



LA PUPILA

URUGUAY / AÑO 16 / N.º 69, ABRIL 2024. EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

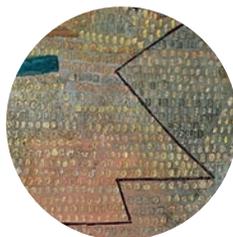


mosca
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 136.º aniversario.

Sumario

- 1 Entrevista a Verónica Panella
- 6 Ser artista
- 8 Paul Klee: las posibles cifras del mundo
- 14 Entrevista a Lala Severi
- 20 Lorenzo Lotto y los orígenes del retrato moderno
- 24 Anselm Kiefer. A partir de las ruinas
- 28 La experiencia del miedo como espacio para el símbolo a través de la exhibición *Vendo miedo* de Alfredo Dufour



URUGUAY / AÑO 16 / N.º 69, ABRIL 2024
www.revistalapupila.com
Imagen de tapa: Lala Severi

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 Universidad de Barcelona (España). Ha realizado sus prácticas de maestría en el departamento de Registro y Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña (España).

Cecilia Tello D'Elia (Mendoza, 1990). Graduada con honores de la licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Especialista en Producción de Textos y Difusión de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina) como becaria del Fondo Nacional de las Artes. Magíster en Ciencias Humanas opción Historia Rioplatense de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) como becaria de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación. Doctoranda en Historia con orientación en historia del arte de la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, Argentina). Investiga y divulga las construcciones canónicas de los relatos en torno al arte y a la historia del arte. A su vez se desempeña como curadora de arte y como docente, realiza tareas de gestión, programación y producción en instituciones artísticas y culturales tanto privadas como públicas.

Francisco Jarauta. Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Profesor invitado de universi-

dades europeas y americanas. Ha comisariado varias exposiciones internacionales, fue vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid y actualmente es miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte del Comité Científico de Iride, Experimenta, Pluriverso. Participa en el grupo Géophilosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tánger.

Juan Mastromatteo (Ischitella, 1950). Se radicó en Uruguay en 1955. Estudió con Andrés Moscovich y Guillermo Fernández. En 1972 cursó el profesorado de Dibujo en el Instituto de Profesores Artigas. Realizó exposiciones en Sala Cinemateca, Galería Artea, Galería L'Ecole de París (Punta del Este), Espacio Universitario, Arte Internacional por Uruguay (Museo de Arte de Río Grande del Sur, Porto Alegre, Brasil), entre muchas otras muestras individuales y colectivas. Libros publicados: *El pensamiento creador. apuntes para una reflexión en las artes plásticas y visuales*; *Manolo Lima, un pintor entre dos tiempos: 1919-1990*.

María Fernanda Pallares (Montevideo, 1970). Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes y doctoranda en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (Brasil). Actualmente trabaja como docente en el Instituto de Filosofía (Universidad de la República). Asistió a diversos talleres de artes plásticas en Montevideo. En 2018 comenzó a asistir a talleres de fotograbado en el exterior y trabajó fotopolímeros con Graciela Buratti (Buenos Aires) y Peter Moseley (Reino Unido). En 2020 realizó un taller de introducción al fotograbado en chapa de cobre con Carles Mitjà en España.

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

Redactor responsable: Gerardo Mantero. **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). www.revistalapupila.com. **Diseño y armado:** Rodrigo López. **Corrección:** Vanina Castellano. Impresa en Uruguay. *La Pupila* es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura n.º 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en *La Pupila* recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

LA PUPILA TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES: ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, MUSEO GURVICH, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CDF, 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.

Entrevista a **Verónica Panella**

La pausa y la alfabetización visual

Con la entrevista que sigue inauguramos una nueva sección, «Algo que decir», con la idea de revitalizar nuestros espacios de reflexión y análisis para poder desentrañar los múltiples desafíos de interpretación que se nos plantean desde sociedades complejas, crispadas, violentas y en permanente cambio.

Verónica Panella (Montevideo, 1974) es profesora de Historia, crítica, ensayista, artista visual y asidua colaboradora de *La Pupila*. Su mirada incisiva, rigurosa y sin estridencia siempre se transforma en un valioso aporte a la hora de echar luz a las problemáticas actuales.

● Por **Gerardo Mantero**

—Sos artista visual, profesora de Historia, ejerciste la crítica por mucho tiempo, también realizaste curaduría, publicaste ensayos. Desde tu experiencia, tan abarcativa como analítica, ¿cuáles serían las características y las problemáticas, en términos generales, del escenario de nuestras artes visuales?

—Creo que una característica interesante que tiene nuestro escenario es la producción. El escenario de las artes visuales en Uruguay es sorprendentemente rico, variado, dinámico y, comparativamente con el exterior, también de una gran solidez, de gran calidad. La principal problemática o característica es la dimensión que tenemos, con las dificultades a veces de proyección que tiene esa misma obra y los problemas de descentralización que tiene la escena. Me pongo a pensar en artistas y casi siempre estoy pensando y hablando de cosas que pasan en Montevideo, cuando, en realidad, hay una producción rica en el interior que, de repente, no vemos. Creo que hay políticas que ayudan a la descentralización, a la exposición, y que ha mejorado. Nuestra escena, en muchos aspectos, está más consolidada que 20 años atrás. Cada vez es menos frecuente que un artista tenga que cambiar las bombitas en una sala, es decir, hay mayor profesionalización en muchos aspectos:

es más frecuente la presencia de un curador, hay mayor acompañamiento al artista. Sin embargo, hay poco espacio para la producción que existe. En pocas palabras, tenemos una sólida producción, hay más instancias de profesionalización y, a pesar de eso, todavía hay escasez de recursos y de espacios.

—Y desde el punto de vista del resultado artístico también.

—Sí, es rico y diverso, aunque también es desigual.

—En el número especial de *La Pupila* por sus 11 años, en un ensayo que titulaste «Sentidas imágenes» decías: «En una sociedad constantemente bombardeada por imágenes, nuestra respuesta parece pendular entre el desorden sobreenformativo y la anestesia perceptiva». Este es un tema que parecería ser crucial cuando se interpelan la sobredosis de información, de imágenes, la manipulación, los simulacros, etcétera. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

—Sigo pensando muy parecido, no ha variado mi percepción; de hecho, creo que se ha incrementado. Nosotros somos de las épocas más bombardeadas por imágenes, estamos permanentemente viendo, asimilando, recibiendo y creando imágenes cada vez más filtradas, cada vez más retocadas,

cada vez más descartables, y, a la vez, me daría la impresión de que, como sociedad y como cultura, tenemos pocas herramientas conscientes para decodificarlas: las recibimos, las miramos, las manipulamos, las desechamos y reflexionamos poco sobre esas imágenes. En esa misma nota, recreaba y hablaba de *El nombre de la rosa* y del personaje de Adso cuando ve un bestiario en relieve románico y se asusta, se impresiona y lo entiende, es decir, lo decodifica. Y un campesino medieval posiblemente también decodificara. A pesar de que estaban muchísimo menos en contacto con imágenes, estas solían ser imágenes que cumplían una función didáctica, que estaban para amedrentar, para asustar, para enseñar, y que se entendían. No estoy diciendo que las generaciones nuevas no tengan esas herramientas y que nosotros seamos unos iluminados que sí las comprendemos, sino que, como sociedad, intergeneracionalmente, a pesar del contacto que tenemos con las imágenes, no siempre las decodificamos. No sé si decirte que las imágenes nos mienten más que antes, pero me da la impresión de que somos más ingenuos e influenciables. Se está estudiando que todos, pero fundamentalmente los más jóvenes, están perdiendo un poco la dimensión de sus rostros a través del retoque de la selfi. La imagen que tienen incorporada de sí mismos está más asociada a un avatar generado por una selfi modificada y filtrada que por la imagen del espejo. El espejo les genera una perturbación y una disyuntiva que la selfi les está atemperando. Así que, en general, pienso más o menos lo mismo, que necesitamos muchísimo herramientas de decodificación.

—Byung-Chul Han, en su libro *La salvación de lo bello*, afirma que «lo pulido, lo pulcro, lo liso, lo impecable es la seña de identidad de nuestra época». Luego de poner las esculturas de Jeff Koons como ejemplo, se pregunta: «¿Por qué lo pulido nos resulta hoy tan hermoso?». Y responde: «Más allá del efecto estético, refleja un imperativo social, encarna la actual sociedad positiva, el pulido no daña, no ofrece resistencia y consigue fácilmente el “me gusta”». ¿No es esta una característica del arte contemporáneo?

—Hay varias dimensiones, creo que se engancha bastante con lo que estamos hablando de la imagen en general. Es más receptivo el público a la imagen sin aristas, a la imagen que no te va a arañar, que no te va a generar una interpelación. Con respecto al arte contemporáneo, capaz que tenemos diversas dimensiones. Puede haber una dimensión en la que, paradójicamente, la supuesta libertad que ofrece el arte contemporáneo te lleva a seguir una determinada corriente que encaja con determinados requerimientos y necesidades —que pueden ser de distintos mediadores, ya sea el público o espacios de legitimación, de museos, de salones—. Pero también sigue existiendo un arte que busca una cierta incomodidad. Parecería que el arte contemporáneo entró en su propia paradoja, buscó arrancar incomodando

y después se termina sobreadaptando. Incluso, a veces, cuando te encontrás en formas del arte que supuestamente buscarían la incomodidad y la reflexión, te genera la pregunta de si, de todos modos, no se están adaptando a incomodar hasta determinado lugar permitido; es decir, teniendo cuidado de no hacer volar todo por los aires, para al final asegurarse el corazoncito del «me gusta».

—A diferencia de las vanguardias de la modernidad, que pretendían rupturas radicales.

—Igual creo que también las vanguardias no escaparon a la dialéctica que hace avanzar a la historia del arte: la ruptura que termina convirtiéndose en tesis hasta que otro viene y la rompe. Tal vez lo que sucede es que, desde hace mucho tiempo, no aparecen tesis que encuentren su nueva antítesis, entonces capaz que sí estamos espiralando un poco una misma forma de pensar, de crear, de hacer.

—En el reciente libro que editamos para celebrar los 15 años de la revista publicamos un ensayo de tu autoría, «Persistente inexistencia», referido al derrotero de la crítica en el siglo XX. Diderot y Baudelaire fueron los primeros críticos en ejercer el oficio de crítico. Desde ese momento hasta hoy, ha corrido mucha agua bajo el puente. Como señala Nelson Di Maggio, hemos llegado a una situación en la que cada vez hay más curadores, gestores culturales, comisarios, cronistas, influencers, pero cada vez menos críticos de arte. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

—Mi relación con la crítica —lo planteaba en el ensayo— es diversa. Yo tengo —tú lo decías— varias formaciones, de pronto la artista visual aparece cuando hago crítica o curaduría, pero creo que hay una que a veces domina a las otras en ciertos carriles, que es la docencia. Recién hablaba de la función didáctica de la imagen. Yo creo que la crítica, si bien tiene un camino distinto a la exclusiva formación de público, no está alejada de eso. Siempre encaré la crítica como una labor docente. Cuando escribía crítica en *Brecha* y en otras publicaciones, me daba la sensación de que el que compraba el semanario entraba a «Política», entraba a «Economía», entraba a «Sociedad» y, con un poco de suerte, entraba, por último, a la sección «Cultura», y, dentro de «Cultura», tenía la percepción de que las artes visuales tampoco eran el primer destino de la lectura, por lo que, de alguna forma, me interesaba hablarle a ese lector sin condicionarle lo que tenía que pensar de una muestra, de una corriente, de un artista. Sí me interesaba prestarle los ojos —ya que hablamos de la mirada— y facilitar vías de acceso. Una preocupación que menciono bastante en ese ensayo es la dirección poco constructiva que muchas veces ha tomado la crítica, en el mundo y particularmente en Uruguay —donde, por su tamaño, todos nos conocemos—, ya que considero que el objetivo de la crítica debería ser construir una opinión y un público que sea, a su vez, crítico, un público

Verónica Panella.

«Mutación
pequeña», de la
serie *Dominio
Público. Demonios
Privados*, 2021.



con herramientas para poder mirar y no caer en la descalificación de la persona detrás de la obra. Creo que, dadas las características de nuestros espacios, muchas veces ha costado salir de ciertas batallitas privadas que no son constructivas. Por otra parte, si me preguntas qué prefiero, prefiero que haya batallitas privadas antes que la inexistencia absoluta de producción crítica. Yo creo que la crítica es un espacio en peligro de extinción. La generación de *doxa*, de debate, de discusión frente a la obra es necesaria, sobre todo ante la liquidez de algunas producciones visuales se precisaría una escena en la que la mirada y la opinión se sacudan un poco más.

A mí me parece que la mirada del curador es importante, aunque no está bueno que lo uno reemplace a lo otro. Es cierto que la consolidación del rol de curador puede acarrear ciertos peligros: por ejemplo, casos en los que la figura del curador se pone por delante de la obra del artista. Como curador generas un diálogo con el artista, una mirada externa, lo cual tiene puntos de contacto con el crítico, pero es otra función. El curador no es el artista ni el curador sustituye al crítico, y, en realidad, las presencias definidas del artista, la obra, el curador y el crítico enriquecen la interacción con el hecho visual, es decir, fortalecen la función didáctica y la generación de un público crítico, y le abren la puerta al público. Muchas veces sucede que vamos a las inauguraciones y estamos, entre nosotros, el artista, la obra, el curador, el crítico, otros artistas, y justamente faltaría encontrar las formas de abrir la puerta al público, de involucrar más miradas.

—Siguiendo con ese tema, desde las vanguardias históricas hasta nuestros días, la comprensión de una obra de arte depende de un profundo estudio de su medio, de su tema, lo cual requiere de gente preparada intelectualmente, prácticamente, expertos. En este sentido, si solo la gente preparada es la única capacitada para comprender, ¿qué lugar ocupa el público corriente en todo esto?

