



Hugo Nantes / Bolívar Gaudín / Alejandra González Soca /  
Fotografía: Pedro Lombardi / Poesía visual uruguaya /  
El diseño gráfico en las portadas de música culta "clásica" /  
"Art Basel 2009" / Grafías /



Hugo Nantes. **Murguista**. Circa década de 1970. Chapa, hojalata, alambre y resina.

- 3** Entrevista a Bolívar Gaudín
- 7** Con la artista visual  
Alejandra González Soca
- 10** Poesía visual uruguaya, todavía: addenda
- 14** El diseño gráfico en las portadas  
de música culta "clásica"
- 18** Portfolío: Entrevista con Pedro Lombardi
- 22** Hugo Nantes:  
El tránsito entre la expresividad  
y el desgarramiento
- 26** Informe de la feria "Art Basel 2009"
- 29** Grafías



Uruguay / Año 2 / N° 12 / febrero 2010  
Ejemplar de distribución gratuita  
[www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)

## Staff / Colaboran en este número

**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).

**Pedro da Cruz** (Uruguay, 1951). Artista plástico y crítico de arte. Alumno de Guillermo Fernández y egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. PhD en Ciencias del Arte de la Universidad de Lund (Suecia). Curador en el Museo de los Bocetos de la misma Universidad, y curador en el Museo de Arte de Norrköping (Suecia). Escribe para *El País Cultural* y revista *Dossier*.

**Silvia González Carballido** (Montevideo, 1964). Profesora de Historia. Docente del Instituto de Profesores Artigas, de Colegios Santa María y Juan Zorrilla de San Martín, Maristas de Montevideo y de Educación Secundaria. Participante en Congresos sobre Patrimonio e Identidad. Responsable de Cursos de Perfeccionamiento Docente, organizados por APHU.

**Oscar Larroca** (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de *La mirada de Eros* (2004) y *La suspensión del tiempo* (2007). Figura en la selección *100 Contemporary Artists* (Petru Russu & Umberto Eco). Escribe para *El País Cultural*.

**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.

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero, [gmantero@multi.com.uy](mailto:gmantero@multi.com.uy)  
**Directores:** Oscar Larroca ([larroca1@adinet.com.uy](mailto: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.

**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, IPA, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, ESCUELA PEDRO FIGARI, MNAV, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MUSEO GURVICH, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, UNIVERSIDAD CATÓLICA, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTIGAS, CASA DE LA CULTURA DE LAS PIEDRAS, CASA DE LA CULTURA DE MALDONADO, MUSEO DE SAN JOSÉ, MUSEO AGUSTÍN ARAUJO, DE TREINTA Y TRES, MUSEO EL GALPÓN, DE PAN DE AZÚCAR, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.





# Bolívar Gaudín: El **MADÍ** de ayer y de hoy

Bolívar Gaudín (Salto, Uruguay, 1932) se radicó en París en 1967, donde se vinculó con las vanguardias artísticas europeas. En 1983 adhirió al Movimiento Madí y participó en todas sus exhibiciones, en Argentina, Alemania, Bélgica, Brasil, Estados Unidos, Francia, Hungría, Rumania, Suiza y Uruguay. Desde entonces realizó innumerables exposiciones individuales en salas y museos de París y de otras ciudades francesas. La siguiente entrevista fue realizada en su taller de la capital francesa.

| Cristina **Pareja** (desde París)

## **Sus primeras vinculaciones en el campo del arte tienen que ver con la Escuela Constructiva. ¿Cómo fue esa experiencia?**

