



La Pupila

Daniel Argente / Mario Sagradini /
El día que la cumbia villera entró en el MEC /
Fundación Lolita Rubial / Eduardo Sarlós /
Marta Traba y Montevideo /
100 aniversario de Francis Bacon /
Diseñando (en) un mundo complejo /
Arte africano contemporáneo / Grafías /

- 3** Entrevista a Daniel Argente
- 7** Entrevista a Mario Sagradini, director del MNAV
- 10** El día que la cumbia villera entró en el MEC
- 15** 100 Años de Onetti: Concurso Ex-Libris
- 16** La "vejentud" de Eduardo Sarlós: escapando a la pecera.
- 20** Marta Traba en Montevideo
- 23** Francis Bacon: éxito inactual
- 26** Diseñando (en) un mundo complejo
- 28** Noticias sobre el arte contemporáneo africano actual
- 30** Graffias



Uruguay / Año 2 / N° 10 / octubre 2009 - Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

Staff / Colaboran en este número

Sonia Bandrymer (Montevideo, 1958). Profesora de Historia, educadora e investigadora. Ha sido Coordinadora Gral. del Museo "Juan Manuel Blanes" y del MAPI. Miembro Académico de la Cátedra Bemberg de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina). Directora de Agendarte. Becaria de la Escuela Internacional de Yad Vashem en Jerusalén. Colaboradora de **La Diaria**.

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para **La diaria** y es profesor de literatura e idioma italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual y es el fundador de la revista "assembling" *Wit-Uperium* (2005-2007).

Rodolfo Fuentes Baez (Santa Lucía, Uruguay, 1954) Diseñador gráfico, fotógrafo, editor y docente. Su obra integra -entre otras- las colecciones del Museo de la Publicidad del Louvre, y las colecciones gráficas de la Biblioteca del Congreso de EEUU, Bienal de Brno y Bienal de Cartel de México y ha sido publicada por la Ed. Taschen y publicaciones especializadas de Japón, Alemania, Rusia, Brasil y otros países. Premio Morosoli 1996. Como teórico del diseño gráfico es autor de **La Práctica del Diseño Gráfico** y de **La transmisión de la experiencia creativa** (en proceso de edición).

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy
Directores: Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.

Diseño gráfico: Rodrigo López. Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura N° 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.

Luis Morales (Mercedes, 1963). Periodista, investigador. Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana (Cuba) y Postgrado en Teoría y Crítica Literaria del Siglo XX, según el mismo centro de estudios. Es autor del libro de relatos **Satanás en el Huerto de los Olivos** (2004) y de la crónica fotográfica **De Batlle a Vázquez** (2005). Profesor de Idioma Español en la Primera Experiencia de Integración de Alumnos Sordos en Enseñanza Secundaria. Escribe en el semanario **Voces**.

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

Daniel Pontet (Montevideo, 1957). Reside en Florida (USA) desde 1991. Se forma como artista plástico con Esteban Garino, Américo Spósito y Héctor Laborde. Toma cursos de Historia del Arte y Estética en la Escuela de Humanidades. Realiza desde 1978 ilustraciones para diversas editoriales en Latinoamérica y USA. Fue Supervisor del Departamento Creativo de la publicación *The Flyer*, en Miami (2000-2008). Actualmente, sus cartones políticos y caricaturas aparecen en las páginas de *El Nuevo Herald* (Miami). Comenzó a exhibir en 1975 y participó en más de 80 muestras de arte.

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, MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, SALA DE EXPOSICIONES DEL MTOP, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEO ZORRILLA, SUBTE MUNICIPAL, CENTRO PLATAFORMA DEL MEC, LIBERTAD LIBROS, DODECÁ, CLAEH, TEATRO SOLÍS, ESCUELA PEDRO FIGARI, O.R.T. Y UNIVERSIDAD CATÓLICA.



Daniel Argente: Las nuevas tecnologías y el arte

Daniel Argente (Montevideo, 1959) está relacionado con el arte desde su infancia. Luego, llegó a transformarse en un perseverante investigador en el área de la informática. Su búsqueda no se limita a explorar las posibilidades que tiene la tecnología aplicada a la gráfica y al arte en general, sino que también siente la necesidad de desguasar la máquina para reelaborar lenguajes a partir de recursos inexplorados. La Escuela de Bellas Artes lo repatrió para que su experiencia aporte en los procesos de experimentación y desarrollo de nuevos lenguajes.

| Gerardo **Mantero**

Digamos que tu formación plástica inicial, es a partir del entorno familiar.

Sí, más que nada un padre al que vos veías pintar cuadros, de grandes tamaños dentro de cierto formalismo, naturalista. Era imposible no estar plegado, más allá de que teníamos cuadrería en casa y fábrica de óleos. Yo venía del liceo a envasar óleos y poner etiquetas. A los quince años de edad, mis vacaciones fueron vender pinceles en "Anselmi Pinturas" o "Subirí", e imprimir telas gigantescas. Agarrábamos unos bastidores de cinco metros por uno y medio, y así pasaron mis vacaciones. Lo interesante de esto es que nos permitía ese afán de investigación.

Sin embargo, al comenzar tu actividad expresiva te inclinás por el comic.

Agarré por el lado del comic... Yo no sé si no me quise meter en la pintura porque ya estaba mi padre en eso, pero el comic siempre me había fascinado. Tengo que agradecer a Elvio Gandolfo, ya por los años '80, que nos prestó una cantidad de comics europeos: Moebius, Bilal, Drillet, los Humanoides Asociados... Terminé publicando en el año '83 en una revista que se llamaba "La Otra".

Cuando te conocí, trabajabas como diseñador gráfico, y ya te fascinaba la innovación tecnológica.

El interés por esos dos mundos aparentemente antagónicos -lo tecnológico y lo artístico- fueron fusionados porque a los veinte años yo ya estaba diseñando circuitos de iluminación para carteleras, trabajaba como pintor de letras, y simultáneamente participaba en la restauración de un par de iglesias. Estaba conviviendo en esos dos mundos permanentemente.

Cuando llegó la era de la informática te metiste de lleno.

Increíblemente el primer curso de informática lo hice en el año '78: "pervoverificador", con aquellas antiguas tarjetas perforadas. Aprendimos a leerlas e interpretar la secuencia de perforaciones. Eran aquellas que venían con el recibo de UTE, Antel... Y después hice un curso de informática donde después de tres meses los llevaba a

En el '87 editamos la revista de comics Rem. Después, en el '89, con Smog -que fue con un staff bastante más amplio- llegamos a los dos números. Más adelante empezamos a investigar lo que era todo el tema de multimedia. Por el '97, '98, sacamos una revista digital que se llamó "La Zona", que tenía como soporte el CD-Rom. Usamos ese soporte ya que nos permitía publicar entrevistas filmadas y otras posibilidades propias



todos de la mano a ver una computadora, de esas con cintas magnéticas como las películas antiguas. Y a partir de ahí, mediados de los '80, ya empezó la revolución de la informática personal.

Y también seguiste con los emprendimientos editoriales.

Ya en esa etapa nos dedicamos un poco al negocio editorial, pero siempre con relativo éxito, tratando de pasar del primer número.

del medio. En esa época había algunas revistas que salían en formato CD, encartadas con alguna publicación en papel.

Pasó el tiempo y te vinculás a la Escuela de Bellas Artes.

Todo fue una gran coincidencia. Bellas Artes tuvo que hacer un convenio con Ingeniería para sacar un CD-ROM. Y me invitaron a dar unas charlas y coordinar un taller que tuviera relación con la creación

de un CD interactivo. Se ve que les interesó la forma en la cual hice las exposiciones.

...de informática referida a las artes visuales.

Exactamente, y diría al arte en general. Ellos querían crear un plan de estudios, sabían las bondades que tenía esta nueva herramienta que iba a revolucionar, por lo menos, a una parte de la producción artística. Apostaron a eso, se hizo una gran inversión y compraron un parque informático muy importante. En aquellos tiempos estaba Javier Alonso como director. Se realiza un llamado abierto para llevar adelante ese emprendimiento, me presento, gano, y a partir de ahí hacemos una experiencia fantástica de unos tres años y medio, impulsando esa nueva área dentro de la Escuela.

¿En qué consistía exactamente la experiencia? ¿Los alumnos te traían trabajos? ¿Proponías, o trabajabas con los docentes?

Bueno, era todo eso que estás diciendo, estaba todo combinado. Por un lado, dentro de la estructura de la escuela, nosotros somos un área asistencial. A partir de eso, lo que hacíamos era investigar el lenguaje de estos nuevos medios. Por ahí teníamos cursos regulares y asistencia a gente que venía con propuestas de investigación, y nosotros los apoyábamos. Se hicieron colaboraciones con la gente de cerámica, visualizar en 3D piezas de cerámicas antes de ser torneadas... con escultura, teníamos taller a nivel 3D para trabajar la visualización de la obra antes de insertarla en un medio determinado. Y después, cursos concretos que apuntaban a explorar estos nuevos lenguajes.

La obra digital de Anhele Hernández fue iniciada a partir de esa modalidad.

Exactamente, en el 2002, estábamos coordinando un taller de Estampa Digital junto con la Agencia Española y Anhele se interesó. A partir de ahí comenzó su tránsito en este medio.

¿Por qué luego de ese período decidís ir a España?

Bueno, fueron más bien temas personales. Era una asignatura pendiente. Mi padre hacía veinte años que estaba allá, yo tengo la ciudadanía española desde el año '79. Llegó un momento en que estaba en una etapa de investigación personal y quería saber donde estaba parado en el mundo.

Llegaste a Valencia. ¿Cuáles fueron tus pasos allí?

Me tomé mi tiempo, es la ventaja de tener casa, comida y nacionalidad. Al principio



fue visitar amigos que estaban en España desde hacía tiempo, en diferentes ciudades. Llegó un momento que de algo tenías que vivir. Gracias a un amigo dibujante y diseñador, Alejandro Colucci, comencé a trabajar para una editorial catalana. Y después conseguí trabajar, maquetando comic japonés de autor a una editorial. No es el manga habitual, es el comic de autor, otra elaboración a nivel plástico, otras temáticas sociales, es otra cosa.

Explicame lo que es maquetear, exactamente.

El dueño de esa editorial, un israelí exhippie que anduvo por toda Europa, se terminó quedando cerca de Cataluña, tenía una tienda de comic y luego había puesto una editorial. Conseguía representación de diferentes autores japoneses, alguien lo traducían en España y a mi me daban las planchas y tenía que poner los bocadillos, poner la traducción. Pero si era eso no hubiera sido demasiado interesante. Lo interesante era que yo tenía que sacar las onomatopeyas en japonés, todos los signos, todos los ideogramas, y reproducir el dibujo que yo suponía estaba abajo. Entonces me requería un trabajo infernal: la reproducción de retícula, trabajar con tableta gráfica...

Así que por ese lado me sirvió para seguir explorando otras cosas. En el 2003 hicimos en el Museo de las Ciencias de Valencia un seminario sobre "Vida artificial", tema que siempre me interesó; tenía componentes artísticos porque había conferencistas que iban a hablar de la implicancia de la vida artificial dentro del arte.

¿A qué te referís con Vida artificial?

La vida artificial utiliza complejos algoritmos para crear, por ejemplo, criaturas digitales que evolucionan en espacios virtuales, manifestaciones sonoras que

mutan a lo largo del tiempo, o la programación de robots para que emulen las reacciones humanas. Uno de los conceptos fundamentales de la vida artificial es el que hace referencia al tipo de comportamiento que surge por una evolución del programa original. El programador crea el sistema, pero a partir de allí el sistema comienza a modificarse, tal como lo haría un sistema biológico. Se intentan recrear las reglas evolutivas naturales o crear nuevas. Se pueden establecer parámetros de mutación generando diferentes manifestaciones tanto visuales, sonoras o textuales. Después trabajé en documentales; más ambiciosos, ya con producción. Uno de ellos fue para la Granja de San Ildefonso, que sería el pueblo donde estaba el parque de vacaciones de los príncipes y de los reyes. Y después hicimos otro documental sobre una exposición itinerante del Museo Reina Sofía. En ese caso habían hecho una exposición en Silos, un monasterio que estaba al norte de Segovia. Es un monasterio benedictino del siglo XII. La muestra era de un compañero de Tapies, Manuel Rivera. Él trabaja con mallas metálicas que generan un efecto de moaré, con capas y con aberturas. Muy curiosa la experiencia de filmación, porque podíamos trabajar hasta el mediodía en los patios interiores, luego los monjes salían a rezar. De ese monasterio salieron los primeros discos de cantos gregorianos.

¿Cómo sigue luego tu experiencia?

Paralelamente a eso yo había estado yendo al MediaLabPrado, es un centro de investigación de nuevas tecnologías, en Madrid, y propusimos algunos talleres que, de las cosas que me interesaba explorar, coincidían con algunos que estaban dando ahí. Y al final terminamos asistiendo a uno que se llamó Tecnología del cuerpo. Telefónica tiene un certamen que se llama "Vida" y justamente es sobre vida artificial y arte. Está en su décimo segunda edición, creo. Y este muchacho que era un performer, trabajaba en la danza, había generando toda una aplicación de *software* de captura del movimiento corporal, que te permitía convertir a música e imagen los movimientos de una persona en el espacio. En base a eso vos te convertías en un instrumento de creación, en tiempo real. Es una investigación que yo ya estaba haciendo por mi lado, pero me gustó ver un nuevo enfoque. También asistieron peruanos, mexicanos; se dio un intercambio ideológico en algún momento, porque cuando se entraba en lo teórico, se exponía un visión del *eurocentrismo* ideológico, por más que esta gente era políticamente muy correcta.

La visión centralista, el canon oficial.

Pero con total inocencia. Cuando hablaban

de cultura universalizaban una cantidad de valores y a cada rato teníamos que estarlos cortando para decir: "no, la visión de la periferia es un poco distinta". Linda experiencia, después se seguía en el boliche. Allí se bolichea mucho más. Fuimos a un barrio, Lavapiés, cerca de Puerto del Sol, que es increíble, existen tiendas de griegos, afganos, peruanos, japoneses, cada uno con su cultura, un contexto multicultural real. Yo daba clases 3D y edición de video en Mallorca, con lo cual tenía que viajar regularmente una semana por mes a la isla. Antes de la crisis entramos a trabajar en una empresa de llamada "Anima", de infoarquitectura valenciana. Me sirvió muchísimo la experiencia porque trabajamos mucho generando los elementos en 3D y después filmando personas reales en croma, con fondo verde, y haciendo la superposición después.

¿Y en lo que se refiere al área artística, hiciste algo en España?

Poca cosa; me dediqué en mayor medida a la investigación. Seguí trabajando con la técnica de la infografía en una serie de fotografías eróticas antiguas intervenidas a nivel 3D. Esa obra la empecé en Uruguay; expusimos en la Embajada española, después continué en España. De ahí expuse en la cuarta Bienal de la Habana y después en Maracaibo, en Venezuela. Después estuvimos en Francia. Ahí realizamos una exposición en la ruta de los Castillos Templarios, en el Castillo Peyrelade, donde realizamos una instalación interactiva llamada Ciudades Desmesuradas sobre el tema de la despoblación de la campiña y la superpoblación urbana.

¿Qué viene a ser 3D referido a la gráfica?

En 3D tenés la posibilidad de trabajar el volumen: una escultura virtual. En mi caso lo que hago es generar un modelo en una posición similar a la que estoy viendo en una fotografía para después sustituir ciertas partes que son generadas de forma virtual. La ventaja de generar un modelo en tres dimensiones es que vos podés ir

experimentando con la iluminación y con las texturas hasta que te satisfaga. Cuando vos trabajás directamente en pintura digital o dibujando a mano, no podés trabajar de esa forma, podés modificar el ángulo de la cámara, pero tenés que planificar mucho antes, previamente. Y sobre lo multimedia... En Uruguay, en el 2002, hicimos una exposición dentro de una colectiva que se llamó Interfase 02 en el Instituto Goethe. Lo que estábamos trabajando, se llamaba computación física que es, justamente, salir de la computadora de ese espacio virtual para conectarse con el mundo físico, para permitir que la computadora sienta el entorno, lo reelabore y después genere un producto que lo devuelva al mismo.

Profundicemos en el tema de la computadora y el entorno.

Nosotros lo que hacemos es ampliar los sentidos de la computadora en base a una serie de sensores de diferentes características. Sensores de sonido, de calor, de presión, de movimiento. Todo eso le permite a una computadora o a otro tipo de dispositivo electrónico poderse conectar con el exterior, con el entorno. Generamos un diálogo entre ese exterior y ese "interior", que serían los procesos generados dentro de la computadora. De hecho es la nueva forma que se está dando a las instalaciones. Y ahí empiezo a investigar en ese terreno. Además, con un punto muy importante, que era la captura del movimiento corporal.

Cuando hablaste de captura ¿cómo se presenta gráficamente?

Gráficamente se vuelca más bien al tema de la danza, en tiempo real. Vos te movés en el espacio y estás generando música con lo movimientos de tu cuerpo. Entonces te convertís en un instrumento musical. El movimiento de tu brazo derecho ya sabés que va a generar determinados sonidos. El espectáculo de danza lo creas vos. Hablaste con un performer y lo educás para que asimile el nuevo instrumento que es su propio cuerpo como forma expresiva, más allá de lo inherente a la danza: su cuerpo va a ma-

nipular el video. Lo que se hace es capturar desplazamientos y gestualidad en tiempo real. La obra se configura, no se filma. Es una instalación en formato espectáculo. No es virtual, justamente por eso, nos desligamos de lo virtual para volcarnos a lo físico. La computadora lo que está haciendo es procesar la información que le llega del movimiento. Por ejemplo, el performer se desplaza a nivel en el eje horizontal, y ese movimiento va a generar unas armonías, sonidos más graves o más agudos.

Eso implica que estas en el escenario con la computadora.

En general estás en el escenario pero en una situación discreta. Incluso por un tema de iluminación está todo apuntando al performer. Vos estás en un segundo plano. Tomando ciertas decisiones sobre los sonidos o imágenes que se está proyectando, pero en sí lo importante es que el performer aprende a trabajar sobre el video y sabe que si mueve de determinada forma está generando determinados eventos en la pantalla.

¿Realizaste alguna experiencia a partir de la robótica?

De hecho, existe una serie de investigaciones de cómo se acerca la robótica al arte. Por un lado, mis investigaciones me permitieron tener insumos para después ir trabajando sobre estas cuestiones; porque ese conocimiento técnico me permitía después aplicarlo a una instalación. No necesariamente va a ser un objeto robótico desplazándose. Por otra parte se han hecho obras donde tenés percussionistas que saben improvisar escuchando: son robots que aprenden a improvisar. Ya no es que tienen una partitura robot programada, él escucha y acompaña a los otros ejecutantes, por ejemplo en una banda.

¿Estás trabajando en alguna performance?

Sí, estamos trabajando con Marcos Umpiérrez, somos un colectivo llamado Bitmondo y realizamos un espectáculo que

COMUNICACIÓN



Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.

Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - ☎1890* - www.tiempost.com.uy



tiempost
postal / logística / distribución

se llama "Esto no es Magritte". Trabajamos con instrumentos que tienen que ver con el reciclaje tecnológico (discos duros, disquetes, mouses, etc.). El último espectáculo lo hicimos en el teatro de la Facultad de Artes, y terminó con tres dispositivos robóticos tocando solos, nosotros nos fuimos del escenario, los dejamos a ellos tres trabajando.

Algo parecido a lo que hizo la banda alemana Kraftwerk. Ahora, finalmente hacés música.