—El tema es que los públicos se forman, es necesario formarlos. En realidad, el salón y el museo, y la academia en general, en su apertura hacia el público más genérico, a fines del siglo XVIII y el siglo XIX, también tenían intenciones y desafíos. Capaz que lo que estaba más claro es lo que quería ser ese museo en la formación de ciudadanos y de observadores de un tipo de arte que cumpliera también con determinados fines, y, al romper un poco los límites del arte, la formación de público se ha complejizado. Ahí creo que hay una importante tarea que se tiene que hacer desde la formación docente y desde los espacios de legitimación. Si bien muchos museos tienen espacios educativos que son muy potentes, creo que es fundamental poner en la agenda la formación de público. Es un gran deber de los actores de la escena cultural.

—¿Hay consciencia de esta problemática en nuestro medio?

—No sé, me parece que no tanto. Yo creo que hay espacios interesantes y potentes dentro de los museos, que trabajan con el público que llega, que coordinan con escuelas y con liceos, y que trabajan con ellos dentro de su determinado guion. También me da la impresión de que muchas veces



Verónica Panella.

se trabaja mucho más con la colección permanente de un museo que con herramientas para tener una vinculación más cercana, más afectiva, más interesante con el arte contemporáneo. Creo que, en ese sentido, el arte contemporáneo sigue generando una resistencia en el llamado *público común*. Y sería interesante que se buscaran caminos para romper esa resistencia. Hace poco, no me acuerdo ahora quién, se preguntaba en una red social por qué un espectáculo, como puede ser una murga, produce un acercamiento directo y el arte contemporáneo sigue generando resistencias en buena parte de la gente. Es una pregunta interesante a la que no tengo respuesta. Me parece que no se resuelve solamente diciendo «porque los artistas hacen cosas que son raras». Me parece que viene a colación, de nuevo, el planteo del arte o de la imagen sin fisuras y que vuelve todavía más al tema del bombardeo y las imágenes. Creo que somos una sociedad que viene perdiendo toda la capacidad de detenerse, de parar y de demorarse. Eso te va a pasar, por ejemplo, con una instalación, que, por sus aspectos formales, a algunas personas les va a costar acercarse, pero también va a pasar con una fotografía, va a pasar con una pintura. Necesitamos recuperar eso, crear códigos, alfabetización visual, herramientas y también una disposición a quedarnos quietos frente a una imagen, frente a un estímulo visual, y empezar a pensarlo.

—Hay dos modelos de producción de bienes culturales en el mundo, uno en el que el Estado tiene un papel muy

importante y otro, en el mundo anglosajón, fundamentalmente Estados Unidos e Inglaterra, en el que lo que prima es lo privado: el mecenazgo, el mercado. Uruguay es una sociedad en la que el Estado tiene una presencia importante en la producción cultural. ¿Cómo ves al Estado en la actualidad de Uruguay y su rol en el mercado?

—Hablamos de la necesidad de espacios y, en realidad, creo que, en una situación ideal y difícil para nuestro país, sería interesante la convivencia de lo público y lo privado. La cultura independiente en Uruguay tiene una tradición que es riquísima, fuertísima, importante, y, si bien me da la impresión de que hay una intención de sostenerla y de revitalizar algunos espacios independientes en los últimos años, particularmente en la escena de las artes visuales es muy difícil de sostener —ustedes, que sostienen la revista, que no es un espacio de exposición, pero es un espacio artístico, lo saben bien—. Es muy difícil sostener los proyectos independientes. Existen fundaciones, como Itaú, que ayudan bastante a sostener emprendimientos, y el Estado ha colaborado con políticas, como los fondos concursables, los proyectos de residencias, la activación de lugares como el Espacio de Arte Contemporáneo, pero la política cultural, educativa, nacional muchas veces no revisa y evalúa la efectividad de esos apoyos. Faltaría revisar esas prácticas para ver qué es preciso perfeccionar, ajustar. Muchas veces cambian las autoridades, cambian los gobiernos y no se revisa tanto. Me parece que el archivar, el historiar y el revisar para proyectar e implementar políticas articuladas

es imprescindible para no empezar de cero cada vez que hay un cambio circunstancial de gobierno. Por ejemplo, en breve vendrá un nuevo gobierno y sería buena cosa que revise para atrás lo que se hizo en este, lo que se hizo en los otros y, a partir de una evaluación, vea dónde se pueden poner los énfasis. Me parece que justamente está bueno mirar para adelante, está bueno innovar, está bueno tener distintos planes, distintas plataformas de incentivo, pero es necesario ir para atrás también para construir con una proyección de pasado, de presente y de futuro una política cultural sólida.

—Hace dos años mostraste en Tribu una serie referida a las cartas del tarot.

—Sí, *El oráculo*.

—¿Por dónde va tu trabajo artístico desde el punto de vista formal y temático?

—Las cartas del tarot eran una parte de la muestra, que se llamó *El oráculo*. Temáticamente, creo que no he salido un poco de esas interrogantes. La raíz profunda de esa exposición, más allá de que trabajaba con las cartas, estaba relacionada con una de mis preocupaciones y obsesiones, que es el tema del saber, de cómo sabemos, de cómo nos acercamos al saber, de lo que sabemos y de lo que ignoramos, y cómo tenemos muchas vías de acceso a ese saber y a ese conocimiento. Hemos validado, sobre todo en la modernidad, el saber académico y científico, cuando en realidad el ser humano ha buscado caminos alternativos para enterarse de lo que le va a suceder, por eso jugaba con la idea del oráculo. La muestra —que estaba estructurada en dos lenguajes que son los que estoy explorando más en este momento, el *collage* y el textil— jugaba en distintas paredes a advertir de los peligros de consultar los oráculos y de querer buscar atajos en el saber, pero, a la vez, terminaba en una instalación y una *performance* en la que yo tiraba las cartas y, de alguna manera, invitaba a que el espectador desconociera esos peligros y se metiera en formas alternativas de indagar en su sí mismo o en el conocimiento. A partir de ahí diseñé un mazo de cartas.

En este momento sigo trabajando con la técnica del *collage*. Mi lenguaje natural, se podría decir, o con el que yo me sentí muy cómoda durante muchos años, fue el dibujo. Y, en realidad, muchas veces el *collage* incorpora partes de mis dibujos, además de imágenes ajenas. Pero en este momento me siento muy cómoda. Tiene que ver con el tema de la imagen. Yo creo que reflexionando sobre la imagen acumulé muchas imágenes. Primero que nada, me empecé a dar cuenta de que mis dibujos eran un *collage*. Yo generalmente buscaba estímulos visuales en fotografías y en otras piezas que después recreaba. Tiene que ver con mi necesidad de detenerme en la imagen y mirar la imagen más de una vez, en mi acumulación de imágenes que



«Claves para equivocarse», de la serie *My Own Nonsense War*.

muchas veces vienen del pasado histórico. Trabajo mucho, por ejemplo, con el bestiario medieval, ensamblado con imágenes contemporáneas y, en muchos casos, hasta personales. Y, bueno, justamente, es una decisión que por un lado es estética, ¿no? Hay un momento en el que yo estoy con los papeles, en una especie de trance, metida en esas imágenes, en esa fragmentación de imágenes, generando otra, pero, desde un punto de vista también más teórico o intelectual, también sigo cuestionando y reflexionando y preguntándoles a esas imágenes y forzándolas a que me den otras respuestas. Y el textil un poco tiene que ver con el volver a la demora también, creo que las dos cosas: el *collage*, el textil, lo analógico, lo lento tienen que ver con algo que yo necesito también en este momento.

—La obra se parece al autor: conviven la reflexión y la creación.

—Sí. Quizá en el momento que estoy haciendo la imagen no pienso demasiado. Pero, de alguna manera, yo soy un *collage* también. Soy todas esas cosas que me componen. Soy mi propio Frankenstein. Mis obras son mi Frankenstein y yo soy mi Frankenstein. Quiero decir: soy mi propia criatura, y ahí todas mis partes buscan ensamblarse. ●

Ser artista

● Por **Juan Mastromatteo**

Si hay un término que se ha prestado a las más diversas interpretaciones es *artista*, la condición de arte y el ser artista, que se deduce de la capacidad de quien es capaz de producir arte en cualquiera de sus modalidades. Se ha llegado al extremo de decir que todo es arte, seudoelegante forma de no decir nada. Luego, pretendiendo ser más selectivos, nos referimos específicamente a oficios y tareas que en mayor o menor medida exigen una habilidad, una preparación o años de estudio y conocimiento. Nos referimos a tareas específicas de la actividad del hombre con un alto grado de especialización. El otro extremo ubica la condición del artista en el espacio insondable del misterio y evita, así, explicar cualidades que nos acercan a su comprensión tanto como a su disfrute.

Ni facilismos ni misterios. Ni el arte ni el artista tienen nada que ver con la gastronomía y su cocina, ni tampoco es una actividad que se desarrolla en un gabinete científico hermético donde se combinan fórmulas y porcentajes mágicos. La condición de ser artista la ubicaríamos en otro lugar, un lugar específico dentro del marco social en el que se lleva adelante su tarea.

Lo primero que resaltaría es su complejidad. Complejidad a varios niveles: en lo social, con todas las condicionantes que vivir supone para cualquier persona, y en lo individual, porque agrega a lo anterior el conocimiento de sí mismo más todo el conjunto de saberes inherentes a su propia condición. No hay tarea, idea o práctica que sea ajena a sus necesidades, porque en su accionar todo es utilizable, todo es pasible de contribuir al logro de cierto objetivo.

Mientras los oficios y las especializaciones tienen un marco relativamente delimitado a la especificidad de sus objetivos y necesidades, ser artista no se circunscribe a la actividad específica que se trate. Y lo que es aún más complejo: no tiene un marco referencial que delimite el territorio de su acción. No existe un programa o una carrera dentro de ciertos límites temporales capaz de otorgarle, al cabo de un tiempo, un título habilitante que pueda exhibir como idóneo de su condición.

Ser artista significa serlo todo el tiempo. Pero también significa, y esto agrega complejidad, serlo aun cuando no lo somos. ¿Qué significa esto? Que cuando estamos inactivos,

o en períodos de escasa o nula actividad, interiormente trabajamos más que nunca, y esto sucede porque debemos atender y reflexionar por todo lo realizado, al mismo tiempo que reflexionar sobre lo aún no hecho, o sea, por lo que debemos hacer.

La actividad no puede cesar porque nada de lo que haremos es ajeno a lo realizado, y está íntimamente conectado con ello. De tal modo que, para cualquier proyecto en el futuro, debemos trabajar en el presente apoyados en la experiencia del pasado.

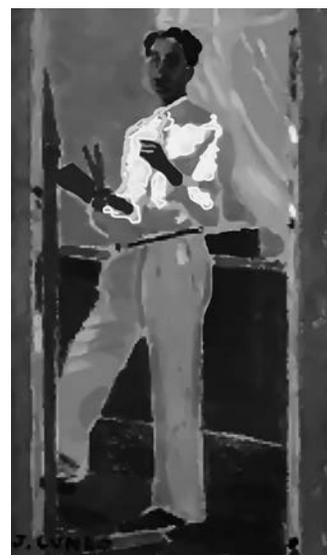
Se debe serlo en todo momento, porque nada está hecho hasta que no se hace, y lo tremendo de todo esto es que puede ocurrir en el momento menos esperado. Ser artista significa vivir toda una vida sin saberlo. Hacemos aquello que amamos porque hacerlo resulta imprescindible, pero no accedemos a un título habilitante que podamos exhibir, ni nada ni nadie nos brinda la más mínima certeza.

No nos levantamos diciendo «quiero ser artista y voy a empezar una obra de arte». Simplemente, cada día nos ponemos a trabajar con todo lo que sabemos con la esperanza de agregar algo que no sabíamos que existía. Ser artista significa trabajar con la duda y la incertidumbre. Ser artista no es un privilegio, tampoco debería ser un castigo. Ser artista significa poner la vida al servicio de un sueño creador. Ser artista supone trabajar día tras día, madurando el oficio y ordenando las ideas, ¿para qué? Para crear precisamente un vínculo constante y permanente que permita conectar los elementos materiales con el pensamiento en pos de una obra compacta cargada de sentido. Ser artista al fin es ser uno mismo y el otro al mismo tiempo, tarea compleja si las hay y para la cual todas las energías deberían estar a su servicio.

Nos preguntamos: «¿Es esto posible?, ¿puede alguien volcar todo su tiempo al trabajo creador?». Todos sabemos que esto es difícil, sobre todo si, además, debemos llevar adelante otro trabajo para sobrevivir. Es decir, repartir nuestro tiempo con tareas que muchas veces no tienen ninguna relación o son opuestas. ¿Cuánto se gana y cuánto se pierde con esta situación? Es una pregunta que yo no voy a responder, pero a la que todos quienes tienen en sus manos las políticas públicas sociales y culturales deberían tener una respuesta posible. A pesar de esto, intentaremos



José Cziiffery.
Autorretrato, 1962.
 Óleo sobre cartón,
 98 × 68 cm.



José Cuneo Perinetti.
Autorretrato, s/f.
 Óleo sobre tela,
 34 cm × 21 cm.

desbrozar el camino de las dificultades que cualquier respuesta debe enfrentar:

1. ¿Deben ocuparse de este tema el Estado u organizaciones privadas con los cometidos de promover las artes en todas sus dimensiones posibles?
2. En caso de ser así, ¿debe el Estado colaborar con ellas? ¿De qué modo? ¿En qué medida? ¿Con qué propósito?
3. ¿Deben buscarse soluciones institucionales?
4. ¿Deben arbitrarse estímulos individuales? ¿O ambas cosas?
5. ¿De qué modo se instrumentarían estas medidas?
6. ¿Es justo y posible que la sociedad asuma como propia la tarea de colaborar en el desarrollo, el estímulo y el crecimiento de las artes?
7. En caso de que todo esto sea posible, ¿existe algún mecanismo social de selección que nos permita saber lo que debemos aceptar y lo que debemos rechazar?

Estas son algunas de las preguntas que nos hacemos y que muestran las dificultades del tema tanto como sus complejidades. Ser artista es una condición del hombre que se asume en libertad y desde el inicio de los tiempos, cuando la complejidad social no era la de las sociedades

actuales y los grupos humanos sobrevivían con una clara y complementaria diferenciación laboral. Cada uno cumplía con una tarea que contribuía a la conservación y el desarrollo de la comunidad.