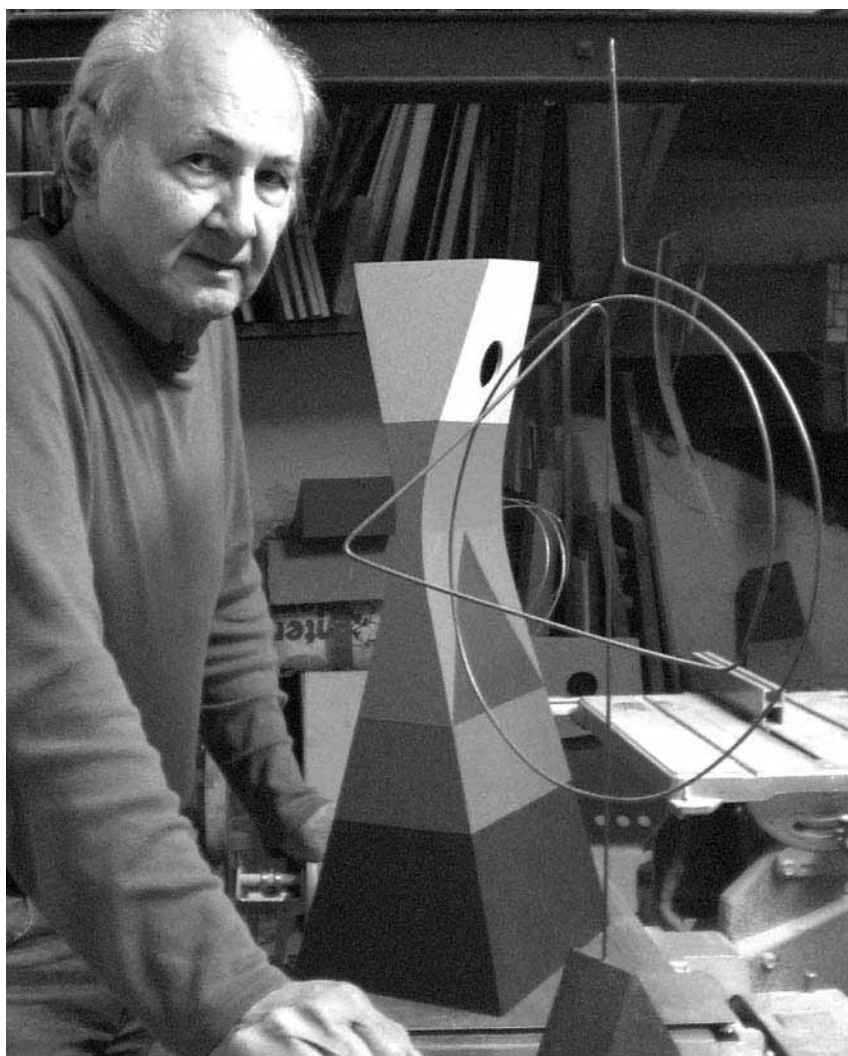
No es nada directo. Yo llegué al Constructivismo al entrar en conocimiento de la obra de Torres García pero yo venía trabajando desde hacía mucho tiempo en

Buenos Aires y en La Plata donde comencé a dibujar. En Salto me vinculé con la Escuela Pedro Figari y cuando vine a Montevideo yo era "figurativo": pintaba paisajes. Fui a trabajar al Teatro Solís como realizador de escenografía con Echave y al tiempo comencé a conocer a Torres García por las muestras,

