el obelisco. Artigas también está presente en la colección. Una de las piezas más interesantes es la maqueta del monumento a José Artigas que realizara el escultor uruguayo Federico Soneira (1830-1900). Soneira, formado en Italia en la academia florentina, fue el ganador del primer concurso convocado con el fin de realizar un monumento al prócer. Si bien el monumento finalmente no se realizó, la gran maqueta da cuenta de la monumentalidad del conjunto.²⁷ Varias décadas después, Zorrilla realizará un Artigas sin caballo²⁸ y vestido de civil que dará lugar a varias esculturas del prócer.

Otras formas de conmemorar y de esculpir: la medallística

La realización de medallas fue una tarea que ocupó a los escultores de las primeras décadas del siglo. La inauguración de un edificio, un hecho histórico, social o deportivo o aniversario de una figura eran motivos para que instituciones públicas o privadas hicieran emisiones de medallas, generalmente de gran valor estético.

Sobre la técnica y su importancia explica la escultora Mariví Ugolino:

La técnica ha tenido pocas variaciones, desde el *metallum* griego, el artista realiza un «plato» de tamaño varias veces superior a la medalla definitiva generalmente en arcilla. Luego es moldeado en yeso, para ser entregado al artista medallista, que con un pantógrafo apropiado reduce el modelo para así realizar el «cuño» que en una prensa generará la medalla o plaqueta.

De todo este proceso se obtiene un número limitado de piezas que serán distribuidas entre sus allegados por la institución o el particular que solicitó la realización.

Fueron primero acuñadas lógicamente en Europa y Argentina, hasta que Agustín Vera alrededor de 1866 y en 1888 Gerónimo Tammara establecen sus comercios de platería y acuñación de monedas.²⁹

La colección de medallas que tiene el museo fue donada en su mayor parte por el coleccionista Joaquín Molina. Algunas celebran la propia inauguración de un monumento. El mismo Belloni

ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

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

Creamos tu **sitio web** y vos lo administras

más info: www.jubin.uy

realizó una medalla con motivo de la inauguración del monumento a Rodó en 1947. Antonio Pena en 1938 realizó una medalla con motivo de la puesta de la piedra fundamental del edificio de la Facultad de Ingeniería, obra de Julio Vilamajó. La alegoría clásica está allí presente a través de la imagen de un Hermes vigoroso. Pena y Vilamajó trabajaron juntos en más de una oportunidad, de hecho muchas de las obras de Vilamajó tienen esculturas de Pena y ambos son autores del monumento a la confraternidad uruguayo-argentina ubicado en el Parque Lezama en Buenos Aires. El museo cuenta con una placa de bronce realizada por Pena y Vilamajó en 1928 como homenaje al Dr. Augusto Turenne. Dos figuras femeninas con un niño pequeño aluden a la especialidad del médico como obstetra. Una victoria alada es la imagen que elige Zorrilla para la medalla alusiva al centenario de la Jura de la Constitución. Aurora Togores, una de las pocas escultoras mujeres de esa generación, está presente a través de una medalla con motivo del cincuentenario de la fundación del cuerpo de bomberos. Imágenes sintéticas, planas, de líneas seguras, son reflejo de un tipo de modernidad que no reniega de la matriz clásica. Una modernidad que queda claramente esbozada al compararla con la medalla acuñada en Buenos Aires en 1906 con motivo del inicio de las obras del Palacio Legislativo. En ella se recurre a alegorías clásicas, pero con una factura tributaria del naturalismo decimonónico. Medallas, monumentos y bocetos

conforman un conjunto de singular valor a la hora de conocer, estudiar y disfrutar un episodio de la historia de la escultura uruguaya. 

¹ La donación de tipo modal exigía que el MEC fuera el propietario de las obras, que el conjunto debía permanecer indiviso y expuesto. Agradezco a Silvia Listur, curadora de la colección, la información que me proporcionara para la elaboración de este artículo.

² 25 de Mayo y 18 de Julio, Maldonado.

³ http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/colecciones/exhibicion_fr.html

⁴ La colección que formó y que incluye más de mil piezas de arte precolombino fue donada por su hija al Museo Histórico Nacional argentino luego de la muerte del artista.

⁵ La pinacoteca de la colección pertenece al mismo período que las esculturas. Algunos de los artistas representados son Pedro Blanes Viale, Rafael Pérez Barradas, José Cuneo, Carlos Rúfalo, Carlos Alberto Castellanos. No me referiré a ellos en el siguiente artículo, centrado en la escultura.

⁶ En Larnaudie, O. (1999). *Los veinte: El proyecto uruguayo*. Montevideo: Museo Blanes. P. 30.

⁷ *La despedida de Gorgias*. Alegoría del monumento a José Enrique Rodó. Bronce, 28x48 cm, 1947; *La despedida de Gorgias y los seis peregrinos*. Alegoría del monumento a J. E. Rodó. Yeso, 14x25 cm y *Proteo guardián de las focas de Neptuno*. Alegoría del monumento a J. E. Rodó. Bronce, 24x35 cm.

⁸ Por su taller pasaron A. González, A. Savio, A. Togores, D. Contestáble y José Luis Zorrilla.

⁹ Varias obras de Bourdelle pueden verse en Buenos Aires, en el MNBA, así como en sus jardines.

¹⁰ J. L. Zorrilla. *Hércules y el león*. Bronce, 33x38 cm.

¹¹ Antonio Pena. *Calope*. Bronce, 29x25 cm.

¹² Antonio Pena. *Venus Genetrix*. Tinta y acuarela sobre papel, 17x26 cm, 1924.

¹³ Antonio Pena. *Venus Genetrix*. Bronce, 14x23x16 cm.

¹⁴ J. L. Zorrilla. *Venus Genetrix*. Bronce, 47x60 cm, 1950.

¹⁵ García Esteban, F. (1968). *Las artes plásticas en el siglo XX*. Montevideo: Universidad de la República. P. 80.

¹⁶ Montero Bustamante, R. (1956). *Exposición Antonio Pena*. C. M. Bellas Artes. Ministerio Instrucción Pública. P. 12.

¹⁷ Antonio Pena. Escultor y Grabador. *Hogar y decoración*. 1946, n.º 15-16, p 515.

¹⁸ Severino Pose. *Victoria*. Bronce, 33x30 cm. La victoria alada o Niké es la representación griega que alude al triunfo.

¹⁹ José Belloni. Madre. Alegoría de paz. Yeso, 160x90 cm.

²⁰ *Rotaruguay*, s/d.

²¹ Federico Moller de Berg. *Peinándose*. Yeso, 160x75 cm, 1946.

²² La obra en mármol se encuentra en el MNAV. *Peinándose*. Mármol, 144x67 cm, 1946.

²³ J. Belloni. *La Carreta*. Parque Batlle. Inaugurado 1934.

²⁴ J. Belloni. *Aguatero*. Yeso, 130x50 cm, 1930. La obra final está ubicada en la Plazoleta Viera en las calles Rivera y Julio César. Se inauguró en 1932.

²⁵ J. Belloni. *Homenaje al Vizconde de Mauá*. Yeso original, 90x160 cm. Inaugurado en 1944.

²⁶ J. L. Zorrilla. *Obelisco a los Constituyentes*. Bronce y granito rosado. Inaugurado en 1938. 18 de Julio.

²⁷ En el patio del museo pueden verse dos esculturas de Soneira que presentan las figuras de Guttemberg y Cervantes. Forman parte de un grupo más amplio de esculturas que el artista dedicó a diversas figuras destacadas y que realizó en su taller italiano en la que fuera su residencia familiar, el Castillo Soneira en la calle Suárez 3781. En Montevideo se encuentran las otras seis obras.

²⁸ J. L. Zorrilla. Artigas. Bronce sobre base de mármol. 41x14 cm.

²⁹ Ugolino, M. (1999). Las medallas celebratorias en *Los veinte: El proyecto uruguayo*. Montevideo: Museo Blanes. P. 33.

³⁰ *Cactus al atardecer*. Óleo sobre tela, 190x180 cm.

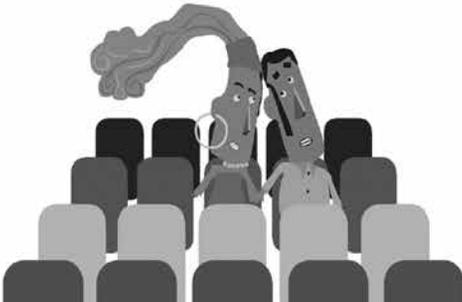


SOCIO
ESPECTACULAR

Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura





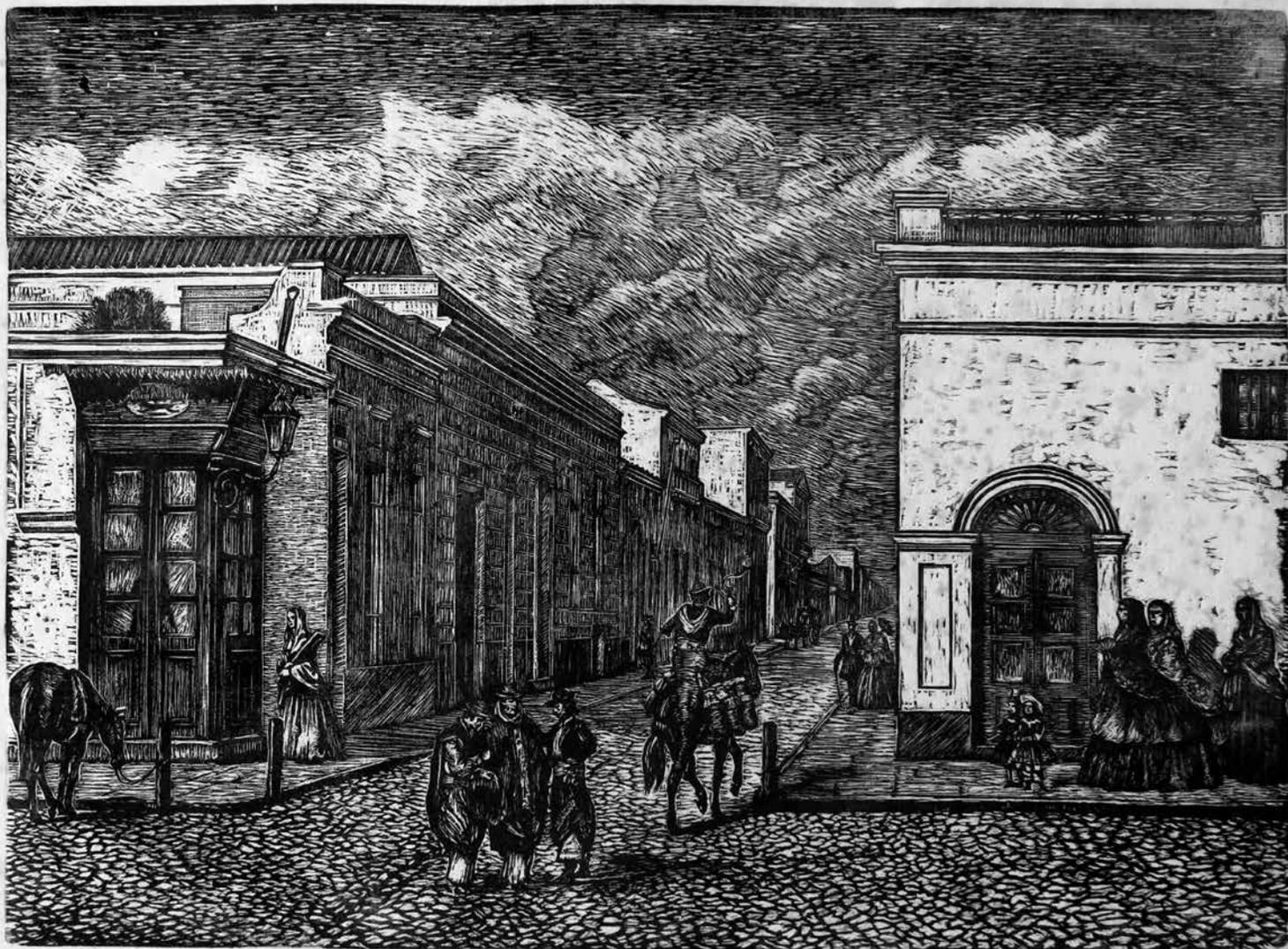
J. L. Pallière. *Sarandí y Misiones*. Montevideo en 1858. Acuarela sobre papel, c. 1858-1876. Museo Histórico Nacional.

Un evocador del pasado

En su trayectoria artística, Guillermo Rodríguez (Montevideo, 1889-1959) se destacó como grabador, con un gran dominio de la xilografía a partir de la cual plasmó un imaginario social costumbrista. En la década de 1940 trabajó para el Museo Histórico Nacional, que entonces ambicionaba tener su propio «Gabinete de Calcografías y Reproducciones» con el que procuraba dar mayor divulgación a las perlas iconográficas de su acervo.