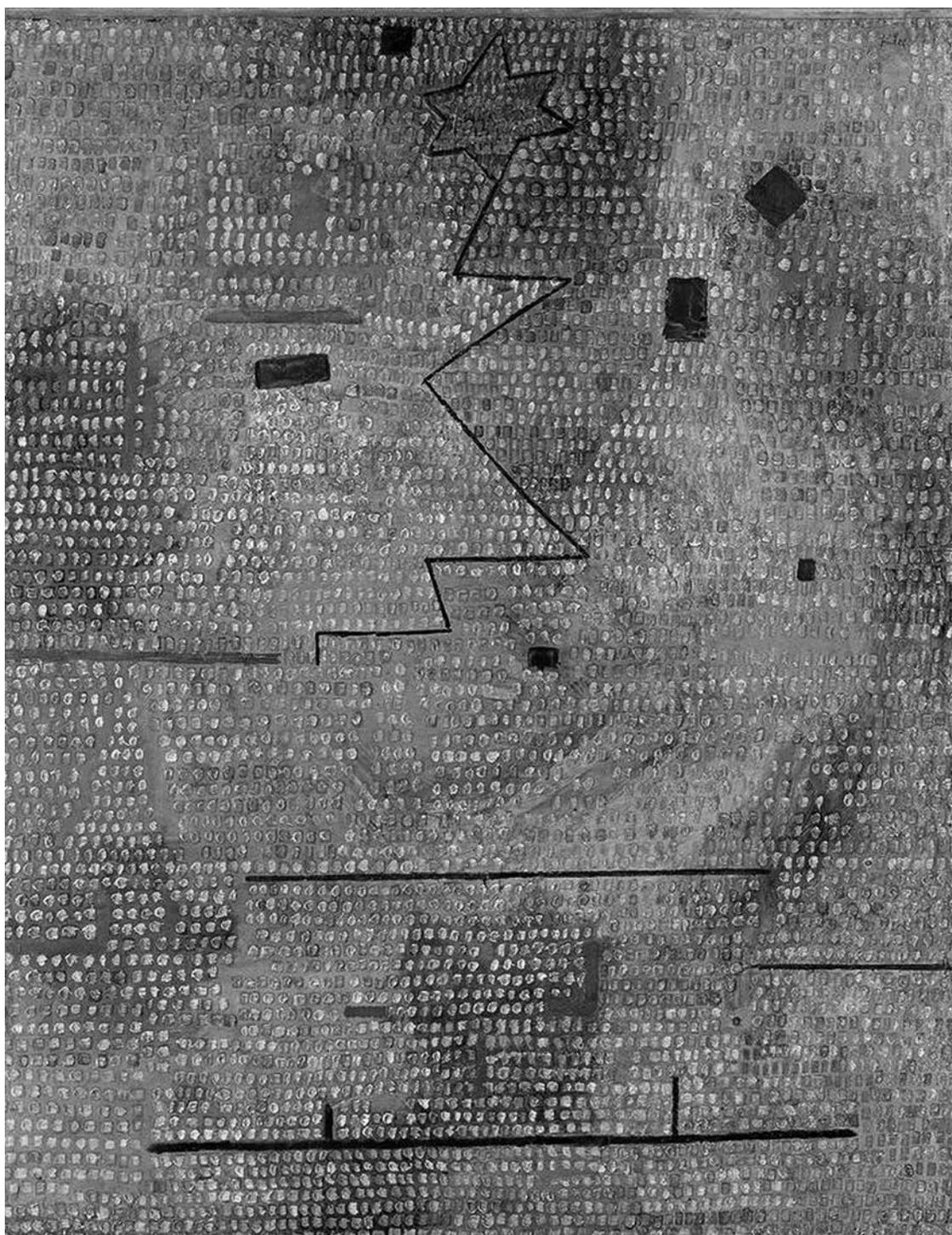
Esta característica de las actividades humanas sigue siendo una verdad en la sociedad contemporánea. Claro que ya no es tan simple determinar quién es quién y qué tareas debe asumir. Entonces, vamos tomando caminos, llevando a cabo tareas a los tropezones hasta que vislumbramos actividades en las que nos sentimos más cómodos, o nos sentimos impelidos por una *necesidad interior* a atender.

Y es aquí donde se produce la gran contradicción entre esa *necesidad interior* y lo que llamamos *necesidad social*. ¿Necesita artistas la sociedad? ¿Cuántos? ¿En qué áreas de actividad? ¿Con qué características? Esta contradicción nos coloca en el centro de la cuestión. El artista, en el goce libre de su condición, aspira a realizar una obra sin condicionamientos sociales. Quiere ofrecer a la sociedad en la que vive un mundo de imágenes y sensaciones inédito, algo que no existía antes y que amplíe su humanidad.

¿Es esto posible? ¿Cuánto está dispuesto a hacer la sociedad para facilitararlo? La respuesta que demos nos dará la medida de la sociedad en la que queremos vivir. ●

Paul Klee: las posibles cifras del mundo

● Por Francisco Jarauta



Paul Klee. *Estrella naciente*, 1931. Óleo sobre lienzo.

Libre, pero rigurosamente contenido es el título que Paul Klee le da a uno de sus trabajos realizados en 1930 y que pertenece a una serie de estudios sobre el problema de la forma. Al igual que en otras ocasiones, sobre un fondo blanco enmarcado por superficies articuladas, azules y tierras que lo definen aparecen otras formas orgánicas superpuestas que configuran un todo del que se revela tanto el movimiento como un orden pensado y complejo.

Unos años antes, y con ocasión de una conferencia pronunciada en Jena en 1924 acerca del arte moderno, Klee ya había explicitado algunos elementos que hallarán a lo largo de los años veinte una maduración teórica y que tendrán en la conocida «Schöpferische Konfession», publicada en 1920 en la *Tribüne der Kunst und Zeit* de Berlín, su manifiesto personal. El diálogo con la naturaleza, dice Klee, sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*, solo que los caminos que nos llevan a ella son hoy completamente nuevos.

El credo artístico de ayer y el estudio de la naturaleza que lo acompaña consistían en el análisis arduamente detallado de la apariencia. De este modo se obtuvieron «excelentes vistas de la superficie del objeto filtrada por el aire». Hoy, en cambio, el artista se enfrenta a otra naturaleza, más compleja y rica, lo que hace necesaria una nueva concepción del objeto natural.

En efecto, es esta nueva concepción de lo real la que precipita y suspende la representación de las apariencias, lo que fuerza al arte, dirá Klee, a iniciar un camino «constructivo» capaz de interpretar la nueva complejidad de lo real mediante la propuesta de otros lenguajes que expresen un orden no relacionable con ninguna apariencia sensible, que permitan representar sintéticamente una simultaneidad de varias dimensiones tal como la realidad nos muestra. Esta idea que domina el espacio figural-imaginativo de la abstracción radicalizará la crisis ya abierta del lenguaje, cuyo primer testimonio, y a la vez el más riguroso, será la *Chandos Brief* de Hofmannsthal. A esta crisis se responderá desde posiciones diferentes.

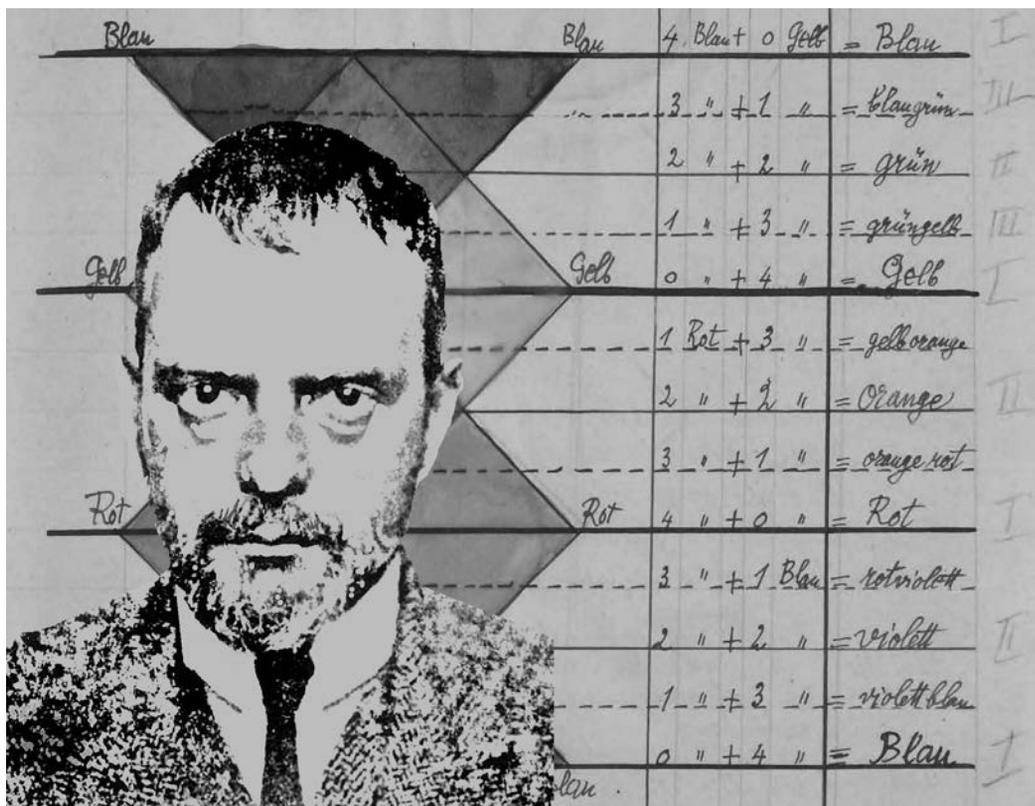
Por una parte, orientando el camino en la dirección de una abstracción pura, pensada desde el ideal matemático, capaz de reflejar un aspecto de la multiplicidad de los mundos posibles en la inagotabilidad de sus nexos y relaciones. En un ensayo de 1934 dedicado a Arnold Schönberg, en el que matemática y música son una misma cosa, Hermann Broch insistía en la libertad del inventar matemático, en la capacidad, propia de su formalismo, de intuir el «acaecer del mundo en su generalidad», independiente de toda configuración determinada. Y no de otra forma habría que entender el espacio figurativo de Piet Mondrian, en el que queda suspendido todo tipo de alusión o referencia,

lo cual hace coincidir la obra con su construcción misma, entendida en un sentido determinado-finito que nada tiene que ver con la pretendida representación de un orden absoluto. «La palabra está muerta, la palabra es impotente», declaraba dadaísticamente Theo van Doesburg en el *Manifiesto de Stijl* en 1920, a lo que respondía Mondrian con su concepto de plasticidad pura, que expresa con matemático y browniano rigor una análoga subversión de los poderes heredados, «constitutivos» de la palabra.

Por otra parte, en otra dirección que, partiendo de la disponibilidad formal de los elementos de la composición, los combina con aquellos otros que la intuición construye a partir de las formas varias de la experiencia. «La intuición» –dirá Klee– «como hilo rector hasta en el crepúsculo y en lo más espeso del bosque». Hay una cautela que orienta y organiza este segundo proyecto. Por un lado, se afirma la insuficiencia del lenguaje para nombrar lo real una vez que este ya no se presenta desde la evidencia de su apariencia, sino desde una supuesta y estructurada complejidad. Por otro lado, este nuevo real no se nos da, sino que permanece oculto. Y, si la tarea del arte no es otra que «hacer visible el mundo», este propósito pasa a ser la dificultad a la que responder desde la construcción de un nuevo lenguaje que haga suya tanto la insuficiencia lingüística de la representación, construida sobre la observación del sistema de las apariencias, como la nueva complejidad de lo real. Un ejemplo de esta búsqueda de un nuevo lenguaje podría observarse en el proceso en el que el continuo formal de las composiciones de Vasili Kandinsky se complica estructuralmente con el espacio simbólico que la experiencia de lo real aporta. La pintura –el signo pictórico– no será ya autónoma, sino rastro del discurrir entre sujeto y mundo, entendidos desde los presupuestos ya anotados.

Pero ha sido Klee quien ha llevado con más rigor la exploración de este nuevo territorio. Lo que permanece es el carácter constructivo-finito de la representación de lo real. La forma, en efecto, con la que damos cuenta de lo real no es aquella perfecta y exhaustiva de la intuición de la esencia, sino aquella otra de la imagen de los signos con los que construimos nuestra representación. Frente al ideal matemático de la abstracción, Klee reivindica un concepto de forma que se configura como composición, como construcción abierta en la que aparecen los órdenes del movimiento, de la potencia, de la afirmación/negación de lo real.

Esta línea leibniziana del pensamiento de Klee conduce a la exclusión de la forma abstracta *sola*, al advertir en ella una idealización que prescinde de aquellos aspectos más inmediatos de la experiencia. Una y otra vez, Klee hace referencia a una concepción musical de la obra de arte, a su condición incluso polifónica, justamente para expresar la simultaneidad de posibles líneas que se entrecruzan,



Los cuadernos de Paul Klee sobre su enseñanza en la Bauhaus.

que se encuentran definiendo el lenguaje de sus obras. Bastaría observar algunos trabajos especialmente de los años treinta, como *Polyphon gefasstes Weiss* (1930), *Dynamisch-Polyphone Gruppe* (1931) o *Polyphonie* (1932), entre otros, para advertir la insistencia con la que Klee expresará su idea constructiva. La misma flecha del tiempo, tan frecuente en aquellos años, irrumpe en la estructura polifónica señalando su tempo, en deriva y, a veces, en naufragio.