Sí, es un espectáculo de música. A partir de esos instrumentos originales, somos una especie de "luthiers digitales"; hacemos un espectáculo que tiene un componente fuerte de la música, en lo performático, con gran presencia de los dispositivos que te mencioné.

En estos momentos te han "repatriado" y estás de nuevo en la Escuela de Bellas Artes. ¿Esta partitura de recursos está a disposición del proyecto que llevás adelante en la Escuela?

Yo siempre estoy llevando todas estas cosas a la Escuela. Tenemos un par de cursos enfocados a estos nuevos lenguajes. Son cursos muy dinámicos y trabajamos en retroalimentación con las propias investigaciones de los estudiantes. Tenemos, dentro del arte digital o arte electrónico, dos corrientes principales. Una que usa la computadora para explorar las estrategias artísticas tradicionales, la estructura digital, lo fotográfico, pero siempre haciendo referencia a las tradicionales, asistidas por la computadora en este caso. Y después está la otra rama que ve qué aporta como lenguajes nuevos, como la computación física. La computación física lo que trata de generar es ese diálogo entre el mundo físico y virtual. Esa es básicamente la definición. Se trata de explorar esas nuevas formas de comunicación, pero siempre volcado a lo artístico.

Estas nuevas tecnologías, ¿qué son para vos como artista?

Son nuevas herramientas y nuevos len-

guajes. Sucede que hacer arte a partir de lo tecnológico implica también otro tipo de desarrollo e investigación. En primer término la tecnología siempre seduce y eso genera, a veces, obras con falta de contenido, despliegues tecnológicos interesantes pero que no están aportando artísticamente nada. Hay mucha gente que se ha plegado a lo tecnológico pensando que puede llegar al estatus de artista. El que tiene esas capacidades técnicas va a poder elaborar cosas que maravillan a los demás, pero muchos no dejan de ser artilugios de feria. Está muy lindo, las cosas se mueven, se prenden lucecitas, pero si atrás de eso no me estás comunicando algo... Cuando nosotros elaboramos algo de música, la música ya de por sí tiene un valor en sí misma. Es increíble la cantidad de producción que se está generando con estos últimos medios. Es muy difícil realmente ir abarcando y decir "esto es válido, esto no". La historia, el tiempo va a decantar.

Digamos que no relegaste la estética ni los contenidos.

No, todo lo contrario, ese es el marco en el cual me muevo. Más allá que dentro del proceso creativo de uno, a veces -seamos honestos- hay elementos técnicos que te seducen y te preguntás: "¿y con esto qué puedo hacer?" Uno de mis trabajos es capturar aquello que la tecnología o la industria propone. Si la industria me lo plantea como objeto de divertimento, yo lo utilizo como objeto de arte. A mí me dan una computadora, la desguaso toda y con eso genero una obra de arte, de mayor o menor valor. No importa. Trato de darle un contenido. Sería tonto negar que uno, estando dentro de lo tecnológico, no esté atento a lo que esté sucediendo por ahí.

Además está la paradójica complejidad que plantea la tecnología de la innovación permanente de recursos.

Exactamente, eso es un proceso medio inédito a nivel de la historia. Porque surgen nuevas interfaces, nuevas formas de comunicarse con los objetos. Hay que tener una

solidez a nivel de tu propuesta artística y una propuesta estética.

Empezaste en el Uruguay, haciendo cosas marginales, experimentales, y luego te fuiste a España, donde seguiste experimentando y estudiando. ¿Cómo encontraste el medio con respecto a tu área de investigación?

Hubo un pico creativo a comienzos del año 2000 con la nueva generación que se volcó a estudiar esto, después hubo un pequeño bajón. Y ahora gracias a impulsos de gente como Brian Mackern que está en el Subte Municipal, Enrique Aguerre en el Museo de Artes Visuales, Tomás Laurenzo en FAC, y otros compañeros desde sus lugares de influencia es que se está reactivando el medio. En el Subte se ha generado un espacio llamado Dorkbot, que es un lugar donde la gente puede llegar a mostrar sus trabajos, sus investigaciones. Brian Mackern es un artista uruguayo y es uno de los pioneros en Uruguay del trabajo con nuevas tecnologías: el arte de la red por Internet. Está muy vinculado a nivel internacional con otros artistas y ha creado acá un espacio que es una especie de franquicia. Es uno de los pocos lugares que, hoy por hoy, se están dando para vernos las caras quienes estamos trabajando en esto.

Uno de tus trabajos lo podemos ver en el Museo del Carnaval.

Sí ahí realizamos una instalación interactiva basándonos en la tecnología de Realidad Aumentada. Esta tecnología, a diferencia de la Realidad Virtual, nos permite fusionar la imagen real con objetos virtuales. En el caso del museo recreamos un sombrero que cuando la gente se coloca frente a la pantalla, puede "ponérselo" y "próbarselo". Para lograr esto tiene que tener una tarjeta en la mano que contiene una marca que es identificada por el programa para calcular la posición del objeto 3D. La persona se ve en la pantalla, videocámara mediante y moviendo la tarjeta mueve el sombrero virtual hasta que coincida con su cabeza. ■

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

repetición: la madrugada del lunes a la una y treinta.

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

participado por **Fundación Itaú**

Mario Sagradini

“El museo nodo es el nudo:...

Un ámbito donde se cruzan y se problematizan situaciones exteriores al museo.”

El artista visual Mario Sagradini (Montevideo, 1946) cuenta con una profusa trayectoria y un extenso trabajo como investigador y curador. En diciembre de 2008 asume la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales después de un controvertido periodo de discusiones sobre la gestión oficial de la cultura. En el diálogo que se transcribe a continuación, nos internamos en las distintas problemáticas que se desprenden de la naturaleza de su cargo.

| Gerardo **Mantero**, Oscar **Larroca**

¿Cómo definirías el rol del museo en el escenario de la contemporaneidad?

Creo que hay dos cosas: la parte conceptual y la parte práctica, estructural. La estructural la puse en el proyecto que presenté en diciembre del año 2008 para este cargo. Yo pensaba que el museo tiene que ser parte de una estructura más amplia, no que no tenga personalidad, sino que sea un nodo, un espacio donde se cruzan situaciones exteriores al museo y que esté inserto en una red. El nodo es eso: el nudo. Y desde el punto de vista más conceptual, tiene que ser una especie de repositorio de obras de arte, pero también un ámbito donde se produzcan cosas, quizá no objetos, porque eso puede entrar a condicionar la existencia de talleres, pero sí que se produzcan ideas, intercambios, discusiones. En cierto modo -capaz que equivocadamente- yo no estoy muy de acuerdo cuando hablan del museo como organismo pedagógico.

¿No tiene una función pedagógica también?

Creo que el museo tiene que tener una función pedagógica pero acotada, tiene que tener funciones de investigación, de problematización, de cosas complicadas o “no entendibles” de pronto. No tiene porque ser comprensible todo por todo el mundo. El museo tiene que tener áreas didácticas y áreas problemáticas. Eso tendría que afectar su estructura interna en el sentido que yo propuse: que haya un centro de investigación que hoy no tiene. Dado que no es un taller (y no debería serlo), que pueda producir ideas, no solo publicaciones -que las

hace, - y no solo ideas que vienen de afuera (viene un curador, tiene sus ideas) sino que sea un ámbito donde se puedan confrontar situaciones, de gente de adentro del museo y gente de afuera.

¿Antes de asumir, recibiste del Ministerio alguna conceptualización de lo que se quiere del museo por parte del Estado?

Lo que conversé con el Director de Cultura

Contemporáneo y el museo Figari están en marcha, tengo entendido... Entonces, con esas situaciones, supongo que se revisarán las funciones del museo. Yo comenté que el acervo de arte contemporáneo de este museo es bastante reducido.

Parece que eso respondiera a un rediseño institucional, pero tampoco implica una definición concreta.

No sé. Personalmente pensaba que el Museo de Arte Contemporáneo debía ser un satélite del Museo Nacional.

¿Cuánto pesa la burocracia en el andamiaje del museo?

A partir de enero del 2008, el museo dejó de ser Unidad Ejecutora, lo que quiere decir que todo lo que son trámites, papeleos y demás (respecto a compras) pasa por la Dirección Nacional de Cultura, y se hace a distancia. No sé por qué motivos. Ese cambio enlentece y complejiza porque toda la gente que hacía esa función fue trasladada a la Dirección de Cultura...

Tradicionalmente, en el Uruguay, los museos funcionaron como un depósito de obras librado al criterio de quien los administraba. Lo mismo ha ocurrido con las salas del Estado ¿Por qué te parece que se ha desarrollado la gestión de esta forma, y si consideras perentorio cambiarla?

Quizá porque tiene que ver con la ubicación que se le dio en la sociedad uruguaya al arte en particular y a las instituciones artísticas, no sólo los museos, sino a la enseñanza de arte en primaria, en secundaria, en la uni-



-que en cierto modo se desprendía de esa especie de comisión asesora que se nombró- tenía que ver con una situación nueva en la medida que se iba a crear el Espacio de Arte Contemporáneo. Eso implicaba una revisión. Después se empezó a hablar de la creación de un Museo Figari y también había otra idea... (por ahora no la menciono porque no son ideas mías). Pero había distintas iniciativas: el Espacio de Arte



© Trigue Rasmussen

la invitación a Pedro Da Cruz para que fuera a Salto, al Museo Gallino de artes decorativas para concretar intercambios. Y la otra opción la llevaría a cabo Tatiana Oroño, que iría a la biblioteca Eusebio Ximénez de Mercedes, que tiene una colección de arte importante, y crear un guión expositivo curatorial. Esos serían invitados de AUCA, que trabajarían como curadores. Después habría un llamado abierto para proyectos de curadurías más reducidas con material del acervo. Luego invité a docentes de la Facultad de Humanidades, para hacerlo con Bellas Artes y con otros servicios que tienen áreas contempladas de arte nacional, para que indujeran a trabajar a sus alumnos en investigación (algo que se hace normalmente en la Facultad) con el acervo del museo. Estamos en eso.

versidad y así sucesivamente en los distintos estamentos. Pero bueno, el museo termina siendo un islote que podía quedar en manos de individuos mejores o peores, más capaces o menos capaces. En realidad yo me presenté al llamado con poca información anterior y con poca información posterior. Lo cual no quiere decir que no la haya o que no la vaya a haber; creo que estamos en una etapa muy particular: el último año de un nuevo gobierno, con urgencias electorales... El museo tiene que ser parte de una política nacional, de Estado, más allá de tal o cual director.

¿Se supone que tendría que haber una política cultural estructurada, que incluyera definiciones sobre políticas museísticas?

Hace años, cuando estaba (Thomas) Lowy en la Dirección de Cultura, se realizaron encuentros de museos de todo el país -que son a veces municipales y a veces nacionales-, encuentros de intercambio, para tender a esa especie de normalización. Actualmente está en proceso eso que se llama Sistema Nacional de Museos, que es un intento de profundizar en esa estructura nacional.

¿El MNAV cuenta con partidas presupuestales para la compra de obra artística?

No sé si tiene dinero o no, pero no es lo importante. Lo significativo es que las obras no las puede comprar el museo. Las obras la compra el Estado a través de la Comisión de Patrimonio, cosa con la que no estoy para nada de acuerdo. Un museo organizado tiene que tener su propio guión y su propia puntería; hacia dónde quiere llevar la colección del museo. El museo no tiene una "colección" de arte, sino que tiene un "archivo" de arte, que son dos cosas diferentes. Una colección es cuando vos te fijás un objetivo y actúas en consecuencia; por ejemplo, se define coleccionar Picasso. En cambio, en un archivo tenés obras y las acopiás, pero eso no persigue como consecuencia la colección.

Siguiendo con la definición del rol del museo, no existen diferencias cuando los mismos están ubicados en la periferia, en países acostumbrados a repetir esquemas provenientes de la centralidad.

Obviamente existe el esquema de centro y

periferia, pero me parece que sería bueno cambiar esa visión del mundo del arte por una ecuación más vinculada al arte mismo. El esquema centro y periferia tiene que ver con flujos de materia y de dinero y menos con flujos de calidades artísticas o de producciones artísticas; es como diferenciar entre la cantidad de vacas o el gusto de la carne de las vacas. Dado que nosotros no podemos controlar el flujo, eso es controlado por el centro. Sería bueno desarrollar maneras de ver el arte no en relación a números sino en relación a calidades. Si yo dejo de pensar en centro y periferia, el arte uruguayo tiene grandes artistas que fueron importantes a nivel mundial, ya no montevideano o regional, y tiene una tradición artística que se continúa desde el nacimiento de la República.

Vos habías expresado que tenías como propósito trabajar con el acervo y desarrollar la investigación, ¿en qué áreas específicas?

Este museo tiene un acervo de arte nacional que es importante en cuanto a cantidad y calidad. Hay que trabajar con el acervo porque es la función de un museo, lo cual no quiere decir que no se agreguen otras obras, de arte contemporáneo, de arte que venga de afuera, o de muestras temporales. Un museo tiene que manejarse no sólo con el acervo en cuanto a la conservación de grandes fetiches, sino que tiene que formar parte de la sociedad a través de su interpretación, su elaboración, su discusión. Y para eso, la herramienta es el trabajo de investigación de todo el material que posee. Me parece que sería bueno (y lo puse en el proyecto) empezar a atender humildemente, a sentar bases como para que se pueda armar un centro de investigación, que sea de gente del museo y de gente exterior al mismo.

Esa área está a cargo de Pablo Thiago Roca

Estaba, pero se va a cumplir otra función.

¿Esta planteado algún proyecto concreto de investigación sobre autores, o una época determinada?

Yo propuse invitar a gente de afuera a hacer determinadas curadurías con los departamentos del interior del país. Esa idea ambiciosa, este año, se reducía a dos casos: a

¿Conocés profundamente el acervo del museo?

No, profundamente no.

¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de ese acervo?

Bueno *grosso modo*, arte nacional y los maestros... Del '50 para acá creo que hay menos material que del '50 para atrás. De Blanes hasta los '50 más o menos, y sobre todo los clásicos. Creo que ahí es el fuerte, los tres grandes del buen humor más algunos otros.

Existen obras de Barcala, Ventayol...

Creo que hay, pero poca cosa. No quiero opinar mucho. Lo fuerte me parece: Blanes, Blanes Viale, Torres, Cúneo, Barradas.

¿Cómo es que accedés al acervo? ¿Existe un inventario?

Claro, hay un inventario. Es un trabajo de hace unos doce años, iniciado en la época de Ángel Kalenberg junto con el técnico en la digitalización, Eduardo Ricobaldi.

El estado de esas obras, de las cuales tanto se ha hablado, ¿es bueno?

Yo te puedo decir de los trabajos que hemos utilizado. Hasta ahora llevamos más de cien obras colgadas. De toda esa cantidad, hubo que retocar algunas partes de un collage de Solari; no que hubiera faltante, sino pequeñas cosas. Y bueno, revisé bastantes dibujos sobre papel de Barradas...

¿Hay buen nivel de estructura de conservación?

El depósito está. Traje un técnico de acondicionamiento térmico y dijo que está bien el funcionamiento, faltan equipamientos menores que queremos comprarlos pues se fueron descascarando. Y quisiera tener otro depósito, tratar de buscar una forma de colgado del depósito de otra manera, pero eso es una cosa a mediano plazo, lo haría afuera del museo para ganar espacio.

Previamente a tu llegada había una hiperactividad en el museo. Cuando asumiste, se sucedieron tres meses de inactividad, lo que pareció una meditación del ámbito museístico. ¿La visita de Clorindo Testa se inscribe en esa reflexión?

Si, tal cual, ya que Clorindo Testa fue el que realizó la última gran reforma en el '69. Luego se hicieron pequeñas remodelaciones en el entrepiso, la sala de actos y la sala cinco. El grueso del reciclaje lo hizo él, lo mismo pasó con el jardín. Todavía no hemos concretado a Fernando Fabiano que es el arquitecto que hizo el jardín junto con Leandro Silva Delgado. Clorindo se llevó deberes, se tomó muy a pecho el tema de la biblioteca que está en un espacio reducido y que sería bueno que creciera porque es excepcional, la única especializada en arte en el Uruguay. El asunto es reflexionar hacia dónde va el museo, cómo está y cómo podría estarlo. Nosotros estamos en un enclave muy particular que es el Parque Rodó, que es patrimonio nacional, tenemos vecinos, el Club de bochas que tiene sus propias ideas sobre el entorno, y entonces, bueno...

¿Qué sucedió con la comisión de amigos y la cafetería?

La directora anterior, como lo había contratado ella, con buen criterio lo cerró, como cerró la asociación de amigos también, de manera de dejar en libertad de acción a sus sucesores. La nueva situación está vinculada a la creación de una asociación civil de apoyo al museo (estamos en eso, ya surgieron las bases), y al llamado a licitación de la cafetería, librería y todo ese tipo de anexos que tiene que tener un museo para un mejor funcionamiento. Ahora, lo único que hay es una maquina de café. Lo que pasa es que el tema de la cafetería está vinculado al lugar donde se emplazaría; no puede haber olores. El problema es como tener una cafetería acorde con el museo y que tenga la seguridad resuelta. Eso también fue parte de la conversación con Clorindo Testa.

Previamente a tu llegada, hubo una discusión sobre el museo, motivada en

principio por el acceso de la izquierda al gobierno. Eso generó discusiones en torno a los cambios propuestos para esa responsabilidad institucional. ¿Cómo percibís el clima de las artes visuales con respecto a tu gestión?

La sensación que tengo, y no es paranoia, es que me están observando, que me pusieron la lupa ¿no? Que están viendo a ver para dónde raja este tipo. Lo que tengo que hacer son exposiciones, no tengo que salir a polemizar, es un esquema de otras épocas que yo creo que se resuelve en la medida que yo pueda llevar adelante algunas de las cosas que se puedan hacer. Mi manera de aportar a la discusión es decir, "estamos haciendo esto". Si el ritmo es lento es porque las condicionantes existentes determinan ese ritmo. Hay otras cosas que están atrasadas que yo creo que son importantísimas cumplir, como por ejemplo el uso de la sala de conferencias. Tiene planes de que esté abierto todos los días, una presentación de videos de danza contemporánea, de cine, de cine de ficción sobre artistas plásticos, de ópera... Un tema por día.

Tu cargo es hasta marzo...

No, mi cargo es de confianza política. No tiene término, tiene el término de la confianza política. En la medida que los jerarcas que te colocan en el cargo (en este caso por llamado público) cesen o cambien, el nuevo jerarca puede confirmarte o no.

¿Estos cargos deben ser de confianza política, o por concurso, o ambas modalidades?

Yo creo que en este caso se dieron ambas modalidades, es como una especie de concurso, de un llamado abierto con confianza política y bueno... si salió bien o mal...

¿Qué opinión tenés al respecto?

No sé muy bien si puede ser exclusivamente técnico. Lo que sí creo es que tiene que ser por un período acotado; por ejemplo, cinco años renovables. Tiene que tener algún tipo de diseño, como pasa en la mayoría de los museos. Ahora, si es de confianza

política, no sé. Hay gente que dice que no tiene que ser así, que tiene que ser técnico. También es cierto que es un cargo sensible, porque en el fondo es una especie de propuesta estatal importante. La norma democrática por excelencia es el concurso, pero existen situaciones, por ejemplo el tema del pabellón de Venecia, que de pronto convendría llamar a un arquitecto de renombre y lograrás una transformación radical del pabellón, en su repercusión. Me parece que no habría que ser fundamentalista.

En muchos países del mundo, los administradores de museos entran en la currícula universitaria

Si, hay formación.