CAROLINA PORLEY

En las décadas en torno al Centenario (1910-1930) hubo un interés renovado por el estudio del pasado del país y sobre todo por la reunión de los vestigios materiales necesarios para escribir su historia. Se formaron colecciones iconográficas que reunían diversas ilustraciones, principalmente grabados, aunque también dibujos y acuarelas, estimadas por su carácter testimonial y su valor documental. Estas aportaban vistas de la ciudad, representaciones de los habitantes del medio urbano y de la campaña, escenas costumbristas, reconstrucciones de batallas, retratos de personalidades políticas y militares, descripciones de tramos de la ciudad y de su arquitectura, entre otras temáticas. Varias de estas colecciones, que generalmente integraban



Reproducción xilográfica de **G. Rodríguez**, *Calle Sarandí y Misiones*. Montevideo en 1858. 1944. Museo Histórico Cabildo.

conjuntos bibliográficos y documentales mayores, ingresaron en las décadas siguientes al Estado, enriqueciendo los acervos de los museos históricos y de la Biblioteca Nacional. Entre otras pueden mencionarse las colecciones de Pablo Blanco Acevedo, Roberto Pietracaprina, Carlos Mac Coll, Buenaventura Caviglia, Ricardo Grille y José María Fernández Saldaña. Las dos primeras ingresaron en la década de 1940 al Museo Histórico Nacional (MHN), la de Mac Coll se dispersó y solo una parte pasó al patrimonio público (fundamentalmente al Museo

Histórico Municipal), mientras las tres últimas pasaron en los años cincuenta a la Biblioteca Nacional. A ellas debe agregarse la colección de casi dos mil piezas reunidas por Octavio C. Assunção, la mayor de su tipo, que adquirió el gobierno de Montevideo en 1963. Las piezas más preciadas en estas colecciones eran los originales realizados por viajeros europeos, marinos, diplomáticos y dibujantes que llegaron a estas costas en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, desde el inglés William Toller, que produjo en 1715 las primeras

escenas de caza de ganado en la costa de Rocha, hasta el pintor francés nacido en Río de Janeiro, Jean León Pallière (1823-1887), uno de los principales documentadores de los tipos sociales y costumbres rioplatenses entre 1855 y 1866. Entre ambos pueden citarse el marino inglés Emeric Essex Vidal, quien estuvo dos veces en Montevideo (primero apoyando la invasión portuguesa en 1816 y luego con la misión diplomática que propició la creación del Estado oriental en 1828), a los dibujantes Conrad Martens y Augustus Earle que llegaron al Río de la



Barthélemy Lauvergne. *Mercado de Montevideo*. Litografía, c. 1836.

Plata junto a Charles Darwin en 1832, o los artistas de la expedición francesa La Bonite, Barthélemy Lauvergne y Théodore Fisquet que estuvieron en 1836, y, el más conocido, el capitán Adolphe d'Hasrel, cuya estadía en Uruguay entre 1839 y 1840 se dio en el marco de la Guerra Grande.

En noviembre de 1942 el MHN recibió por donación la colección de Roberto Pietracaprina (1884-1941), que exhibió en una sala que llevaba el nombre del coleccionista. La colección tenía 265 piezas (ilustraciones, mapas, planos, algunos objetos y documentos), en su mayoría grabados, aunque había también dibujos y acuarelas originales.¹

Como parte de una política que procuraba la mayor difusión del acervo

iconográfico, el director del museo, el historiador Juan Pivel Devoto ideó un proyecto para reproducir las ilustraciones más valiosas de modo de hacerlas accesibles al público y que su venta generara una fuente de ingreso para el museo.² Ya había tenido una exitosa experiencia con la producción de postales, pero en 1943 pensó dar un paso más y montar en la Casa Lavalleja, segunda sede del museo, un gabinete de calcografías y reproducciones, al estilo de los que tenían varios museos de Europa. El Poder Ejecutivo aprobó la iniciativa, asignándole los primeros fondos para su puesta en marcha. En enero del año siguiente el director comunicó sobre los «primeros ensayos», informando que el pintor y grabador Guillermo Rodríguez

había sido el técnico asignado (en un principio había pensado en Adolfo Pastor), «quien ha tenido a su cargo la reproducción, en grabados y en madera, de antiguas láminas en las que se aprecian escenas y tipos del pasado nacional».³

Esta experiencia de trabajo para el MHN le abrió a Guillermo Rodríguez un campo laboral en el que habían incursionado e incursionarían distintos artistas de la época que ofrecían sus obras o servicios a los museos históricos —tanto el nacional como el municipal—, o eran contratados directamente por estos.

Los museos ya recurrían a artistas para tareas de restauración de óleos, así como para realizar copias de cuadros, principalmente retratos de personalidades

del siglo XIX. Un caso emblemático es el de Miguel Benzo, quien se incorporó al MHN en 1918 como «pintor técnico», trabajando en la institución por cuatro décadas. A esas tareas se sumó la de reproducir láminas antiguas que habían logrado captar aspectos del pasado acerca de los cuales eran, a veces, los únicos registros. Generalmente los museos les hacían encargos de reproducciones en obra plana (dibujos, grabados, acuarelas) y también en tres dimensiones (maquetas), o los propios artistas le ofrecían obras que podían ser también de reconstrucción histórica (del aspecto de la ciudad y sus edificios, por ejemplo), para lo cual se documentaban.

El historiador Horacio Arredondo (1888-1967), entonces director del Museo Histórico Municipal, denominó a estos artistas «evocadores del pasado»⁴, refiriéndose a pintores como Horacio Berta, Pierre Fossey, Carlos Menck y su hijo Carlos Menck Freire (recientemente fallecido), y también a la artista francesa, radicada en Argentina, Léonie Matthis. De todos ellos ambos museos históricos tienen numerosa obra.

En el caso de Guillermo Rodríguez, su trayectoria tiene una primera etapa signada por la pintura paisajista y la influencia de Pedro Blanes Viale. Sin embargo, tempranamente se inclinó por

temas históricos y costumbristas. Vale citar el enorme lienzo (7×3 metros) dedicado al éxodo del pueblo oriental que alberga el edificio del Correo. En los años treinta comenzó a trabajar como grabador, destacándose en la técnica xilográfica que entonces no estaba extendida en el ambiente local. El Museo Blanes tiene una importante colección de grabados en madera del artista, con más de cincuenta láminas con motivos costumbristas y de distintos tipos sociales rurales y urbanos, destacándose las representaciones de distintos oficios. Algunos de esos trabajos fueron exhibidos en la muestra dedicada a los realistas sociales, realizada por el ex director del museo, el historiador Gabriel Peluffo, en 1992. Sin embargo, Rodríguez no era precisamente un realista social: no había en él una intención de denuncia sino más bien un esfuerzo por fijar tradiciones y costumbres vernáculas.

En 1943 realizó los primeros ensayos para el Gabinete de Calcografías y Reproducciones del MHN. Las xilografías reprodujeron dos acuarelas de Pallière, *Calle Sarandí y Misiones* y *La puerta de la Ciudadela*, y seis litografías de Lauvergne y de Fisquet: *Iglesia de Montevideo*, *Desembarcadero*, *Vista de Montevideo* y *Mercado de Montevideo* del primero, y

Puerta exterior de Montevideo del segundo. Las láminas originales proceden de la colección Pietracaprina del MHN, mientras que los grabados en madera se encuentran en el Museo Histórico Cabildo e ingresaron como parte de la colección de Octavio Assunção.⁵

Calle Sarandí y Misiones presenta una escena cotidiana en esa esquina de la antigua ciudad en 1858. Dos pequeños niños miran desde la vereda a tres gauchos que conversan en el cruce de calles. A la derecha, tres damas caminan con sus abultadas faldas, sus mantillas y abanicos. Por Misiones avanzan hacia Sarandí una pareja. Frente a ellos, en sentido opuesto un lechero a caballo, y a lo lejos, donde se pierde la vista gracias al efecto de fuga de la perspectiva, se divisa una carreta y otros transeúntes. Sobre la esquina, pero en la vereda de enfrente, una joven parece estar por entrar a un comercio frente al cual aguarda «estacionado» un caballo.

La acuarela tiene el efecto de una instantánea tomada en pleno día. El artista representa a las personas caminando, alejándose a caballo o conversando en medio de la calle, captando el momento, el trajinar cotidiano. Sin embargo, la escena en sí no tiene nada de circunstancial. El detallismo descriptivo en la composición del entorno edilicio y sobre todo de las

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



J. L. Pallière. *La puerta de la ciudadela*.
Acuarela sobre papel, c. 1858-1876.
Museo Histórico Nacional

personas, con sus vestimentas distintivas, deja en evidencia una factura pensada y cuidada.

El aspecto edilicio era el de una «arquitectura sin arquitectos», con edificaciones de fachadas calmas, chambranas sencillas en puertas y ventanas, líneas rectas en zócalos, cornisas y pretiles, y guardapolvos de moldurado discreto. En la obra de Pallière esa austeridad es alterada por el llamativo trabajo decorativo en la puerta con arco, que se ve a la derecha, y en la curiosa construcción liviana en madera, del comercio ubicado en la otra esquina. La otra acuarela también tiene como escenario una esquina de Sarandí próxima a la Puerta de la Ciudadela, y también consta del efecto de instantánea, con empeño documental en la representación de las fachadas, los locales comerciales y los tipos sociales. Esa acuarela, de la cual hay un interesante texto de Ernesto Beretta,⁶ tiene un valor heurístico para el estudio del pasado edilicio de la ciudad, ya que el pintor representó a la derecha el noble edificio que mandó construir a principios de 1840 Juan María Pérez con destino a hotel y locales comerciales (demolido 120 años más tarde y sustituido por el Edificio Ciudadela).

Si pasamos a las reproducciones de Rodríguez debemos primero consignar que la xilografía tiene características técnicas

que la hacen única e inconfundible. Las composiciones resultantes tienen un trazo grueso que no deja dudas acerca de su carácter gráfico, y que confiere al dibujo una apariencia un tanto ruda o temperamental.

Por eso resulta curioso que haya sido la técnica elegida para realizar las reproducciones de las láminas que deseaba divulgar el MHN, sobre todo considerando que hay otras técnicas de grabado que logran más detalles y reproducciones que no parecen tales.

Una explicación posible es que Rodríguez haya convencido a Pivel Devoto de las virtudes de esta técnica, de la que él era un verdadero experto, aunque esas cualidades tenían más que ver con consideraciones artísticas que documentales.

De ahí es que nos resulta interesante compartir aquí las ilustraciones originales de estos artistas viajeros junto a las xilografías de Rodríguez. De este modo se puede apreciar el trabajo del grabador a la hora de reproducir las ilustraciones, considerar los aciertos o logros en los detalles, así como las condicionantes de la técnica.

Parece claro que en este tipo de reproducciones el artista tiene ciertos desafíos a la hora de copiar la imagen y al mismo tiempo la técnica xilográfica introduce o aporta nuevos elementos con potencial expresivo al motivo, y que

emanan de la metodología seguida para resolver, por ejemplo, el aspecto del cielo o el revoque liso en la fachada. Que el lector saque sus propias conclusiones. 

¹ El número de piezas corresponde al incluido en el inventario de la colección realizado por el MHN y fechado el 24 de noviembre de 1942. Departamento de Antecedentes e Inventarios del MHN, Carpeta 1484, Colección de estampas de Roberto Pietracaprina.

² Juan Pivel Devoto, carta al ministro de Instrucción Pública, Adolfo Folle Juanicó, 8 de junio de 1943. Archivo administrativo del MHN, Libro de notas de 1943, tomo I.

³ Pivel Devoto, carta al ministro Folle Juanicó, 24 de enero de 1944. Archivo administrativo del MHN, Libro de notas de 1944.

⁴ Horacio Arredondo, «Civilización del Uruguay. Bibliografía de viajeros. Contribución gráfica». Tomo II. Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Montevideo, 1951.

⁵ Libro inventario 4, Colección Octavio C. Assunção, Museo Histórico Cabildo, folio 271.