Y si aferrar la multiplicidad en una sola palabra no nos es dado, en el ordenarlo polifónicamente consiste la obra. Ninguna ley la regula *a priori*. La teoría de la figuración debe ser entendida como libre, es decir, abierta o, como el título de la obra que motiva el inicio de esta nota, «libre, pero rigurosamente contenida». Si esta tensión de la forma, por una parte, nos recuerda a la proximidad de Klee a la potencia figurativa de la imaginación goetheana, por otra parte, nos aproxima a algo central en la comprensión

del arte moderno, como es la naturaleza dramática y discontinua de la forma. Ya lo había anotado Adorno al inicio de su *Teoría estética*: «Al perder las categorías su evidencia *a priori*, también la perdieron los materiales artísticos, como las palabras en la poesía. La desintegración de los materiales no es sino el triunfo de su carácter respectivo». En efecto, de Debussy a Schönberg, de Baudelaire a Mallarmé, de Cézanne a Picasso se proyecta la búsqueda de una escritura instalada en el límite sobre el que se construye el arte de nuestro tiempo. Es este afirmar sucesivo el que sostiene la obra entre los límites de lo inefable y la representación particular de lo construido. Es como si el azar quedase abolido por la obra en el momento mismo en que ella lo invoca para poder existir.

Pierre Boulez ha sabido interpretar este espacio a partir de una acuarela de Klee de 1929, titulada *Monument an der Grenze des Fruchtländes* ('Monumento en el límite

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

del país fértil'). El modelo polifónico deriva ahora hacia una compleja construcción en la que se articulan no solo estructuras espaciales, atravesadas por una organización ascendente, sino también diagonales que señalan la deriva temporal de la forma. En esta acuarela, que es pensada como breve ejercicio compositivo, se afirman al mismo tiempo la geometría y su desviación, el principio y su trasgresión, lo que hace posible un lenguaje en el que resuena la tensión de lo real, traída ahora al momento de la forma que deviene construcción, pero que, como toda forma, se verá abandonada al instante de su tiempo, al destino de su caducidad.

Esta mirada hacia el interior de las cosas, que el arte de Klee quiere hacer visible, no puede ya organizarse de acuerdo a estructuras y órdenes geométricos alejados de la vida. Klee habla de una idolatría de la forma como obstáculo fundamental para un arte abierto a las tensiones de la época. En su lugar, defenderá un arte pensado como composición de lo otro, en el que tensiones y opuestos, tiempo y reposo, naturaleza y vida se encuentren. Ahí radica la sorpresa de sus interpretaciones, las infinitas secuencias y variaciones abiertas y expuestas siempre a una historia posible. No existe para Klee una construcción necesaria. Todas son pensadas como hipotéticas variaciones de una historia, de un momento en los que el discurrir de las cosas, su lento o precipitado curso, su espasmo o felicidad quedan aferrados e invocados. Esto vale tanto para la pintura como para la poesía, dirá Klee, atraído cada vez más por la magia del campo gráfico. Pocas páginas del arte del siglo XX expresan con tanto dolor y piedad a un tiempo las tensiones de la época como la serie de trabajos de los últimos años de su vida, cuando los acontecimientos políticos hacían inviable el proyecto de la Bauhaus y la experiencia de amistad y creación que le había supuesto. El trabajo, la invención, el multiplicarse y repetirse de vías diversas, los laberintos imposibles, las presencias y las apariciones dramáticas, los rostros lacerantes –la enfermedad le había anunciado ya su cita– expuestos en un escenario marcado por el dolor. El soñado *país fértil* se muda ahora en tiempo de catástrofe, como diría el admirado Walter Benjamin. El momento de lo imposible había llegado y, para Klee, al igual que para



Libre, pero rigurosamente contenido, 1930.
Óleo sobre lienzo.

otros compañeros de viaje y generación, la palabra comenzaba a ser insuficiente, impotente frente a los hechos y el destino. Los últimos trabajos de Klee son el testimonio más emocionado de este límite. Su obra quedará confiada a la protección piadosa de sus ángeles, que defienden la frágil historia humana.

«La pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo», escribía Benjamin en *Erfahrung und Armut*. El ángel de Klee, del que el mismo Benjamin habla en la tesis novena de *Ueber den Begriff der Geschichte*, se siente movido por una gran *pietas* hacia las ruinas que la historia acumula a sus pies, por todo aquello que podría ser y no ha sido.

**CONOCÉ UNA
MIRADA DIFERENTE**

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*

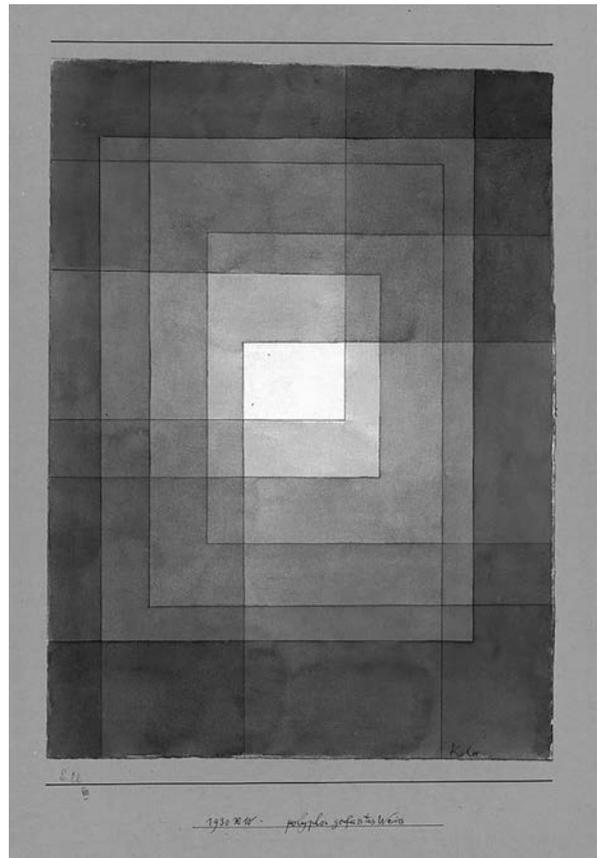


la diaria

Paul Klee: las posibles cifras del mundo

Bien quisiera llevado por aquella piedad detenerse, «pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo». Frente a esta pobreza, resto/rastró (*Spure*) del presente, se afirma una nueva riqueza, esa distinta experiencia que anuncia una relación con el mundo.

Esta experiencia se abre como el lugar de la posibilidad de los infinitos juegos y variaciones. De pronto, nos hemos hechos leibnizianos. «Cada porción de materia puede ser representada como un jardín lleno de peces. Y la rama de una planta o el miembro de un animal son también aquel jardín y aquel estanque.» Es Gottfried Leibniz, pero podría ser Klee. Y es por esto que la noción de constructividad resulta central. Debemos construir nuevos entes, nuevos gestos, nuevos nombres y dejarlos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad. El hecho de que nada es definitivamente dado, que no puede ser considerado como un horizonte cerrado, una *natura dissecata*, comporta una modificación radical de nuestra mirada sobre el mundo. Ya no podemos invocar la inmediatez de una visión plétorica de la naturaleza, nos lo impide la experiencia de nuestra propia cultura. Lo que vemos es más bien «una proposición, una posibilidad, un expediente», afirma Klee. Lo otro, en principio, es invisible.



Blanco polifónico, 1930.
Pluma y acuarela sobre papel y cartón.

ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

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

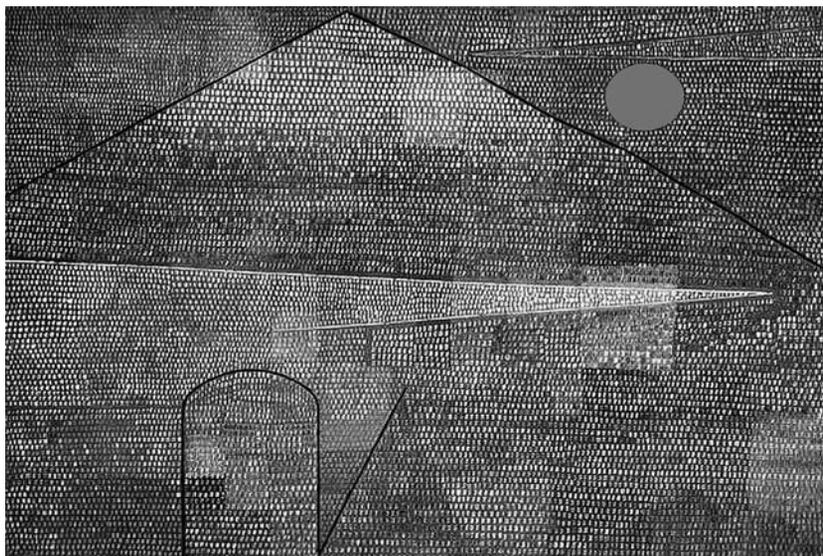
Creamos tu
sitio web
y vos lo administras

más info:
www.jubin.uy

Te ayudamos
a mostrar tu trabajo
de manera profesional

Armate tu
COMPAS AUREO

Ad Parnassum, 1932.
Óleo sobre lienzo.



De ahí el paso de la lengua a la metáfora, al código, al gesto. La ceremonia del olvido de otra época nos arroja a la galería de los signos, disueltos ya y afirmados frente al largo viaje de lo posible.

Y es desde esta perspectiva que puede entenderse la actual exposición de obras de la colección Berggruen, referencia indispensable para el conocimiento de la obra de Paul Klee. Aquí, la obra de Klee vuelve a mostrarse como esa galería de signos cuyo código nos remite a situaciones posibles, expresadas desde registros varios que soportan por igual la tensión de una época junto con la experiencia personal que hace inconfundible su trabajo como artista. Los pequeños motivos, las construcciones y los escenarios, los juegos irónicos o los restos de nombres y lugares que siguen habitando la memoria pasan a ser el motivo de

trabajos que para nosotros tienen la fascinación de quien descubre la ironía que protege el saber de la vida y la historia. *Landschaft im Paukenton* (1920), *Der Verliebte* (1923), *Palast im Vorübergehn* (1928) y *Versiegelte Dame* (1930) podrían ser referentes claros de estas ideas. En definitiva, una ensoñación que desplaza el horizonte de las evidencias para recorrer el mundo de los posibles. Henri Michaux lo decía admirado hablando de Klee: «Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne», sueño que el mismo Klee hará coincidir al final de la *Schöpferische Konfession* con su trabajo: «Déjate llevar hacia ese océano vivificante por grandes ríos o por arroyos de hechizos como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones», un viaje que su obra recorre inventando las posibles cifras de un mundo que transforma sus límites. ●

Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 136 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 16 años de La Pupila.

**mosca**
GRÁFICAMOSCA

La proyección sensorial

Lala Severi (Montevideo, 1962) es una artista versátil. En sus composiciones conjuga la mancha, la línea, los ritmos, la figura humana, el ensamble para crear atmósferas sutiles y contundentes a la vez. A lo largo de su extensa trayectoria ha incursionado en la dirección de animación, en el grabado en todas sus técnicas, en el dibujo y en la pintura, y en el arte digital. Últimamente está experimentando con instalaciones inmersivas a partir de la proyección de sus dibujos en el espacio, involucrando al espectador y logrando una experiencia sensorial singular que nos hace reflexionar sobre los dilemas contemporáneos, como el encierro, la violencia y la soledad.

● Por **Gerardo Mantero**

—Tu formación abarca varias áreas: sos directora de cine de animación, has incursionado en el grabado y en el arte digital. ¿Cómo fue el periplo de tu formación?

—Desde chica empecé a ir a talleres porque siempre me gustó dibujar y pintar. Cuando era adolescente fui con Miguel Ángel Pareja, que daba clases en la Galería Aramayo. Luego fue muy importante para mí el taller de Nená Badaró. Ahí conocí a Ana Tiscornia, que comenzó dando clases en lo de Nená. Y después me fui al taller de Ana

—¿Y luego asististe al taller de Guillermo Fernández?

—Sí, porque toda la corriente o la escuela de Ana estaba relacionada con la de Guillermo. Entonces, allá por el año 94 o 95, me vinieron ganas de conocerlo, de ir a la fuente... Y la verdad que fue un año muy lindo porque, además, era un tipo muy conversador y muy encantador. A mí me aportó desde otro lugar, porque los ejercicios que hacía yo ya los sabía, ya los conocía todos, pero igualmente me estimuló muchísimo. Él tenía mucho conocimiento.

—También el grabado es una técnica que has explorado. ¿Cómo llegaste a incursionar en él?

—Porque Ana Tiscornia estaba en el Club de Grabado

[de Montevideo]. Entonces, apenas entré al taller de Ana —creo que al año—, ya empecé a ir al club, y era divino, porque había un grupo humano con ganas de hacer muchas cosas. Estaban Nelbia Romero, Gabriel Peluffo, Óscar Ferrando, Héctor Conte y más. Fue una etapa lindísima y, además, a nivel humano, grupal, hicimos muchas cosas en esa época. Además del grabado, llegamos a hacer instalaciones, por ejemplo. Fue un movimiento en época de dictadura muy importante.