En el Uruguay no existe, ¿sería bueno que existiera?

Claro, acá tendría que haber todo un rubro que tiene que ver con la parte "no artística", es decir, para críticos, teóricos, investigadores, museólogos, restauradores. Entre Bellas Artes, Humanidades y algunos otros servicios se pueden, por ejemplo, formar críticos de arte, teóricos o investigadores. Cada vez más la museología exige condiciones científicas.

Según el filósofo Alejandro García Duttman hay palabras claves que se utilizan como fetiche: lo nómada, el rizoma, la alteridad, lo transversal, lo relacional, etc. Sostiene que en Latinoamérica somos más papistas que el papa ¿cómo lo ves?

Si, bastante. No sé si en Latinoamérica, o Uruguay o el Río de la Plata. Pero sí, yo creo que sí. Había un momento en que si en un discurso público no decías determinadas palabras estabas afuera.

"Transversalidad" es un término que se utiliza permanentemente.

Claro, a veces provienen del ámbito político o a veces del ámbito artístico. Es esa especie de repetición ciega, pasa de ser un concepto a ser una etiqueta vacía simplemente para decir: "estoy al día". Sí, en cierto modo a veces somos más papistas que el papa. ■



BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

INFANTOZZI FABRICANTES ASESORES  **MATERIALES** DE EXPRESION PLASTICA

Bien HECHO EN URUGUAY

FABRICAMOS LA MEJOR Y MÁS COMPLETA LÍNEA DE MATERIALES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, ARTÍSTICA Y ARTESANAL

Nueva dirección: Uruguay 1653
Tel/fax: 408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



“Made in cante”: el día que la cumbia villera entró en el M.E.C.

La sociedad en su conjunto se viene caracterizando por la tinellización en los modos de pensar: “antes no me gustaba, ahora sí” o “me gusta porque sí”. Procedimientos para el análisis que toman al gusto personal como punto de partida y de llegada: una elección entre los extremos que acaba en la etiquetación pueril y que aniquila las razones de fondo. Sobran los “sí” o “no” y escasean los “porqués”. Algunos gestores quieren escapar a ello aplicando políticas horizontalistas y de no intervención; un contradictorio malabar que, más que zanjar el problema, lo barre para abajo de la alfombra. A continuación, algunos insumos para el intercambio de argumentos.

| Oscar Larroca



“Mecumbia”. Alicia Oronoz. Técnica mixta.

El malestar en la cultura

“Made in cante” fue un taller abierto de música y baile que se celebró los viernes de julio, agosto y setiembre en el Centro Plataforma del MEC. Sus protagonistas dicen que el objetivo fue desarrollar un trabajo artístico “con el foco en la cumbia villera”. El taller estuvo a cargo de Ernesto Rizzo y Andrés Toro (ambos participaron de dos ediciones de “Museos en la Noche”). Toro confesó que tenía prejuicios con la cumbia villera hasta no hace mucho tiempo y que la clase media uruguaya tiene un doble discurso: “por una parte se critica a la cumbia villera pero al mismo tiempo es siempre el punto alto de la noche en cualquier cumpleaños de 15 o casamiento”. En uno de los shows apareció Hugo Achugar, director de Cultura del MEC, quien se animó a bailar un poco detrás de bambalinas: “La cultura no puede limitarse a sólo un tipo de expresión. Las expresiones culturales son muchas y diversas en este país. Limitar a una es censurar a la población. La clase media no se anima o cree que hay cosas que son cultas porque son cosas de la alta cultura. La cultura, por suerte, tiene a Mozart, tiene a Jaime Roos, a Zitarrosa, a Rada, a Gardel, y tiene la cumbia”. Achugar recordó que fuera de Uruguay “el resto de América Latina baila cumbia, reggaetón y muchas otras cosas y las baila toda la sociedad”.

La definición antropológica

Hay quienes entienden la cultura desde una acepción laxamente antropológica, confundiendo “cultura de masas” con “cultura popular”. Sin embargo, quienes amparan sólo la definición antropológica tienen la gran excusa para no ensuciarse las manos. Veamos, a continuación, el ejemplo del género musical que nos ocupa a la luz de esa ciencia. No se trata de la “cumbia” a secas (exquisita variedad musical y baile folklórico autóctono colombiano con variantes de la cultura tropical panameña), sino de un

subgénero que se oculta debajo de ese término global y que Achugar evita mencionar en la crónica transcripta más arriba: la cumbia villera (1). Sobre su música propiamente dicha caben distintas interpretaciones: académicas (en virtud de su calidad compositiva), clasistas (hegemónico-occidentales), o referidas a sus raíces (histórico-sociales). En lo que concierne a los contenidos literarios, algunas de sus canciones promueven abiertamente la apología de la droga, el crimen, la rapiña y la prostitución. Observado esto de forma superficial, se podría decir que sus autores estarían procesando -en principio- cierto mecanismo de defensa ("el grito beligerante") ante el resto de una sociedad que los empuja hacia la marginación, luego de haberles generado necesidades que no pueden satisfacer.

Si "todo vale", ¿todo es lo mismo? (o al revés)

La *diversidad artística* suele abrigarse bajo el derecho (legítimo) de producir un objeto artístico. Sin embargo, el "derecho" no aceita de forma milagrosa los mecanismos inherentes a la creación. Pero bien, aún considerando el producto que elaboran esos sujetos como un "arte propio", dando por hecho de que el mismo encajaría dentro de la acepción antropológica de "cultura"; ¿no estaríamos dejando afuera otras acepciones del término (el expuesto por Tolstoi, por ejemplo, cuando decía: "El arte debe destruir en el mundo el reinado de las violencias y las vejaciones.")? Y eso trae consigo otra pregunta: si para distintas cosas y distintas consecuencias utilizamos contradictoriamente el mismo vocablo, ¿son igualmente válidas todas las acepciones de la palabra "cultura"? De validarse todas, se conforma una suerte de anulación mutua, se "horizontalizan" todas sus acepciones y desaparece aquella tensión genuinamente emancipatoria que otorgaba fuerza y apertura a la idea de **logos** o **razón** (ver puntos 1 a 3 del recuadro en la página 14).

Alguien podría decir, con legítima razón, que la historia del arte esta atravesada por pulsiones transgresoras en la palabra, en el gesto y en la forma (Sade, Artaud, Bukowsky, el accionismo vienés, etc.). El rock, el canto popular y el tango también fueron depositarios del lenguaje burdo u obsceno. No obstante, tampoco podemos hacer un paralelismo con las canciones políticamente incorrectas del Cuarteto de Nos, la guiñada irónica y refinada en las composiciones musicales de Leo Masliáh, el humor absurdo en las canciones de Alfredo Casero (2) o la literatura sórdida presente

en los primeros tangos, cuyas letras aluden a la clandestinidad de un arte vedado por la cultura oficial del último tercio del siglo XIX (por lo demás, todos estos ejemplos son potencialmente *subversivos*; es decir, son *arte* y por lo tanto no son funcionales al sistema). En cambio, "Los pibes chorros" tocan en grandes conciertos ante la mirada demagógica del poder: "Yo me banco a la cumbia villera", dijo Néstor Kirchner. La presencia de sus músicos tiene una más que generosa promoción en los medios, y sus discos se venden sin reparos.

El licuado de las diferencias

(...) *Vendemos sustancia y autos nos choreamos, hacemos de primeras salideras en los bancos como estafadores piratas del asfalto, todos nos conocen por los reyes del afaño.*

(...) *Dejate de joder y no te hagas la loca, anda a enjuagarte bien la boca, me diste un beso y casi me matas de la baranda a leche que largas. No te hagas la nena e' mama porque ese olor a leche que sale de tu boca la vaca no lo da.* (3)

Se dice que el arte debe ser reflejo expeditivo de la sociedad, como si un sujeto que se vanagloria de ser delincuente a través de una prosa rústica estuviera describiendo "artísticamente" la realidad de determinadas prácticas y valores. Dentro de las artes visuales, el mismo axioma lineal se utiliza para legitimar cierto bricolage chistoso, neo-pop o seudo transgresor que pulula por bienales y museos. La conclusión primera que parece derivarse de este análisis es la imposibilidad lógica de que el arte siga siendo arte cuando trata de ir más allá del mismo, cuando se identifica totalmente con la realidad o cuando disuelve, de hecho, algunas de sus características más importantes; como por ejemplo la distancia

entre obra y espectador. Esto no quiere decir que "cualquier cosa" no pueda ser una obra de arte, sino que, para que lo sea, ha de cumplir algún requisito mínimo. Cuando estos requisitos son violados surgen problemas a la hora de certificar la cualidad artística de una determinada obra o acción. Naturalmente, estamos partiendo de una definición del término "arte" lo suficientemente recortada como para problematizar el tema. Y si bien existe -por ejemplo- una diferencia (intencional, plástica, signo de pertenencia) entre el tatuaje utilizado como ornamentación corporal en la Polinesia, el tatuaje en los brazos de Amy Winehouse y los tatuajes carcelarios, es harto difícil saber qué diferencia a un insulto en el coro de una barra brava futbolera, de las canciones de un cumbiavillero (4).

Demagogia y justificación a futuro

A caballo de los argumentos anteriores (lo antropológico, el derecho, la diversidad indiscutible y el vale todo), podemos encontrar casos en los que el artista se refugia en la condición del "préstamo histórico" (a cumplir a futuro) para realizar obras que, en cualquier otro contexto, se considerarían inaceptables. Para justificar la cautela que se tiene ante la desaprobación de la cumbia villera nuevamente se apela al tango. Éste, en sus inicios estaba "adelantado" respecto a su propia época: primero fue "marginado" y luego fue "aceptado" por la sociedad debido al cambio (Danto diría "una regresión" y Adorno "una recaída en la magia") en las condiciones de recepción e interpretación de la obra. Eso conduce, se dice, a la necesidad de la distancia histórica; un argumento que en apariencia consigue ser sólido, pero que también opera como fuga. Es decir, no se trata de un litigio superable históricamente, como cuando los espectadores de fines del siglo XIX quedaban perplejos ante las pinturas impresionistas (puesto que



Clases abiertas de cumbia villera

Made in cante en MEC Ministerio de educación y cultura
10 de julio- 2 de Octubre

Coordina: Ernesto Rizzo

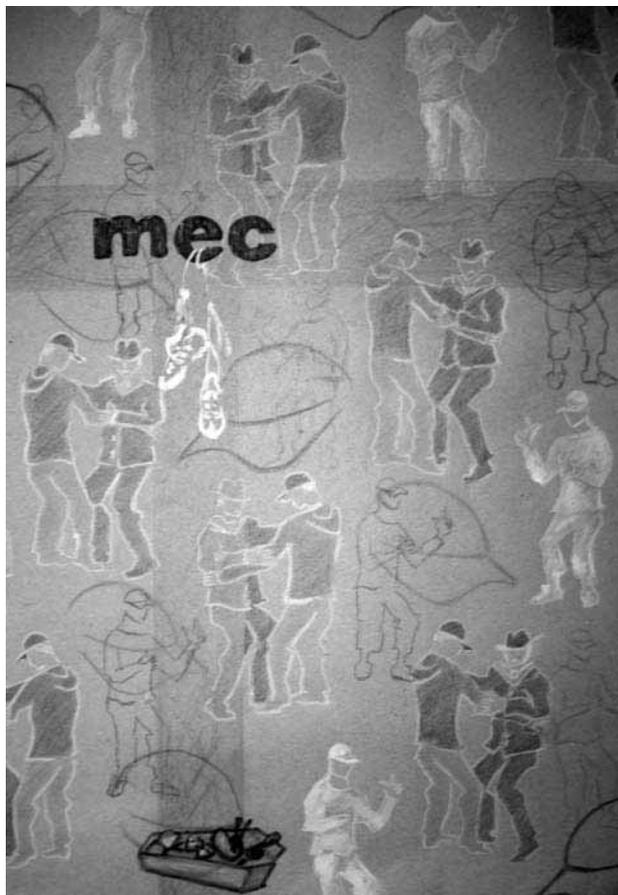
Participan: Jeferson Rey, Patricia Alvarez, Claudio Silva y Paola López

ACTIVIDADES

Julio - Viernes 24 y 31, 19 hs. Plataforma
Agosto - Viernes 7, 14, y 28, 19 hs. Plataforma

Setiembre - Sábado 5, 13 hs. Paseo Cultural Ciudad Vieja
Viernes 11, 21 hs. La Ronda
Viernes 18, 18 hs. Subte Municipal
Viernes 25, 19 hs. Plataforma (Cierre)

Comunicado de prensa del Ministerio de Educación y Cultura.



"CumeC". Alicia Oronoz. Técnica mixta.

para ellos eran incomprensibles, dada la estética representativa finisecular) o se escandalizaban ante el teatro del *Grand guignol* o la irrupción de la milonga rioplatense. Se trata de un género musical prostituido, servil al sistema y apostado dentro de un discurso marginalista que legitima el divorcio de los modos de convivencia sociocultural. Es como si el arte conlleva necesariamente un paréntesis sanitario que lo aislara del *logos* y dentro del cual todo fuera admisible. Entonces, solo de esta guisa, la prosa villera puede dejarse leudar y permitirle la posibilidad "futura" de que pueda legitimarse como arte.

Alejandro Dolina explica: "La pobreza produce una cantidad de males, entre ellos la dificultad de educarse. Los chicos que provienen de la pobreza hablan mal, tienen un lenguaje limitado (y una comprensión reducida de la realidad), por lo que su acceso a las extracciones más complejas del pensamiento está prácticamente negado, en algunos casos, desde el nacimiento mismo. Sin embargo, **en algunos estamentos del aparato, en los medios de comunicación y en no pocas secretarías de Cultura, se hace la siguiente apreciación: ya que el pueblo tiene dificultades para expresarse por las desgracias que las injusticias ocasionan, vamos a sacralizar esas desgracias fingiendo que nos gustan y legitimándolas como cultura popular. Eso es una canallada de la peor especie.** Si bien se deben respetar sus códigos sin imponerles ningún formato a cambio del que ellos "producen", lo que debemos hacer, con miras a largo plazo, es enseñarles, sacarlos de la pobreza, no solo de la material, sino de la pobreza de su pensamiento."

La defensa de la diversidad y del relativismo

Más allá del porcentaje de falta de responsabilidad y orfandad de estos ciudadanos, los "cumbia villeros" son, en palabras del filósofo Sandino Núñez, "veloces y barullentos mutantes funcionales: venganza de la cultura popular sobre la civilización céntrica en tiempos del capitalismo mediático". Algunos funcionarios del Estado -como el director de cultura del MEC, Hugo Achugar- utilizan el argumento

de la diversidad como modo de evitar pronunciamientos estéticos: "no tenemos el menor derecho de imponer los gustos de la clase media burguesa a quienes consumen y producen otras formas de cultura tan legítimas como las nuestras." Tomando el argumento de la "imposición", Sandino Núñez expresa que "La necesidad de enseñar un imaginario (una voz, un mundo de la vida) es lo que lo promueve a la estatura de un simbólico (un saber, una razón, una universalidad). Tengo una teoría sobre mí y por lo tanto tengo, proyectivamente, una teoría sobre el otro, y eso habla probablemente de cierta voluntad, cierto proyecto o cierto deseo expansionista, pero que quizás sea una consecuencia de esa ventaja técnica llamada **logos** o razón". Hablar de "deseo expansionista" no significa perseguir o censurar, pero cuando algunas fronteras mínimas son violadas se instala, dentro de la razón, una transferencia de la responsabilidad. El psicoanalista Juan Barcia lo explica: "Cuando un padre con autoridad dice ¡Basta!, tiene sentido. Sea padre de la patria, padre del gobierno, o padre de familia. Porque sino se corre el riesgo de que los padres de la patria queden encerrados en sus laberintos y los padres del gobierno ahogados en su propia decadencia. (...) Ni que hablar que la idea del padre que dice ¡Basta! puede ser leída como hija del estancamiento más encarnizado. Nada más lejos" (5).

¿Quién pauta el papel de civilizador?, podría refutarse a lo anterior. "¿Quién inventó el metro?", pregunta Achugar. ¿Quién es el iluminado?, podría inquirir un sujeto acostumbrado a descalificaciones *Ad-hominem*. Ante la pregunta: ¿hay un punto de intersección entre el "cumbiavillero" y el "profesor"?, el filósofo uruguayo responde: "No hay un punto o una escena en la que el mutante funcional y el profesor negocien democráticamente sus mundos de la vida. Esa escena imposible es la vida pública, la escena política, y esa escena está ya estructurada por los símbolos del centro: la razón. La escena política, que es siempre una escena educativa, está hecha en ese desequilibrio, en esa falla estructural. Ahora bien, cierta sensibilidad multiculturalista de los últimos tiempos sospecha que no hay intervención educativa que no sea, en cierto modo, inmoral. **Y el problema es que el miedo a esa inmoralidad solamente conduce a formas extáticas del respeto por la diferencia, formas asimbólicas, totalmente incapaces de crear dinámicas políticas. "¿Qué diferentes que somos todos!";** qué vértigo ese juego microscópico de ser únicos: sólo cabe responder con un respeto casi ecológico por la multiplicidad, por lo diverso, por la vida. Y es ahí que la territorialidad más violenta del capitalismo se termina por asociar impensadamente con la simpatía del intelectual por la cultura popular, las culturas "subalternas", "menores", "alternativas", etcétera, o mejor, con las culpas del intelectual por haberla "civilizado" o haberla querido civilizar alguna vez. **Este es uno de los aspectos más terribles e irónicos del actual capitalismo global mediático: la realización de un ideal democrático radical.** Es una democracia sin justicia, por cierto, y también sin rebeldía, sin pulsión emancipatoria, sin un sentimiento generalizable de injusticia, de carencia estructural que dispare y organice una lucha." (las negritas son del autor de esta nota)

La puerta de acceso en ambos sentidos

La ministra del MEC, Ing. María Simón, argumentó que "lo que importa es que la gente tiene derecho a elegir y a expresarse; y si los acercamos con la cumbia villera y les permitimos tener distintas manifestaciones culturales, también se van acercar a otras que ni siquiera saben si les gusta, porque nunca tuvieron acceso a ellas" (6). No pocos observadores confiaron en que el ciclo de mega recitales "Pavarotti & Friends" (Pavarotti con Sting, Pavarotti con las Spice Girls, etc.) significaba la ampliación cuantitativa del público de Ópera desde otras zonas de consumo cultural al esfumar las fronteras estilísticas

de manera apurada. Treinta años antes, Simon & Garfunkel interpretaban su versión de "El cóndor pasa" (Daniel A. Robles/ Julio B. y Paz); y otros artistas bienintencionados se fueron sumando al coqueteo con la cultura del tercer mundo, como Peter Gabriel y David Byrne. Estas experiencias pudieron haber dejado productos culturales de consideración, pero ninguno de los ejemplos anteriores logró el ingreso de nuevos públicos desde las formas artísticas expropiadas. Ni el baile del caño ("Bailando por un culo", dice Julio Bocca) supone una puerta de ingreso a formas populares o contemporáneas de la danza; ni la danza villera en ámbitos consagrados de la cultura (MEC) terminará con la falla estructural propia de la escena política. La ministra, por lo tanto, se equivoca.

En resumen

Si nos adscribimos a las vistosas teorías dictadas desde los centros de poder, deberíamos aceptar:

- 1) La toma de Pando como arte conceptual,
- 2) la cumbia villera como música y 3) el baile del caño como danza.