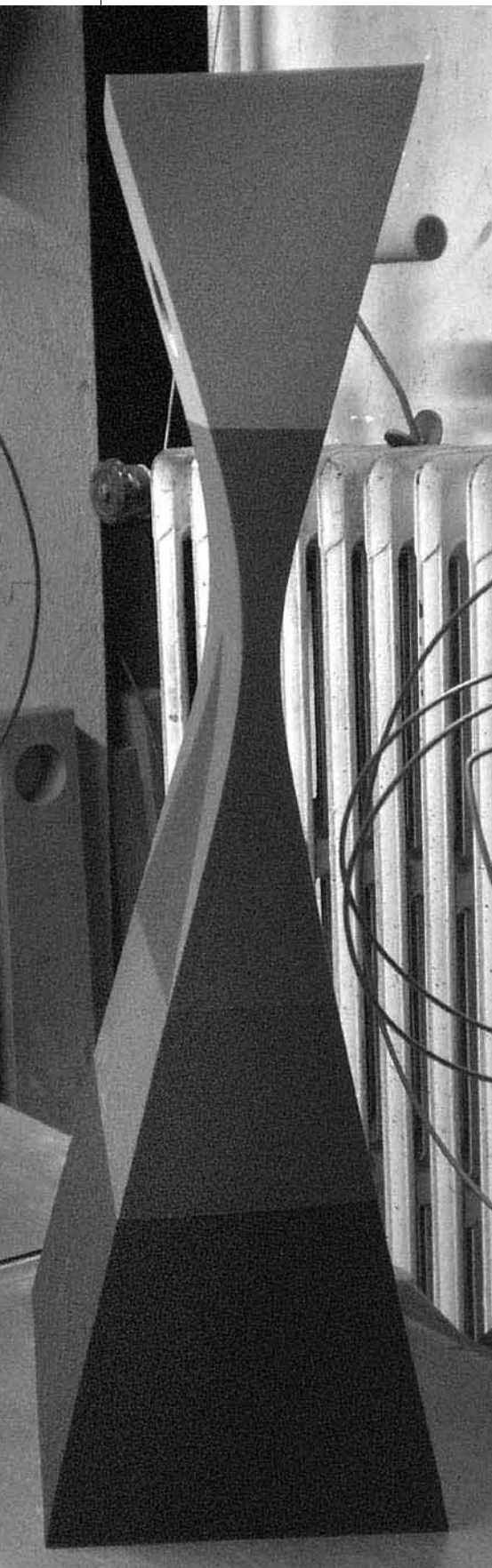
las exposiciones, etc. Conocí también a varios de sus alumnos y a dos de sus hijos, Augusto y Horacio. Entonces no estaba seguro de nada de lo que quería hacer porque yo era un autodidacta, aún después de entrar en contacto con la inmensa obra de Torres García. Y me parecía que eso no se podía ignorar, algo que era muy corriente en Montevideo en aquel tiempo. Ese fue mi primer contacto. Luego por libros y por charlas con gente posiblemente más ilustrada que yo, fui conociendo la obra de Mondrián; ví lo que era el Constructivismo Ruso y de más en más me fui interesando, pero poco a poco y sin tener la seguridad que solamente vino a radicarse en mi espíritu mucho más tarde.

**En 1953 crea, junto a un grupo relevante de artistas como Nelson Ramos, Raúl Cattelani, Glauco Telis, Yamandú Aldama, Silvestre Peciar, Pascual Grípoli, el grupo "La Cantera" cuyo nombre alude a las canteras del ferrocarril de Las Piedras.**

Yo no puedo decir que haya creado nada. Yo llegué a ese grupo como llegaron todos los que nombraste y algunos otros, porque quería aprender y relacionarme con los que podían enseñarme. La Escuela de Bellas Artes en ese tiempo estaba muy desprestigiada y la frecuentación de artistas importantes, conocidos y muchos de ellos docentes, hacía posible el ahondar conocimientos en lo que uno quería aprender. Así fue que llegué a ese grupo, así como los otros que venían de otros horizontes. Sin tener una idea preconcebida ni de lo que queríamos ni de lo que podía ser nuestro futuro, pero cada uno con fé en sí mismo y sobre todo queriendo hacer. Paralelamente como te dije antes empecé a trabajar en el Solís. En ese entonces se pintaba todo en tela. Eso era prácticamente una enseñanza



Fotografía: Cristina Pareja



mayor porque no cualquiera podía tener la posibilidad de hacer esas realizaciones. A veces se pintaba con mucho realismo, otras veces con mucha fantasía. Entonces "La Cantera" fue un aglutinador porque venía gente de distintos horizontes.