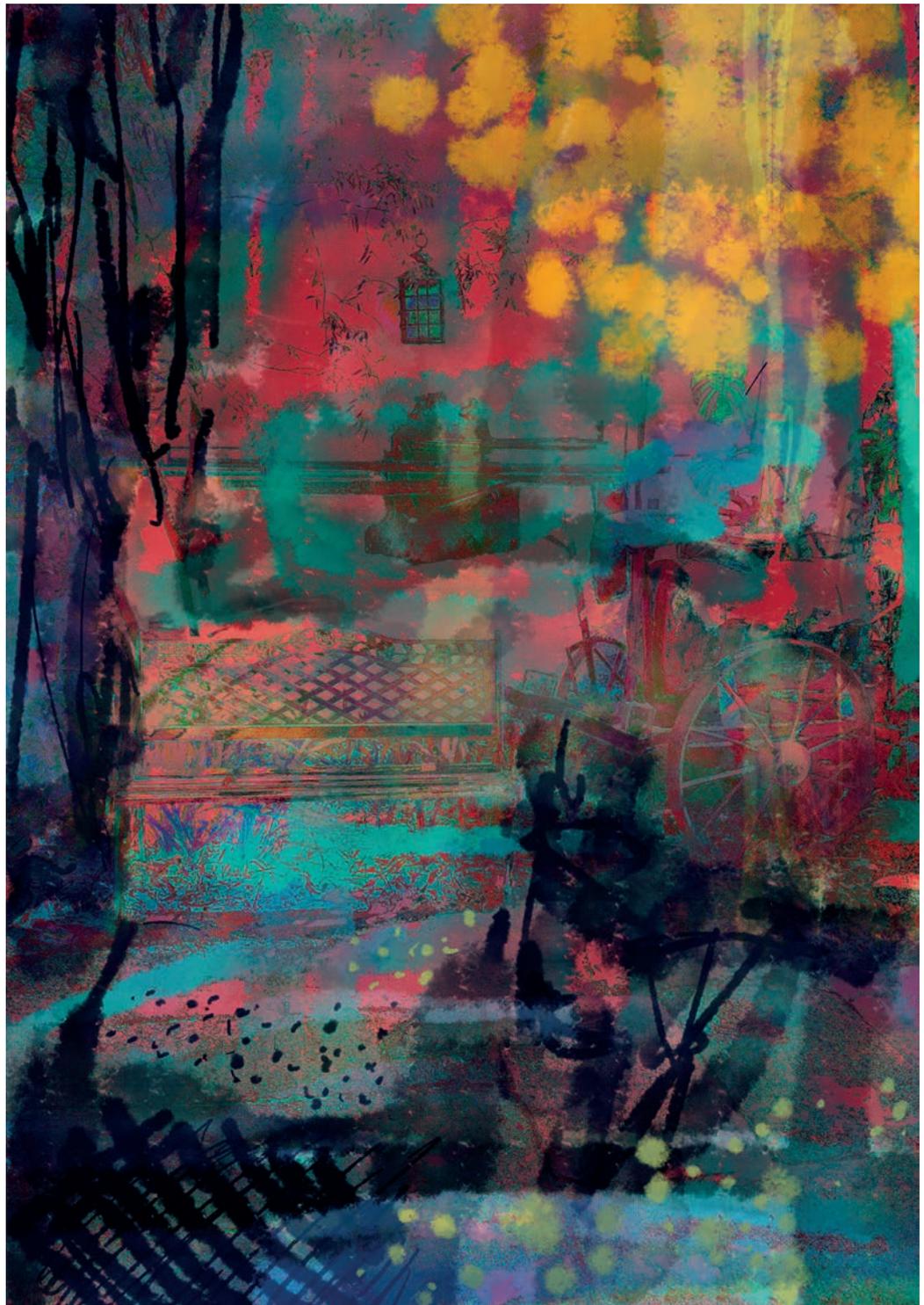
—Y, paralelamente, incursionaste en la dirección de animación. Después realizaste la dirección de arte de muchas películas.

—Sí, hice cursos de animación en el estudio Imágenes, de Walter Tournier y Mario Jacob. Desde el 86, que volvió Walter, trabajé como diez años, aproximadamente, y ellos empezaron a inventar cursos, entonces se armaban grupos y traían gente de afuera para capacitar.

—¿Hiciste películas de tu autoría?

—Sí, hice pocas de mi autoría. *Soberano papeleo* es a la que le fue mejor. Estuvo en muchos festivales y obtuvo varios premios internacionales.

La magia del
puntillismo.
Técnica digital.



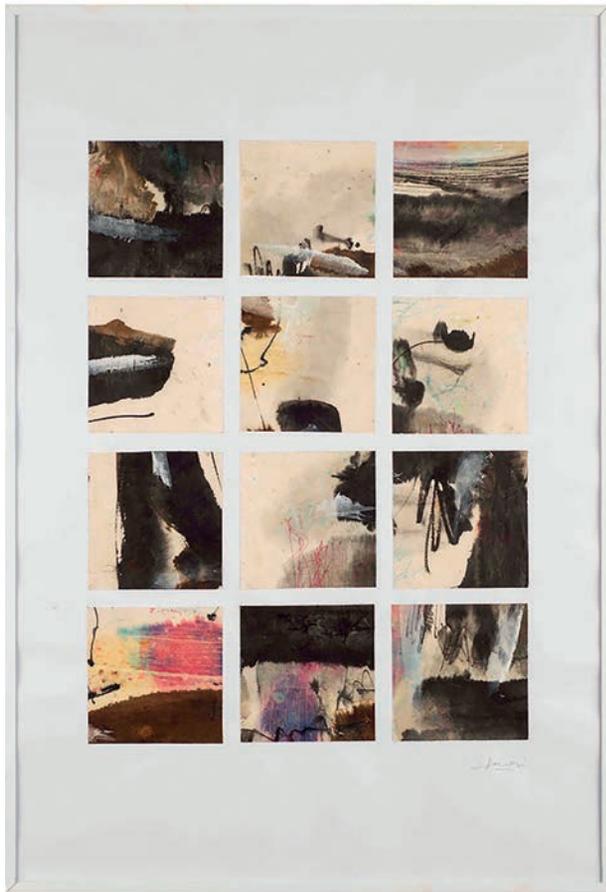
—Vos utilizás varios soportes para generar arte, trabajás tanto con tintas en papel como con arte digital. Últimamente, aunás varias de las técnicas, y para realizar la exposición que hiciste en El Galpón y la que vas a hacer en el Blanes, donde los dibujos se proyectan en toda la sala, se crea una banda sonora y el espectador logra internarse en un mundo de sensaciones. ¿Cómo podrías definir esas muestras desde el punto de vista formal?

—Para mí es como una continuidad de lo tradicional, porque es la pintura propiamente dicha. Es verdad que estoy pintando en una tableta, pero es como la pintura que uno

pintaba en papel con pinceles. Es decir, no hay corte de técnica para mí porque lo siento igual.

—Pero eso es un proceso en búsqueda de recursos técnicos. Tuviste la necesidad de pasar a la tableta y al arte digital.

—Claro, pasé porque a mí me encanta aprender cosas. Es decir, todo lo que es tecnológico me gusta incorporarlo, todos los programas. Siempre estoy tratando de aprender cómo se usan los programas, todos los de edición me encantan. Siempre estoy buscando y aprendiendo, entonces lo incorporo de forma natural.



Rescates. Tinta, 50 × 35 cm.

—¿Cómo se desarrolla tu proceso creativo? ¿Va primero la idea y después la elección del soporte o es la investigación la que luego te va llevando?

—Más bien, una investigación que me va llevando. Yo nunca trabajo con conceptos *a priori*, no me gusta. Me gusta dejarme fluir, dejar que pase, que sucedan cosas, pero en ese fluir uno tiene un pensamiento que ve aflorar, es como cuando uno escribe. Lo que hago es dejarme sorprender con lo que pasa, tanto en el papel como en lo digital.

—¿No bocetás? ¿Te tirás al agua?

—No, me tiro al agua, y me encanta eso, ese desafío, esa especie de aventura, una aventura en la que, además, siempre busco puntos de partida diferentes para sorprenderme porque, si no, me aburro. Un día, de repente, agarro una foto cualquiera y busco algo que nunca había buscado antes, trato de buscarle la vuelta para no aburrirme.

—En pandemia tuviste la necesidad de publicar en Instagram un dibujo por día.

—Sí, fue como una necesidad de comunicar. Porque, además, justo habíamos dicho con Walter de hacer una exposición acá en la casa y estábamos armando eso cuando cayó la pandemia. Es decir, nos agarró justo con esa inquietud de mostrar. Se tratar de conectarte con el afuera, por más que esa conexión sea relativa.

—Hiciste más de 700 obras. ¿Seguís publicando una por día?

—No, ahora hago una cada tanto, pero llevo más de 800.

INFANTOZZI
MATERIALES

LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

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

Espacio inquieto. Técnica digital.



—¿Y eso te sirvió de base para la muestra *Perdidos en la nube*, que realizaste el año pasado en la sala Nicolás Loureiro de El Galpón?

—Sí, claro.

—¿Cómo lograste ceñir esa producción a una idea unitaria y a una muestra tan singular?

—Lo que pasa es que el programa que utilizo me guarda esos historiales de procesos de trabajo y me fascinó

ponerme a editarlos. Eso me permitió ver el valor del proceso, que es, en realidad, lo que más me interesa. En general, no estoy atrás de la obra final, disfruto mucho ese proceso y, después, si la obra queda bien o no, no me importa. Creo que fue así. Empecé a editar y editar, como un trabajo de hormiga. Empecé a ordenar todos los archivos y videos en carpetas. Después me propuse juntar los que tenían algo que ver entre sí y así continué editando y jugando, porque no había un objetivo último. Pero así son los procesos de trabajo:

An advertisement for AGADU. The background is a close-up, slightly blurred image of various art supplies, including paintbrushes in containers, paint cans, and brushes. The text is overlaid on the left side in white and yellow. The AGADU logo is in the top right corner. Social media icons for Facebook, Twitter, Instagram, and YouTube are in the bottom right corner.

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

¡SÉ PARTE!

WWW.AGADU.ORG
www.agaduartistasvisuales.org

AGADU

f t i y



Jungla. Técnica digital.

de pronto no tengo del todo claro por dónde voy a empezar –depende de cómo me encuentre en ese momento–, hasta que todo se va dando solo y crece la idea. Así me mantengo entretenida, aunque supongo que en algún momento me voy a aburrir [risas].

–Se puede decir que *Perdidos en la nube* es una instalación inmersiva en la que la gente era un elemento más en la muestra, ya que tenían túnicas blancas sobre las que se proyectaban imágenes; también aparecían sus sombras. ¿Qué te dejó a vos esa experiencia?

–Sí, fue muy enriquecedora, pero este tipo de muestras presenta ciertos inconvenientes: por ejemplo, el día de la inauguración se tapaban los proyectores, había mucho público que quería hacerse selfis. Era difícil de manejar.

–Ahí también actuaron la directora de arte y la editora. Es decir, conjugaste varias experiencias de tu formación en esa muestra.

–Claro, uno va juntando y atando pedacitos de la vida. Yo había hecho, en 2013 –que gané unos fondos concursables–, unos espectáculos de videodanza, y esa fue una muy linda experiencia para mí.

–Sí, esa área de la relación entre la plástica y la danza es una parte relevante de tu trabajo.

–Sí, participé en varios espectáculos en la sala Hugo Balzo, la Zavala Muniz, en AGADU [Asociación General de Autores del Uruguay]. Fue muy rico eso, porque empezamos a jugar con las sombras arriba de los videos que yo hacía y de las bailarinas, con los efectos del movimiento de las bailarinas,



Fotografía de Alejandro Persichetti de la instalación *Perdidos en la nube*, en la sala Nicolás Loureiro.



que tenían una especie de *delay*. Y mientras bailaban se mostraba una especie de historial en escenas, era muy interesante. Esto de usar las sombras y de *mixear* cosas diversas fue también parte del proceso de la muestra posterior.

—En *Perdidos en la nube*, conceptualmente propusiste reflexionar sobre la hiperconectividad digital, el aislamiento físico, temas como el encierro, la barrera de la violencia y la soledad. Son temas muy contemporáneos que vos los ponés a consideración a partir de mecanismos digitales, es decir, usando la misma plataforma que enajena.

—Lo que pasa es que, al yo estar inmersa en eso, me es inevitable reflexionar al respecto, los temas me surgen por estar adentro. Me empiezo a cuestionar estar adentro y, cuando me empiezo a cuestionar, los dibujos van tomando esa forma. Es algo intuitivo que sale solo. A la hora de juntar los materiales que veo que tienen algunos significados aparece ese tema. Es decir, al habitar ese mundo no puedo evitar estar empapada de esos temas.

—Este año, en el museo Blanes, vas a exponer una nueva instalación inmersiva a partir de imágenes digitalizadas y su proyección. ¿Cuál es la diferencia que te proponés respecto a la anterior?

—Lo que hice ahora, además, es tratar de trabajar las cuatro imágenes simultáneamente para que realmente haya más simbiosis con lo que está pasando alrededor. Es decir, busco aumentar la experiencia inmersiva, porque lo que pasaba en El Galpón era un poco más fragmentado. Y me parece que eso va a ser una buena cosa. Esta muestra se volcó un poco más hacia el tema de los límites, los espacios y las barreras. La voy a llamar *La sombra del límite*. Por supuesto, sigue habiendo muchas semejanzas, hay imágenes que estaban en El Galpón, pero con otra edición y otro montaje. También hay muchas imágenes nuevas.

—Hay un desafío mayor en cuanto al espacio a intervenir.

—Sí, es más grande. Hay que hacer toda una experimentación

previa en el lugar, porque después te das cuenta de que la realidad es diferente a cómo lo imaginabas. Sí, en ese sentido, hay que colocar los proyectores a una distancia considerable. Hay que ver dónde van a ir.

—El año pasado empezaste con tu tarea docente. Contame qué es lo que proponés, cuál es la metodología.

—La idea es transmitir mi forma de trabajo. He acumulado un montón de experiencia y, a la vez, tengo una formación en lo que es estructura, composición, que creo que se ha abandonado en los talleres y que estaría bueno reivindicarlo y mantenerlo, recordar aquellos ejercicios que hacíamos en los talleres y agregar algunos elementos que aprendí más recientemente al estudiar diseño gráfico. Y, más allá de estos contenidos, la gran meta es lograr que la gente se libere, que puedan soltar la mano, expresar cosas, sentimientos.

—Sí, lograr el vehículo para que cada uno pueda ser un creador.

—Claro. No me interesa profundizar en lo conceptual porque mi trabajo no es así.

—¿Qué priorizás en tu labor docente? ¿El trabajo en papel o lo digital?

—Ahora estamos trabajando en papel, con tintas, con acuarela... El año pasado, algunas me pedían abordar lo digital para saber, pero cosas puntuales. Lo más importante es el aprendizaje en papel. Es decir, lo digital es una herramienta más, creo que primero hay que empezar con lo tradicional, porque hay que aflojar ahí. Más allá de eso, también trato de que tengan un ambiente bien estimulado, con música, con todas las condiciones para estar en un espacio agradable que propicie la creación. Es sorprendente y gratificante ver cómo logran cosas a través de la experimentación. Además, el primer día vienen y te dicen: «Yo no sé nada», «Nunca hice nada». Todos vienen así. Y, sin embargo, logran muy buenas cosas. ●

Lorenzo Lotto y los orígenes del retrato moderno

Lorenzo Lotto (Venecia, 1480-Loreto, 1556/57) fue un pintor veneciano del *cinquecento* que revolucionó el género del retrato al introducir grandes innovaciones en él que lo destacaron entre sus contemporáneos. Actualmente es considerado el primer retratista moderno, ya que su obra marcó un cambio de paradigma en este género al conferir a sus modelos una profundidad psicológica que permite ahondar en sus personalidades.