No nos encontramos en la era del "despotismo ilustrado"; se trata de incorporar el arte a la reflexión genuina sobre la cultura, de la que ha sido desplazada por las definiciones amplias de "cultura antropológica". Definiciones que no son de recibo para que la cumbia villera y el baile del caño se incorporen al universo artístico (así como las acciones de los tupamaros no se justifican sólo porque se dilate la acepción del término arte). Esas concepciones extendidas del término permiten al músico de la villa jugar con la ambigüedad de su estatus con el cual producen obras que, de no estar acogidas por el contexto antropológico o bajo el paraguas de la diversidad (7), serían inadmisibles. Y aunque todas las manifestaciones culturales puedan ser legítimas en el marco del derecho y de la mayor libertad de expresión posible, algunas colaborarán y otras no con la emancipación del sujeto, sea éste emisor o receptor. Cuando absolutamente todo es cultura o cuando todo se fuerza para que funcione sobre la horizontalidad de un tablero aséptico, nada es todo; lo cual equivale a decir que *no significa nada*. En ese aspecto, el valor antropológico se asemeja al valor de la diversidad. **En ambos casos, las dos definiciones ofician como el brazo armado de la cultura global, masificado, comunicacional y ritual.**

"Para que haya un Felisberto Hernández, un Jorge Luis Borges, antes muchos quedaron por el camino", es otra de las ideas fuerza de Achugar que se vincula con lo expresado anteriormente; como si la capacidad creadora de un individuo dependiera en importante medida del camino "allanado" por quienes comenzaron antes (8). "La bailan

"Esto no es una batea de discos compactos de cumbia villera."

en fiestas de casamientos en Punta Gorda y Carrasco", argumentan sus escuchas y músicos, como si la clase social representada en esas zonas geográficas evocara, por vía de la hipocresía (!), un refinado e inobjetable parámetro. Pero además, como sostiene Coriún Aharonián, conviene saber que la aceptación masiva hacia un producto determinado puede ser absolutamente olvidable, estéril, o **hasta dudoso en su aporte a la sociedad**. Existe "algo" en la experiencia del arte (9) que la convierte en un momento de identidad semántica y formal diferente al producido por las prácticas culinarias, el cultivo de zanahorias, el deporte, "el baile del caño", el fast-food mediático, el chiste fácil del idiota que conduce un programa de TV, o el insulto obsceno en un envase medicinal refrigerado.

Y poco importa si esa música es bailada por los asistentes a un cumpleaños "de quince". El argumento es otro: del mismo modo que no se debe imponer por asalto la presencia de una filarmónica en un asentamiento, ningún género musical considerado marginal debería expropiarse bajo argumentos paternalistas que solamente acaban afirmando y perpetuando el statu quo que posibilita aquella marginación (ver punto 4 del recuadro en la página 14). Dicho de otro modo, sacralizar la cumbia villera (o cualquier otro género que se lo perciba como "marginal") en el marco simbólico de una dependencia del Estado, elimina las tensiones del mapa político-social, desproblematiza el tema y maquilla el conflicto mientras el intelectual enjuaga sus culpas. ■

1) La cumbia villera (popularizada en los años 2000 y 2001) es un subgénero de la cumbia argentina como adaptación de la *música chicha* (a veces referida como *cumbia peruana*) y parte de la cumbia sonidera proveniente de México. Se comenzó a musicalizar en las villas miseria del Gran Buenos Aires. Se crea una fusión única, aunada a sus letras poseedoras de lenguaje crudo y obsceno, que van desde la alusión a la bebida, drogas, delincuencia y sexo. La agrupación argentina **El empuje**, en su tema "Toma la mema", hace alusión a las relaciones sexuales, tanto anales como orales (menciona el estribillo "nena a tu cola le hace falta crema, a tu boca una mamadera"...). **La cumbia villera ha creado controversias en la sociedad argentina debido a que se considera que se desvirtúa el sentido de la cumbia tradicional por sus nuevas líricas y sonido.** Sus oyentes principales son, por lo general, los desposeídos que viven en villas de emergencia, denominadas villeros (estos no pueden ser llamados "tribu urbana", ya que pertenecen a una clase social) caracterizados por su música, vestimentas y lenguaje. (Wikipedia)

2) "Tan sólo un rumor", "El día que Artigas se emborrachó", El Cuarteto de Nos; "La buena reputación", Leo Masliáh; "Mi combi", "Pizza conmigo", Alfredo Casero.

3) Fragmentos de los textos de algunas canciones de Los pibes chorros: "Legamos los pibes chorros", "La lechera".

4) Es realmente imposible diferenciar la imagen de la mucosa intestinal del artista Stelarc que muestra una endoscopia conectada a Internet, de otra imagen similar tomada a una prostituta (o lo que fuere) por exacto pro-



cedimiento y que es exhibida en las páginas porno de la misma Red. De suerte que, independientemente del concepto que se maneje, el artista estará hablando a través del "contexto artístico", y la proyección de ese concepto se dará por medio del acto-imagen que ejecuta. En efecto, ¿qué quedaría en manos de los propios performers y en la intencionalidad de sus actos artísticos aparte de la grifa de sus prestigiosos nombres?

5) "La libertad de prohibir". Juan Barcia, en semanario **Brecha**, Montevideo, 17.01.91.

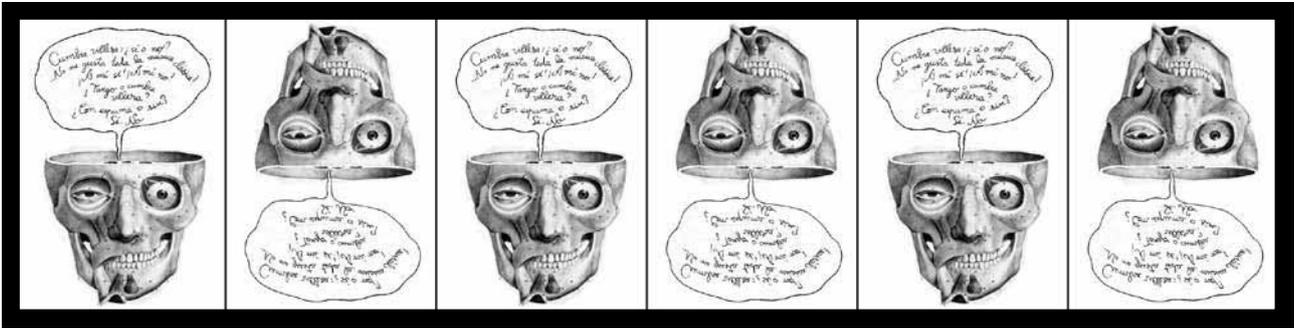
6) "María Simón también aclaró que de acuerdo a un estudio realizado por el **Observatorio Universitario en Políticas Culturales** de la Facultad, "la música tropical o la cumbia, tienen más o menos la misma aceptación que la música clásica y más o menos es repartida por igual en distintos niveles económicos". Cabe aclarar, nuevamente, que Federico García Vigil **no se refería** a la música tropical en general **sino a la cumbia villera**, género nacido en Argentina que se caracteriza por ser más limitado musicalmente y por tener una temática más estrecha y vinculada con aspectos sexuales". **Últimas noticias**, Montevideo, 31.08.09.

7) Al tiempo que se pasa un fretacho por la producción artística para que por medio de un fórceps todo ingrese dentro de su universo (baile del caño, cumbia villera, perro muriendo en una galería de arte, simulacro para copamiento político, etc.), algunas profesiones, por el contrario, han optado por encontrar sutiles separaciones dentro de sí mismas. Por ejemplo, las ramerías que bailan en los programas de Marcelo Tinelli son "vedettes de la noche", "trabajadoras sexuales", "gatos", acompañantes "escort" o "señoritas que reciben regalos de caballeros generosos".

8) Como sostenía Manuel Espinola Gómez, la "experiencia-apunte" en el marco de la ventaja temporal del supuesto "ensayo-error" ajeno, es un híbrido conceptual que se ampara en la dinámica de la transferencia, inherente en toda tradición, aunque es un argumento muy rudimentario para explicar la complejidad del acto creativo.

9) "Un verso de Fernando Cabrera dice: Se engaña quien crea la verdad. Se trata de una frase que no sirve para nada: no informa, no describe, no califica; sin embargo, produce algo en quien lo escucha. El mundo no se puede ver de la misma manera antes y después de escuchar ese verso (y la canción que lo contiene, La casa de al lado). Y pese a la evidencia de sus efectos, la canción sigue siendo un aparato inservible. Pertenecen a la clase de objetos que llamamos arte, una palabra con la que intentamos alejar la dificultad de definir **aquel algo que no produce el verso. El arte permite percibir la complejidad del sustrato estructural del mundo, y allí radica su importancia crucial: la expresión artística perturba la estabilidad de la percepción, cambia los modos de ver, y por lo tanto resulta especialmente adecuada para poner de manifiesto los insentidos de la estructura**". Carlos Rehermann, en su artículo "Aquí no hay durante ni después", publicado originalmente en el Semanario **Brecha** (abril de 2004). Las negritas son del autor de esta nota.

10) Dejando de lado las acusaciones filosóficas basadas en la fatiga estética de "la pintura" (obra bidimensional en general), ésta también "es consumida por toda la sociedad"; en especial la que tiene que ver con cierta iconografía figurativa complaciente (gaviotas en eme y señoras con capelina). Sin embargo, los programadores entienden que se debe dar espacio, en las salas del Estado, a las obras visuales "más arriesgadas" en su lenguaje. Lo antedicho no significa nada -por cierto-, salvo la confirmación de una política cultural oficial librada al desordenado criterio de sus gestores.



* El siguiente texto está basado en conceptos vertidos por el filósofo Sandino Núñez y el psicoanalista Juan Barcia.

1- En el interior del concepto moderno, occidental y hegemónico de **razón** pujaban siempre dos fuerzas antagónicas: **liberación** y **dominación**. Es decir, el concepto crítico dominante de **razón** contiene una fuerza crítica liberadora que le es inherente y que se aloja dentro de su propia estructura dialéctica. Actualmente, en tiempos de paternalismo y demagogia desaparece aquella tensión genuinamente emancipatoria y asistimos a otro tipo de "**razón**". Por ejemplo, la concepción político-cultural denominada "multiculturalismo", proveniente de las universidades norteamericanas, nos impone aceptar –a través de sus lacayos- que ahora formamos parte de una humanidad plena de características propias, pequeñas, fragmentarias, donde cada uno de esos fragmentos tiene la misma dignidad. Explica Carlos Rehermann: "*La fragmentación parece ser uno de los rasgos más característicos de la cultura occidental actual, una partición arbitraria y maniática... (...) Esta disgregación enloquecida suele defenderse a través de discursos borrosos que postulan la diversidad como un bien absoluto. Pero la diversidad existe cuando lo diverso es unitario, entero, individuo. La fragmentación que impone nuestra cultura es parecida a la de una máquina de picar carne: al final del proceso, resulta imposible identificar el origen de lo que ahora es una pasta roja. La fragmentación destruye la diversidad, empareja el universo hasta convertirlo en una masa indiferenciada de materia comestible.*" Eso nos impone linealmente una nueva **idea** de respeto por los otros "diferentes", como una exaltación por lo caleidoscópico. Sin embargo, se trata de una falsa **razón** que oculta sus verdaderas motivaciones. Dice Sandino Núñez:

"Una rara variante perversa del respeto ha dispuesto que la intervención educativa o civilizatoria comience a ser suplantada por el principio de no intervención del eto ecólogo social."

2- En efecto, lo que la gestión del MEC glorifica y celebra es el acto mismo de incorporar, mediante un diagnóstico epidérmico, algo "distinto" (la cumbia villera, o la estupidez bajo el disfraz de un pop de segunda mano); no el de juzgar ("*¿quienes somos nosotros para juzgar otras formas de cultura?*"), decidir o criticar. Es la trivialidad misma de la elección e incorporación intocables lo insalvablemente trivial que caracteriza a una buena parte de la gestión política de la Dirección Nacional de Cultura.

3- El antagonismo **liberación-dominación** cae abatido por la *globalización*, la *horizontalidad* y el *vale todo*. La **elección** de "sí o no" siempre se halla afectada por un respeto mal entendido ("*al Estado no le compete decidir*"; lo cual es lo mismo decir que **nadie se hace cargo**) y por urgencias avasallantes a pedido de la estadística ("*la inclusión ya*") que se resuelven siguiendo criterios pragmáticos ("*igualdad en la visibilidad*"). La **decisión**, por el contrario, es ese punto exacto en el que se sale de la horizontalidad de la inclusión totalizante **sólo cuando criticamos –responsablemente- la lógica misma presente en el núcleo de la supuesta diversidad, el derecho y el vale todo.**

4- Así, sobre aquél escenario se construye un camino pasteurizado, libre de culpas y sin antagonismos: todos felices y, sobre todo, **quietos**. Por eso, la integración democrática que se arma es laxa, sin tensiones conceptuales (más allá de las aparentes fragmentaciones estilísticas y de algunas aparentes divisiones entre restauradores y emancipados). Ese escenario no se interroga acerca del origen (las producciones académicas imperialistas) de las teorías que buscan comprender los fundamentos cultu-

rales de las naciones "caracterizadas por su gran diversidad cultural, en las que el multiculturalismo genera aceptación y respeto a lo diferente"; **pero no hacia la convivencia e interacción entre los distintos grupos**. Lo que finalmente queda es: "No a la cultura, no al pensamiento, no a la crítica, no a la política". Marcelo Viñar expresaba: "*Bajo la cobertura de divergencias teóricas el anatema reemplaza la controversia y en su lugar aparece la Torre de Babel. Mi intención no es la diplomacia de una paz beata, sino que la guerra sea menos fastidiosa y estúpida y consiga algún fruto.*"

5- Asimismo, se trata de un escenario hipócrita. En primer lugar, porque así como expropián la cumbia villera y la exponen en el MEC, no parece probable que sus nuevos promotores asistan a las bailantas del barrio Borro o del "Interbailable". Vale decir: más que integración parece que los "cumbieros villeros" son los nuevos y efímeros bufones de una burguesía snob. En segundo lugar, porque los curadores del MEC que consienten algunas corrientes estéticas, no aceptan otras. Esto se ha demostrado varias veces con el reparo a ciertas formas de arte visual. El último de esos rechazos lo sufrió el artista y teórico Joseph Vechtas (nada importa si ese rechazo provino desde una institución privada: varios curadores que operan desde esas salas son los mismos que trabajan para el Estado y deben hacerse cargo de la ausencia de políticas integrales y sus correspondientes contradicciones...si las hubiere). Lo que equivale a decir: "diversidad por un lado, sí; diversidad por otro lado, no".¹²

III Concurso uruguayo de **Ex-Libris*** "100 años de **ONETTI** 1909-2009"

Objetivo: Homenajear al maestro en el centenario de su nacimiento mediante la realización del Concurso de EX LIBRIS: "100 años de Onetti". Promover y difundir, entre los artistas uruguayos, al EX LIBRIS como forma de expresión gráfica en miniatura. Tema: las obras presentadas al concurso deben representar una escena, tema o personaje relacionado con la obra de Juan Carlos Onetti, siendo esto de libre elección de cada participante.

Bases:

1. De la participación: Se participará de dos formas:

A)- Por invitación (fuera de concurso), un grupo de artistas de notoria trayectoria gráfica.

B)- Todos los grabadores uruguayos y los extranjeros con residencia mayor de dos años en el país, y que envíen sus obras.

2. Las obras presentadas deben ser sólo originales inéditos. Serán admitidas todas las técnicas: xilografía, linografía, buril, aguafuerte, aguatinta, serigrafía, monocopia, arte digital, técnicas experimentales, etc. **Medidas de papel admitidas: 0,15 x 0,15 m, 0,15 x 0,20 m, 0,20 x 0,20 m. Medida gráfica: hasta 0,10 x 0,10 m.** Las obras deben presentarse debidamente firmadas, y numerada la edición (sin *passpartout*, sin marcos ni vidrios).

En cada una, deben figurar: Al frente: Nombre de la obra, firma, fecha de realización y numerada la edición. (Todos los datos de puño y letra del grabador). Como parte de la imagen o en el margen, debe estar presente la frase: *EX LIBRIS - 100 años de Onetti*. **Al reverso:** Se le pegará la ficha técnica de identificación de obra.

3. Del envío: Deben, enviar, un máximo de tres (3) obras (un ejemplar de cada una). El plazo máximo de envío es el **9 de abril de 2010** (fecha de matasellos). **Datos de Envío:** EX LIBRIS 2009 - "100 años de Onetti" Fundación "Lolita Rubial" **Direcciones de Envío:** Casa de la Cultura, CP: 30.000, Minas, Lavalleja. Ediciones de la Banda Oriental, Gaboto 1582, CP: 11.200, Montevideo.

4. De los Premios:

Se otorgarán: **Gran Premio, dos Primeros Premios, Menciones Especiales y Distinciones de Honor.**

Gran Premio

- Gran Medalla de Honor Fundación "Lolita Rubial" de ORO. • Diploma de Honor.
- Publicación de la obra en la revista cultural La Pupila. • Estadía de fin de semana (para dos personas), en Hostería *Gran Hotel Concordia*, Salto.
- Libro *Historia de la Pintura Uruguaya* (dos tomos color, edición 2008), Ediciones de la Banda Oriental.

Primer Premio Montevideo

- Gran Medalla de Honor Fundación "Lolita Rubial" de PLATA. • Diploma de Honor.
- Publicación de la obra en la revista cultural La Pupila. • Estadía de fin de semana (para una persona), en la Estancia Turística *La Casona del Daymán*, Salto.

Primer Premio Interior

- Gran Medalla de Honor Fundación "Lolita Rubial"

de PLATA. • Diploma de Honor.

• Publicación de la obra en la revista cultural La Pupila. • Estadía de fin de semana (para una persona), en la Estancia Turística *La Casona del Daymán*, Salto.

Menciones Especiales

• Diploma.

Distinciones de Honor

5. De los Jurados:

Estará integrado por tres miembros: los Profesores *Claudia Anselmi, Óscar Ferrando, Óscar Larroca, Andrés Rubilar y Renzo Vayra*, designados por la Fundación "Lolita Rubial" y el "Museo Nacional del Grabado". Tendrán como cometidos el seleccionar las obras que conformen la Muestra del III Concurso Uruguayo de EX LIBRIS - "100 años de Onetti", y otorgar los Premios y Menciones correspondientes. Su veredicto será inapelable, pudiendo declarar desierto el concurso, o cualquiera de sus premios. Podrán resolver cualquier situación no prevista en las bases en coordinación con el Coordinador del evento.

6. La Muestra Nacional Itinerante estará integrada por los Premios, las Menciones y Distinciones de Honor, una selección de mejores obras presentadas y los artistas invitados. Su inauguración está prevista para fines de 2010. **Exposiciones Itinerantes Proyectadas:** Montevideo, capitales departamentales y principales ciudades.

Exposición Virtual: La Tercera Muestra EX LIBRIS 2009 - "100 años de Onetti" se exhibirá en la Galería del Museo Nacional del Grabado en: www.fundacionlolitarubial.org/galerias/marcogra.html Se imprimirá catálogo. De todas las actividades se comunicará e invitará con antelación a los participantes seleccionados.

7. Del Acto de entrega de Premios: Se realizará el día de la inauguración de la Muestra, en la ciudad de Minas, comunicándose con antelación a los participantes seleccionados.

8. De los organizadores: Podrán, si las circunstancias así lo requirieran, modificar fechas y plazos estipulados, así como lugares de exposición e integración del cuerpo de jurados.