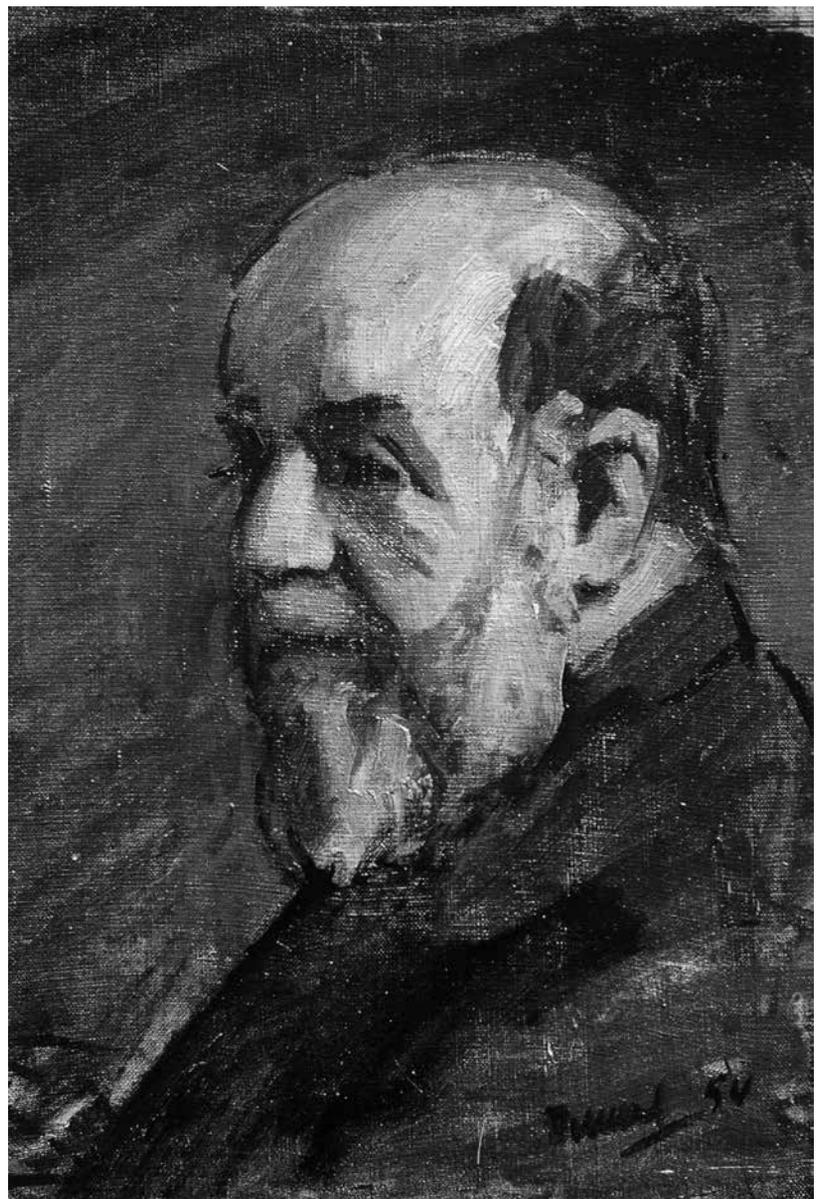
⁶ Beretta, Ernesto, «La puerta de la Ciudadela, por Jean León Pallière». S/f. Disponible en: http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/file/71138/1/puerta_ciudadela_jeanleon_palliere.pdf

«No hay actitud estética sin actitud ética»

La trayectoria de Dumas Oroño (Tacuarembó, 1921-2005) se debe dimensionar a partir del amplio espectro de facetas que caracterizó su quehacer: pintor, muralista, de destacada labor como docente, trabajador de las artes aplicadas y propulsor de encuentros y emprendimientos culturales. Su labor en los distintos ámbitos estuvo signada por una actitud ética que para él estaba indisolublemente ligada a la creación y a la convicción de que el activismo cultural y la difusión del arte son pilares fundamentales en la construcción del entramado social. Su lenguaje es heredero del legado del Taller Torres, sus composiciones están organizadas sutilmente por colores, texturas, valores, ritmos, materias y grafiados que ofician como crónicas poéticas de su tiempo. Para conmemorar el centenario de su nacimiento se van a realizar tres muestras homenaje (ver recuadro).

GERARDO MANTERO

Para comenzar el análisis de lo que nos dejó la prolífera trayectoria de Dumas Oroño hay que enfatizar en la coherencia y la fidelidad de sus convicciones. Heredero de la Escuela del Sur, lo primero que señalaba Dumas cuando se le preguntaba por el legado del taller: «En primer lugar, la ética del artista: debe atender lo que siente que debe decir, a la investigación de sus medios y a la adecuación de su lenguaje, por encima del mercado y al margen de premios y de círculos». Esta actitud, sumada a un indisimulado compromiso político, pauta su actividad en los distintos ámbitos por los que transitó, como lo fue la generosa e intensa actividad docente, tanto práctica como teórica, en el interior del país (San José, Canelones) en la Enseñanza Secundaria y en su casa-taller del Prado en el oscuro período de la dictadura. Mención especial merecen sus libros pedagógicos, el primero de 1951 sobre la expresión infantil, que recogía su experiencia en ese campo influenciada por las tendencias educativas del momento, en



*Dr. Cáceres. Óleo, 40x30 cm, 1954.
Colección particular.*



Mural de cerámica engobada en el hall del liceo. 7,20x1 m, 1963.



Serie *Los Caballos*. Esmalte, 42x72 cm, 1964-65. Colección del autor.

especial la actividad rectora de Jesualdo Sosa y la puesta en marcha de las Misiones Pedagógicas de Julio Castro. En 1961, año en que fue nombrado profesor de práctica docente del Instituto de Profesor Artigas, publicó su segundo libro *El dibujo en el liceo*, y al respecto señalaba: «Advierto que carecemos en la signatura de lo que llamaríamos una línea educativa, ya que, al amparo de una programa inconcreto, se adecuan orientaciones diversas, dispares, que dan habitualmente resultados pedagógicos opuestos». Más adelante elaboró cinco cuadernos pedagógicos que no llegaron a publicarse. La misma impronta personal lo llevó a ser promotor y gestor de emprendimientos de relevancia como lo fue su participación en la creación del Museo de San José con la intención de crear un plan de fomento

de las artes en el interior. El museo llegó a tener un acervo de 250 obras, en su mayoría de artistas nacionales. Adquirió obras de Figari, Torres García y Barradas. En ese período también comenzó su relación con la enseñanza para niños, dando clases gratuitas en la escuela de Villa Rodríguez. En 1940 organizó el primer congreso de artistas del interior y formó parte de la directiva de la Asociación de Artistas Plásticos del Interior. En 1953, el intendente de la época condicionó el apoyo económico de la comuna al museo a la renuncia de Dumas Oroño al cargo de director. Así, después de seis años de intenso trabajo, por su conocida filiación con el Partido Comunista, abandona su cargo y se muda a Montevideo. En 1956 comenzó a enseñar en el liceo de Las Piedras, donde además

fue responsable de la existencia de un conjunto de murales de Julio Alpuy, Julio Mancebo, Juan Mastromatteo, Francisco Matto, Augusto Torres, Manuel Pailós, Ernesto Vila y dos de su autoría, sumado a la obra pictórica y dibujos de Alceu Ribeiro, Manuel Lima, Jonio Montiel, Luis Alberto Solari, José Gurvich y Carlos Llanos. Esta iniciativa no contó con el apoyo expreso de Enseñanza Secundaria y se llevó a cabo, una vez más, con la donación de los artistas de sus trabajos, solo se pagaban los materiales y las horas de trabajo de operarios, con recursos recaudados en el entorno liceal. En 1972, en plena dictadura, integró la Comisión Cultural de la Asociación Cristiana, institución que conjuntamente con la AEBU fueron estoicos espacios de resistencia desde donde se promovieron



Serie *Antipinturas*. Acrílico, 50x80 cm, 1969-76. Colección del autor.

muestras de arte, jornadas literarias, música para niños y salones de arte. En sus últimos años se integró a la comisión vecinal de cultura del Barrio Solís, siendo el alma máter de la propuesta que involucra al Museo Blanes como centro cultural, reciclando la construcción existente para transformarlo en el Centro Cultural Barradas, con salas de exposición, talleres para artistas y biblioteca especializada en arte contemporáneo.

La obra

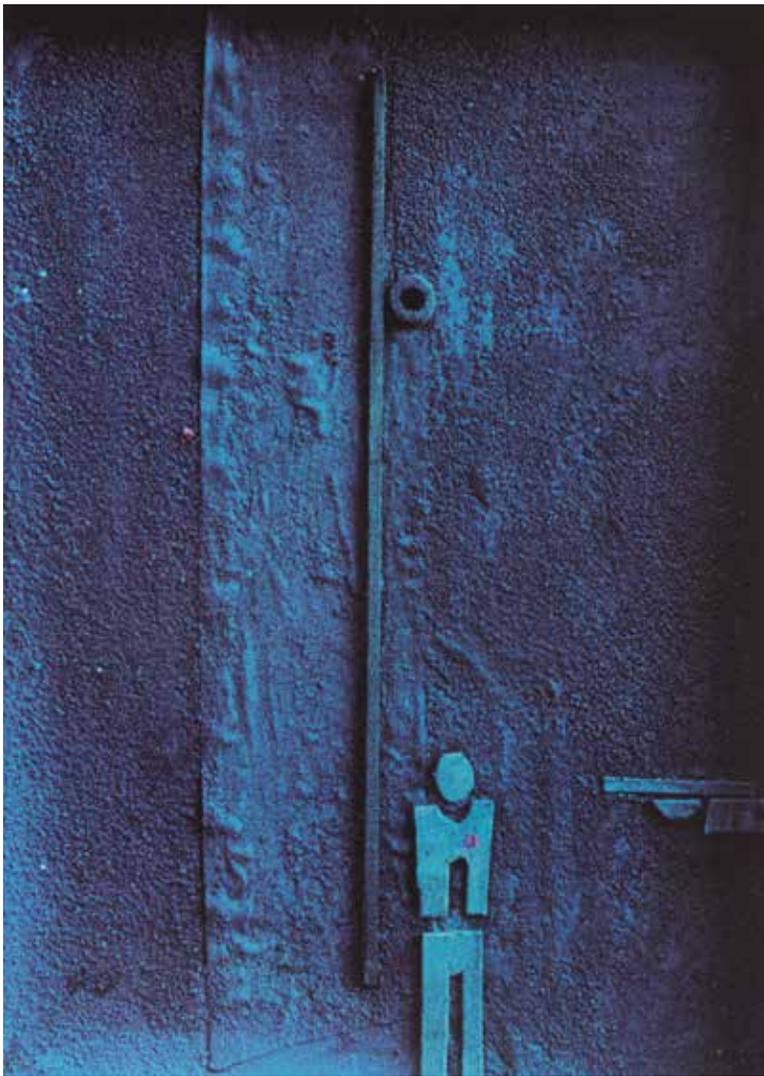
Dumas Oroño nació en Tacuarembó en 1921. Es el segundo de los siete hijos de la familia Oroño Gadola. El padre, de ascendencia vasca, fue mecánico dental y su madre, de ascendencia italiana, fue costurera. A los catorce años comenzó a dibujar y pintar, incentivado por el escribano Maia, que le abrió su biblioteca y lo hizo conocer a Carmelo de Arzadun, Zoma Baitler, Manuel Collazo Castro y Adolfo Pastor, que lo guio en sus primeros grabados en madera. En 1939 ganó un concurso organizado por el Ministerio de Educación y logró una beca para concurrir al Círculo de Bellas Artes. Ya en



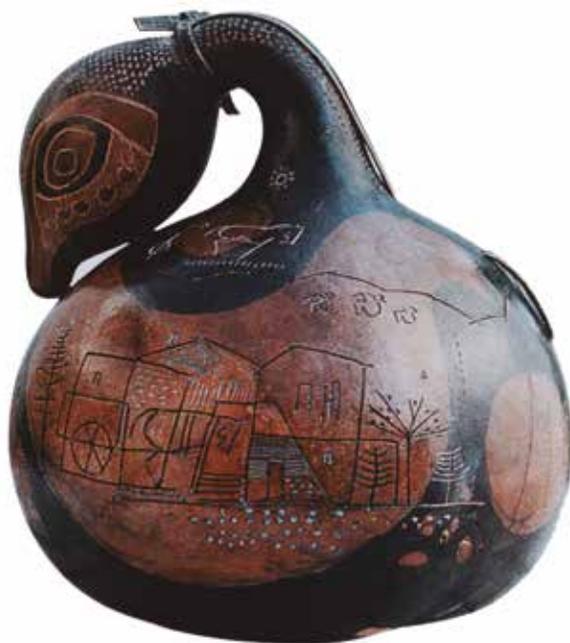
Serie *Los recolectores*. Óleo, 40x50 cm, 1986-88. Colección del autor.

Montevideo estableció contacto con la obra de Barradas a través de su viuda y hermanos y con la obra de Torres a partir de una exposición en el Subte por su vinculación con Zoma Baitler, quien lo llevó a conocer al maestro en su casa-

taller de la calle Zapicán. Este momento es crucial para comprender el proceso de la construcción de su lenguaje y las definiciones conceptuales que lo influenciaron como creador: «Aprendimos a ver, a leer la pintura como una tradición,



Serie Tierras de la Memoria. *Hombre azul*.
Técnicas combinadas, 40x50 cm, 1965-1980.
Colección del autor.