● Por **Magdalena Cerantes**

Nacido en Venecia en 1480, no se sabe con certeza quién fue su maestro, aunque, de acuerdo con el historiador del arte Bernard Berenson (1865-1959), quien redescubrió su figura a fines del siglo XIX y realizó la primera monografía dedicada al artista (*Lorenzo Lotto: an Essay in Constructive Art Criticism*, 1895), es probable que Lotto haya recibido su formación artística de Alvise Vivarini, pintor activo en Venecia. No obstante, algunos teóricos del arte apuntan a que su aprendizaje se llevó a cabo con el artista Giovanni Bellini.

El estudio de Berenson destacó la complejidad y la riqueza de la representación de los personajes de Lotto, y lo consideró el primer pintor italiano que se interesó por reflejar el estado de ánimo del efigiado, lo cual lo convirtió en un pionero en el retrato moderno. Asimismo, el historiador era contemporáneo de Sigmund Freud (1856-1939) y los inicios del psicoanálisis, lo cual explica el interés que suscitó Lotto en ese momento.

El ambiente artístico de Venecia a fines del siglo XV, junto con su posición geográfica y política, hacía que este entorno fuera especialmente receptivo a nuevos materiales, técnicas e influencias artísticas que eran introducidas por artistas del resto de Italia y Europa, lo cual se puede ver reflejado en el cuerpo pictórico de Lotto. Sus obras develan la influencia de algunos de sus coetáneos, como Gentile Bellini (c. 1429-1507), Giovanni Bellini (1433-1516), Giorgione (1477-1510), Tiziano (c.1488/90-1576) y Antonello da Messina (1430-1479), así como también artistas nórdicos, como Durero (1471-1528).

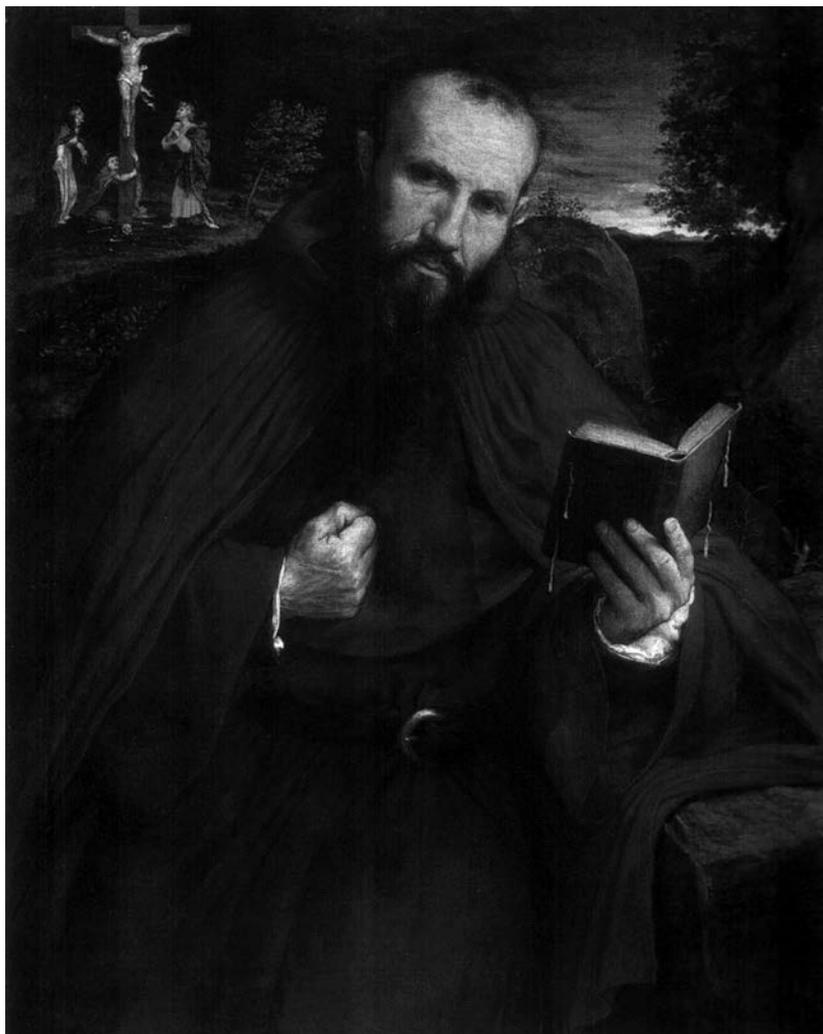
Sin embargo, Lotto fue capaz de crear un estilo propio sumamente original en el que sus aportes tanto en lo

formal como en lo iconográfico le permitieron destacarse notablemente en comparación con sus contemporáneos frente a una escena artística altamente competitiva. Si bien históricamente se lo ha asociado a la escuela veneciana, lo cierto es que tuvo una carrera por fuera de la escena artística de Venecia, ya que trabajó en Roma y en localidades del Véneto y las Marcas, donde obtuvo un éxito mayor que en su ciudad natal. Aparte del retrato, el artista se dedicó a la pintura religiosa, a las alegorías y al criptorretrato.

Sus retratos rompieron con el paradigma de la retratística renacentista, al desplegar una gran variedad tipológica y otorgarles a sus modelos una profundidad psicológica que logra captar las emociones y las expresiones del individuo. Lotto se preocupó por transmitir los estados de ánimo y la personalidad de sus efigiados, a la vez que incorporaba en sus escenas los entornos que rodeaban a los sujetos, así como objetos cargados de un simbolismo que no solo develan aspectos relacionados a las aficiones y el estatus social del individuo, sino que también permiten reconstruir la cultura material del período. Sus retratos no se limitan solo a la representación, sino que construyen una narrativa sobre la vida del modelo.

Lotto exploró un género milenario y aportó innovaciones, como el retrato horizontal ampliado, al unir a los cónyuges en un mismo campo visual en el retrato matrimonial –ya que hasta la fecha ambos posaban en retratos separados–, en lo que fueron los primeros retratos matrimoniales de los que se tiene antecedentes en Italia,¹ que introducían una tipología que provenía del norte de Europa. Este cambio de formato permitía que los sujetos interactuaran con objetos, lo que añadía a la obra una dimensión iconográfica.

Retrato de fray Gregorio Belo de Vicenza,
1547. Óleo sobre lienzo, 87,3 × 71,1 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Claro ejemplo de ello es el retrato *Micer Marsilio Cassotti y su esposa Faustina* (1523), encomendado al artista por la familia Cassotti para celebrar la unión conyugal, lo cual también suponía un ascenso social para el comitente, hecho que se puede ver reflejado en la presencia de joyas y en las vestimentas de seda. En cuanto a la lectura iconográfica de la obra, el vestido rojo de Faustina es típico de las novias venecianas, y el collar de perlas que porta es un símbolo de la unión con el marido, tradicionalmente conocido como *vinculum amoris*. Asimismo, lleva un camafeo con la imagen de Faustina la Mayor, esposa del emperador Antonino Pío (138-161 d. C.) y personificación de la cónyuge ideal. La posición de Faustina, un poco más baja que la de Marsilio y con la cabeza levemente ladeada, simboliza la subordinación a su esposo, algo habitual en los retratos matrimoniales. De igual modo, el yugo que Cupido posa sobre el matrimonio representa las obligaciones que contraen como marido y mujer. De él crecen hojas de laurel que simbolizan la virtud y aluden a la fidelidad. Por último, el artista elige retratar el momento en el cual se intercambian los votos matrimoniales, cuando el esposo introduce el anillo en el tercer dedo de la mano izquierda de la mujer, que tradicionalmente se asocia al corazón.

En el *Retrato de Andrea Odoni* (1527), mercante veneciano y coleccionista de arte y antigüedades, Lotto eligió retratar a su modelo rodeado de objetos que representan su afición por el arte. En la mano derecha sostiene una escultura de Diana de Éfeso, quien simboliza la naturaleza, mientras que la mano izquierda se posa sobre su pecho aferrada a un crucifijo de oro. Este simple gesto encripta un mensaje: para Andrea Odoni, el cristianismo prevalece sobre la naturaleza y los dioses paganos de la Antigüedad. Las tres esculturas de Hércules y las dos de Venus que rodean a Odoni no son originales, sino copias de yeso, y no pertenecieron a su colección. Gracias al testamento y al libro de registro de Lorenzo Lotto se sabe que el artista contaba con varios moldes de yeso y de cera de obras clásicas, las cuales podría haber utilizado para sus retratos. La única pieza que perteneció a la colección del comitente es la cabeza del emperador Adriano que aparece en el inventario de Alvise Odoni, hermano del coleccionista. Para algunos teóricos del arte, la inclusión de esta escultura por parte del artista puede estar simbolizando al modelo como el nuevo patrón de las artes, ya que el emperador Adriano fue uno de los más grandes patrones del arte en la antigua Roma, así como también coleccionista. Estas obras probablemente



Micer Marsilio Cassotti y su esposa Faustina, 1523. Óleo sobre lienzo, 71 × 84 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

fueron incluidas en el retrato para resaltar la importancia que tenían estas piezas para Odoni, como también su afición por la Antigüedad. Cabe destacar que el dinamismo presente en los retratos de Lotto se debe en gran parte a los gestos y los movimientos de los modelos, que se comunican con el espectador a través del lienzo.

Otra de las creaciones del artista fue el criptorretrato, que consistía en dotar a los efigiados de los atributos de personajes con los cuales se sentían identificados, como santos o figuras de la mitología clásica. Esto se puede apreciar especialmente en los encargos religiosos, sobre todo de la orden dominica, en los que los individuos aparecen retratados con atributos de santos a modo de «espejos de virtud». En el *Retrato de fray Gregorio Belo de Vicenza* (1547) podemos observar cómo el fraile aparece representado con su puño derecho golpeándose el pecho, emulando a san Jerónimo, cuya penitencia consistió en azotarse el pecho con una roca. El modelo era miembro de la Orden de los Pobres Eremitas de San Jerónimo, por lo que eligió ser retratado como el santo al cual veneraba. Su mirada se encuentra dirigida al espectador, pero su meditación se centra en la crucifixión, representada en el fondo de la pintura como una extensión de los pensamientos del fraile.

Cuando era todavía un pintor joven, Lorenzo Lotto se trasladó a Treviso en 1503, donde hizo algunos de sus primeros encargos, como el *Retrato de Bernardino de Rossi* (1505), obispo de la ciudad y promotor de artistas, el *Retablo de Asolo* (1506) para la catedral Santa María Assunta en Asolo y el *Retablo de Santa Cristina al Tiverone* para la iglesia del mismo nombre. Gracias a la fama que cosechó en poco años,

en 1506 fue invitado a las Marcas por los frailes dominicos de Recanati, con los cuales mantuvo una amistad a lo largo de toda su carrera, y se estableció dos años después en la región, donde continuó realizando retratos y retablos, como el *Políptico San Domenico de Recanati* (1506-1508) para la iglesia de San Domenico.

Tras ser llamado por el papa Julio II, en 1509 se trasladó a Roma para decorar los apartamentos papales de los Palacios del Vaticano, pero rápidamente fue reemplazado por Rafael, probablemente debido a que el estilo sumamente expresivo de Lotto y ajeno al clasicismo predominante no era del agrado del pontífice.

A partir de 1513 se asienta en Bérgamo, donde realiza la *Pala Martinengo* (1513-1516) para la iglesia San Bartolomeo, un ciclo de frescos para el oratorio Suardi en Trescore (1523) y el *Retablo de San Antonio* para la basílica Santi Giovanni e Paolo en Venecia, así como retratos para comitentes particulares. Su estancia en Bérgamo es considerada uno de los períodos más productivos de su carrera, ya que recibió encargos de obras en pequeño formato para la aristocracia local y experimentó con el género del retrato.

En 1525 retorna a Venecia e instala su taller, y trabaja para clientes locales, pero también de las Marcas y Bérgamo, aunque su estancia veneciana se ve interrumpida por estancias en las Marcas, Ancona (1538-1540) y Treviso (1542-1545). Lotto se movía entre estas regiones según los encargos que recibía, sobre todo de altares, hasta que vuelve a dejar Venecia por última vez en 1549.

Si bien Lorenzo Lotto obtuvo fama en vida, a diferencia de Tiziano o Bronzino, no fue un retratista de corte ni tampoco produjo interés en la aristocracia veneciana.

Retrato de Andrea Odoni, 1527.
Óleo sobre tela, 104,3 × 116,8 cm.
Colección Real, Palacio de Buckingham,
Londres.



Sus comitentes fueron particulares de las ciudades en las que trabajó, lo cual explica que los efigiados sean religiosos, mercantes y profesionales de diversos ámbitos, pero también se dedicó a retratar a los campesinos y los orfebres, hecho que le permitió explorar una amplia variedad de modelos, así como poseer una mayor libertad creativa al no tener las limitaciones que imponían los encargos de la nobleza y poder moverse con soltura por diferentes regiones de Italia. A pesar de su buena fortuna crítica, hacia el final de su vida sufrió penurias económicas que lo llevaron

a instalarse, en 1555, en el santuario de Loreto, donde recibía cuidados de la comunidad religiosa a cambio de obras ocasionales. Dos años antes de morir se convirtió en hermano lego y recibió sepelio en el santuario, donde permanece hasta el día de hoy.

¹ Si bien Giorgione ya había realizado retratos dobles en Venecia, hasta 1520 ningún artista había producido un retrato matrimonial doble en Italia. ●

**impresión fine art
marcos y montajes
cuadros y arte
asesoramiento**



Dir: Yí 1421 _ Montevideo/Uruguay

www.aquarela.uy



+598 99 888 024



mariabiatturi@gmail.com



[aquarelauy](https://www.instagram.com/aquarelauy)



Anselm Kiefer preparando su exposición para el Palacio Ducal de Venecia. Foto: Georges Poncet, disponible en artbooms.com.