**¿Usted conoce a Carmelo Arden Quin en París en 1963?**

No, yo llegué a París en el '63 pero a Carmelo lo conocí en el '77. Sucedió que en Montevideo conocí a Rothfuss en el año '56, en una exposición que se llamaba algo así como "Diecisiete artistas de hoy" y participaba él con una obra. Estaban María Freire, Pavlosky, Echave, toda esa gente de la época. Yo trabajaba en el Museo Histórico de Montevideo y en el Solís. Luego quedé trabajando sólo en Solís como presupuestado y poco después Rothfuss llegó a trabajar ahí. Fue por su intermedio que tuve noticias de Madí y de la aventura de Buenos Aires de la cual él se había desvinculado completamente. Por ese entonces él ya no pintaba más y estaba muy disgustado con todo el medio. Más tarde, cuando me encontré a Arden Quin, éste me invitó a ir a su taller y me dijo que mi trabajo estaba muy próximo a lo que era Madí. Y yo había tenido noticias gracias a Rothfuss (en charlas de café, en el teatro), pero nunca había tenido contacto con el arte Madí. Un poco con la teoría, porque como Rothfuss se había excluido del movimiento no le interesaba mucho hablar de eso. En cambio Carmelo me dijo si yo no quería participar de una exposición que iban a hacer. Era el año '84, pero antes por una invitación que me hicieron expusimos juntos en la sede de la Unesco. Así participé de esa exposición que fue como un renacimiento del Madí, aquí en París. Después la montamos en Saint Paul de Vence y después en Milán, en Breccia, etc. Fue una exposición muy importante porque recorrió varios países y ciudades. Se hizo redescubrir el Madí y atrajo nuevos elementos que han seguido trabajando con nosotros hasta hoy. Cada vez más propuestas y cada vez más realizaciones.

**¿Con quiénes y cuándo funda el Museo de Arte Latinoamericano de La Plata?**

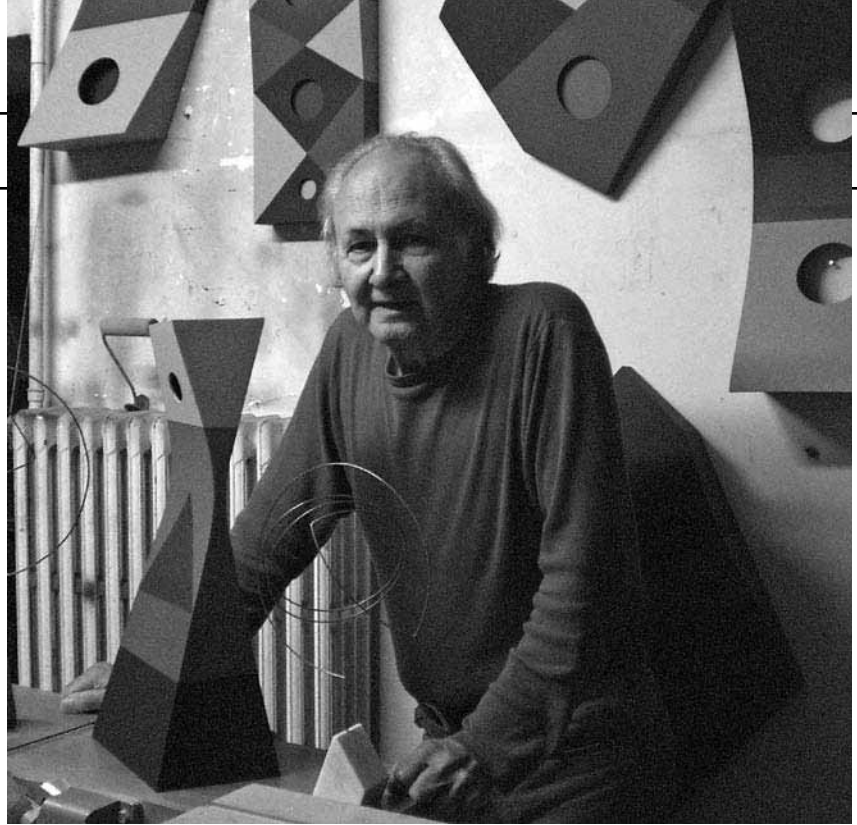
Yo soy un poco allegado a la creación de este Museo. Soy co-fundador porque fui del primer grupo. El que es realmente el fundador de ese Museo es César López Osornio que es el actual director. Él había comenzado en Zaragoza y luego en Barcelona, que-