Calabaza grabada y policromada. 1980. Colección del autor.

es decir, como un lenguaje que se hace y se rehace por negaciones sucesivas». Y otra característica de su manera de interpretar el quehacer artístico y la docencia tiene que ver con la mirada que Torres proyectó en su magisterio, según Juan Fló: «Las raíces de Torres están, por un lado, en la situación del arte occidental a fines del siglo XX —a partir del posimpresionismo— y, por otro lado, en una concepción religiosa del arte, no en el sentido de poner al arte al servicio de una religión, sino de entenderlo como la manifestación por excelencia de una religiosidad no confesional que está presente, según Torres, en las más grandes épocas del arte». En esta fermental época de posguerra signada por la resignificación y las refundaciones locales de las tendencias influenciadas por el espíritu de las vanguardias se formó una generación de artistas que, si bien funcionaban como puentes, también le aportaron la singularidad de la intrincada realidad de un país sin antecedentes de

Serie Los mitos. *Cuentos del día y la noche*.
 Acrílico, 40x50 cm, 1977-78. Colección del autor.



culturas precolombinas. Y los obligaba también a pensarse como artistas y a recorrer analíticamente la tradición pictórica occidental. Oroño señalaba al respecto: «No alcanza con conocer las claves del lenguaje. Hay que tratar de saber mucho, para hacer arte con lo que no se sabe». La obra de Oroño se inscribe como un gajo de ese tronco y se refleja en su manera de organizar sus composiciones, en la conjugación rítmica de sus elementos que están presentes

tanto en su obra pictórica como en la muralística, y en el arte aplicado con sus mates grabados y policromados. Oroño estructuraba su trabajo en series que respondían también a estados emocionales producidos por eventos o preocupaciones que impactaban en su vida y los trasformaba en metáforas que también implican búsquedas formales al servicio de lo que se quería decir y de «hacer visible lo invisible». Esa simbiosis se ve claramente en la serie *Tierra de la memoria* en la que

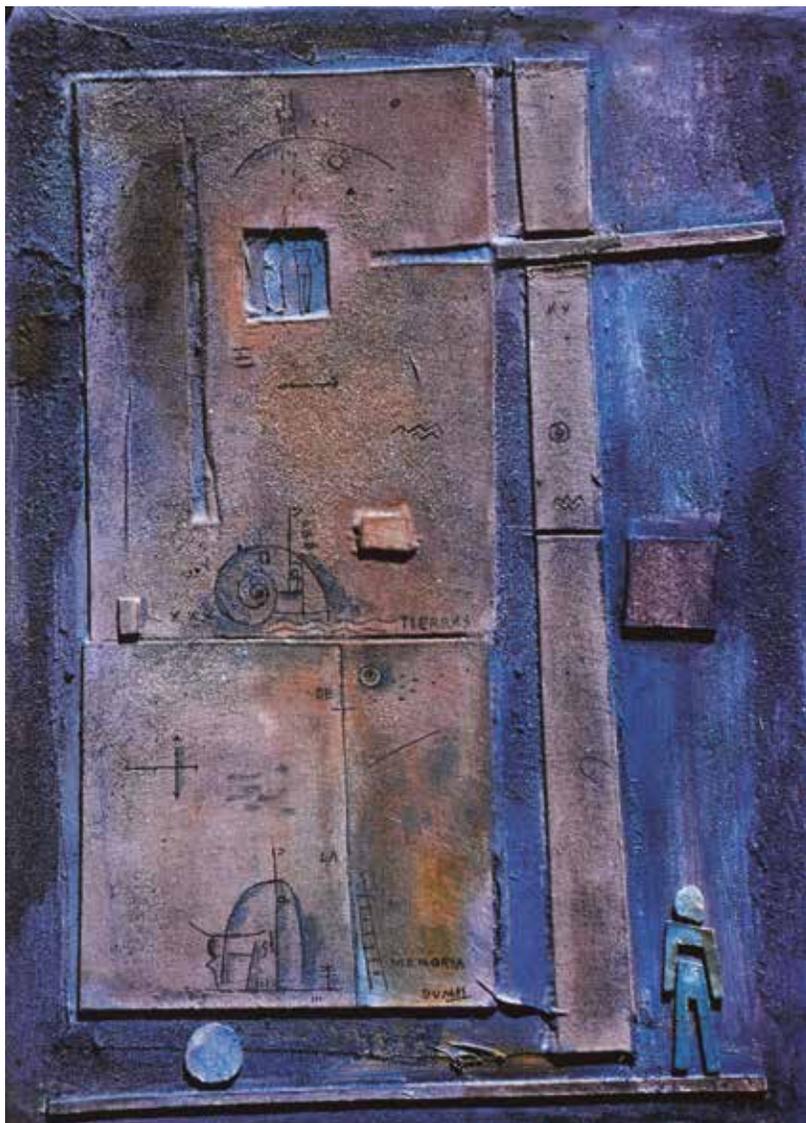
rememora su paisaje de la infancia, las puertas repintadas, las paredes carcomidas y experimenta con materiales pobres, trapitos, resinas, tules, palitos. Esta obra se emparenta con la de otros coetáneos como Washington Barcala con sus cartoncitos, boletos, papeles, costuras, o con la síntesis que ensaya Ernesto Vila con sus siluetas de alambres o sus frágiles collages. De la misma forma, la serie de 1976 *Antipinturas e historias televisivas* está motivada por la desolación y la sorda violencia de los

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

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
 www.agaduartistasvisuales.org

AGADU



Serie *Tierras de la Memoria*. Técnicas combinadas, 40x30 cm, 1965-80. Colección del autor.

años de la dictadura en grandes piezas de conglomerado donde las composiciones son despojadas, espacios en blanco que conviven con escenas tristes, un hombre mirando un televisor con una lámpara que cuelga del techo y un vaso de vino, escenarios descarnados con helicópteros sobrevolando. El mismo clima se recrea en su serie *Relieves y estratificaciones*, que marca la vuelta a lo matérico para narrar el horror desde los huecos, las grietas, los volúmenes, las sombras, grafiados que parecen evocar cierto renacer de la esperanza, que en algunos casos se reafirma con frases: «Por aquí sube la vida» o «No digo mi canción sino a quien conmigo va».

El arte oficia también como una descarnada crónica de época, solo pensemos en las pinturas negras de Francisco de Goya que Dumas conocía tan bien a partir de un viaje a Europa en 1955 acompañado por Elsa Andrade, Augusto y Horacio Torres, con el apoyo del Dr. Cáceres y la Misión de Estudio de Enseñanza Secundaria. Durante este año sabático realizó copias de Goya y Velázquez en el Museo del Prado para el museo de San José. En la serie *Los hurgadores*, Oroño retrata los carros, los caballos, la basura, escenas que emergen del deterioro de nuestro tejido social que resuelve formalmente con maestría, en un juego de líneas y manchas que caracteriza su lenguaje.

En paralelo con su obra pictórica, desde



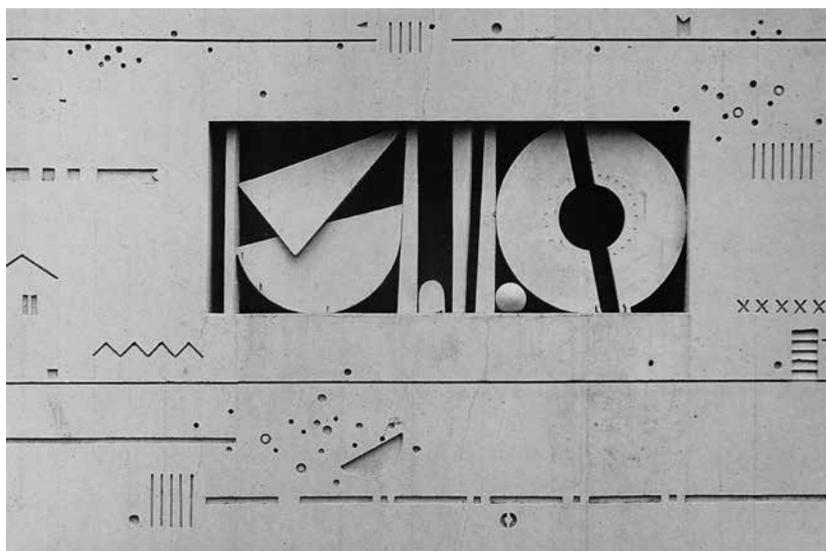
 **INFANTOZZI**
MATERIALES
LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

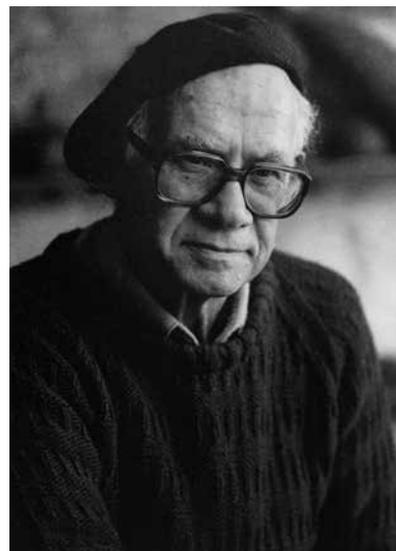
MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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



Detalle de mural. Cemento vibrado, 2x1 m, 1972. Edificio Ibirapitá.



Dumas Oroño. S/d.

1960 Oroño trabaja en diseños de objetos cotidianos: rejas, vitrales, mosaicos, portones; inventa una técnica de grabar calabazas y colorearlas a fuego, piezas que actúan como señas de identidad y que por la calidad de su factura han recibidos premios y se han expuesto en México, Barcelona, en la exposición latinoamericana del BID en Washington. De nuevo conceptualmente esta línea de trabajo abreva del legado del taller, al decir de Torres: «El Arte debe volver a su origen, debe ser decorativo». No existe arte mayor o menor como lo fue el arte bizantino, el gótico y el egipcio. Sus murales de hormigón vibrado se pueden ver en varios puntos de Montevideo, como el existente en lo que era las Galerías

MUSEO BLANES

Dumas Oroño: los senderos que se bifurcan

Con curaduría de Gabriel Peluffo.
Del 23 de setiembre al 8 de noviembre.

CENTRO CULTURAL PAREJA

«Hoy es siempre todavía...»

Del 1 de octubre al 30 de noviembre.

MUSEO GURVICH

Estructuras y paisajes

Con curaduría de Cristina Bausero.
Del 16 de diciembre al 23 de febrero.

Costa, que también contaba con cuatro murales de Oroño en su interior; en la actualidad, el que está ubicado en la fachada es una réplica del original, solución que se encontró para evitar una pérdida irreparable ante la demolición del edificio originario. En esa misma técnica y en buen estado de conservación se encuentra su obra mural en el Edificio Ibirapitá del arquitecto Kruk en Libertad y Cavia. En colaboración con el ceramista Orlando Firpo realizó varios trabajos, destacándose el mural de cerámica vidriada en Galería Yaguarón, el del edificio del Banco Central y el realizado en terracota para el Edificio II, de Pintos Risso, en Punta del Este.

Vivencias personales

Quien escribe estas líneas concurre a su taller a instancias de Hilda López cuando ella dejó de dar clases. Dumas Oroño fue uno de los maestros que desde sus talleres¹ evitó la ruptura de un proceso cultural que se vio amenazado y censurado por una violencia inédita ejercida por el gobierno de facto, magisterios que lograron formar a una generación de creadores protagonistas hasta nuestros días.

Lo recuerdo con su hablar para adentro, con sus tiempos para contestar cualquier requisitoria de sus alumnos, preámbulos de reflexiones que respondían a resoluciones estéticas ante una problemática específica, no exentas de la calidez y la búsqueda del

sentido de arte tan necesarias siempre, en especial en aquel desolado momento. A partir de su atenta mirada me acercó a los *Bosquejos pedagógicos* de Paul Klee y a los ejercicios de la línea. Dumas, como buen maestro, sabía detectar por los caminos que podían transitar sus alumnos, sin imposición aportaba y acompañaba el proceso creativo.

En una oportunidad me invitó a su taller a una reunión previa a su muestra de las *Antipinturas e historias televisivas*, allí había reunido amigos y gente allegada al taller para intercambiar opiniones sobre la serie en cuestión. Tal vez sea difícil imaginar para quien no vivió el período de la dictadura el carácter clandestino que tenía cualquier reunión, era muy frecuente que los militares que vigilaban las calles pararan a un pelilargo caminando por las oscuras calles del Prado de noche, situación por lo menos azarosa en un mundo donde todos estábamos bajo sospecha. En aquel escenario, llegar a su casa-taller en Germán Segura 3962, concebida como una obra torresgarciana, era el comienzo de una experiencia estética, el olor a óleo nos introducía a uno de los lugares donde se mantenía viva la esperanza y la búsqueda del sentido del arte, y sin decirlo con palabras Dumas nos inculco que «solo se pierde lo que se guarda, solo se gana lo que se da». 📍

¹ Nelson Ramos, Guillermo Fernández, Hugo Longa, Clever Lara, Hilda López.

Ser y (no) estar.