La Fundación "Lolita Rubial" se reserva el derecho de imprimir, publicar y exponer todas las obras aceptadas para el Concurso las que pasarán a ser propiedad de la Fundación y formarán parte del acervo cultural del Museo del Grabado. Las obras no aceptadas, podrán ser donadas al Museo del Grabado, o retiradas en Ediciones de la Banda Oriental, durante los 30 días posteriores a la inauguración de la Muestra.

Coordinación General: Dr. Gustavo Guadalupe, Prof. Jorge Sayagués

Consultas: www.fundacionlolitarubial.org
Correo electrónico: concursos@fundacionlolitarubial.org

Telfax: (044) 2 28 07.

El sólo hecho de participar, supone la aceptación del presente reglamento.

Convoca: Museo Nacional del Grabado, Fundación "Lolita Rubial",

Invita: Ateneo del Grabado de Montevideo.

Auspicia: MEC, Intendencia Mpal. de Lavalleja, Instituto ENBA, Radio Uruguay SODRE.

Patrocinan: La Pupila, Ediciones de Banda Oriental, Hostería Gran Hotel Concordia, La Casona del Daymán.

* EX LIBRIS: Estampas de pequeño formato, utilizadas en Europa desde fines del Siglo XIV, las que se adherían a los libros en una de las primeras o últimas hojas como forma de indicar la propiedad del mismo. En la actualidad, su realización va más allá de ser una simple marca, estando fuertemente ligada al arte. Son muchos los artistas y coleccionistas que valoran este género, el que, dado su formato reducido -además de una señal de identidad- ha pasado a ser un notable vehículo de expresión del arte en miniatura.



Escapando a la pecera:

La eterna "vejentud" de Eduardo Sarlós

Hay obras de arte visual que envejecen dada su gradual fatiga ante las nuevas formas de interpretar las imágenes. Dibujos como los de Eduardo Sarlós podrían escapar a esa extenuación si se los examina desde el testimonio genuino de alguien que renegó de toda moda vigente. Dibujante, ceramista, arquitecto, farmacéutico, dramaturgo, músico aficionado, cronista, escritor, viajero inexorable, generoso sujeto y temeroso a toda pulsión de muerte, Sarlós fue un valioso y no cabalmente reconocido *rara-avis* de la cultura uruguaya.



Sin título. 64 x 48 cm. Técnica mixta, 1991. Colección privada.

Oscar Larroca

Eduardo Sarlós nace el 28 de abril de 1938 en Budapest. En setiembre de 1948, abandona su natal Hungría y emigra a Uruguay con su madre Klari y su tía Guitta. Su padre y su tío fueron asesinados por los fascistas húngaros en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, por ser judíos. En su equipaje de emigrante trajo consigo sus memorias y todos los fantasmas que un niño puede conservar de una conflagración tan despiadada como irracional. En Montevideo se desempeñó como funcionario de una automotora y más tarde como librero, para establecerse de forma definitiva como vendedor de pasajes en la Agencia Exprinter, en 1957. En 1971 se casa con Marta Gilmet y se recibe de arquitecto. En 1975, dando forma a una vocación frustrada de médico, adquiere una farmacia, aunque sigue vinculado al turismo, lo que le permite viajar gratuitamente año tras año por el mundo. Esas experiencias -con sus

respectivos consejos para turistas atentos y curiosos- verían la luz en un exquisito libro titulado **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre los viajes y nunca se atrevió a preguntar** (1993). La vecindad del Taller de cerámica de Carlos Barrientos lo pone en contacto con esta materia, terreno en el que incursiona con escaso éxito, aunque con gran esfuerzo y dedicación. Acepta un cargo de ayudantía en la Facultad de Arquitectura en la Cátedra de Estabilidad (vulgarmente conocida como hormigón). En 1979 logra exhibir sus dibujos a tinta y sus pinturas en su primera individual en Club de Arte, donde plasma los personajes a quienes posteriormente les dará la palabra. En 1983 inició una corta como prolífica carrera de dramaturgo con un título que podría ser el compendio de todos los que lo sucedieron: **La Pecera**. El 7 de enero de 1998 fallece prematuramente de una cirrosis, como consecuencia de una hepatitis crónica.

La línea

"El tiempo, un tiempo cuya flecha corre en sentido contrario al de las agujas del reloj, individualiza los dibujos de Sarlós. Los viejos (tal vez, los filósofos del clasicismo) hacen el amor o practican deportes, ante la mirada de jóvenes espectadores pasivos."

Ángel Kalenberg

Más cerca de la línea abigarrada de Eugenio Darnet que de los gestualismos de Hilda López o Aldo Peralta, el "Sarlós dibujante" fue un exponente tardío de esa etapa que se dio en llamar "Dibujazo" y que tuvo su auge en Uruguay durante la década del '60. Como la mayoría de quienes pertenecieron a esa corriente, Sarlós fue autodidacta. La pocitense farmacia "El Ombú" -de su propiedad- funcionaba como un club de intelectuales durante la mañana y como farmacia propiamente dicha en la tarde. Sobre el mostrador de ese aséptico comercio, Sarlós realizó algunos de sus dibujos a

tinta más detallados, plasmando en ellos cierta alusión a la cultura judaica y a la patria húngara a la luz de una temática que lo identificaría para siempre: los ancianos. La actriz Susana Groismann, íntima amiga del artista hasta sus últimos días, señala que Sarlós "fue un amigo entrañable, divertido y sumamente generoso que vivió gran parte de su vida rodeado de señoras". La cara de la madre, su tía y su esposa Marta se adivinan en algunos de los rostros de sus arrugados personajes. Sobre ellos, relata la crítica María Luisa Torrens: "Su mirada sagaz retrata con suave ironía un mundo de viejos; una comunidad que fue envejeciendo descuidadamente y a un ritmo implacable. (...) La muerte elíptica que se adivina en el vestuario de las figuras, como sobrevivientes de un mundo en extinción, no es dramática, es como si Sarlós concibiera a la vejez y la muerte para provocar un renacimiento". Algunos observadores advierten que ese temor a la vejez lo manifestaba tanto en sus obras como consigo mismo: se afeitaba la cabeza para prescindir por completo de la retraída aureola de pelo, era un saludable vegetariano y caminaba extensos trayectos a modo de disciplinado ejercicio. "Pero por otro lado era un descuidado"; -recuerda Groismann- "compraba fruta en los comercios que le quedaban de paso en sus caminatas, y las comía sin higienizar".

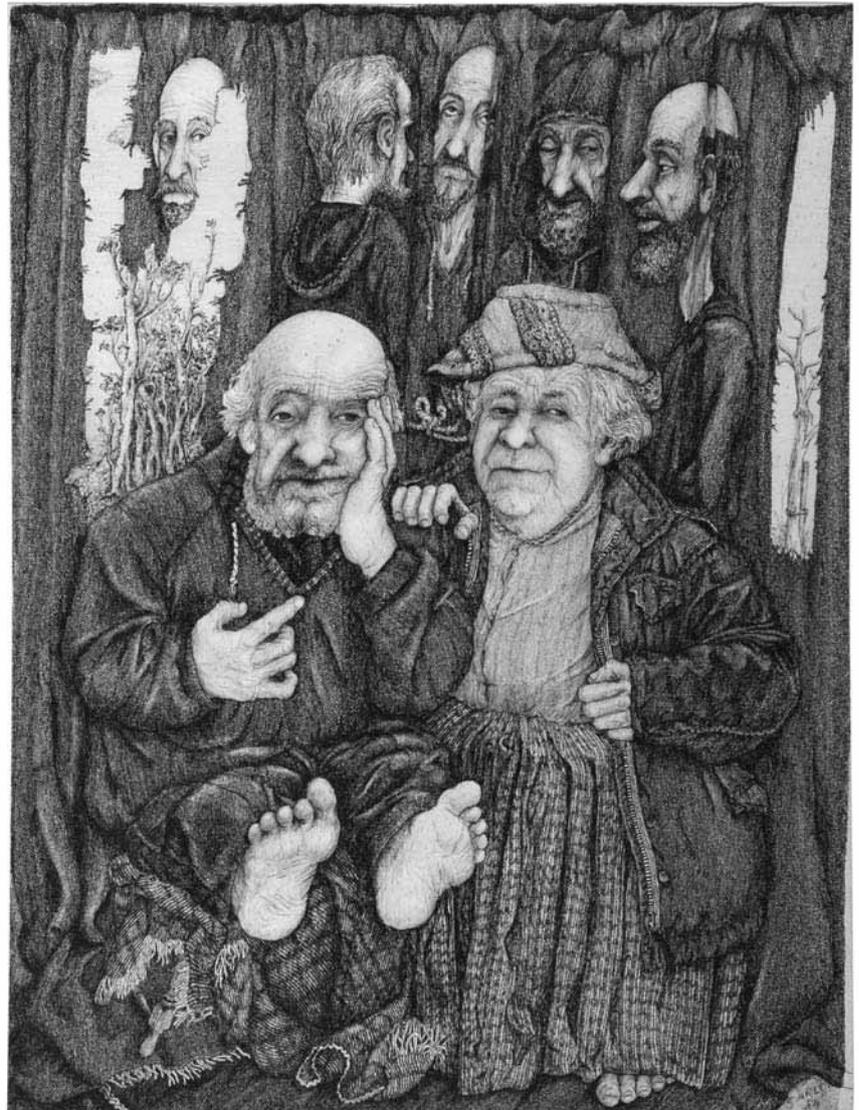
En una reseña acerca de su obra en el diario El Día, el crítico Eduardo Vernazza escribió: "Existe cierta ironía en los rostros de los ancianos. Una manera quizás de sonreír por dentro. Otras, la detenida faceta interior, contenida. Las manos complementan la acción, y son prestidigitadoras versiones táctiles que modulan el movimiento acompasado en el acorde, lento y acariciante. Otras veces, en sarmentoso ritual deformante, anudan a tientas la caricia, la intención de un cálido ademán." Los personajes de sus metáforas se ubican en un espacio cerrado y oprimido (plano medio a medio-general con escaso fondo) bajo una paleta policroma testimonial. Ocasionalmente el autor dibuja una ventana o una puerta, como evocación y deseo de un rápido escape de la decrepita realidad a la que alude.

La palabra

Su dramaturgia recorre variados estilos, desde el absurdo de **Homocalvus** y el naturalismo de **Negro y Blanco**, hasta la pasión anarquista de **Los ecos del silencio** o la más erudita **Perdóname Sábado**. "Escribía muy rápido. El primer manuscrito era la obra

definitiva. Nunca corrigió ni retocó sus textos: no tenía paciencia para hacerlo", describe Groismann. En esa carrera elaboró algo más de veinte obras, siendo una de sus preferidas **Mujeres en el Armario**, la que en parte es bosquejada en una población cercana a Washington, DC y en la que -entre otros temas- la muerte se asoma tenue, silenciosamente. Sobre esta obra (que Gustavo Adolfo Ruegger había dirigido en el Teatro del Centro en 1990) expresó el director teatral Hugo Blandamuro: "Siempre es un disfrute poner en escena un texto de Sarlós, especialmente por el manejo de los diálogos, que están trazados con tanta naturalidad que permiten una puesta muy ágil. Eso es fundamental para escenificar esta comedia melodramática, sin caer en una cosa melodramática barata. La idea que queremos transmitir es como si el espectador estuviera dentro de la casa del vecino, eso sin dejar de lado la parte teatral, sobre todo en lo que tiene que ver con los tiempos, que en teatro son otros, más ágiles". Sobre esa dinámica fluye el argumento: dos hermanas separadas por la distancia se reencuentran luego

de un largo tiempo. Una vive en Miami, y parece tener todo lo que a la otra le falta: dinero y mucho mundo. La otra cargó con la peor parte de la historia familiar. Luego de estar privada de libertad durante diez años por un asunto político en el que se involucró casi sin querer, tuvo que rehacer su vida, a la vez que cuidar a su padre cuando éste cayó enfermo. Nuevamente, la "carga" con los viejos. El espesor del cuerpo repleto de años; la carga con la ancianidad ajena y la propia. La Actriz Isabel Schipani sostiene: "Ya había trabajado en **La dama de Knossos**, otra obra de Sarlós. Un autor que adoro porque escribía maravillosamente, además de haber sido amigo. Era un hombre del Renacimiento: arquitecto, dramaturgo, pintor, y a sus obras les daba un carácter inconfundible con humor y emoción. Yo hago el papel de la hermana que se quedó, buscando reflejar esa relación de amor y odio, típica de hermanos, aunque con un mensaje fraternal". Trabajo y más trabajo en una obra sencilla, más no simple. Compromiso, pero no pleitesía. Sus obras, mientras tanto, no dejan de ser jóvenes. ■



Sin título. 63 x 47 cm. Tinta. S/f.
Colección privada



Proyecto para mural titulado
"Chernobyl".
El original se encuentra
en la Fundación Ralli,
de Punta del Este.
62 x 48 cm. Tinta. 1993
Colección privada

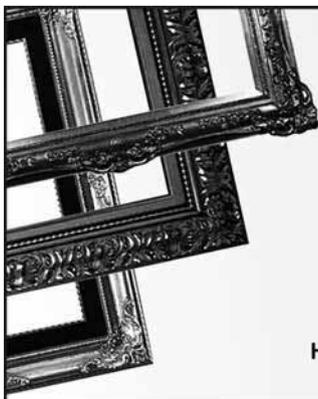
Exposiciones y premios como artista visual

- 1979.** Muestra individual en Club de Arte.
Muestra individual en la Alianza Cultural Uruguay- Estados Unidos.
- 1980.** Muestra colectiva en Galería de Arte.
Sexto Premio en el Salón de Dibujo organizado por el Banco República.
Participa en la II Bial de Arte Latinoamericano, organizado por el instituto Domecq en México.
Primer Premio Nacional en la Primera Bial del Deporte en las Artes Plásticas, organizado por el diario El País y Mundocolor.
- 1981.** Muestra colectiva en Galería Bafisud (junto a Jorge Satut, Alfredo Testoni y Alejandro Casares). San Pablo (Brasil).
- 1983.** Muestra colectiva organizada por el MNAV que circuló por la República Federal de Alemania.
- 1984.** Colectiva "El olimpismo en las artes plásticas".
Colectiva Premio INCA.
- 1985.** Muestra organizada por ADA (Asociación Diplomática de Ayuda).
XXXIII Salón Municipal de Artes Plásticas.
Colectiva, Instituto Italiano de Cultura
II Salón de Pintura, Banco República (BROU)
- 1986.** Colectiva en la muestra "Bienarte", organizada por la Alianza Cultural Uruguay – Estados Unidos.
Salón Nacional de Maldonado.
- 1994.** Participa en la IV Bial Internacional de Pintura de Cuenca. Ecuador.

También expuso, de forma colectiva, en México, Brasil, Chile e Israel. Obras suyas se encuentran en colecciones privadas y en la Fundación Ralli de Punta del Este, Maldonado.

Cronología de obras de teatro estrenadas

- 1984.** Cazuela de pecados.
1985. Estimada Srta. Consuelo.
Delmira Agustini o La dama de Knossos. (Primer premio MEC. 1986)
- 1987.** La pecera. (Florencio 1987 y Segundo premio Caja Notarial)
- 1988.** La balada de los colgados.
Amarillo color cielo.
- 1989.** Bésame con frenesí.
1990. Mujeres en el armario.
- 1991.** Escenas de la vida de S. M. la reina Isabel la Católica en versión teatral del Almirante don Cristóbal Colón. (1er premio M.E.C. 1990)
Negro y blanco.
Homo Calvus.
- 1992.** Chocolate y ajo. (Segundo premio Caja Notarial, 1991)
La flor azteca y la degollada de la Rambla Wilson.
- 1994.** La X con una pata rota o Sarita y Michelle. (Florencio a la Mejor Obra de Autor Nacional 1994).
- 1995.** El día que el río Jordán pasó por La Teja. (Mención en concurso Rosita Baffico)
- 1996.** Una obcecada lombriz de futuro incierto.
- 1997.** Crepúsculo interior.

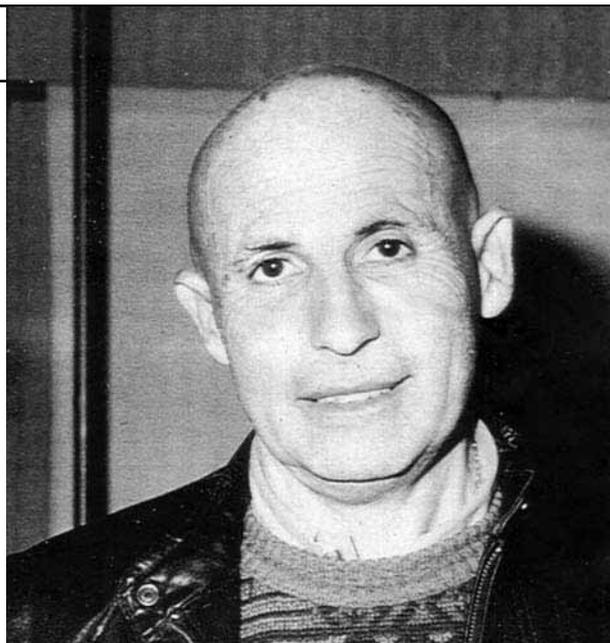


Marquería de arte

Trabajos profesionales

- ◆ marcos dorados a la hoja
- ◆ bastidores entelados a medida
- ◆ todo tipo de molduras
- ◆ adaptaciones de marcos antiguos
- ◆ servicio de instalación en exposiciones

Horario continuo de 8 a 19 horas - Pablo de María 912, casi Lauro Müller - Tel: 410.47.78
E-mail: marqueriadearte@hotmail.com



Obras no estrenadas

1986. Perdóname, Sábado (sobre **El túnel**). (Primer premio Intendencia Municipal de Montevideo)

1987. Los ecos del silencio. (Primer premio I.M.M.)

1992. Instantáneas. (Primer premio M.E.C.)

1997. Los claveles del Sr. Mendel. (Primer premio M.E.C.)
El Che. ópera-rock, inconclusa.

Obras para televisión.

Pijamas al sol. Canal 5, Montevideo.

Los tres (libreto para un capítulo unitario). Canal 5. Montevideo

Bibliografía

Arte contemporáneo en el Uruguay. (Zeitgenössische Kunst Aus Uruguay). Muestra colectiva organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo que circuló por la República Federal de Alemania. Cuneo, Álvarez Cozzi, Aroztegui, Barcala, Batteggazzore, Cabrera, Cabrera, Cardillo, Damiani, Espínola Gómez, González, Lara, Matto, Ramos, Romero, Sarlós, Silveira-Abbondanza, Solari, Testoni y Tonelli. Texto de Ángel Kalenberg en español y alemán. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 1983, 58 pp.

Discurso plástico: dibujos de Eduardo Sarlós. Relaciones, No. 73, Montevideo, junio de 1990.

Galería Latina: diez aniversario. Miguel Carbajal. Ed. Galería Latina, Montevideo, 1990.

Arte uruguayo y otros. Ángel Kalenberg. Ed. Galería Latina, Montevideo, 1991.

Teatro uruguayo contemporáneo. Fondo de Cultura económica. México, 1992, 1111 pp.

Los ecos del silencio y otras obras de teatro. Eduardo Sarlós. Caigüá Editores, 1992.

La X con una pata rota. Eduardo Sarlós. Arca, 1993

El dibujo; derrotero para una historia del arte en el Uruguay.

W. E. Laroche. Ed. De la Plaza, Montevideo, 1995.

La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral. Osvaldo Pellettiery y Eduardo Rovner (Ed.). Galerna /Getea/ CITI. 1995. 141 pp.