riendo hacer el Museo Latinoamericano en el exilio. Todavía era la época de dictaduras y realizó algunas exposiciones muy interesantes de latinoamericanos en Europa. Hizo una gran exposición en Barcelona en la cual participaban Le Parc, Carmelo, Gamarra, yo y muchos que eran figurativos; no eran todos necesariamente abstractos. El mismo Osornio que es pintor también participó. Había algunas figuras que estaban un poco para realizar. Había una obra de Torres García, otras de algunas grandes figuras, como Soto por ejemplo. Éramos muchos pero todos de larga estancia en Europa, cosa significativa porque fue el primer paso hacia una representación más importante que fue lo que se hizo un poco más tarde con el museo de La Plata. Mi participación fue muy modesta, pero yo me ocupé mucho aquí de reunir todas esas personalidades, transportando las obras, etc. Con esto quiero responder a una pregunta que no está hecha aquí, que es el Museo de Sobral. Sobral está en Estado de Ceará en Brasil. Ahí se creó el Museo y está abierto al público permanentemente. Les cuento esto a título informativo.

**¿Por qué decidió radicarse en París?**

París siempre fue un sueño para mí, como para todo el mundo, sea pintor o no. Pero yo ya había hecho una pequeña aventura. Cuando tenía 15 años me fui de Salto a Buenos Aires soñando triunfar pero no sabía en qué, ni cómo, ni cuándo. Y la vida me llevó en un momento, de los más felices quizás, a dibujar. Frecuenté una Escuela de Artes y Oficios en La Plata y entonces poco después volví a Salto ya con la inquietud metida en la médula. Ahí frecuenté el Taller Figari, la casa "Las Nubes" de Enrique Amorim, donde se podía uno encontrar con Pablo Neruda, con Nicolás Guillén o con Borges. Me acuerdo de Peloduro, de Cziffery, el pintor húngaro radicado en Salto y que enseñaba en el Taller Pedro Figari. Yo tenía ansias de conocer, de mostrarme, y tal vez el exhibicionismo del metier hizo que se me ocurriera hacer una exposición en la calle. No teníamos un lugar propio, éramos un grupito que frecuentaba el Taller Figari y una Escuela Municipal que existía en ese entonces. Tuve la suerte de que se me escuchara y creamos un núcleo, tal vez de diez personas. Estaba Rodríguez Musmanno, Silva Delgado, mi amigo Hugo Ibarra, gran artista y dibujante... Unos cuantos otros que ahora no recuerdo y que encontré en

Bolívar Gaudín en su taller en París.



esa vuelta a Salto. Me fui en el '54 o '55 a Montevideo. Llevé una exposición de acuarela y la presenté en la Galería Andreoletti. Vendí casi todo, salí en casi todos los diarios y me pregunté: "¿Pero cómo es posible que yo tenga tanto interés?" Y me dí cuenta que no. Que seguramente había sido un gran error de las personas. O de las máquinas que habían impreso una cantidad de textos a mi favor, cuando la verdad era que en Salto no pasaba nada. Un diario de Salto dijo: "Bolívar, el pintor que hasta ayer era aficionado..." Eso me hizo salir un poco del sueño y entrar en la realidad. Y la realidad para mí fue mucho más feliz que el sueño.

### ¿Hay más obra Madí en Argentina que en Uruguay? ¿La Colección Constantini, por ejemplo?

Sí. Es lógico. Las obras de arte no son un bien de primera necesidad. Quienes pueden permitirse el lujo está bien que lo hagan. Pero a veces pasa que por negligencia no se retienen en nuestra casa nuestros valores. Esto no sólo pasa en Uruguay, pasa en muchos lugares. En Argentina hay coleccionistas de mayor envergadura que en Uruguay, es un país más grande. Y así ha pasado con nuestros valores literarios, con el teatro también ha pasado. Del cine no hablo porque no lo conozco. Pero la realidad es esa. Es muy simple.