Teresa Vila entre el fermental accionar y la desmemoria

En la escena rica y compleja de los sesenta, espacio de rupturas y nuevas construcciones dentro de un novel e interesante conceptualismo vernáculo, se consolidan haceres y figuras fundamentales para las artes visuales en décadas posteriores. Nombres como los de Haroldo González o Clemente Padín suenan con fuerza vinculados al accionismo de este período. Sin embargo, Teresa Vila (Montevideo, 1931-2009) se encuentra en una dimensión más misteriosa y velada. Sin pretensiones de hacer más que un recorrido costero por su quehacer, en especial las «acciones temáticas», el presente artículo propone poner el foco en algunos rastros hacia el rescate de la memoria de esta figura significativa, volátil e inasible como algunas de sus mejores propuestas.

VERÓNICA PANELLA

El vacío y la significación

Los vacíos y silencios resultan, quizás paradójicamente, instrumentos imprescindibles de la construcción memorística.¹ Atendiendo a esa condición como una de las reglas en la elaboración del relato histórico, cabe sin embargo interrogar algunos ruidosos y estructurales silencios en la historia del arte, como suele ser el espacio que se deja en esta disciplina para analizar el accionar de mujeres. Más allá de las heridas sensibilidades que apunten a otras a carencias atendibles, un recorrido mínimo en cualquier obra general dará cuenta de una presencia dramáticamente menor en caso de artistas mujeres, sumado también a datos estadísticos que hablan de menos muestras monográficas, premiaciones y un amplio etcétera. Que nada de esto sea nuevo no implica que no sea preocupante y quizás la sensación de repetición de enunciados podría quizás exorcizarse en parte con acciones concretas de indagación. En este sentido,

la historia del apogeo y desaparición de Teresa Vila tiene ribetes similares, pero también originales al respecto de otros episodios de olvido en el entramado creativo nacional. Imprescindible en el accionismo de los sesenta y principios de los setenta, el trabajo de Teresa Vila fue reconocido como fundacional por sus contemporáneos, pero su rastro se desdibuja en el entorno de la dictadura. Sin datos de actividad después de 1974 las referencias biográficas inmediatas que pueden recogerse indican un escueto «se retira totalmente de la esfera pública». Podemos intentar seguir algún atisbo de su rastro a través de dos muestras² y algunas publicaciones³ que subsanan parcialmente la dispersión de su obra, que en su condición ensayística (en un sentido muy amplio de la palabra) se percibe en parte inasible, en particular en lo referido al accionismo y el happening. «La obra de Vila articula intervenciones en dibujo, pinturas, collages, diseños escenográficos, ilustración editorial, grabados, tapices, (anti) joyas y acciones»

a las que la artista da en llamar «anti espectáculos» en esta voluntad de nominar por la negativa el espacio de no existencia generado. «Si bien tiene etapas y recorridos específicos, el conjunto de su obra se despliega de manera coherente en múltiples soportes a través de estrategias variadas, distintos medios y técnicas artísticas».⁴ Particular enfoque en su producción figurativa, el recorrido por el accionismo y el informalismo es desarrollado transversalmente sin abandonar la producción gráfica, de especial profundidad conceptual en la etapa de las *Banderas de la Patria Grande* y en especial las *Las veredas de la Patria Chica*. Constructos de la iconografía histórica se ensamblan críticos a las formas de construcción de un relato unívoco. En palabras de Haroldo González: «Teresa Vila, sin ser ella historiadora, logró una aproximación certera al material histórico. Se las ingenió para obtener lo que buscaba en *Las veredas de la Patria Chica*, estableciendo un paralelo con la situación política que estábamos viviendo».⁵



Bocaza con frutos tomados. Tinta vinílica, 93x70 cm, 1969.

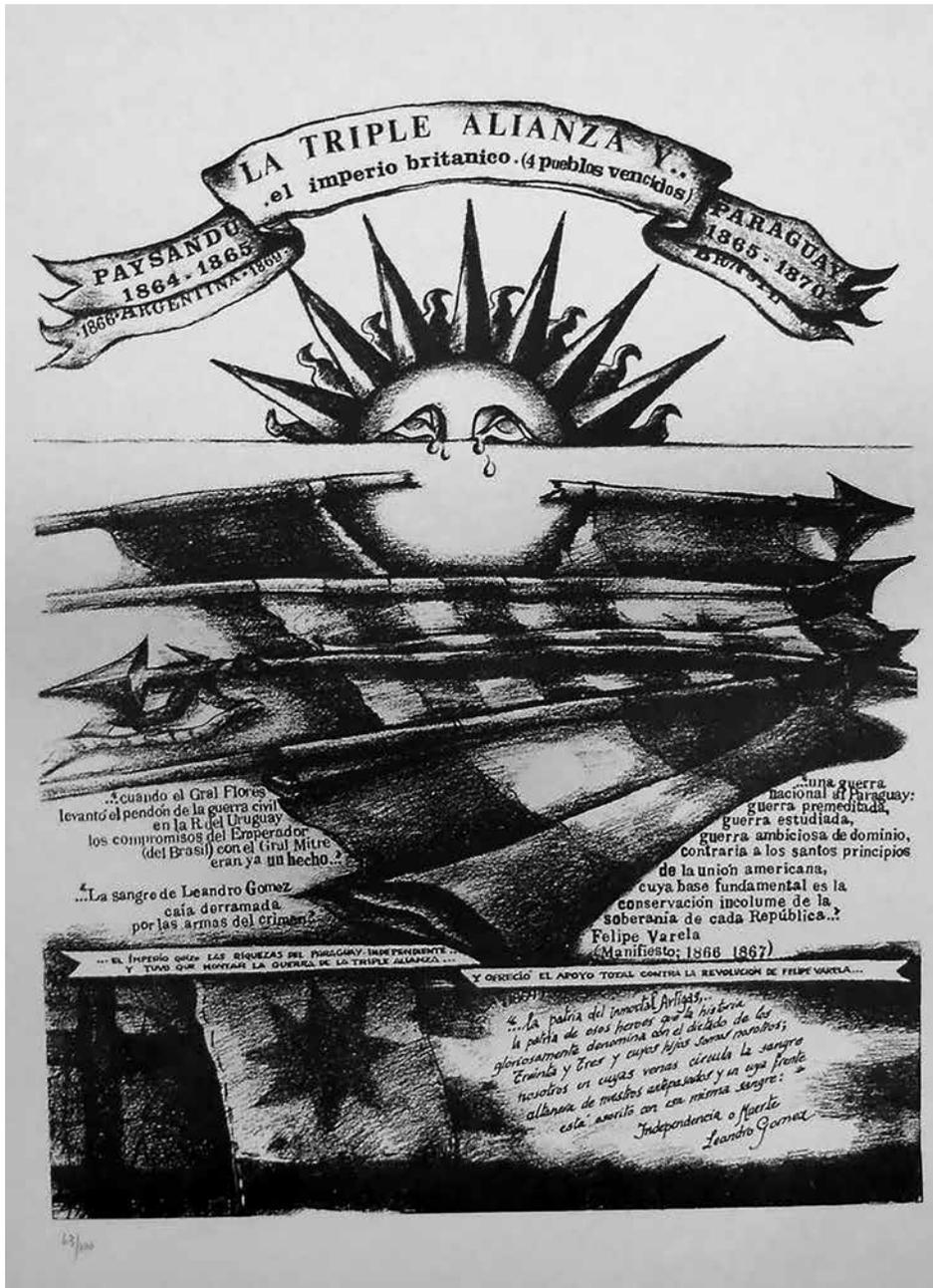
Sintomatología de una época en el terreno de la duda

29 de enero de 1969, una joven Teresa Vila nos sonríe segura desde la granulada foto que ilustra la entrevista que María Luisa Torrens publicara en el diario *El País* bajo el título «Desmitificar el arte», donde ya desde la presentación se muestra a una artista compleja y versátil: «Teresa Vila es una artista de la nueva generación, una pintora y grabadora que realizó escenografías por espacio de tres años (1958-60). Desde el 64 se ha dedicado a esa modalidad tan generalizada y a la vez mal conocida que es el happening». Sugestiva resulta también la mirada que la propia artista ofrece de su trabajo, explicando la necesidad de abrazar este registro, en una introspectiva actitud que según ella «tiene un origen litúrgico. Estudié mucho tiempo teología y liturgia. El ir a las fuentes de la liturgia me llevó simultáneamente a estudiar las fuentes del teatro. Trabajando en escenografía llegué a sentir un hartazgo por formas que entendía estereotipadas

y caducas». Podemos hablar de un contexto donde lo personal es político y lo político adquiere una dimensión demiúrgica, generando un ambiente de fondo que permite percibir a las acciones como gestos cargados de potencial transformador, casi sacro imbuidos en «un problema clave de la época: la capacidad de las prácticas artísticas para actuar en la dimensión subjetiva de lo político, donde cada uno construye su individualidad con lo social». ⁶ Retomando la idea inicial de la presencia de Vila en la escena cultural, las referencias distan de parecer un accidente o una mera anécdota. «Para quienes teníamos un enfoque sistémico del arte en un momento “bisagra” en la historia del arte occidental, la presencia de Teresa Vila y sus “Acciones con tema” resultó providencial. Ella fue pionera en la fusión de la actuación, el sonido y la palabra: el VERBO que junto a la acción servía para sacudir las mentes de los participantes hacia una toma de conciencia de su situación en un mundo de injusticias y miseria humanas». ⁷

Recuperar y perder: un largo y silencioso final

Planteamos desde un inicio la dimensión incierta y costera del recorrido de este artículo. La maravilla y la tragedia de intentar delimitar la obra de Teresa Vila radica en su condición inasible y volátil. Su legado es potente e incendiario pero se nos entrega disperso y parcial ya que como señala la compilación realizada por Ana Vila, el registro a buena parte de su propuesta se limita a la documentación y fundamentaciones, mientras una dimensión vívida y sensorial sigue siendo intransferible, condición que dispara la voluntad de redoblar la apuesta en mantener vivo su legado visual en tanto pieza vital para el análisis de un complejo y fundamental período en la historia del arte en el Uruguay. Esto a la luz del contexto genera una dimensión peculiar: en la información más inmediata que puede obtenerse no hay información personal de la artista. No hay en los registros documentales esenciales referencias



De la serie Las veredas de la Patria Chica. Grabado.

MANIFIESTO

El accionar artístico como generador de conciencia

«Las “acciones con tema” como nuevo espectáculo comunitario pueden ayudar a que el participante se sienta más libre, a que piense y que saque conclusiones, con los elementos que se le han dado, con las situaciones que se crean puede realizar un puzle mental de asociaciones de ideas que posiblemente le lleven a una conclusión inesperada u olvidada en una conciencia embotada (a veces por el simple trajinar cotidiano) en la cual muchas veces entra el “no tenemos tiempo” o el “no nos damos cuenta”, embotamiento de conciencia que puede apartarnos de una percepción certera del avasallamiento de la injusticia en la situación y los problemas del ser humano. En nuestra percepción del espectáculo o del antiespec-

táculo la palabra juega un papel importante. Es el VERBO que junto a la acción servirá para posibilitar un escape, una reubicación EN TODOS.

Palabra - Gesto - Acción - Meditación ayudarán un instante, lo demás ha de correr en el tiempo.

Para nosotros el conocimiento del medio debe ser un eje: nuestro medio es de dependencia, de pobreza, lo cual ha de pesar y servir como guía de trabajo».

Teresa Vila.

(«Manifiesto» artístico de Teresa Vila, impreso en 1968 en formato de volante para ser repartido entre el público de sus «ambientaciones» o, como también las denomina la artista, «acciones con tema». Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1236324#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2C0%2C5895%2C3299>)

subjetivas de motivación más allá de las señaladas. Quien la rememora lo hace en función de su trabajo y, en cierta medida, ella es su obra, mientras su devenir personal se funde en la preocupación social y en los espacios de visibilidad, condición que no deja de resultar un espacio indagatorio interesante y abierto (uno más de los que invita la artista). «¿Es una especie de catarsis de las pasiones o de desalienación? [...] ¿Es entonces una terapia por vía de la acción? Posiblemente, quiero que el hombre recupere la fe, que crea. Lo que cuenta es el ser humano. El hombre contemporáneo vive bombardeado por todos lados de slogans que se le imprimen en la memoria y orientan sus gustos y sus acciones. Mis happenings tienden a introducirlo en el terreno de la duda.» El dinamismo de la obra de Vila comparte esta dimensión incendiaria y la condición hasta cierto punto mística de su ruptura radical con los circuitos de producción artística. El quiebre institucional que supuso la última dictadura implica una causa de alejamiento, las demás motivaciones que explican ese repliegue, su más larga y dramática performance, permanecerán inciertas, invitando, una vez más, al indagatorio y lúcido accionar. ¹

¹ Remitámonos sino a Funes el memorioso, que aunaba la capacidad de ilimitado recuerdo con la imposibilidad de reconstrucción analítica de esa información.