Anselm Kiefer

A partir de las ruinas

El artista alemán Anselm Kiefer continúa asombrando con la magnitud de su obra, desarrollada de cara a la historia alemana del siglo XX. Sus temas, materiales y procesos se anunciaban en sus primeros trabajos, algunos de los cuales son considerados a continuación en esta revisión de su trayectoria.

● Por **Fernanda Pallares**

Pocos artistas reciben encargos del Louvre, y Anselm Kiefer es uno de ellos. Una instalación suya que cuenta con un mural de seis metros de altura se encuentra desde 2007 en el palier de la escalera norte en el ala Sully del museo parisino. El conjunto, llamado *Athanor*, presenta la silueta de un hombre desnudo bajo la noche con la densidad matérica característica de la obra del artista.

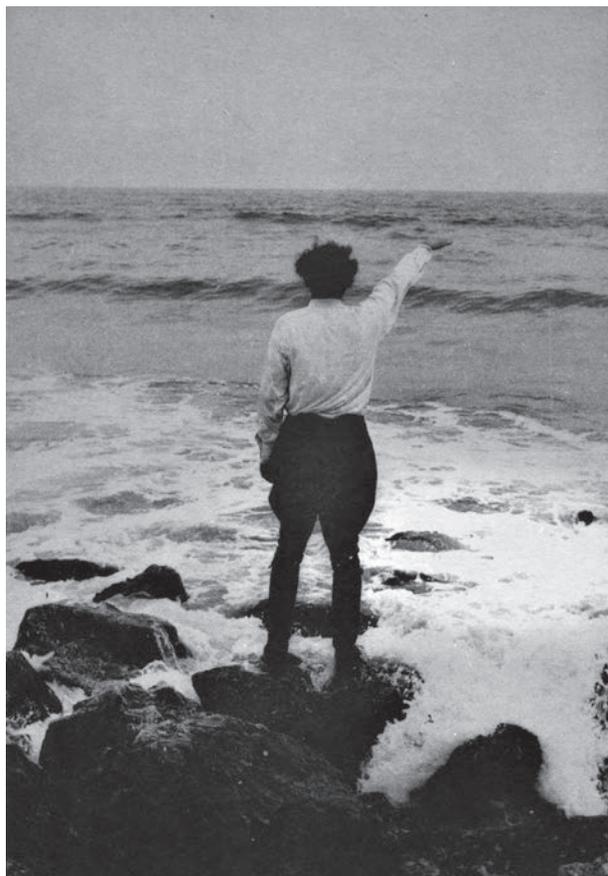
Tiene óleo, pero también capas de barro craquelado, resina, plomo, plata y oro, en consonancia con su interés por la práctica alquímica.

Kiefer nació en Donaueschingen, al suroeste de Alemania, en marzo de 1945, pero reside en Francia desde 1992. La invitación del Louvre es una muestra de su robusto vínculo con ese país. Fue nombrado oficial de la Orden de



Para Jean Genet, 1969. Detalle de libro de artista.
Foto: Charles Duprat, disponible en www.kunstbulletin.ch.

Ocupaciones, 1969. Detalle de libro de artista. Fotos: Charles Duprat, disponibles en tate.org.uk.



las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura francés e invitado dos veces a ocupar el edificio del Gran Palacio de París, en 2007 y 2021. Además, el Collège de France lo convocó para dirigir la cátedra de creación artística en el período 2010-2011.¹ A pesar de contar con varias participaciones en la prestigiosa exposición quinquenal de arte Documenta en Kassel (1977, 1982, 1987), durante sus primeras décadas de actividad el reconocimiento internacional, especialmente en Francia y Estados Unidos, contrastó con la respuesta de su propio país.

Kiefer inició sus estudios de arte luego de un pasaje por la Facultad de Derecho. En 1969 comenzó a mostrar su obra golpeando la escena artística alemana con *Ocupaciones*, un conjunto de imágenes en las que se representa en diferentes países de Europa haciendo el saludo nazi. Era pronto para confrontar artísticamente el siglo XX alemán y demasiado pronto para hacerlo irónicamente. En entrevista con *The Art Newspaper* en 2007, el artista explica que «para abordar un tema tan inmensamente doloroso tuve que encontrar mi propia identidad. Quería saber quién era yo. Todas las obras que produje en ese momento fueron rechazadas. Me acusaron de provocador y mucho más».

Fue Joseph Beuys, un par de décadas mayor que Kiefer y autor de reconocidas *performances*, quien congenió con esa serie. Kiefer lo había conocido en 1970 al ingresar a la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Si bien no era su profesor, Beuys vio su trabajo en varias ocasiones. En una entrevista de marzo de 2011, publicada en *The Guardian*, recuerda sobre Beuys: «Fue el primero en decir claramente que mis fotografías de *Ocupaciones* eran arte. Mis otros tutores simplemente se retorcieron las manos: “¿Es moralmente correcto? ¿Esto está permitido?”. Beuys las miró y dijo enseguida que era una buena acción, y para él, la acción era arte».

Ocupaciones aparece en varios libros de artista fechados en 1969, incluyendo *Símbolos heroicos* y *Para Jean Genet*. Esa obra temprana de Kiefer² contiene elementos que se tornaron recurrentes en su trabajo: la incorporación de inscripciones, entre las que se destacan las referencias literarias, la inclusión de plantas secas y la intervención de fotografías de bajo contraste afines a los grises de su paleta.

El libro de artista sirve como una mesa de laboratorio y, como tal, ayuda a Kiefer a testear materiales, realizar asociaciones, combinar imágenes e inscripciones, caminar del plano al relieve. Permite disponer secuencialmente los



La suma sacerdotisa, 1985-1989. Foto: Vegard Kleven, disponible en afmuseet.no.



Para Segantini, 2011-2012. Foto: Georges Poncet, disponible en news.artnet.com.



Solaris (for Stanislaw Lem), 2023-2024. Telón para la Ópera de Viena. Imagen extraída de mip.at.

componentes para que la temporalidad aporte significados, pero es especialmente interesante en Kiefer el uso de los libros que desarrolló con el pasar de los años, no para otorgar organización a un conjunto de contenidos, sino para ser incorporados como motivo en sus obras convertidos en símbolos, por ejemplo, del lenguaje. Ejemplos de ello son *La suma sacerdotisa* y *Para Segantini*. A veces estos dos roles de sus libros conviven en una misma instalación y funcionan como punto de encuentro de diferentes ejes de interpretación.

También los paisajes han mantenido su protagonismo en la obra de Kiefer. Diferentes períodos de la historia alemana y de su cultura son combinados ya en las obras de la década de 1960, evocando directamente a artistas como Max Klinger y Caspar David Friedrich, este último reconocido por la representación de la presencia humana, en general diminuta, ante una naturaleza majestuosa. La imagen de Kiefer en las rocas frente al mar es una clara referencia a *El caminante sobre el mar de nubes* de Friedrich. Para el catálogo del Museo de Arte de Filadelfia de 1987 comenta: «Trabajo con símbolos que vinculan nuestra conciencia con el pasado. Los símbolos crean una especie de continuidad simultánea y rememoramos nuestros orígenes».

Los paisajes han ido aumentando en escala en tal grado que no le debió resultar un problema hacer un telón para la Ópera de Viena. Sus obras también han ido ganando espesor y densidad, al agregarles capas



Sala del artista en la galería Tate, Londres.
Imagen disponible en artistrooms.org.



Vista de un sector de La Ribaute, en Barjac, Francia.
Foto: Anselm Kiefer, disponible en mastersexpo.com.

de materiales con plantas secas, arena, cenizas, vidrio, metal, arcilla y objetos de todo tipo. Entre los metales, el plomo dirige la paleta grisácea y, entre las plantas, el heno aporta algo de contraste. Muchos de esos materiales contribuyen a un deterioro aprovechado por el artista y, para esto, sus trabajos permanecen madurando en su taller sometidos a la oxidación y al desprendimiento. Así es como el paso del tiempo, la transformación y la recuperación de restos, que son parte de su proceso de creación, terminan incorporados como un tema en la obra asociados a una forma de aproximarse a la historia. «Las ruinas, para mí, son el comienzo. Con los escombros se pueden construir nuevas ideas» es uno de sus comentarios más representativos.

La idea de dejar también a merced del tiempo la que suele ser considerada su obra mayor, las instalaciones de La Ribaute, estuvo en la cabeza del artista por algún tiempo. La finca de 40 hectáreas en el sur de Francia donde vivió y trabajó unos 15 años hasta mudarse a París aparece en el documental de Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow*

(*Sobre sus ciudades crecerá la hierba*, 2010), dispuesta para ser tragada por la tierra como si fuera la evolución natural de esa obra. En los últimos años, con la creación de la Eschaton-Anselm Kiefer Foundation,³ comenzó un proceso de preservación del terreno de La Ribaute, que desde 2022 está abierta al público. Una visión más actualizada de Kiefer y sus magníficos estudios podrá verse en *Anselm*, el filme de Wim Wenders que se estrenó en el Festival de Cannes de 2023 y que ya cuenta con una primera exhibición en nuestro país en el marco del festival de cine ARCA en Maldonado. ●

¹ Como es costumbre en la institución, la lección inaugural de Kiefer, *L'art survivra à ses ruines (El arte sobrevivirá a sus ruinas)*, está publicada y las conferencias de todo el ciclo están disponibles en la web.

² El sitio web de la galería Tate de Londres cuenta con un amplio desarrollo sobre estos trabajos. Ver tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer.

³ Información en eschaton-foundation.com/visit-la-ribaute/.



Expo serigrafías de Miguel Ángel Pareja hasta junio



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

La experiencia del miedo

como espacio para el símbolo a través de la exhibición *Vendo miedo* de Alfredo Dufour*

● Por Cecilia Tello D'Elia

Hace un tiempo me permití reflexionar sobre el miedo por el motivo innegable que la misma realidad grita. Desde la pandemia, nuestras subjetividades estuvieron atravesadas por el miedo a la enfermedad de los cuerpos, luego vinieron la crueldad de las guerras, los nuevos líderes políticos, los discursos de odio, la inestabilidad económica, la inseguridad, los problemas vinculares, la falta de certezas y un enorme etcétera. En este contexto pareciera que el miedo asusta y paraliza, a la vez que nos deja en un estado permanente de cortisol elevado que siempre espera en silencio recibir un llamado con una mala noticia.

Comencé a leer tres libros en simultáneo. En la proximidad de ellos había un diálogo exquisito. Inscripto, desde mi perspectiva, en la corriente de los estudios sobre discapacidad, leí *La curación infinita*,¹ que registra el paso de Aby Warburg durante su interacción en la clínica Bellevue, en Kreuzlingen, dirigida por el doctor Binswanger. El segundo libro fue *El ritual de la serpiente*,² de Aby Warburg, ensayo que presenta hacia el final de su internación para demostrar(se) su sanidad mental. El tercero fue *Aby Warburg y el poder de las imágenes. En lucha por el espacio de pensamiento*,³ de Uwe Fleckner, quien hace una revisión teórica de la producción del historiador del arte.

Entre estos tres libros se puede constelar lo que significó el ensayo de Warburg desde una arquitectura de pensamiento atravesada por el diagnóstico de esquizofrenia y la voluntad de lograr sanía o acercarse al pensamiento lógico racional. Entre *la enfermedad y lo normal* aparecía el miedo como afecto que impulsaba y no que asustaba. Es decir, el miedo a *volverse loco*, producto de la inestabilidad contextual de la Primera Guerra Mundial, fue lo que movilizó su pensamiento para explorar un estado incierto de él y así pensarlo para la cultura y las imágenes.

Una mente educada en nuestras categorías inventadas diría que es arte y psicología o arte y antropología,

sin embargo, lo que explora Warburg va más allá de estas disciplinas. Es así que me pregunté qué sucedería si el miedo no paralizara, si después del primer susto se abriera otro espacio y si el arte tiene alguna misión allí para colaborar en esta existencia contemporánea cargada de malas noticias.

Cruces analíticos para el arte y la vida

Siguiendo este juego tripartito, me atrevo a mezclar tres modos de analizar lo real provenientes de diferentes disciplinas. Entre ellas también existe un diálogo que posibilita desglosar las múltiples capas que acontecen polifónicamente en lo real.

El arte, como todo, se manifiesta en lo real, la potencia de los diferentes niveles que podamos desentrañar con metodologías de análisis intenta desarmar para poder observar, pero jamás reemplazar. Así, nunca debemos perder de vista lo único importante: todo sucede en lo real. Esto es caótico, desordenado, afectado, pensado, sentido, decidido, escurridizo, móvil, puntual e inmenso.

A grandes rasgos, desde la historia del arte Erwin Panofsky plantea una metodología de análisis pensada para el Renacimiento, pero, si le faltamos un poco el respeto, podemos llevarla hacia otros lugares. Aquí existe un primer nivel en el cual mientras más podamos observar las imágenes desinteresadamente, ver cada detalle sin interpretar y poner la atención en la mirada, más información extraeremos. Un segundo nivel recoge lo visto para ponerlo en diálogo con la cultura, con lo que significa, con lo que ya han dicho sobre lo que analizamos. El tercer nivel vuelve a tomar los dos anteriores para hacerlo explotar en lo simbólico, con los alcances más grandes que circulan en otro nivel más dilatado.

Es decir, veo fragmentos de reses colgadas con un hombre de traje fumando (primer nivel). Es un frigorífico argentino con su dueño, titulado *Carne de primera n.º 2*, de la serie «Hay que comer», de 1977 (segundo nivel). Existe una



Carlos Alonso. *Carne de primera n.º 2, 1977.* Acrílico sobre tela. Colección particular.
Foto: Pablo Messil. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

reflexión a través de la carne como herencia económica y política que atraviesa toda la historia argentina desde el modelo agroexportador y que se agudiza con las torturas hacia los cuerpos humanos en la última dictadura cívico-militar en Argentina (tercer nivel). Así, se va escalando en los niveles, acumulando lo visto en el anterior para llegar provisoriamente al acceso a lo simbólico.