El dramaturgo Eduardo Sarlós. Jorge Pignataro Calero, In: Latin American Theatre Review, Vol. 32, Nº 1, 1998, pp. 177-184.

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre los viajes y nunca se atrevió a preguntar. Eduardo Sarlós. Ilustraciones del autor y Carlos Callero. Impresora Aragón, Montevideo, 1993.

Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures. Daniel Balderston, Mike González, Ana María López. Routledge, New York, 2000.

La **Sala de exposiciones del Taller Arte Club** realiza un pequeño homenaje a Eduardo Sarlós exhibiendo algunos de sus dibujos. La muestra permanecerá abierta entre el 9 y el 20 de noviembre; de lunes a viernes de 10 a 12 y de 15 a 21 horas.

Lauro Muller 2015, casi Juan Manuel Blanes, Montevideo. 

(...) "Cuando François Villon se emborrachaba, frecuentaba burdeles donde se hacía entretener y mantener por la "gorda Margot" a quien explotaba como lo describe en una de sus magníficas poesías. Luego se vio envuelto en un asesinato y en el robo del Colegio de Navarra. Debió sufrir tortura y salvó su vida, ya sobre el cadalso, gracias a su fama de poeta. Entre los males que lo aquejaron luego de su muerte se cuenta una obra teatral de su vida escrita por un tal Sarlós, que lleva el nombre de uno de sus poemas más conocidos: "La balada de los colgados".

(...) "Robespierre, quien ocupó luego la celda, no podía ser más distinto de ese Danton sanguíneo vital y desprolijo. (...) Su escaso conocimiento del género humano le hizo olvidar un par de cosas:

1) Que fuera del fútbol todo espectáculo repetido termina por hastiar. De modo que la guillotina pronto perdió su encanto y ya las mujeres elegían otros lugares más entretenidos para charlar y tejer sus chales. Y cuando pasaban las carretas con su carga de condenados, eran ya pocos los que se molestaban en abrir sus ventanas para echar una ojeada.

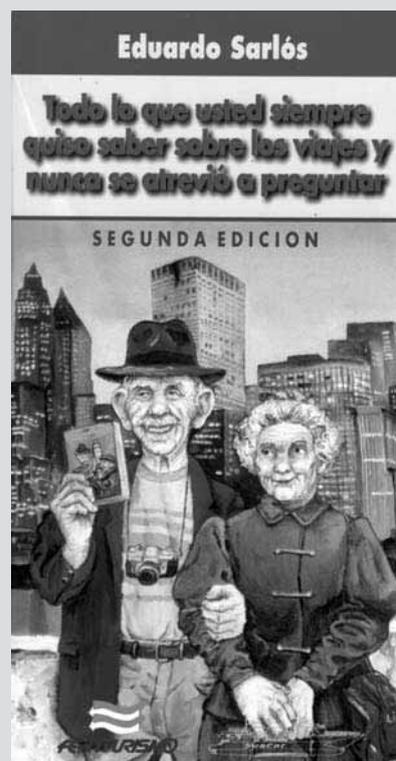
2) Que por sobre los ideales prevalece el instinto de conservación. Y los convencionales tenían miedo de engrosar la lista de los elegibles para el paseo en carreta." (...)

"Día dos

Bon jour!

Siento informarles que es un día espléndido, así que nada de museos por hoy. Salgan rápidamente y en lugar de seguir dormitando en su cuarto, háganlo sentados en la terraza de uno de los cafés mientras toman el desayuno."

Fragmentos de textos extraídos de **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre los viajes y nunca se atrevió a preguntar.** Eduardo Sarlós, Montevideo, 1993.



Marta Traba en Montevideo



| Sonia **Bandrymer**

Marta Traba, caricatura de Fermín Hontou (Ombú) y publicada en el suplemento "El País Cultural".

Marta Traba en Colombia, Aracy Amaral en Brasil, Raquel Tibol en México y Sofía Imber en Venezuela, escribieron substanciales páginas de la historia del arte latinoamericano del siglo veinte. La publicación de dos libros en Argentina: **MARTA TRABA. Una terquedad furibunda** de Victoria Verlichak en el 2001 y **MARTA TRABA. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970** de Marta Traba, publicado en el 2005 en la Colección "Arte y Pensamiento" de Editorial Siglo XXI dirigido por Andrea Giunta, nos ha hecho posible una aproximación a esta historiadora, ligada con nuestro país por un vínculo muy particular.

La pionera de los años '60

Marta Traba nació en Buenos Aires el 25 de febrero de 1923. Estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires e inició su tarea como crítica en las páginas de *Ver y Estimar*, revista dirigida por Jorge Romero Brest. A fines de los años cuarenta residió en Europa y asistió a los cursos de Pierre Francastel en la Sorbona y René Huyghe en L'Ecole du Louvre. En París conoció al escritor colombiano, Alberto Zalamea, con quien se radicó en Bogotá. En 1954 creó allí la revista "Prisma", fundó el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1963 y se convirtió en su primera directora. Ejerció la crítica en la revista *La Nueva Prensa*, condujo programas de radio y televisión como "ABC del

Arte" o "Una visita a los museos". Dictó cátedra de historia del arte en la Universidad de los Andes, la Universidad de América y la Universidad Nacional, en donde fue directora de Extensión Cultural. Desde estos espacios articuló su sostenida defensa del arte moderno. El apoyo a la revolución cubana originó una campaña en su contra que le llevó a renunciar a todos sus cargos públicos. Desde fines de los años sesenta vive con Ángel Rama; reside en Montevideo y luego en Caracas y en Puerto Rico. A comienzos de los años ochenta les niegan la visa para residir en los Estados Unidos y se radican en París. Ambos fallecen en el avión que partió del aeropuerto de París y cayó en Madrid en noviembre de 1983. Escribió

siete novelas, un libro de poesía y dos de cuentos. Publicó 22 volúmenes de crítica e historia del arte y más de 1.200 textos periodísticos y ensayos que giran entorno a las artes visuales.

Según Victoria Velichak hay dos temas que recorren sus relatos: la búsqueda de un lugar propio y la relación con el poder. La brasileña Aracy Amaral inauguró su comentario sobre la ponencia de Marta Traba en un Simposio de la Bienal de San Pablo en octubre de 1978, diciendo: "*Saludo a la pionera -desde los años sesenta- del abordaje del arte contemporáneo latinoamericano, visto comparativamente y considerado como un todo. De acuerdo o en desacuerdo con sus puntos de vista, su crítica subjetiva, elocuente*

y pasional, o sea, la única crítica posible, nutrió durante muchos años la formación de generaciones que comenzaron a pensar en términos del arte que se hace en América Latina". En la misma orientación y aún en discrepancia con ella, Gerardo Mosquera reconoció: "Marta Traba publicó el primer libro que se aproximaba al arte latinoamericano de una manera global, tratando de darle alguna unidad conceptual (*La pintura nueva en Latinoamérica*, 1961)".

Comenta Verlichak que mientras estaba en imprenta uno de sus ensayos más importantes (*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*) dijo en la Universidad de Bonn: "Solo a la luz de la cultura de la resistencia adquieren su sentido y su proyección el conjunto de los iniciadores del arte moderno en América Latina: Torres García y Figari en Uruguay, Tamayo en México, Mérida en Guatemala, Matta en Chile, Lam y Peláez en Cuba, Reverón en Venezuela..." En 1975 en la Universidad de Texas en Austin sostuvo: "La resistencia es el comportamiento estético que presentamos como alternativa a los comportamientos de moda, arbitrarios, onanistas o destructivos". En sus ensayos supo combatir al nacionalismo como "fuerza corruptora porque estrecha los límites de la visión".

Los años de Marta Traba en Montevideo

Marta Traba vivió en Montevideo a raíz de su segundo matrimonio con el crítico literario, académico y escritor uruguayo Ángel Rama. Cuando llegó a nuestro país presenció la aplicación de las "medidas prontas de seguridad", la censura de prensa, la intervención universitaria, el desafuero de parlamentarios, las detenciones, los allanamientos. "Conversaciones al sur", su novela más lograda y exitosa, transcurre en ese Montevideo. Aporta Verlichak que de los registros encontrados, data que el primer contacto con Ángel Rama fue a través de una carta enviada - por Traba a Rama - en setiembre de 1966, en su carácter de directora de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, invitándolo para participar en la Primera Semana Cultural de la institución. El tema en debate era "La Novela Latinoamericana" y participaron los escritores Gabriel García Márquez, Juan García Ponce y Salvador Garmendia. Por supuesto que de nombre, ambos ya se conocían.

Ángel Rama nació en Montevideo en 1926. En 1943 comenzó sus estudios de Arte Dramático en el SODRE. En 1947 ingresó

a la Facultad de Humanidades. Desde 1949 hasta 1974 trabajó en la Biblioteca Nacional. En 1955 la Embajada de Francia le otorgó una beca de estudios. Fue a París y estudió en La Sorbonne y en el Collège de France. De regreso al Uruguay fue docente a nivel secundario y universitario, llegó a ser director del Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de la República, en los años sesenta. Se desempeñó como profesor universitario en diversas instituciones americanas y europeas. Fue co-fundador y director de la Editorial Arca, en 1968 inició la publicación de *La Enciclopedia Uruguaya*. Miembro de la "Generación del 45" o "Generación crítica" de Uruguay, publicó con frecuencia artículos y reseñas en el semanario *Marcha*. En 1973 debió exiliarse en Venezuela donde se desempeñó como periodista y docente universitario. Fue director literario de la Biblioteca Ayacucho de Caracas. En 1979 se trasladó a los Estados Unidos donde trabajó en las universidades de Princeton y Maryland. En Estados Unidos vivió hasta 1983, fecha en la que se le negó la residencia y se le exigió irse. Decidió trasladarse entonces a Francia, país que le ofreció continuar su labor de docente universitario.

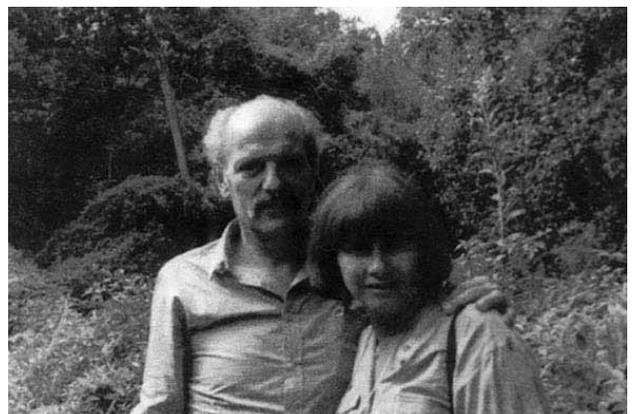
En Montevideo conoció a Elsa Mesa, María Luisa Torrens y Alicia Migdal

Marta Traba viajó a Montevideo en julio de 1968 desde Buenos Aires, donde había dejado a sus hijos al cuidado de su madre. Concedió un reportaje al diario "El Popular" que se publicó en el suplemento *Revista de los Viernes*. Sus declaraciones dejaron consternados a los uruguayos, se hizo notar. Afirmó que se había desargentinado, que abjuraba de Victoria Ocampo entre algunos de los argentinos célebres. Dijo que en París había ingresado a las izquierdas.



"Curso de historia del Arte. Retocando el set yo misma para Semana Santa", 1955. Publicada en Marta Traba. Una terquedad furibunda, de Victoria Verlichak.

Mencionó la paradoja de haber obtenido la Beca Guggenheim, después de haber sido expulsada de la Universidad en Colombia, por su defensa de Cuba. "Entendí que vivía en Colombia, que Colombia quedaba en América Latina y no en Europa, como creía de niña..." A pesar de las buenas intenciones sus declaraciones no cayeron bien. Conoció en Montevideo a Elsa Mesa, María Luisa Torrens y Alicia Migdal.



Ángel Rama y Marta Traba, agosto de 1979. Foto de Amparo Rama.

“Crónicas del 108”

Desde octubre de 1969 comenzó a vivir en Montevideo con Ángel Rama. Todo lo que Marta Traba hizo en Montevideo, tuvo una resonancia inusual. La intriga en torno a su persona crecía a pasos agigantados en una sociedad en que todos se conocían. Recibía invitaciones internacionales por mérito propio; en 1966 se había hecho acreedora del premio cubano “Casa de las Américas” para su primer trabajo en ficción. Otro episodio que no le granjeó muchas simpatías en Montevideo fue su ruptura pública con la Revolución Cubana a raíz de la prisión del escritor Heberto Padilla. Ángel se abstuvo de firmar declaraciones, a favor o en contra. Traba no tenía formación política,



Carátula del libro de Victoria Verlichak “MARTA TRABA. UNA TERQUEDAD FURIBUNDA” Buenos Aires, 2001. Editado por: Universidad Nacional Tres de Febrero, Fundación Proa.

LIBROS DE ARTE

Historia del arte, Estética, Arquitectura, Fotografía, Arte Contemporáneo, Teatro, Bellas Artes, Pedagogía del arte, Diseño

- Rastreo de títulos específicos
- Búsqueda Personalizada
- Lo llevamos a su casa, taller o lugar de trabajo

librosclau@adinet.com.uy
099 486 156
Presentando “La Pupila”,
10 % de descuento

ni militancia alguna, decía lo que pensaba. Muchos la veían como una arribista. Usaba “Hot Pants” en el Montevideo de 1969. Se incorpora como columnista al *Semanario Marcha*. Llamó a su columna “Crónicas del 108”, línea de ómnibus que la llevaba a su casa en un barrio de clase media alta. El quincenario *Misia Dura*, la satirizó con las “Crónicas del 125”, línea que iba al Cerro. Traba no cayó bien en el clan de *Marcha*. Su preferencia por Pedro Figari por sobre Torres García, no le sumó en aquel momento muchas simpatías. A Torres no le perdonaba nada, lo trataba de “formulístico”. Muchos pensaban que Jorge Romero Brest decía lo que quería sobre el arte uruguayo, pero a una feminista no se lo iban a perdonar.

Verlichak recogió el testimonio de Elsa Mesa, quien recuerda las tertulias que se armaban los domingos de tarde en casa de los Rama, especialmente con los amigos escritores de Ángel. Allí iban Onetti con su esposa, Adela y Carlos Martínez Moreno, Beatriz y Julio Bayce, los Scremini, Antonio Grompone y María Luisa Torrens. Mientras Ángel Rama se dedicaba de lleno al trabajo editorial en Arca, Marta Traba preparaba sus ponencias, cursos especiales y escribía su novela. Ambos viajaban mucho por separado, con motivo de sus conferencias en el exterior. Después del Golpe de Estado Militar, el 1º de enero de 1974 partieron a Buenos Aires, rumbo a Caracas hacia un exilio definitivo. Residieron también en Puerto Rico. Cuando les niegan a ambos la visa para residir en Estados Unidos, deciden radicarse definitivamente en París.

El accidente aéreo

Ambos perdieron la vida el 26 de noviembre de 1983 en un fatal accidente aéreo, en un vuelo de Avianca que partió de París con destino a Bogotá. Se dirigían allí para participar en el Primer Encuentro de la Cultura Hispanoamericana en la Biblioteca Luis Ángel Arango, por invitación del Presidente Belisario Bentancurt, quien en el mes de enero de ese año, le había concedido a Traba la nacionalidad colombiana. El accidente tuvo lugar a ocho kilómetros del Aeropuerto de Madrid. La noticia transitó las primeras planas de los diarios de América Latina y España. Según la investigación de Verlichak, también salió en *The New York Times* y *The Washington Post*, que recordaron la persecución política padecida por Rama y Traba en ese país. Los diarios de Uruguay se detuvieron en la figura de Ángel Rama como teórico y crítico de la literatura hispanoamericana. Eran tiempos de la Presidencia del dictador Gregorio Álvarez en nuestro país.

«Mi crítico de arte ideal es un Malraux coherente, un Riaggianthi menos coherente o yo seguramente dentro de diez años.»
Marta Traba, 1958.

Quienes deseen ver y escuchar a Marta Traba, pueden acceder en YouTube al video “Marta Traba en el Museo”, fragmento extraído de uno de sus programas televisivos.



Uno de los tres estudios de retrato para Henrietta Moraes. 1969. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm.

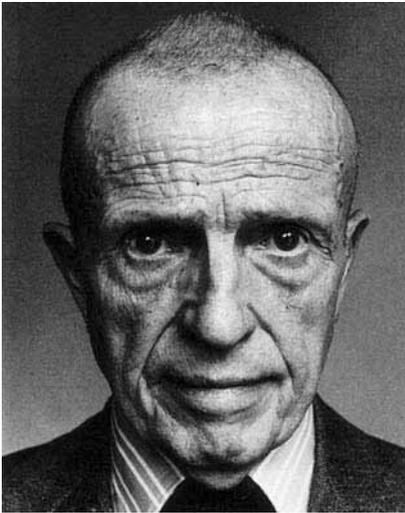
Bacon, éxito inactual

| Riccardo **Boglione**

Parece que ahora que todo el mundo lo está celebrando. Es claro que a nivel global el más notorio Francis Bacon ya no es el filósofo polifacético del siglo XVI, sino el homónimo pintor inglés (de origen irlandés) nacido exactamente hace un siglo. *Todo el mundo* es realmente una expresión perfecta ya que Bacon encarna el artista que no queriendo necesariamente gustar – “no pinto para los demás, sólo para mi mismo” solía repetir – parece encontrar el favor de todo tipo de público: los coleccionistas (un tríptico de 1974 fue vendido el año pasado por 86 millones de dólares, posicionándolo en el número 8 de los artistas más caros de todos los tiempos), la *audiencia* de los grandes eventos (la más completa retrospectiva de su trabajo con 130 obras expuestas terminó hace poco, con un éxito rotundo, en el MET de New York, después de haber viajado a Londres y Madrid), pero también los más elitistas intelectuales, que recuerdan probablemente más las elucubraciones sobre su obra hechas por Michel Leiris y sobre todo Gilles Deleuze que las pinturas mismas. De alguna forma, este triunfo global desconcierta un poco

por el tipo de arte y personalidad que Bacon representa, abiertamente en contra de cualquier idea “decorativa” de arte, o por los menos conciliadora, y su estilo de vida *off* (homosexual y gran bebedor) inadmisibles para los cánones conservadores que todavía rigen en muchos lados (Margaret Thatcher lo llamó una vez “aquel tipo que pinta cuadros horriblos”, un insulto que dada la fuente para muchos se transformó prontamente en piropo). Evidentemente hay algo en su pintura - pero quizá también en la manera de promocionarla, sobre todo después de su muerte - que lo ha vuelto un clásico: podría ser la tendencia de las sociedades neoliberales a universalizar y “vender” (al mismo tiempo neutralizándolos) conceptos como ansiedad, angustia, inanidad, violencia, que nunca fueron repetidos tanto como cuando se habla del trabajo de Bacon. También podría tratarse de la innegable dimensión trágica de sus telas que lo distancia de nuestras últimas “décadas irónicas” y lo vuelve un maestro hierático, lejano pero digno de un respeto automático. El “misterio” Bacon empieza en 1909

en Dublín. Su infancia se dividió entre Inglaterra e Irlanda, sin especial atención por las artes (pese a una ilustre tatarabuela, a quien Lord Byron dedicó poemas). Fue a los 16 años, después de varios trabajos (no del todo legales) en Londres y de una breve estadía en la Berlín de la República de Weimer junto a un amante mayor, que Bacon empezó a interesarse por el arte. En París, donde vivió casi dos años, en 1927 se impresionó por una muestra de Picasso en la Galería Paul Rosenberg, un centenar de dibujos del español que empezaron a despertar en él las ganas de producir pintura. Sin embargo el comienzo fue tímido. Al principio se dedicó sobre todo al diseño decorativo de alfombras hasta que, después de dos pequeñas exhibiciones personales, su *Crucifixion* de 1933 (cuadro oscuro, en donde se prefiguran las formas humanas distorsionadas y brutales que caracterizarán a su obra más tardía) fue incluido por el crítico anarquista Herbert Read en su libro *Art Now* justo frente a unas *Baigneuses* de Picasso de 1929: en sólo siete años ya había llegado a compartir una página de “la historia del arte” con su maestro ideal. En



Estudio para un retrato de Michel Leiris. 1978.
Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm.

los años sucesivos, la figuración deformada siguió apareciendo entre grandes manchas de colores, con una siniestra predominancia de negros y grises entre otros tonos, generalmente cálidos. El uso (indirecto) de la fotografía (pese a las declaraciones del artista que subestima el rol de este medio en su pintura) empieza probablemente en los años 40 ya que las inquietantes telas *Man in a Cap* y *Seated Man* de 1943 son creadas a partir de imágenes de diario de Goebbels y Hitler: el extremo horror de la historia, que se ha leído a menudo en Bacon como metáfora de la "condición humana", encuentra aquí (para proseguir hasta 1992, año de su fallecimiento) una encarnación pictórica ya madura. El artista declaró que consideraba toda su pintura anterior a 1944 como un simple "ensayo" y que su verdadera obra empezaba ahí. De hecho, en 1944 Bacon pinta lo que muchos consideran su primera obra maestra. Un tríptico llamado *Three Studies for Figures at*

the Base of a Crucifixion, tres paneles con fondos naranjas desparejos (el color favorito del pintor) y tres seres que ocupan, descentrados, parte del espacio enseñando su monstruosidad: criaturas que poseen vagas formas humanas, concentradas en las bocas, uno de los sitios anatómicos que más interesaron a Bacon, tal vez porque con el grito canalizan la desesperación y la rabia, dos sentimientos perennemente presentes en sus cuadros. Este trabajo catapultó a Bacon hacia la fama, transformándolo en poco tiempo en el pintor más discutido de Inglaterra. El quiebre fue impresionante: el horizonte de la pintura de la posguerra tendía a la abstracción, ambos en Europa (Hans Hartung, Serge Poliakoff, etc.) y en Estados Unidos (los expresionistas abstractos, con Pollock en primera fila). Había también alternativas "fantásticas" (las esculturas de Moore, algunos surrealistas) que mantenían las "figuras" vivas, pero es Bacon quien retoma la figuración con un ímpetu inédito.