² «7 grabados de la serie *Las veredas de la Patria Chica*», curaduría de Haroldo González (MNAV, 2009). *Teresa Vila: Arte y tiempo*. Museo Blanes, 2019.

³ Podemos contar dentro de estas publicaciones los catálogos de las respectivas muestras mencionadas, así como también la valiosa recopilación documental que supone el libro compilado por Ana Vila *Las acciones de Teresa Vila*, que reúne parcial pero eficazmente testimonios, notas de prensa, descripciones y fundamentaciones de las acciones realizadas por Teresa Vila desde julio de 1966 a mayo de 1969.

⁴ Elisa Pérez Buchelli. *Teresa Vila: Arte y tiempo*. Museo Blanes 2019, p. 7.

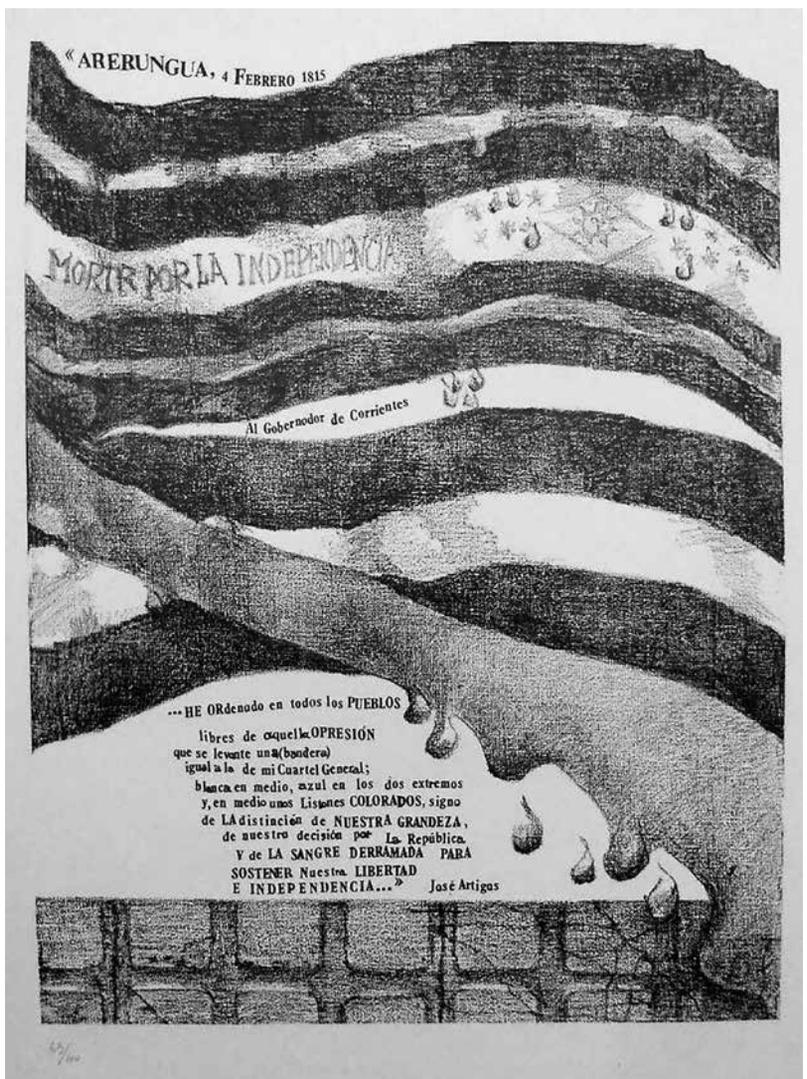
⁵ Haroldo González. «Homenaje a Teresa Vila», publicación del MNAV, 2009.

⁶ Gabriel Peluffo Linari. *Crónicas del entusiasmo*. *Arte, cultura y política en los sesenta*. EBO, 2018, p. 173.

⁷ Haroldo González citado por Peluffo Linari, op. cit. P. 173.



Napalm comienzo de año 1965.



Las veredas de la Patria Chica. Grabado.



Las fábricas de creación de Barcelona: un nuevo modelo de gestión cultural

MAGDALENA **CERANTES**

Desde los años setenta a lo largo de toda Europa comenzaron a surgir fábricas de creación con el fin de generar cultura, así como de brindar un espacio profesional de trabajo a los artistas. Esta nueva forma de gestión cultural dio origen a un nuevo modelo de centro cultural que, en el caso de Barcelona, surgió desde políticas culturales que buscaban potenciar la cultura y la creación, al mismo tiempo que se reutilizaron antiguas fábricas industriales abandonadas.

Sala Becke



Sala Beckett.

Antecedentes en el contexto europeo

A raíz del abandono de la producción industrial en las grandes áreas urbanas, sobre todo en la década de los ochenta, muchas ciudades europeas se encontraron con grandes fábricas en desuso sin saber qué hacer con ellas, mientras que varias asociaciones y colectivos de artistas se encontraban en busca de nuevos espacios para poder desarrollar sus proyectos y la ciudadanía reclamaba la conservación de estas arquitecturas como patrimonio histórico y simbólico del barrio donde estaban emplazadas. Es así como estos espacios son reutilizados para darles un nuevo uso más acorde a la ciudad posindustrial, mediante la instalación de centros culturales públicos que buscan

potenciar la cultura y la creación artística. La mayoría de estos espacios comienzan a aparecer en la década de los setenta en la Europa septentrional. Una de las primeras fábricas que surge es Verkatehdas en el año 1952, en la ciudad finlandesa de Hämeenlinna. Inicialmente los países donde comienzan a emerger estas nuevas propuestas culturales se concentran en Países Bajos con De Melkweg (Ámsterdam, 1970), De Effenaar (Eindhoven, 1971), en Alemania con las fábricas Bethanien (Berlín, 1974), Alte Feuerwache e. V. (Colonia, 1977), y UfaFabrik International Culture (Berlín, 1979), en Reino Unido con Farnham Maltings (Farnham, 1975) y Spike Island (Bristol, 1976), y en Francia con Confluences (París, 1975). En cuanto al ámbito latinoamericano, este

modelo cuenta con algunos ejemplos en ciudades como Río de Janeiro con la fábrica Bhering, La fábrica de Arte Cubano en La Habana, IMPA La Fábrica que funciona desde 1998 en Buenos Aires, y La Aurora en San Miguel de Allende en México. Tratar de definir qué es una fábrica de creación no es una tarea sencilla, dado que cada espacio tiene sus propias particularidades. Sin embargo, hay ciertas características que se repiten en todas ellas: su metodología, la filosofía de trabajo y creación, y la autonomía e interdependencia en la gestión del espacio. Estas fábricas son centros culturales públicos que se financian con fondos estatales, pero también mediante el sector privado, por lo que



Fabra i Coats.

en la mayoría de los casos la financiación es híbrida. Es precisamente su gestión descentralizada —ya que esta es realizada por los colectivos o asociaciones de artistas que habitan el lugar— lo que permite que cada espacio sea quien defina sus reglas de funcionamiento y objetivos.

En cuanto al enfoque artístico, se trata de potenciar la experimentación, las dinámicas creativas y la innovación, alejándose del circuito comercial cultural para crear un espacio alternativo que cuestiona, debate y problematiza sobre la acción cultural y las prácticas artísticas, donde participan todos los agentes del arte —desde críticos, curadores y gestores culturales, hasta artistas residentes y emergentes—. La multidisciplinariedad es una de sus características principales, ya que se busca la multiplicidad de disciplinas, lenguajes y aproximaciones para generar distintas miradas sobre la creación, buscando la innovación basada en la experimentación de los nuevos lenguajes artísticos y en el diálogo con las nuevas tecnologías.

Asimismo, las fábricas funcionan como un nexo con otras redes profesionales, ya sean sociales, académicas, empresariales y educacionales.

De igual modo, son espacios donde se construyen trayectorias artísticas y se le brinda visibilidad e impulso a diversos proyectos mediante el acompañamiento desde el nacimiento de una idea hasta su materialización y sostenibilidad. Son plataformas donde se les da lugar a los artistas emergentes y se los aconseja en todas las etapas de su carrera. Por lo general estas fábricas se encuentran en barrios periféricos de pasado obrero, donde buscan establecer una relación con el entorno en el que están inmersos a través de actividades que implican la participación de la comunidad local y del público en general, revitalizando el barrio y acercando la cultura a la ciudadanía. Igualmente, esta cultura participativa es central en cuanto a los objetivos de las fábricas, que buscan dar respuesta a las necesidades de ese contexto.

El caso de Barcelona

Hasta fines de los años noventa la mayoría de las propuestas culturales que tenía la capital catalana se gestionaba desde el sector privado o por asociaciones que colaboraban con colectivos de artistas u otras entidades, difundiendo sus actividades en el entorno local. Paulatinamente se fueron generando espacios donde acontecían encuentros con artistas y el público en general, lo cual dio origen a múltiples proyectos y rápidamente estos lugares se transformaron en espacios referentes en Barcelona. Al crecer las propuestas artísticas estos centros se vieron obligados a buscar más espacio, llegando a habitar antiguas fábricas industriales, sentando un precedente que sería la inspiración para el programa municipal *Fàbriques de Creació* del Instituto de Cultura del ayuntamiento de la ciudad. El programa surge a partir de la necesidad de distintos colectivos de artistas de contar con un espacio propio de trabajo en el cual

poder encontrarse y generar intercambios con otros creadores. La transformación urbanística que sufrió la ciudad gracias a los Juegos Olímpicos de 1992 dejó como consecuencia una subida de precios en los alquileres que hizo que muchos artistas perdieran sus talleres. Ante el reclamo de colectivos de artistas por espacios en los cuales poder trabajar, en el año 2007 el ayuntamiento elaboró un programa donde el Instituto de Cultura trabajó en la articulación de una red de equipamientos de titularidad municipal, cediendo varios edificios —la mayoría de ellos antiguas fábricas industriales en desuso— a diversos colectivos de artistas para que los gestionaran. De esta manera se fueron incorporando espacios que ya contaban con una trayectoria consolidada —como Hangar o L'Ateneu Popular 9 Barris—, nuevos equipamientos fueron cedidos a entidades pertenecientes a distintos ámbitos artísticos, al mismo tiempo que se conservaba una parte importante del patrimonio arquitectónico de la ciudad, y se le daba una solución a los creadores que necesitaban un espacio de trabajo profesional.

El objetivo del programa es hacer de la cultura uno de los motores económicos de Barcelona, otorgarle a los artistas un lugar de trabajo e intercambio con la ciudadanía, a la vez que se revitaliza el barrio por la presencia de estos espacios. Asimismo, a través de los proyectos que generan las fábricas se busca posicionar a la ciudad como un referente cultural al integrar sus proyectos en el circuito internacional. Sin embargo, al instalarse estos nuevos centros de arte muchas veces surge una dualidad: el barrio se transforma en cierto sentido, tiene más visibilidad y se le influye vitalidad, pero también la gentrificación es una amenaza palpable, ya que al subir el precio de los alquileres, muchas veces los habitantes del barrio se ven obligados a movilizarse por no poder pagar los nuevos precios.

De esta manera comienzan a nacer fábricas con diferentes propuestas artísticas y culturales, como La Escocesa, que nace en los años noventa tras instalarse en una antigua fábrica de productos químicos en el barrio de Poblenou. La propuesta se centra más que nada en la tecnología analógica, recuperando técnicas artesanales, sirviendo de punto

de encuentro para los artistas de otros espacios desaparecidos del barrio, a la vez que se enfoca en la generación de conocimientos y nuevas formas de construcción de instituciones culturales. Además, se preocupa por brindar cobertura a las necesidades de artistas y agentes culturales a lo largo de su trayectoria, ofreciendo recursos y espacios de trabajo para sus proyectos, al igual que el desarrollo de proyectos comunitarios. Cuenta con programas de residencia, investigación, becas para la creación y actividades públicas. En este caso, los artistas residentes forman parte de la asociación que gestiona el proyecto, el cual es financiado mediante el alquiler de espacios y los fondos que recibe del ayuntamiento a través de sus concursos. También en Poblenou se encuentra Hangar, centro de producción e investigación de las artes visuales que se enfoca en nuevas tecnologías. En 1997 se instaló la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña con varios talleres en una de las naves de Can Ricart, un polígono industrial abandonado. Entre los colectivos que utilizan el espacio de la fábrica se encuentra BeAnotherLab, quienes trabajan e investigan en la intersección entre arte, tecnología y ciencia. El objetivo de Hangar es acompañar el proceso del artista en todas sus etapas, desde la concepción de la idea hasta la obra terminada. Los proyectos se seleccionan mediante convocatorias abiertas y cuenta con un espacio de acogida para los artistas residentes. El ayuntamiento le otorga un presupuesto anual que debe ser justificado mediante un proyecto, al igual que el Departamento de Cultura de la Generalitat que también destina fondos, el resto del presupuesto se financia mediante el alquiler de espacios a artistas, pero también a profesionales como productoras de cine y video que utilizan sus instalaciones para filmaciones. Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona funciona desde el 2008 en una antigua fábrica de hilo de algodón (la primera de España) como un centro multidisciplinar ubicado en el barrio de Sant Andreu. Tiene como objetivo la producción, difusión y exhibición de proyectos artísticos, estableciendo colaboraciones con otras fábricas de creación, galerías, universidades y centros

de enseñanza artística de Cataluña y del mundo. Cuenta con un centro expositivo, sala de ensayo para teatro y danza, así como un estudio de sonido a disposición de los artistas residentes. De igual forma, se alquilan espacios de trabajo a los artistas. Instalada en lo que fue el cine Renoir (anteriormente fábrica de Fiat) en el barrio de Les Corts, La Caldera es un espacio dedicado a la danza, la performance y diferentes proyectos vinculados a las artes escénicas. La fábrica tiene la filosofía de acompañar a los creadores brindando el espacio, tiempo y recursos para sus proyectos artísticos, así como visibilidad para los artistas y sus creaciones. Luego de la crisis del año 2012 la sala de teatro privada Tantarantana, ubicada en el barrio de El Born y luego en el Raval, se transformó en una fábrica donde el colectivo de artistas tiene mayor peso que el resultado final. El programa El Cicló tiene como objetivo ayudar a cinco compañías teatrales emergentes en su proceso y trayectoria al ofrecer acompañamiento, sala de ensayo y exhibición durante un período de tres años.