### Una de sus últimas exposiciones se titula "Libraciones".

Libraciones es una cosa que descubrió Galileo con el telescopio. Es un movimiento de la luna, un movimiento que no es no real pero sí visible. El nombre me gustó porque tiene que ver con el círculo que es la luna, como puede ser también cualquier otro planeta. Y yo trabajé mucho con el círculo y las posibilidades de integrar el círculo en formas que son rectangulares o de

composición rectangular como es todo mi trabajo. Entonces esta adhesión del círculo yo la he hecho en pintura pero también en escultura. En este caso eran esculturas que hice trabajando con hilos de acero que aquí se llama cuerda de piano, aunque no sé si tiene algo que ver con el piano. Es un acero muy duro que se puede encontrar en rollos. Mi tarea consiste en trabajar esa varilla circular de acero que es de unos 4mm. de espesor y hay que hacerlo todo manual. Solamente para hacer codos muy rectos es que se puede calentar. De lo contrario no porque se trabaja con las manos y no se puede calentar el hierro y tocarlo. Entonces hice una exposición muy interesante; primero porque me gustaba a mí, pero también le gustó mucho al público cercano.

### ¿Sigue manteniendo contacto con otros artistas Madí de la primera generación? Con Martín Blasco, José María Cáceres, Alberto Cresta y Fransisco Hugo Freda?

A Blasco lo conocí aquí por intermedio de Carmelo, pero me siento muy amigo. Cuando estoy en Buenos Aires comemos juntos, voy a su taller, me muestra su trabajo. Tiene ahora 85 años. En cuanto a los demás no. En Buenos Aires soy también amigo de Nigro. A Freda lo conozco poco.

A Cáceres lo conozco mucho, está con nosotros en Madí. Y después una cantidad de gente del medio, unos más cercanos que otros, pero de gran capacidad y camaradería. Nos encontramos a menudo, ya sea en la casa de alguien, o en el café, que en este caso es "La Biela". Tengo una relación muy linda con todos ellos.

### En la actualidad usted desarrolla funciones como Secretario General del Movimiento Madí Internacional.

En verdad, eso es un título que para el registro de nuestro movimiento y para el carácter oficial del mismo, es necesario. Pero yo como Secretario soy muy malo aunque cumplo funciones importantes -creo yo- en la organización de exposiciones en el exterior. Muchas veces se hacen cuerpo a cuerpo. Otras veces hemos salido con Carmelo a hacer exposiciones, por ejemplo en Budapest, en Nápoles, en Extremadura. No sé cuántas veces he ido de aquí a Madrid, a Málaga. A Hungría ni se cuentan las veces que hemos ido. A Bélgica también. Y a veces cargando con toda la exposición. Es una actividad muy aventurada pero siempre muy linda. Ahora ya Carmelo no quiere viajar más y entonces mi función de Secretario a veces es importante porque soy quien se

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova  
videointervistas

**los sábados a las cinco por el canal 5**

**TNU**

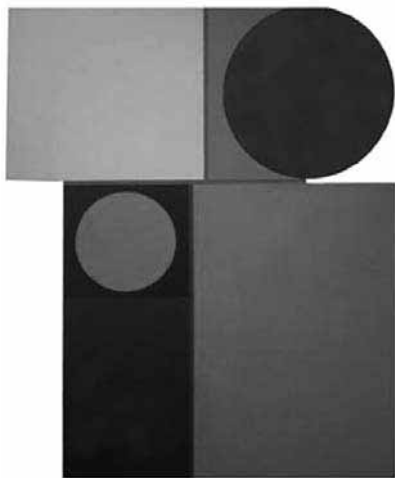
repetición: la madrugada del lunes a la una y treinta.