Desde la historia, Fernand Braudel propone tres niveles para pensar la historia y los hechos. Por ejemplo, en la toma de la Bastilla tenemos el nivel episódico, en el que se tomó la Bastilla propiamente. Desde la historia coyuntural, podemos entender que esto sucedió por el descontento de la burguesía. En un nivel estructural, diríamos que la toma de la Bastilla sucedió por la acción de la burguesía como consecuencia de los abusos y los excesos de la nobleza, etcétera. Si observamos cómo se mueve el análisis, más allá del contenido sintético mostrado aquí para ejemplificar, vemos cómo se expande hacia lo simbólico (o estructural, para Braudel), pero se vuelve a condensar en lo real. Este mecanismo no supe, sino que nos permite ver el grosor de lo real.

Este mismo movimiento en el pensamiento puede dialogar con la tríada lacaniana: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Hacemos la aclaración de que lo real no es análogo a la realidad. Por lo tanto, el primer nivel de Panofsky y la historia episódica serían la realidad, ya que hay una construcción, y no lo real, ya que esto no se puede capturar ni estabilizar con discurso o palabras, sin perder de vista (ya casi un cliché) que Lacan dice que lo real es lo imposible porque no puede estar en los otros dos registros

(imaginario y simbólico), pero que, sin embargo, no para de *no escribirse* en dichos registros.

Esta interpretación rasante y atrevida que me animo a hacer busca mostrar cómo la apertura hacia arriba, el desdoble, tiene como aliado al tiempo. Es decir, en cada nivel los tiempos o las duraciones se van dilatando, ampliando y expandiendo. En el primero es corto, en el segundo es mediano y en el último es enorme.

Tanto en el arte como en la vida, las cosas suceden condensadas a través de la catalización del cuerpo en estado de experiencia presente, pero está cargado y atravesado por cultura, símbolos y sus diferentes temporalidades. Por lo tanto, la experiencia del miedo opera en un presente que puede ser asustadizo, pero también porta este sistema complejo y, en su observación, hay una posibilidad de transformación.

Vendo miedo, de Alfredo Dufour

En mayo de 2023 se presentó esta exhibición en Constitución, galería de arte ubicada en La Boca (Buenos Aires), con texto curatorial de Nacho Bartolone y Marcelo Pombo como guía espiritual.⁴

La sala era gris oscura, con el brillo plastificado del suelo de madera y los pedestales con las piezas. Estas fueron hechas de poliestireno (*espuma plast o telgopor*), cartaposta, yeso y pintura sintética, que se asemejan en factura a *lo real*. Sin embargo, son frágiles, de materiales baratos, poco nobles para el arte, lo cual deja en evidencia que lo real acontece y que la realidad es lo que se construye con lo que acontece.



Alfredo Dufour.

Cafecito, 2023.

Telgopor y látex
sobre muro,

129 cm × 14 cm × 2,5 cm.

Colección particular.

Foto: Florencia Lista.



Chocolate, 2023.

Telgopor,
cartapasta, yeso,
pintura acrílica,
sintética y laca,

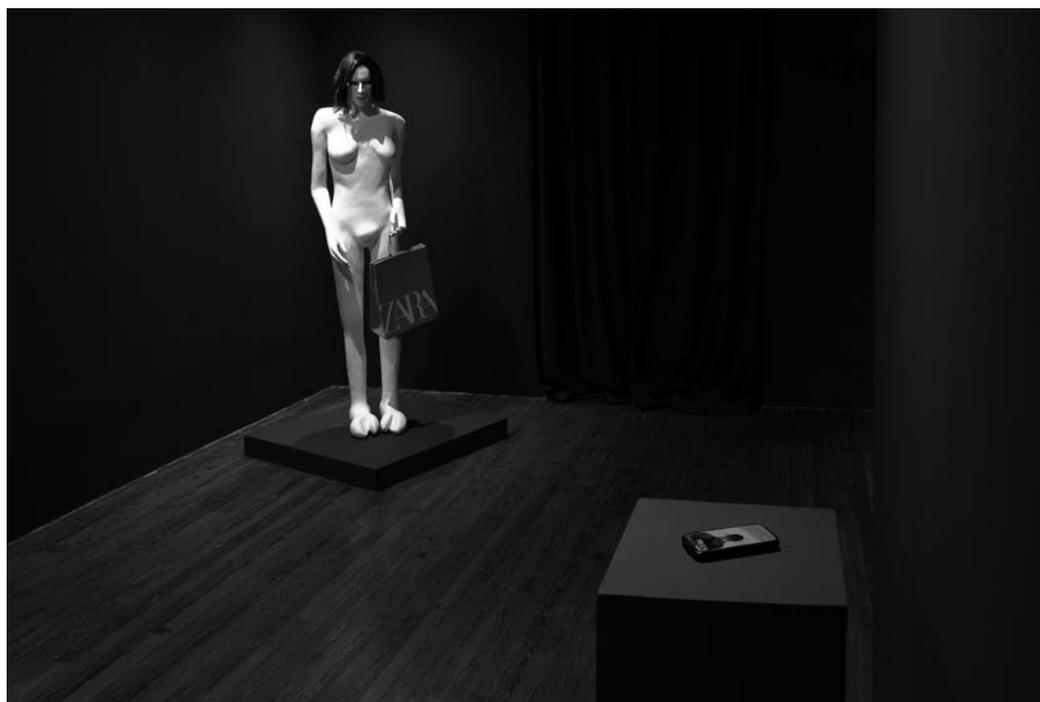
190 cm × 70 cm × 40 cm.

Foto: Florencia Lista.

Así, Alfredo Dufour muestra piezas como si expusiera diferentes miedos sin mediación, sin metáfora, sin artilugio ni cliché artístico. Directo, esperando el susto, anticipándose a la parálisis del miedo en el espectador. Con *Let's get social* y *Odio hoy con quien despertaré mañana* empuja al miedo de los vínculos y las relaciones sexoafectivas actuales, *La razón de mi vida* empuja al miedo que provoca la crisis política, de líderes y de representantes, *Omega* empuja al miedo de la imagen personal en el aturdimiento monstruoso del

consumo, *Cafecito* empuja al miedo de la vida vacua y *Chocolate* empuja al miedo de la muerte de los cuerpos propios.

El artista puso sus miedos a la venta, pues la obra fue pensada y exhibida en una galería de arte, y tampoco hay intención de metáfora en esto. La metáfora, la significación y la simbolización se las legó al otro, al que ve. Tal vez en este acto de enfrentamiento a los miedos del artista sin más y al susto por parte de los espectadores haya un pista para subir otro nivel.



Omega, 2023. Modelado en telgopor, cartapesta, yeso, pintura acrílica y sintética, pelo sintético, 190 cm × 50 cm × 47 cm. Colección particular. Foto: Florencia Lista.

El miedo y el espacio para el símbolo

La experiencia del miedo no necesariamente tiene que estar ligada al susto, a lo que no queremos ver ni saber, pero irrumpe. Cuando Aby Warburg diserta en el hospital frente a pacientes, médicos e invitados y analiza la simbología de la serpiente, culto animista de los indios pueblo,⁵ lo hace y lo hacen para tener un efecto en lo real: que llueva, para los indios pueblo, y sanarse, para Warburg.

Así, para que exista un efecto en lo real pareciera que hay que someterse a un proceso muy preciso:

[...] justo ahí donde la simbolización parece más difícil, o más bien imposible, aparece como indispensable. Aquel que logra reducir la cualidad fóbica de la serpiente en favor de su cualidad simbólica logra regatearle al miedo «un espacio para el pensamiento».⁶

Aparece así una posibilidad, como si se pudiera exorcizar el miedo a través de los símbolos⁷ para lograr cambios empíricos, siempre que podamos abrir el espacio de pensamiento. Dicho espacio no se manifiesta en palabras o pensamientos lineales, es la oportunidad de la imagen, como portadora de temporalidades y catalizadora de asociaciones de diferentes tiempos, espacios y sentidos, la que tiene la posibilidad de transformar.

Warburg, en su ensayo, sabía muy bien que estaba analizando un caso puntual, pero su voluntad era de una duración más larga:

Las imágenes y las palabras aquí presentadas están destinadas a ayudar a las generaciones posteriores en su búsqueda de claridad y de superar la trágica disputa entre el pensamiento mágico instintivo y la lógica discursiva. Esta es la confesión de un esquizofrénico (incurable), entregada a los archivos de los psiquiatras.⁸

Tanto Warburg con la serpiente y su curación como Dufour con *Vendo miedo* nos dicen que el miedo puede ser un impulso que activa un espacio librado entre la locura y la cordura para la transformación. Se abre una posibilidad en la que un paciente psiquiátrico o un artista pueden explorar y animar a que un espectador o un lector también exploren sus miedos y los transformen. Es decir, la oportunidad de desarrollar la necesidad expresiva del humano a través de la experiencia sensorial del miedo⁹ sin paralizarse o aterrarse, o sí, pero siguiendo más allá hacia otros niveles.

El arte y el artista pueden darnos la apertura para bucear en la experiencia del miedo y la transformación simbólica. Dufour creó piezas sin pensar en todas estas dimensiones analíticas ni creyendo manipular símbolos: «[el artista] no



Vendo miedo. Galería Constitución, Buenos Aires. Mayo de 2023. Foto: Florencia Lista.

cree de verdad en la mágica vitalidad de la imagen y, sin embargo, aún es prisionero de ella: donde el símbolo es acogido como signo y, sin embargo, permanece vivo como imagen». ¹⁰ Así, el símbolo *baja de nivel* al signo para poder ser manipulado por la cultura, el artista y transformarlo en acción real, sin nunca perder noción de la potencia. Este es el trabajo de los artistas, y, cuando vemos una pieza sometida a estos procesos, nos conmueve. Conmover no significa emocionarse simplemente, sino que es la capacidad de generar movimiento, es decir, acción, interferencia en lo real.

Vendo miedo de Alfredo Dufour es una posibilidad para experimentar miedo en el arte más allá del susto. El arte da espacio al proceso en el que lo real se interviene para ir hacia lo simbólico en el espacio de pensamiento que se abre entre lo mágico y lo lógico. Así, nos permite la singularización del miedo, la oportunidad de acceso para transformarnos nosotros mismos, y no la universalización del miedo.

En un mundo aterrador, que cada vez nos quiere más quietos y asustados, la potencia del arte reside ahí: en lograr conmover los símbolos que cada uno porta para conmover lo real en la acción que cada uno ejerce a diario. Aunque esto

sea por un instante, un destello de tiempo: «La conquista del símbolo y la precariedad de dicha victoria». ¹¹

¹ Dedico este artículo a mis compañeros del Colegio Universitario Central Alejandro Sendra, Ofelia de Casas y Valentina Blanco, con quienes presentamos el trabajo final del seminario de Filosofía «Los miedos en el arte» al finalizar el secundario.

² L. Binswanger y A. Warburg. (2007). *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

³ A. Warburg. (2022). *El ritual de la serpiente*. Madrid, Sexto Piso.

⁴ U. Fleckner. (2022). *Aby Warburg y el poder de las imágenes. En lucha por el espacio de pensamiento*. Buenos Aires, Ubu Ediciones.

⁵ Acompañamiento en el proceso creativo del artista.

⁶ Producto de su viaje en 1895.

⁷ U. Raulff. «Epílogo», en A. Warburg. (2022), *óp. cit.*, pág. 91.

⁸ *Ibidem*, pág. 99.

⁹ Referido en H. Gombrich. (1981). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Europäischen Verlagsanstalt, Fráncfort del Meno. En *idem*.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 101.

¹¹ *Ibidem*, pág. 110.

¹² *Ibidem*, pág. 112.



Oscar Larroca

Fragmentos; 1974-2024

Retrospectiva y presentación del libro
Fragmentos; 1974-2024

Desde el miércoles **15 de mayo** hasta
el viernes **19 de julio**.

/ lunes a viernes / 10 a 20 horas.

/ Espacio Idea / San José 1116 / Montevideo.

Y ahí está planteado su juego: en el límite con lo absurdo, en la sugerencia de lo terrible infligido a la sexualidad tabú latente. [...] Me da la impresión de que su visión es más estética que la de Sade y, en todo caso, sospecho que no es decadente como la del ilustre francés. El «daño» de Larroca no es a la clase social, sino a nuestra pequeña salvación de humanos comunes en la concreción de nuestra sexualidad. Menuda diferencia.

Coriún Aharonián (2001)

Larroca ha configurado un universo propio, formulado a través de su destreza como dibujante y luego por intermedio de su manejo de las técnicas mixtas, en el que hace numerosas referencias a la condición humana. La incidencia de su trabajo en el ámbito local, la trascendencia de su nombre y su obra fuera de las fronteras nacionales dan cuenta de su inocultable adhesión por el llamado *ejercicio del criterio*, del que ha hecho una práctica discernible. Todo ello responde a una personalidad dotada de la debida conciencia sobre el lugar que ocupa en el medio social y el marco cultural donde actúa, que ha alcanzado a esta altura un plano de definitiva madurez.

Jorge Abbondanza (2011)

Actividades previstas en el marco de la exposición: visitas guiadas, recital de Pavana Criolla (Gustavo Goldman y Jorge Alastra), lectura de *Nomenclatura y Apología del Carajo*, de Francisco Acuña de Figueroa, y recital de piano a cargo de Leo Masliáh.



SALA NICOLÁS LOUREIRO
TEATRO EL GALPÓN

Memento

Armando Sartorotti

Inauguramos la temporada 2024 de la sala Nicolás Loureiro con la muestra de Armando Sartorotti *Memento*, que recorre los primeros 20 años de trabajo como fotoperiodista de uno de los fotógrafos más relevantes de su generación.



Esta muestra de Sartorotti les pone valor a la obra y a una trayectoria que también recorre la evolución de la fotografía en nuestro país, que lo tiene como protagonista de primera línea.

Sala de Exposiciones - Entrepiso del teatro.

Cursos 2024



Diploma en Gestión Cultural

Comienzo:
abril 2024

Modalidad;
virtual sincrónica



Gestión de la Producción Artística

Comienzo:
agosto 2024

Modalidad;
virtual sincrónica