Sala Beckett es un centro de referencia en cuanto al teatro de autor en Barcelona. En el 2016 se trasladó a Poblenou, pasando a formar parte del programa Fàbriques de Creació. Su programación se estructura en torno a temporadas temáticas, ofrecen tutorías de dramaturgia, cursos de formación, club de autores, conferencias y un programa de residencias para autores y compañías.

Desde el año 2011 en el parque del Fórum se encuentra La Central del Circ, un espacio destinado al entrenamiento y ensayo de los artistas circenses que surge gracias al reclamo de la Asociación de Profesionales del Circo de Cataluña de contar con un espacio de trabajo para la creación y el ensayo. Entre sus actividades cuentan con jornadas de puertas abiertas para que el público pueda conocer los proyectos que se están gestando, así como programas de residencias semestrales para compañías internacionales.

Otras fábricas que se encuentran en el programa municipal son Graner, enfocada en la danza y en los lenguajes corporales, Nau Ivanow y Escenari Joan Brossa, especializadas en la producción teatral y L'Ateneu Popular 9 Barris, dedicada a las artes circenses.



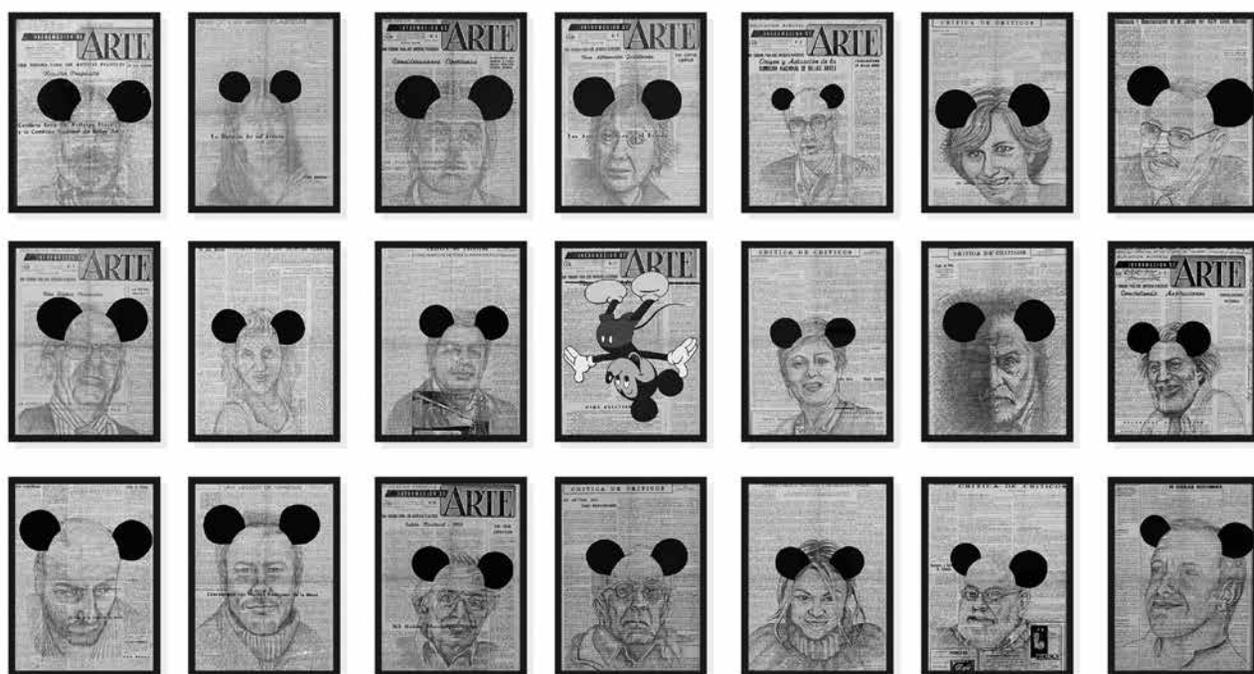
Hangar.

El panorama nacional

Si bien en nuestro país todavía no hay proyectos que se puedan definir como fábricas de creación como tales se pueden encontrar algunos ejemplos que contemplan ciertas características en común con ellas. Dentro del contexto uruguayo, Proyecto CasaMario es un proyecto de gestión autónoma que investiga sobre prácticas colaborativas-colectivas en arte y cultura, y se relaciona con diferentes instituciones y agentes del arte tanto a nivel nacional como internacional, generando distintos proyectos y actividades. Conformado por colectivos, artistas, cooperativas, vecinos y organizaciones, mantiene un vínculo estrecho con el barrio de Ciudad Vieja, habilitando su espacio para diferentes usos por parte de distintas personas y grupos.

El Espacio de Arte Contemporáneo, instalado en la ex cárcel de Miguelete, ofrece un espacio expositivo donde además se realizan residencias artísticas, talleres de formación y convocatorias abiertas para talleres y proyectos curatoriales. No obstante, es una institución que depende del Ministerio de Educación y Cultura, no es gestionado por un colectivo u asociación de artistas, por lo que no posee tanta autonomía como los modelos europeos y sus instalaciones no brindan un espacio de trabajo para creadores. ¿Qué condiciones serían necesarias para aplicar este modelo de gestión cultural en nuestro país? Antes que nada, es fundamental partir de una realidad previamente existente, específicamente hay que responder a la necesidad de contar con un espacio para la producción y creación del sector cultural, teniendo en

cuenta no solo los reclamos del sector sino también los de la ciudadanía. Igualmente hay que contemplar aquellos proyectos preexistentes que actualmente se encuentran trabajando en estos aspectos para poder darles un espacio. La adaptabilidad de la programación y la organización a los cambios inherentes del contexto y las circunstancias es otro aspecto que hay que considerar, ya que las necesidades de la comunidad varían con el tiempo y la fábrica debe ser capaz de adaptarse a estas necesidades. Por esta razón, la gestión de estos centros debe poder manejarse con cierta libertad. Por último, es fundamental contar con políticas culturales y fondos públicos que efectivamente impulsen la creación cultural y artística y la entiendan como un elemento esencial del desarrollo social. 

Gustavo Tabares. *Norte Sur*.

Tipos típicamente críticos*

«Siempre es más difícil destruir que crear, y cuando lo que tenemos que destruir es la vulgaridad y la estupidez, la tarea de destrucción requiere no solo de valentía, sino también de desprecio.»

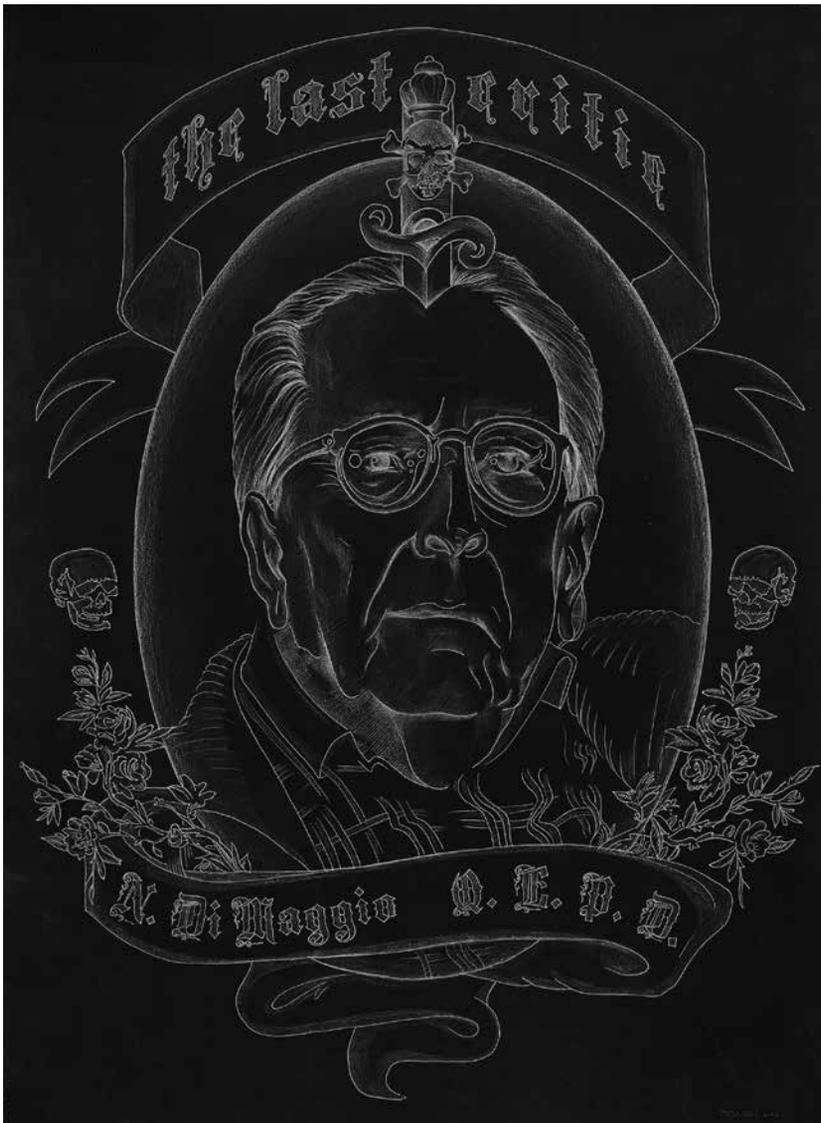
Oscar Wilde, *El crítico artista*.

PABLO THIAGO ROCCA

¿Ha desaparecido la crítica de arte? Cada año se anuncia el fin del mundo y ahora resulta que los malditos ecologistas tenían razón, que siempre la tuvieron. De igual modo, la incidencia de los cambios tecnológicos en lo que hemos dado en llamar, espantosamente, «consumos culturales» es innegable. Consumos, industrias, productos culturales, como si habláramos de chorizos. Y bueno, tal vez para hablar de críticos no esté mal la comparación. ¿Qué se podía esperar después de una década de hacer, en lugar de pensamiento crítico, *clínicas* y *laboratorios*? Entramos en el CTI. La culpa no es solo de los críticos, pero principalmente sí. Por un lado, padecen el «efecto Van Gogh», es decir, la culpa de no haberse percatado del talento de ciertos

artistas en el momento en que debieron hacerlo. (Dante los hubiera incluido en un círculo del infierno cuyo castigo consiste en cortarles las orejas para que no puedan escuchar el eco de sus propias opiniones.) El triunfo de las vanguardias en el siglo XX les cayó como un balde en la cabeza: quedaron rezagados, al menos, para la opinión pública y el imaginario colectivo. Por eso en las películas de Hollywood el crítico es representado siempre como un soberbio snob que usa gafas redondas de armazón robusto, moñita tipo «pajarita» —si es a lunares mejor— y abusa de los gestos amanerados. Solo otra profesión está por debajo de su pésima reputación: la del científico. Se lo representa igual pero sin la moñita y de túnica blanca. Pero volvamos al tema.