**25 artistas**  
**27 programas**  
**28 min c/u**  
Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Triago Rocca  
**volúmenes 1, 2 y 3**  
**9 DVD**

colección en venta en museos y librerías

participado por Fundación **Itaú**





**Girochrome.** Acrílico sobre madera.  
122 cm x 100 cm. 1998.

ocupa en general del Movimiento Madí y en particular de las cosas de Carmelo porque él ya no puede hacer cosas más movidas. Pero sí, soy el secretario.

**Actualmente el Madí sigue vigente con muchos adeptos en numerosos países. ¿Cómo evalúa su proyección?**

Es muy simple. Madí se ha desarrollado mucho en estos últimos años. Se han acercado una cantidad enorme de adeptos en todos los países. En Estados Unidos hay una enorme influencia del Madí, aunque le cambiaron de nombre. Fue gente que frecuentó París a principios de los años '50 y que algunos de ellos vinieron al taller de Carmelo y luego volvieron a los Estados Unidos a hacer el lanzamiento de un movimiento que ellos habían "creado". Quiero decir con esto que Madí es algo que se pega un poco. Yo he encontrado mucha gente que me ha dicho "Yo nunca vi Madí". Y yo les he dicho, "Pero eso es Madí". Es una manera nueva de sentir, de hacer, de ver y esto hace que mucha gente adhiera sin necesidad de acercarse a nosotros.

Adhieren a los principios, a las premisas de Madí. Cada vez más se ve en los salones gente nueva que a veces cree que está haciendo algo completamente nuevo. La ventaja de Madí en relación a las demás posibilidades de manifestarse en arte es que Madí exige primero la abolición del cuadro, del rectángulo, del bastidor. En Madí es necesario crear la forma antes de ser una pintura. Es un relieve o un plano de contornos irregulares que se prolongan en el espacio y que necesitan del espacio para proyectarse. Es algo tentador y no es difícil de comprender. El resultado nos muestra que estamos en el buen camino porque si tanta gente nos sigue es que algo se les aporta con esta manera de hacer, de ver y de sentir. Madí exige la invención, por eso antes de Madí se llamó Invención. Después cuando se escindió el grupo originario de este movimiento muchos siguieron haciendo como hasta entonces, es decir, apoyando las teorías de los rusos, la enseñanza de Mondrián, etc. Pero quedando siempre sin tocar el contorno. Para hacer Madí es necesario inventar y Madí no soporta la producción en serie. Una obra es una. Es una sola vez y sin repetición.

**¿Todavía queda lugar para hacer un aporte desde Europa cuando actualmente el centro mundial del arte se halla en Nueva York?**

Bueno, no estamos de acuerdo. Yo no creo que el centro mundial del Arte esté en Nueva York y creo que nunca estuvo. El centro del Arte está en todas partes pero es difícil de comprender porqué pareciera que efectivamente todo pasa en Estados Unidos. No es así. Lo es en el sentido mercantil, son los que tienen el poder económico del mundo y pareciera ser que lo que no pasa por sus manos no existe. Desde luego que ellos hacen todo lo posible para que así sea. Y nosotros ingenuamente a veces, y otras veces no tan ingenuamente, seguimos ese camino. Y esto se nota en casi todo lo que se hace. No me refiero a la obra en sí sino a todo el sistema cultural y comercial que exige que uno se adapte a normas establecidas con un sólo punto de vista

impuesto como siempre, al más débil. Pero no es Estados Unidos el centro del arte, como tampoco lo fue antes París. París es un mito, pero es un mito real que todavía atrae gente del mundo entero. Unos muy jóvenes, otros muy viejos. Los viejos quieren venir a París antes de morir y los jóvenes vienen para comenzar la vida. Pero no es importante que el centro sea aquí o allá, lo que es importante es lo que se hace. Y aunque no sea valorado, aprehendido en el tiempo, eso no tiene importancia. Yo creo que eso pensaba Torres García. Él sabía lo que estaba haciendo y aunque nadie sabía lo que él hacía, era un triunfo en el fracaso. Y así sucede aún hoy. Hay mucha gente que trabaja seriamente y que no son conocidos. No es un problema del arte, es un problema de la sociedad, de las finanzas, en fin...