Estudio para el retrato del Papa Inocencio X. 1953.
Óleo sobre tela.

En abierto contraste con Ben Nicholson - tal vez el más celebre pintor del momento en el Reino Unido - y sus austeras y agradables abstracciones, Bacon resucita a las figuras humanas sólo para humillarlas pintándolas con formas ultrajadas, amputadas, borradas en sus rasgos, en posiciones embarazosas, con un paleta reducida y violenta (los colores dominantes son los de la carne, venas, sangre, huesos), algo que se podría traducir en un aullido plástico contra la esperanza misma de salvación del hombre. Pero Bacon, como Beckett (quizá su equivalente literario), nunca recurre al grotesco: en sus cuadros jamás existe perspectiva, o fugas para el ojo, la luz es débil (artificial), de ningún modo se busca la distorsión ridícula, se evita la caricatura, todo es asfixiante y extremadamente serio. Existe, a pesar del completo y explicitado ateísmo del autor, un sentido de culpa permanente en sus personajes que no es redimible: como, en realidad, no lo es la figuración. Bacon no sólo desmiembra a sus modelos sino que desmiembra también al concepto mismo de cuadro como objeto de contemplación: es como si estuviera mirando, deleitándose, tanto a la putrefacción de sus sujetos como a la de la pintura misma, convertida en pura "sensación", o sea un arte guiado por aquella "lógica de la sensación" que titula el estudio de Deleuze sobre el pintor. El filósofo francés subraya también la cercanía del mundo animal a lo humano que es un *leitmotiv* de la desmoralización baconiana, la "indiscernibilidad" entre hombre y bestia, que halla su extremo espécimen en los cuartos de bueyes que comparten con individuos deformes algunas célebres pinturas como el *Painting 46, Figure with Meat* (1954) o *Three studies for a crucifixion* (1962). A fines de los 40, Bacon - definitivamente instalado en Londres donde se quedará hasta el fin, salvo algunas largas estadias en Tánger, Montecarlo y Madrid - pinta tres abrumadoras *Heads*: la última, de 1948, es la primera de muchas "variaciones" sobre el *Papa Inocencio X* de Velásquez (uno de los tres españoles que más lo influenciaron, junto a Goya y Picasso). Una de las más lograda de ellas, *Study n. 1* de 1961, presenta todas las características perturbadoras de los retratos baconianos (vale la pena recordar los muchos autorretratos y otras "variaciones" sobre Van Gogh). La silueta prisionera del fondo (en este caso oscuro) se desliza hacia un lado del campo visual, sus extremidades están "cargándose" como

Autorretrato. 1971. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm.

si fuesen resortes listos para explotar (algo que se encuentra a menudo en su obra y da al espectador una impresión de peligro inminente), las fisonomías son aberraciones del original, los colores de la vestimenta son iguales a los de la cara y las manos, la boca está torcida en una mueca (mientras en otro notorio *Inocencio X* de 1953 se abre en un grito que nada envidia por su intensidad al de Munch). Su buceo por la tenebrosidad de lo humano es incansable: sus seres reducidos a manchas lívidas pueblan incesantemente – a veces junto a escasos muebles – cuadros que se van dividiendo en series (crucifixiones, retratos, etc.). Los trípticos también siguen hasta el final, mientras se va refinando la técnica, en toda su poderosa incomodidad, y representan el punto más alto de su producción: en 1973 su *Triptych May-June* pone en escena (como una gigantesca historieta perversa) el suicidio de George Dyer, su pareja durante siete años atormentados, relación relatada en una interesante película de John Maybury, *Love is the devil* (1998). Bacon “congela” tres momentos antes de la muerte de Dyer, recalando sus aspectos más terrenales (en el panel izquierdo el hombre defeca y en el derecho vomita), concentra su angustia en un espacio que recuerda una jaula, focaliza todas las tensiones compositivas en una banal bombita que cuelga del techo del panel central. Su último gran cuadro, de 1991, es también un tríptico: el fondo beige y negro absorbe tres figuras apenas esbozadas como masas de carne, un pequeño autorretrato del artista en el panel derecho sobresale y mira su creación, y parece así “reafirmar” y concluir su entera trayectoria.

Como se decía al principio, Bacon podría ser el prototípico “héroe” de una pintura ya extinguida, suficientemente lúcida y anti-metafísica para no ser retórica, pero cargada todavía de tal desesperación que resulta incompatible, a nivel “factual”, con la sensibilidad y los movimientos contemporáneos. Cimabue, Rembrandt, El Greco, Eadweard Muybridge, Sergei Eisenstein, Luis Buñuel, los libros de patología médica, entre muchas otras cosas (recién salió un interesante volumen que recoge todo este repertorio, *Francis Bacon Incunabola* de M. Harrison y R. Daniels): hasta su enorme *background* citacionista es tratado con demasiado rigor respecto al simple juego posmoderno (o al “chiste” posposmoderno) de citar caprichosamente. Bacon parece ser entonces la versión exitosa de un gran “inactual”, en el sentido nietzscheano: quizá nos hable a través de una suerte de “nostalgia de lo trágico” que nos inquieta aún. Lo seguro es que sus palabras nos llegan todavía cristalinas, cortantes. ■



Palabra de Bacon

Pese a su fama de hombre introvertido, Francis Bacon concedió varias entrevistas a lo largo de su vida. Las más interesantes están reunidas en dos volúmenes:

David Sylvester, *Interviews With Francis Bacon: The Brutality of Fact*. Londres: Thames & Hudson, 1988. [trad. *Entrevistas con Francis Bacon*. Madrid: Debolsillo, 2003]

Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris. Éditions Jean Claude Lattès, 1992.

La BBC, en ocasión de las celebraciones del centenario, puso en su sitio Internet, consultables gratuitamente, el audio de algunas de las conversaciones con Sylvester:

<http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/baconf1.shtml>

Existe también una colección de videos raros de Bacon, que desafortunadamente no es visible fuera de Inglaterra (aunque algunos de ellos se hallen en Youtube):

<http://www.bbc.co.uk/archive/bacon/>

impresora
CONTINENTAL

Calidad, tecnología y servicio de una familia gráfica.

GAOR SA - Alejandro Gallinal 2008 - C.P. 11400 - Montevideo
Tel.: 613.4079* - www.gaorsa.com / mail: gaorsa@gaorsa.com



Diseñando (en) un mundo complejo

Rodolfo Fuentes

1. "Pictura est laicorum litteratura"

Según Umberto Eco (1), es en el año 1025, cuando el Sínodo de Arras establece que lo que los iletrados no pueden aprender mediante la escritura, les puede o debe ser comunicado a través de las imágenes. No olvidemos que esta directiva se refiere a la mayoría de la población humana de entonces. Poco más tarde el benedictino Honorio de Autun, quien vivió entre 1090-1152 acuñará la expresión: "*pictura est laicorum litteratura*" ("las imágenes son la literatura de los iletrados"), aforismo que se ha perpetuado como validador de la función comunicacional-didáctica de lo icónico, -también de su faz propagandística en el sentido ideológico primero y de marketing más adelante- ejercido en ese caso y en muchos casos a lo largo de la historia, desde las máximas alturas del poder.

El devenir de los tiempos ha ido borrando y a veces hasta invirtiendo esa categórica distinción entre las ideas transmitidas a través de la escritura y las formas pictórico-sígnicas propias de la comunicación, llegando en nuestros días a una equivalencia y hasta una supremacía de lo visual en los canales de comunicación de las actuales alturas del poder: el sacrosanto y omnipotente mercado (hoy en día bastante devaluado). La única diferencia que la especie humana tiene con los otros animales, su capacidad de producir cultura (en el más amplio sentido de la expresión), ha absorbido, ha nivelado esos canales de comunicación. Y es allí en ese espacio donde trabajamos los diseñadores. Somos quienes hacemos visible esa cultura y, mal que nos pese, es nuestro trabajo lo que hace visible al mundo. Como decía el diseñador italiano Enzo Mari: "*Cualquier diseño constituye un valor cultural o no es un diseño*" (2).

La responsabilidad de hacer visible lo pasado y lo por venir, de hacer comprensibles las ideas, nos pone en una posición por lo menos delicada: la ineludible herramienta de la ética debe participar en nuestra obra al elegir, al pulir cada signo, cada propuesta, porque en el privilegio de ejercer esa capacidad esta (o no esta) la calidad de nuestra contribución a ese "fabricar el mundo". Esa contribución supone la más profunda libertad posible. Supone trabajar desde nuestro lugar, con humildad, con nuestros afectos y carencias, con nuestras ideas firmes pero también con nuestra sangre caliente, siendo como somos, únicos, parte y todo de muchos. Esto puede significar, en muchos casos, la disyuntiva de hacer o no

hacer para el mercado y en cierta medida, ser o no ser.

Milton Glaser, ese gran diseñador neoyorquino, parafrasea una especie de código de ética de los cirujanos en el siglo XIV y lo convierte en "*lo que un diseñador debe ser*" (3): *Que el diseñador sea firme en todas las cosas seguras, y temeroso en las cosas peligrosas; que evite toda práctica y tratamiento no confiable. Debe ser amable con el cliente, considerado con sus asociados, cauteloso con sus pronósticos. Que sea modesto, digno, educado, compasivo y piadoso; ni codicioso ni extorsivo con el dinero; pero por otro lado, que su remuneración sea acorde a su trabajo, a los medios, a la calidad del caso y a su propia dignidad*".



Ilustración de Jorge Carrozzino para afiche. Tinta, 1974.

El ya citado Mari expresa: "El primer problema con el que se enfrenta un diseñador es definir su propio modelo de un mundo ideal, y no crear una estética... El diseñador no puede cometer el error de no tener su propia ideología del mundo." Y remata diciendo: "si no tiene ninguna ideología, será un tonto que le dará forma a las ideas de otras personas".

2. Diseño y humanidad

El concepto genérico "diseño", interactúa en forma indivisible con la acción (también genérica) "cambio". El **diseño es cambio**. La sinergia de la permutación dinámica resultante, atraviesa -o muchas veces desencadena y/o influye- en los más inesperados factores del devenir político, artístico, económico o tecnológico. La ligazón entre estos factores con aquellos conceptos y acciones, así como la pertinencia de las interfaces resultantes, dependerá entonces de variables tales como la formación académica, autodidacta y cotidiana del diseñador, la calidad de las relaciones interpersonales puestas en juego, la oportunidad, la moda, la conveniencia (económica, por supuesto), el azar (o sea la suerte de estar en el lugar indicado en el momento indicado), el buen sentido, el acierto o error en la solución encontrada, los recursos puestos en juego, y en definitiva, de todo lo que hace a los múltiples entornos vivenciales y psíquicos, donde diseña aquél que lo hace por oficio o profesión. Y aunque paradójico, también es así para aquellos que diseñan sin saber que lo hacen... El ser humano no tiene otra posibilidad que la de diseñar como forma de trascender lo estático.

Desde una muy particular línea del pensamiento occidental, Carl Jung describía los cinco grupos o pulsiones instintivas básicas de la criatura humana: el hambre, la sexualidad, el impulso activo, la reflexión y, por último, el instinto creativo (4). Ese instinto creativo, indisolublemente vinculado con los otros grupos instintivos, está en consecuencia no solamente sujeto a la psiquización sino también a la posibilidad cierta de "diseñar" una conceptualización del mundo tal y como lo plantea el filósofo alemán Peter Sloterdijk en su obra **Esferas** (5). Aparentemente, esto siempre ha sido así (si es que existe algún siempre). Algunas de las más nuevas teorías sobre el origen de la representación icónica(6), como las de David Lewis-Williams y Jeans Clottes, sostienen que los brujos o chamanes prehistóricos comenzaron a pintar figuras de animales en escondidas paredes de cuevas, para representar -gráficamente- en un ejercicio de privado exorcismo, aquello que su mente veía durante sus trances rituales. Así, los animales y símbolos -que actualmente se podrían definir como abstractos-

Viena Art Foyer. "La presión que el hombre soporta". afiche de la exposición. 2007

Autor: Jung von Matt/Donau.

Director creativo: Andreas Putz.

Texto: Michael Häussler

Director de arte: Volkmar Weiss.

Gráfico: Eva Jordan.

Fotografía: Martin Klimas/Bransch

plasmados por estos ya diseñadores en las paredes rocosas, conforman significantes visuales de lo soñado que nos han llegado a través de los siglos. Esto, que podría estar en los orígenes del arte, también se puede entender como la raíz de la comunicación visual, del inicio de un lenguaje puramente icónico. Dicho de otra forma, son componentes de lo más profundo de la cultura del ser (humano): del diseño.

El diseño, en tanto actividad (casi) exclusivamente humana (7), (no olvidar que Edgar Morin en **El paradigma perdido** habla de algunas especies de monos que son capaces de fabricar algunas herramientas muy simples, pero herramientas al fin), el diseño -decía- contiene sueños, instintos, potencial de cambio y, sobre todo desde lo inmemorial, participa protagónicamente en la creación de la cultura tal y como la vivimos, gozamos y sufrimos. Lo cual no implica que seamos los diseñadores los únicos responsables del devenir de la humanidad. Sencillamente, somos o elegimos ser artesanos conceptuales que creamos interfaces de entendimiento utilizando las herramientas de cada tiempo que nos toca vivir, pero en definitiva, asumiendo una característica inherente a nuestro "ser humanos" como emergentes de una actividad atávica. Nuestra labor, como diseñadores, no es hacer arte -según me parece, asunto exclusivo en el mejor de los casos de la sensibilidad, las tripas, y en el peor de las galerías, los museos y los curadores-, sino generar o estimular comunicación. En todo caso, en función de la presencia hegemónica que lo visual puede llegar a tener en la cotidianidad, deberíamos intentar hacer arte-sano. Por esto y en tanto desarrollemos nuestra actividad como arte-sanos reflexivos y activos con conciencia y responsabilidad, es determinante de lo bueno y lo malo que se publica, se visualiza, se ve, se siente. Este aparente maniqueísmo se refiere a la necesidad de hacer nuestra labor poniendo en juego una alta dosis de autocrítica, de rigor, de honestidad. "Un aspecto clave del trabajo artesanal es el aprendizaje de cómo hacer bien algo"(8). Estaremos de acuerdo en que esta cita parece algo evidente, hasta tonta, pero, seamos francos, todos sabemos cuando no estamos haciendo las cosas del



todo bien, cuando estamos metiendo el perro. Dicho de otra manera, muchas más veces de lo que sería deseable, otras pulsiones instintivas (según enumeraba Jung), o sea el hambre y la sexualidad, o su remedio actual, el dinero, manejan más de la cuenta los hilos de la "creatividad".

En el camino de incluir más destinatarios de un mejor trabajo, y en bien de la necesaria simplicidad a la que, creo, debe tender la praxis del diseño, reasumiendo su papel de interfase comunicativa amplia y accesible, dejando en su lugar experimental al diseño de "tendencia", los diseñadores no somos ni oscuros demiurgos ni simples operarios de un esquema económico.

Ni tanto ni tan poco. Pensemos si no es así: diseño=humanidad o el primer derecho del "ser" humano es el derecho a la libertad. Dijo Octavio Paz: "la libertad no es un concepto ni una creencia. La libertad no se define, se ejerce. Es una apuesta. La prueba de la libertad no es filosófica, sino existencial, hay libertad cada vez que un hombre libre, cada vez que un hombre se atreve a decir No al poder." (9) 📖

1. Umberto Eco. **Arte y belleza en la estética medieval**. Barcelona, Lumen, 1997, pág. 127.

2. En Domus nº 791, Marzo 1997, p.60

3. Milton Glaser, "Lo que un diseñador debe ser" Discurso pronunciado en el encuentro «Leyendas del Diseño» organizado por la AIGA (American Institute of Graphic Arts) en Octubre de 2004, en Foroalfa, 05/03/2007 (www.foroalfa.org)

4. En Hillman, James; **El mito del análisis**. Barcelona, Siruela, 2000.

5. Ver Sloterdijk, Peter, **Esferas II**. Barcelona, Siruela, 2003, Págs. 22-23.

6. Lewis-Williams, David y Clottes, Jean; **Los chamanes de la prehistoria**. Barcelona, Ariel Prehistoria, 1997.

7. Morin, Edgar, **El paradigma perdido**. Barcelona, Kairos, 1974.

8. Sennet, Richard, **La cultura del nuevo capitalismo**. Barcelona, Anagrama, 2006.

9. Paz, Octavio. **La llama doble, amor y erotismo**. Seix Barral. México. 1993 pág. 214 y 215.

Landry-Wilfrid Miampika:

Noticias sobre el arte contemporáneo africano actual

Landry-Wilfrid Miampika es Doctor en Filología contratado por la Universidad de Alcalá de Henares y director de una colección de literaturas francófonas en Ediciones del Cobre; ha impartido conferencias, seminarios y cursos sobre literaturas africanas y caribeñas poscoloniales, temas de interculturalidad y migraciones en distintas universidades españolas y extranjeras. Asimismo, ha sido coordinador de numerosos eventos culturales africanos en España desde el 2003 hasta hoy, y es miembro del comité de redacción de la revista *Gradhiva* del Museo del Quai Branly (París, Francia). De igual modo, ha comisariado numerosas exposiciones de artistas africanos. El prestigioso intelectual pasó por Montevideo y fue entrevistado por **La Pupila** a propósito de variados temas vinculados con la actualidad del arte africano, haciendo especial hincapié en El juego africano de lo contemporáneo, exposición comisariada por él y presentada en Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa (MACUF) de La Coruña, en 2008; la cual, según el especialista, representaba "una re-conceptualización contemporánea de seis consagrados creadores; muestra que más allá del arte tradicional, existe un arte contemporáneo poscolonial que echa raíces en la historia africana, y que está en consonancia con las tendencias predominantes a nivel global. En ruptura o discontinuidad con la herencia africana y otros relatos artísticos, el arte contemporáneo producido (Aquí y Allá) por artistas africanos o de origen africano se perfila como uno de los más creativos y originales de los últimos tiempos".