Otro motivo a tener en cuenta es lo que podríamos llamar el «efecto superlativo». Los críticos son conscientes de que los medios de comunicación se ocupan únicamente de temas relevantes, como la política, los asesinatos y los deportes, y se olvidan de lo superfluo, que es, como decía Wilde, lo más importante. Los críticos se sienten empujados, por tanto, a crear un canon para poder situarse en un rango de especulaciones prácticas y que se los tenga en cuenta. Luego, se olvidan de los matices: es decir, de los artistas menores, los medianos y los pequeños gestos que hacen del arte algo fundamental y necesario. Por eso muchos críticos hablan de la muerte de la pintura, pero olvidan que los niños no dejan aún de pintar, y que fuera del «maravilloso mundo-del-

Gustavo Tabares. *El caso Di Maggio*.

arte-contemporáneo», en la periferia, que está en todas partes, se siguen pintando carteles, casas y realizando todo tipo de objetos a mano, como algo natural. ¿Acaso todo eso no cuenta? Bueno, quizás ya no.

¿Para qué una tipología sobre el pensamiento crítico? Existe la necesidad de reducir la complejidad de un tema que está, por definición, en crisis. La crítica pone en cuestión a la obra de arte y al hombre que la produce en tanto «hacedor» de arte. En un giro lógico, y sarcástico, se busca aquí poner al pensamiento crítico en cuestión. Pero no se trata de una crítica de la crítica. Es importante aclarar los territorios susceptibles de exploración, los procedimientos operativos de la crítica, y para ello se precisa una herramienta que nos aproxime al sujeto «criticante», neologismo que rima con urticante. (Aldo

Pellegrini, crítico argentino, no empleaba la palabra teórico sino «teorizador», que es como rizar el rizo de la teoría.) La hipótesis principal es que los críticos tienen un origen —¿lo tienen?— y que este incide en o evoluciona hacia su derrotero actual, modelando su posición ideológica, sus decisiones profesionales, sus afinidades electivas. De manera que, si se pudieran determinar diferentes puntos de referencia, puntos originarios o neurálgicos en la vida laboral y de las opciones intelectivas de estas personas, se podría llegar a explicar las vertientes nuevas de su trabajo y los matices de su pensamiento. La reflexión teórica surge en un contexto histórico y cultural preciso, pero es dinámica por naturaleza: es un reflejo de otros acontecimientos. El pensamiento crítico gira en espiral alrededor de la obra y del artista y establece puentes con

los lectores y con el público de las obras de arte. La caracterización tipológica —que será esquemática al menos en un comienzo—, aportaría elementos para canalizar la información espiralada, para darle un cauce y aproximarnos a la persona. Se gana, sobre todo en una primera instancia, en comunicación. Como en la caricatura, se exageran unos rasgos fisonómicos para alcanzar la identificación, el parecido (también la ironía y la burla chabacana). Obvio resulta decir que no existen los tipos puros, se contaminan y se enriquecen en una movilidad que no sigue un vector paradigmático sino metonímico. El conocimiento del sujeto criticante y de su manera de obrar no derivarán, pues, de la caracterización propuesta sino de la superación del estereotipo. Corresponde al lector determinar cuál es parecido local en la tipología y dejar abierta la posibilidad de nuevos tipos, siempre y cuando considere que no adscribe a ninguno de los aquí planteados. Para los tipos paradigmáticos preferimos citar ejemplos estadounidenses y europeos, eludiendo los latinoamericanos y especialmente los uruguayos. No sea cosa que aparezcamos en los espacios importantes que ocupan hoy los medios masivos de comunicación, y que no son ni los deportes ni la política.

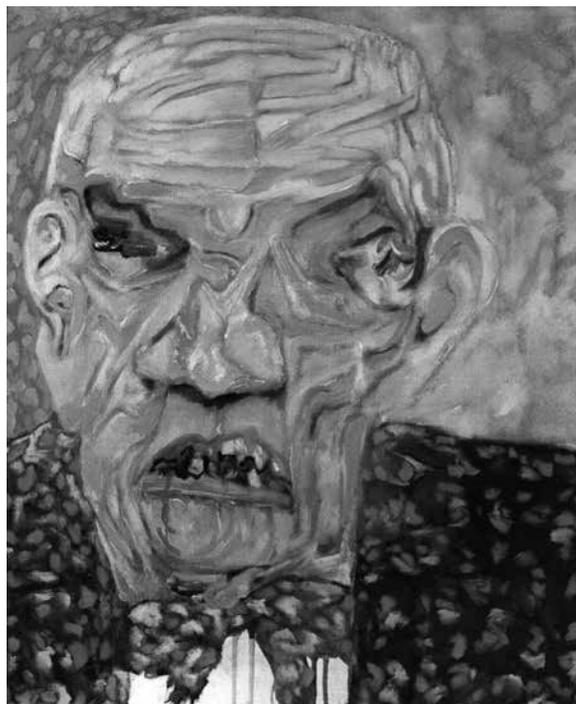
El crítico como profesional y formador de opinión. Figura que surge en la Era de Oro de la crítica. Es un movilizador de influencias y de criterios. Un líder de opinión, dirían los publicistas. Su opinión se funda en el conocimiento del ambiente de primera mano y en la consulta frecuente de los medios informativos especializados, del país y del extranjero. Su canal de expresión habitual es la prensa escrita. Maneja una escala de valores asentada en su formación que pudo ser académica o no, y considera que es su deber establecer juicios valorativos sobre las obras, determinar si están bien ejecutadas y si se adecuan a los presupuestos estéticos y éticos del momento. El centro de atención está en la obra. La obra puede ser buena, mala o regular. Suele propender a un conocimiento enciclopédico. Cree en la objetividad del juicio. Su mayor debilidad es la sobreestimación de su capacidad operativa. Odia la subjetividad. Su relación con la escritura es por eso adusta, sin demasiada adjetivación, pero puede ser muy aventurada en la condena o el encomio

de la obra (y del creador adherido a esta). El buen paradigma de este crítico es Clement Greenberg, cuyo radio de influencia llega a la figura del *marchand*, el galerista y el funcionario de la cultura. El mal paradigma de este crítico es Clement Greenberg, que contribuyó con sus desplantes a la posible extinción de la especie.

El crítico como investigador. Figura que surge de la academia y que gana prestigio en virtud de su adscripción institucional. (Raros son los investigadores independientes.) Sus medios de expresión suelen ser también institucionales (revistas de museos, universidades) y no tanto privados. Desconfía de la profundidad del análisis de la prensa. Su orientación disciplinaria dependerá de su formación específica en la universidad y esta le imprimirá un sesgo a todo su trabajo: será de corte sociológico, histórico o filosófico, etc., pero estará centrado sobre todo en el contexto del artista y no tanto en la obra. La escritura es poco dada a las adjetivaciones y evitará las apreciaciones de valor, buscará el grado cero del que hablaba Roland Barthes. Su mirada suele ser atenta e inquisidora. En relación a las fuentes, recurrirá a los propios artistas pero hará hincapié en las fuentes documentales como insumos primarios de su trabajo. Su debilidad estará en ser críptico y buscar una especie de asepsia que lo aleje de las modas y de las «últimas tendencias», lo que lo aleja fundamentalmente de muchos fenómenos «comprometedores» y de la realidad toda. Pero su mayor debilidad es la sobreestimación de su capacidad operativa. Buen paradigma: E. H. Gombrich; mal paradigma: Herbert Read.

El crítico como contemplador. Figura que surge del ambiente artístico o del literario, rara vez de la academia. Su operación crítica consiste en usurpar el lugar del espectador de la obra de arte, anticipándosele, para tratar de proporcionarle luego un

Hermenegildo Sábat. Sin título. De la serie Héroes de la Dependencia. Óleo sobre tela, 50x60 cm, 2011.



acontecimiento estético similar a través de la escritura. Busca aclarar la cuestión del encuentro con la obra. El centro de su atención está por lo tanto en la obra en sí misma o en el hecho estético o aurático del que emerge y no tanto en el artista que es como un apéndice de la pieza. La obra es atrapante, extraña (a su sensibilidad) o insulsa. Su canal de expresión suele ser la prensa u otros medios alternativos (catálogos, revistas, etc.). Desconfía de la objetividad, pues su punto de vista es personal a ultranza y su debilidad consiste en entusiasmarse demasiado a favor o en desmedro de la obra, adjetivándola. Pero su mayor debilidad es la sobreestimación de su capacidad operativa. Al igual que el crítico profesional, su opinión se funda en el conocimiento del ambiente de primera mano y en la consulta de los medios especializados, pero al contrario de aquel prefiere concentrarse al acontecimiento

fenomenológico antes que al dictamen valorativo. La investigación es un elemento lateral, no demasiado frecuente, pues amortigua el impacto de su encuentro con la obra. Buen paradigma: John Berger; malo: Aldous Huxley.

El crítico como gestor. Figura que surge del ambiente artístico o del literario, rara vez de la academia. Su medio ideal de expresión suele ser la curaduría. Maneja la teoría delante o junto con la obra de arte y no a posteriori. Su centro de atención está en la relación del artista con su obra y su operación crítica consiste en intervenir, para bien y para mal, dicha relación. La obra está bien montada, mal presentada o puede plantearse mejor. Como profesional puede tener una inserción institucional o ser independiente, desconfía de los medios de prensa y de la asepsia de la academia. Tiene debilidad por los aspectos

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







textos y panfletos. La obra es buena, muy buena o excelente, porque siempre se refiere a su obra. Se mueve en un límite difuso entre lo conceptual-práctico y lo teórico-especulativo. Su radio de influencia ha crecido conforme merman los espacios destinados en la prensa, es decir, que al igual que el crítico gestor, su importancia está en relación inversamente proporcional al descrédito de figuras más tradicionales. Su relación con la escritura es muy variable, desde la excelencia hasta la inexistencia. Dice descreer de la academia y de la prensa pero sabe influenciar a esta última y moverse con comodidad en la primera. Maneja fuentes de primera mano pero en ocasiones no está familiarizado con los documentos, y en tal caso no tiene una formación que lo auxilie en ese sentido (para investigar). Su mayor debilidad es, sin embargo, la sobreestimación de su capacidad operativa. Buen paradigma: Joseph Beuys. Mal paradigma: «fill in the blanks».

J. Abreu.

pragmáticos y operativos del campo artístico y conoce a todos los actores que participan en él, por lo que suele ser bueno en relaciones públicas. Su radio de influencia ha crecido conforme merman los espacios críticos destinados en la prensa, es decir, su creciente protagonismo está en directa relación al desprestigio de otras figuras más tradicionales de la crítica (el tipo profesional). Su mayor debilidad es la sobreestimación de su capacidad operativa.

Buen paradigma: Harald Szeemann; mal paradigma: Achille Bonito Oliva.

El crítico artista. Figura que surge del ambiente artístico y que no se desprende de él pero organiza un pensamiento teórico que pretende mantener con independencia y profundizar en relación a otras formas de artes y a otros agentes del campo artístico. Incursiona en la curadoría, en la prensa, en las performances, en la escritura de

* Este texto fue escrito en los primeros años del siglo XXI cuando aún no existía el furor de las redes sociales ni plataformas como Netflix, ni códigos QR, ni Bitcoin ni pandemias globales que viajan en avión. Tiene por eso, sino los valores de la actualidad y la premonición, al menos los nostálgicos del tiempo antes de la hecatombe.



Miguel Ángel Pareja “Luz y Materia”

Textos: Gabriel Peluffo Linares



Bartolomé Mitre 1368
Montevideo - Uruguay

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

www.alsurart.com
alsurart@gmail.com

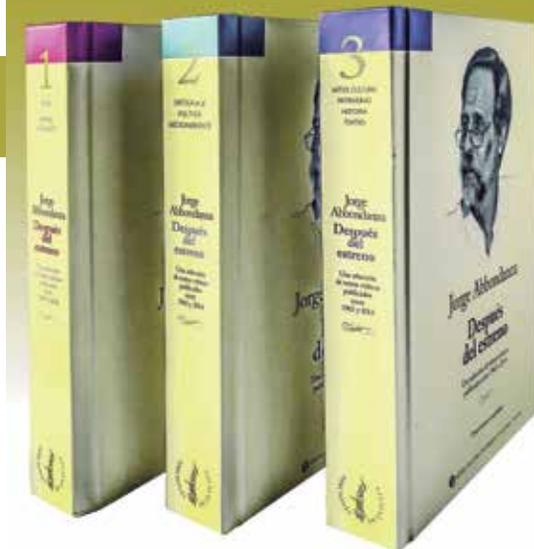
Ediciones de La Plaza tiene el enorme agrado en presentar el acontecimiento editorial del año:

DESPUÉS DEL ESTRENO

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

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

(Compilador: Óscar Larroca)



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

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

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

Distribuye Gussi. EN VENTA EN TODAS LAS LIBRERÍAS



La Pupila

Revista uruguaya de artes visuales
www.revistalapupila.com

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





Centro de Capacitación
de Fundación Itaú

Cursos 2021



**Diploma
Gestión
Cultural**

Comienzo:
Abril 2021
Modalidad:
a distancia



**Curso
Periodismo
Cultural**

Comienzo:
Agosto 2021
Modalidad:
a distancia



**Curso Gestión
de la Producción
Artística**

Comienzo:
Agosto 2021
Modalidad:
a distancia