Luis Morales

¿Cómo definiría el estado presente del arte africano?

Creo que el arte africano pasa en la actualidad por un muy buen momento, en la medida en que, fundamentalmente a partir de la Bienal de Dakar, se han diversificado mucho tanto las tendencias como los artistas y las posibilidades que ellos tienen de mostrar su arte. Hoy en día, lo más importante es el diálogo que los artistas africanos, tanto los que viven en África como los que viven en Europa, logran entablar con las tendencias universales del arte contemporáneo.

Actualmente, ya no se ve al artista africano como alguien que vive fuera de África, sino más bien como alguien que está en constante diálogo con lo que sucede en el mundo, tanto en lo referido a los materiales, como a los conceptos, a las tendencias y a la presentación de sus trabajos; en todo ello ha influido muchísimo lo que estos artistas ven a nivel global.

¿Cuáles son los centros de actividad más destacados del arte africano actual?

Como sucede también con la literatura, Europa sigue siendo el centro de legitimación de los artistas; pero lo que sí es verdad es que, por ejemplo, la Bienal de Dakar -que el pasado año llegó a su octava edición- está ocupando un gran protagonismo, tanto para motivar vocaciones artísticas,

como para dar a conocer nuevas modas, tendencias y también nuevos nombres. Entonces, hoy en día es una cita indispensable para saber qué se está haciendo en el arte contemporáneo africano. En la actualidad, un artista que se respete tiene que pasar por Dakar cada dos años. Y si se trata de un fotógrafo, tiene que hacerlo por la Bienal de Fotografía de Bamako, en Mali.

¿Qué sucedió con la Bienal de Johannesburgo, en Sudáfrica?

Hubo un fracaso de la Bienal de Johannesburgo. La primera estuvo bien, la segunda regular y después no siguió más. Sin embargo, es cierto que Sudáfrica es uno de los pocos países que tienen una red de galerías que ningún país africano puede presumir de igualar. Asimismo, se cuenta dentro de los países que poseen un gran número de artistas con las posibilidades reales de dar a conocer su arte, y que tienen una cultura realmente artística en la medida en que no solo existen artistas sino también todos los mecanismos de promoción, asistencia y sostén del arte.

¿Existen diferencias entre el artista africano radicado en Europa y el que sigue viviendo en su continente de origen?

Sí. Hablemos por ejemplo de la Escuela del Arte Popular de la actual República Democrática del Congo, ex Zaire.

Fundamentalmente, estos artistas se dedican a los temas locales, la cotidianidad, los problemas relacionados con la supervivencia, los engaños e infidelidades... es como una especie de crónica de la vida cotidiana; y también es un arte bastante codificado. Existe un gran maestro en el manejo de este código: Chéri Samba, a partir de quien se ha formado una gran escuela que hace este tipo de arte. En esta escuela existe un código que es formalmente reconocible a pesar del tiempo y el lugar donde se haya hecho una obra u otra. Es un arte que se hace con materiales locales y a partir de escenas locales. Sin embargo, es muy interesante para entender tanto lo que está pasando en los países africanos, como para entender la recepción que puede tener ese tipo de arte dentro y fuera de África. Al respecto, Chéri Samba forma parte de los artistas africanos que viven en África, trabajan con los materiales del entorno y tratan las temáticas de su entorno; pero también tuvo un papel importante en una de las recientes bienales de Venecia. Es decir que existe un arte africano que, producido en África, con temáticas y materiales del lugar, también es exportado.

En la misma línea, tenemos a El Anatsui, que, nacido en Ghana, vive y trabaja en Nigeria; y se trata de un caso paradigmático de artista que trabaja con el entorno donde vive. Es un artista que trabaja con chapas

que recoge de su entorno, y a partir de ellas construye obras que están entre la escultura y el tapiz. Sus obras remiten a códigos de la historia africana contemporánea y de su entorno. Algunas de ellas han sido expuestas en Inglaterra y Estados Unidos, y están valuadas en miles de dólares.

Por otro lado, está el artista africano que vive en el extranjero e intenta conciliar su arte con las tendencias universales del arte.

¿Hay un "arte de género" africano?

Hay que empezar diciendo que el arte en África surgió históricamente muy ligado a los hombres; esto debe saberse. Pero actualmente ya existe una serie de mujeres que están siendo reconocidas por su labor artística. Ellas están problematizando mucho las cuestiones de género. Por ejemplo, Ingrid Mwangi, que hace un tipo de performance que vuelve sobre la cuestión de su identidad y de la identidad como género. Personalmente he trabajado con una artista fotógrafa camerunesa que es Angèle Etoundi Essamba; ella hace una reflexión constante sobre la condición de la mujer africana y su representación tanto en África como en occidente. Su última exposición, que yo comisarié y se llama "Des-Velos", tiene que ver con el porte del velo en los países musulmanes de África negra. También llevé al famoso festival británico "Festival Hay" a Michèle Magma, una artista muy joven de la República Democrática del Congo que vive en París. Ella trabaja el performance, la fotografía y mezcla todo tipo de arte repasando las posiciones de los límites étnicos, los límites identitarios y del arte.

En su calidad de comisario de la exposición "El juego africano de lo contemporáneo", ¿qué aspectos tuvo en cuenta para seleccionar los artistas y las obras?

La idea era presentar a un número no excesivamente grande de autores. Pensamos que el concepto sería mucho más interesante si, aunque su número fuese reducido, el espectador tuviese la oportunidad de tener acceso a buena parte de la obra de cada artista. Nos pareció que seis sería el número ideal de creadores. Así se mostraría la diversidad de las distintas partes de África: anglófona, francófona y lusófona. Queríamos mostrar esa diversidad lingüística en la cual subyace una diversidad de tendencias en el arte.

Habrà una próxima exposición que llevará el mismo nombre, para mostrar cómo los artistas africanos -vivan en Europa o en África- están al tanto de lo que está pasando en las tendencias contemporáneas del arte, y cómo juegan con ellas, teniendo en cuenta su origen, los materiales que pueden utilizar desde África, y la repercusión



Landry-Wilfrid Miampika.

que su arte puede tener en el mercado, no solo africano sino también internacional.

¿Cuáles fueron los artistas de esta exposición?

Incluimos un artista de habla inglesa: El Anatsui y una mujer, también anglófona, Ingrid Mwangi, que es una artista mestiza, de padre keniana y madre alemana, y cuyo marido es alemán. Formó un colectivo de autores con su marido (Ingrid Mwangi Robert Hutter) pero su nombre siempre va por delante. Su arte gira en torno al tema de la identidad y una parte de él se refiere al cuerpo maltratado. Luego, de la parte francófona, tenemos a Chéri Samba, que es de la República Democrática del Congo. También incluimos al gran fotógrafo africano Samuel Fosso, nacido en Camerún, pero que vive y trabaja en la República Centroafricana, que en la actualidad trabaja el tema del disfraz y la máscara. Su trabajo y sus performances tienen una gran creatividad. Por el lado lusófono, tenemos al artista angoleño Osvaldo Da Fonseca, quien lleva adelante un proyecto abierto sobre las interconexiones entre texturas, coloridos, soportes y volúmenes para interrogar las identidades íntimas, los géneros y la sexualidad.

Por último, tenemos a un artista muy famoso en el contexto del arte africano actual, Willie Bester, que es sudafricano. El interés de su arte reside en que está enmarcado en la lucha contra el apartheid. Recicla parte de los materiales que se utilizaron para generar violencia contra una parte de la población. Trae a colación estos materiales -municiones, partes de armas- y a partir de ellos reconstruye la memoria de Sudáfrica.

Para la confección del catálogo usted convocó a una serie de especialistas en arte africano, ¿qué criterio utilizó como guía?

Por una parte tenemos el comisariado, que en este momento, en mi opinión, se parece más a un espectáculo que a tomar en serio la planeación de una exposición. Entonces, me pareció muy importante pensar qué se iba a presentar y cómo se iba a presentar; así como que hubiese una relación directa y productiva entre forma y contenido. Por eso quería que las obras de los artistas fueran acompañadas de textos que hablaran realmente de sus trabajos. Así, en el catálogo incluimos una sección con textos dedicados a cada uno de los artistas, y luego otra con textos muy generales sobre el arte africano y su repercusión sobre el arte contemporáneo actual. Esto era así porque estamos en un momento en que el arte se presenta, pero muchas veces no va acompañado de un discurso, lo que impide que se entienda lo que se presenta. Entonces el comisariado se ha vuelto como un juego en el cual el comisario es incapaz de hablar de una obra. Para mí, es necesario que un comisario sea capaz de acompañar críticamente una obra y que desvele las claves que permitan entender qué hay detrás de una creación artística.

¿A qué personalidades convocó para ello?

En tal sentido, creo que el catálogo tuvo la virtud de convocar a dos grandes comisarios africanos. Uno es el gran comisario de los países de habla francesa, Simon Njani. El ha llevado todas las grandes exposiciones de arte africano que se han hecho en Francia; y el otro convocado fue Yacouba Konaté, comisario de gran renombre. Por otro lado, convocamos a críticos africanos como Adriano Mixinge, de Angola; a Ana María Guasch, gran crítica de arte española que ha seguido también lo que se está haciendo en el arte de la periferia y sus relaciones con el arte occidental. También tiene un texto de Lourdes Méndez, una antropóloga que conoce muy bien el arte de las mujeres africanas y ha trabajado la condición del arte desde la antropología; y otro de Joëlle Busca, que tiene dos ensayos muy inteligentes sobre el arte africano.

¿Consiguió sus objetivos?

Me parece que, con la presencia de todos ellos, se logró hacer un catálogo equilibrado en forma y fondo, como yo lo quería. Un catálogo que abriera la mente de quien lo leyese acerca de lo que está sucediendo en el arte africano; y también que, una vez pasado el tiempo, se pudiese leer y ser fuente de reflexión y conocimiento. ■

Charlotte Mullins
Painting People.
The state of the art.
Thames & Hudson,
London 2006.
192 pp.



En 1936 y a contracorriente de los mandatos vanguardistas de su época, el escultor Alberto Giacometti se dedica a modelar obsesivamente el rostro de su hermano, reivindicando, frente a las críticas recibidas desde los círculos de arte del momento, su derecho a "entender lo que es una cabeza". Setenta años después y con mucha agua pasada bajo los puentes de la discusión estética, "Painting People" respira un similar anhelo por la exploración de caminos personales al repasar el trabajo de 85 artistas que con registros diferentes y singulares optan, hoy en día, y en ocasiones también a pesar de los autos de fe exigidos por los nuevos popes de la creación artística, por realizar obras que tienen como tema central la representación de la figura humana. Labor compartida tanto por consagrados como emergentes, estos nuevos, y cada vez más numerosos figurativos encuentran en el espacio para disfrutar la demora de la creación, un antídoto contra el diario bombardeo de imágenes efímeras y la libertad alquímica de representar inquietantes universos personales, desmintiendo, con el argumento irrefutable y vital de la excelente selección de obras del volumen, el supuesto agotamiento de estos "tradicionales" insumos creativos. **V.P.**

Anne-Celine Jaeger.
Creadores de imágenes.
Fotógrafos Contemporáneos.
Editorial Océano.
Barcelona 2007.
272 pp.



"Este libro trata muy especialmente sobre el 'acto de mirar' y lo que implica tanto para el fotógrafo como para el espectador". Con estas palabras, Anne Celine Jaeger invita a recorrer los pormenores creativos de la fotografía contemporánea, a través de las voces de sus protagonistas y con el objetivo de acercarse a la comprensión de la génesis de cada nueva imagen. En este sentido, las impactantes fotografías incluidas en esta cuidada edición, trascienden la condición de mera ilustración de un fenómeno estático para devenir en visiones de una cotidianeidad engañosa, problematizada y gestora de múltiples interrogantes que nos hace perder las referencias de los límites entre realidad y montaje, entre espacio público y privado. Organizada principalmente a través de entrevistas a reconocidos fotógrafos especializados en áreas diversas (arte, documental, retrato, moda y publicidad), la obra amplía el espectro de análisis al incluir la perspectiva de otros profesionales vinculados a la selección y exposición de imágenes (directores de museos y agencias de prensa, editores de imágenes, galeristas) dejando latente la sugerente idea de que "la fotografía también muestra a quién la mira". **V.P.**

Bacon:
Retratos y autorretratos.
Milan Kundera,
France Borel.
Debate. Madrid, 1996.
212 pp.



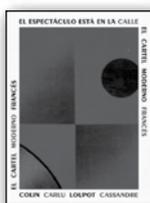
Cumpliendo con la última voluntad de Francis Bacon (Dublín, 1909; Madrid, 1992), quien poco antes de morir había expresado su deseo de ver editada una obra gráfica con el conjunto de reproducciones de sus retratos y autorretratos, este volumen cumple con ese propósito y propone una revisión casi exhaustiva de esta faceta esencial de la producción de uno de los creadores más innovadores del siglo XX. Con una introducción del escritor checo Milan Kundera y con un análisis del crítico France Borel (autor de **Encuentro con la seducción de Venus**, y **El esplendor de la joyería étnica**), titulado *F. B: las vísceras del rostro*, el libro recoge los retratos de George Dyer (quien fuera su malograda pareja), Isabel Rawsthorne (modelo y artista), Lucian Freud, Muriel Belcher, Henrietta Moraes y Mick Jagger, entre otros. En el centenario del nacimiento del artista anglo irlandés (ver nota de Riccardo Boglione en pág. 23), este material es un documento excelente para acercarse al dramático creador de los cuerpos convulsos y rostros retorcidos. **O. L.**

La educación artística pre-universitaria.
Edición de Fernando Miranda y Gonzalo Vicci.
Universidad de la República de Uruguay.
Montevideo, 2005.
89 pp.



Frente al corriente deterioro de la enseñanza pre-universitaria en el ámbito artístico – punto sobre el que todos los autores acá congregados parecen coincidir – un grupo de profesores ha reunido sus reflexiones y propuestas en un libro a la vez didáctico y estimulante propiciado con el auspicio del Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes" de Montevideo. Todos los integrantes, que abarcan diferentes disciplinas (Leonardo Croatto para la música, Claudia Pérez para el teatro, Fernando Miranda, Gonzalo Vicci e Imanol Aguirre Arriaga para las artes visuales, entre otros) hablan muy claramente y con una "bibliografía aggiornada", sobre lo que es la enseñanza práctica, o sea la formación profesional de futuros artistas (sus carencias, las posibles implementaciones) y de lo que es una general sensibilización y ahondamiento del conocimiento de la historia y de las "gramáticas" de las artes y de lo visual contemporáneo, algo que tendría que ser fomentado y al alcance de todo estudiante. El volumen cierra con un artículo de Samuel Szttern sobre las reformas del sistema educativo que han sido promovidas en la Escuela Nacional de Bellas Artes desde los años 60, de sus logros, pero también de las cosas que quedan todavía para hacer. **R.B.**

El espectáculo está en la calle.
El cartel moderno francés: Colin-Carlu-Loupot-Cassandre.
(VVAA). Aldeasa.
Museo Nacional de Arte Reina Sofía,
Madrid, 2001.
200 pp.



En medio de la reciente avalancha de títulos dedicados al diseño en general y al diseño gráfico en particular, **El espectáculo está en la calle...** es un material que deja testimonio de la tradición francesa en la materia. Este catálogo de gran formato reproduce los afiches expuestos en la muestra antológica del mismo nombre, comisariada por Carlos Pérez y Françoise Leveque en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, de Madrid. Podría haber incluido otros autores, pero incluye tan sólo –para profundizar en ellos–, a cuatro de los que, tras la Primera Guerra Mundial, y a partir de un profundo conocimiento de lo hecho por las vanguardias (el diseño soviético, la propaganda alemana), inventaron el cartel moderno. El espíritu que se ha querido evocar es el del *art nouveau*: los años veinte y treinta del siglo XX, con algunas referencias más recientes. Profusamente ilustrado, el catálogo posee un estudio sobre la tipografía de Paul Colin, la impronta comercial (cuando todavía no se aplicaba la palabra *marketing*) en los imágenes de Jean Carlu y Charles Loupot y una selección variopinta del estilo de Adolphe Mouron Cassandre. **O. L.**

Piriápolis.
Una historia en 100 fotos.
Pablo Reborido.
Ediciones de la Banda Oriental.
Montevideo, 2009.
107 pp.



Otra pieza más en un hipotético mosaico que reconstruye visualmente el pasado del Uruguay (luego de la serie *Mil fotos rescatadas del olvido* de *El País*). Esta vez una excelente colección de fotos de época de Piriápolis, una suerte de "utopía realizada" por Francisco Piria, empezada en 1890 y desarrollada a lo largo de tres décadas, desde cuando por ahí "no había nada construido por manos humanas, pero ya estaba lo esencial: las sierras con vista al mar" hasta el auge turístico de los años '20 y '30 y el imponente "crecimiento urbano" de los '40 que ocupa las últimas páginas. Organizado cronológicamente, el libro está también dividido temáticamente ("La naturaleza a solas", "Nace un pueblo", "Un nuevo siglo, una nueva industria", "Los caminos", "Los paseos", "Los años locos, las diversiones") en capítulos que cuentan con introducciones, tal vez demasiado concisas, y decenas de fotos de innegable importancia documental. La parte central y más amplia del libro es justamente dedicada a la joya arquitectónica del primer balneario del país, el Argentino Hotel, un pequeño "Xanadu" público de Piria, cuya magnificencia le permitió promocionarlo, y con razón, como "el más grande, lujoso y comfortable hotel de toda Latinoamérica". **R.B.**

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

Lo DE
Silverio
PARRILLA
RESTAURANT
PIZZA

TODOS LOS DIAS A PARTIR DE LAS 20 Hrs.
SABADOS Y DOMINGOS AL MEDIODIA

ALEJO ROSELL Y RIUS 1655
ESQ. 4 de JULIO
Villa Dolores - URUGUAY



tel.: 628 47 71 www.lodesilverio.com

La Marquería

MARQUERIA - GALERIA DE ARTE - CUADRERIA



En LA MARQUERIA le ofrecemos un especial servicio para enmarcar todo tipo de obra de arte. Tenemos para brindarle todo tipo de enmarcado para sus cuadros y marcos, con estilos, colores y formas exclusivas. También podemos asesorarlo en la compra-venta de obras de arte nacional o extranjera. Contamos con más de 10 años de experiencia.

Carlos Quijano (Ex Yi) 1288 bis. - Tel. 9018401. Montevideo, Uruguay
lamarqueriacuadros@hotmail.com www.lamarqueria.com



LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

Descuentos especiales

Libertad 2433, Montevideo
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com



Un artista se reconoce por su trazo.
Un país, por su Banco.



**BANCO
REPUBLICA**

El Banco País.