**¿Qué opinión tiene acerca de los últimos movimientos artísticos?**

Con toda franqueza, no conozco los últimos movimientos. Para mí los grandes movimientos de este siglo fueron después del Post-Impresionismo: el Expresionismo, el Cubismo, el Futurismo, el Arte Concreto, el Constructivismo, el Dadaísmo, el Surrealismo. Y después han habido muchos ismos que son la mayoría de las veces vacíos de contenido. El Pop tiene una relativa importancia para los que siguen en la figuración. En el arte abstracto es lo que se llama el Arte Concreto, tiene gran vigencia y grandes posibilidades de futuro porque como lo dice el epónimo nombre, Constructivismo significa que se construye y eso pienso que no tiene fin. Siempre es posible encontrar una veta nueva en un principio viejo.

**¿El arte perdió su noción de trascendencia?**

No. Yo creo que siempre el Arte siempre va a trascender y siempre existirá. En mis comienzos me parecía que estábamos en el fin de algo. Y tal vez así era. Siempre se está en el fin de algo, en el fin de un movimiento para engendrar otro movimiento para seguir andando. Es la ley mecánica de la vida. La vida es así. ■

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



quieroquemeveas. veintisiete paneles con figuras moldeadas de distintos materiales. Alejandra González

# A imagen y semejanza: Con la artista visual Alejandra González Soca

*"Perdón, dónde queda la isla de mis madres?..."*

Mayra Santos Febres.

En marzo de 2008 y en el marco del "día de la mujer", Alejandra González Soca realiza una de las presentaciones de su pieza "quieroquemeveas" donde modelos de resina con forma de vulva son intervenidos lúdicamente con diversos materiales, enmarcados individualmente y expuestos, frontales, desafiantes, divertidos e "invitadores", a la vista, el tacto y la discusión del recatado público uruguayo. El acercamiento a esta obra y a su creadora sirve como punto de partida para el planteo de interrogantes y reflexiones sobre el papel de las artistas mujeres al presente, en un juego coral donde el diálogo particular se intercala con las posturas de críticas, teóricas e historiadoras (i) de actualidad y donde las preguntas ocupan, necesariamente, un lugar más amplio que las respuestas.

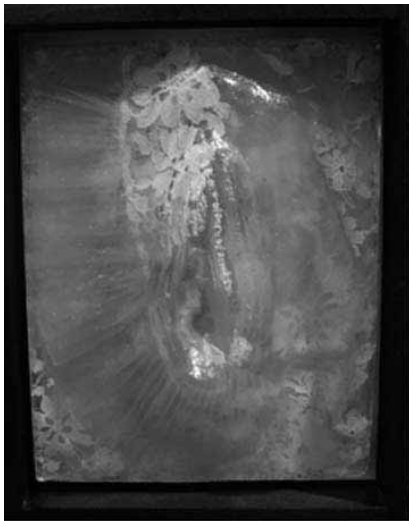
Verónica Panella

## Los límites y las mitologías: un nuevo mapa de territorios explorados.

No cabe duda que las mujeres están presentes en los museos. Inmortalizadas como santas, pecadoras, ejemplos de cotidianidad u objetos de deseo, llenan salas de las más diversas tendencias y registros. Sin embargo, como costillas sacadas del costado de Adán, estas imágenes resultan, en su mayoría, visiones masculinas. Debemos esperar a la segunda mitad del siglo XX para encontrar esfuerzos sistemáticos, organizados y colectivos, por parte de las mujeres, enfocados en tomar las riendas de la representación y la reflexión de sus

espacios particulares. Los campos de creación privilegiados por las artistas de ese momento histórico, según el planteo de la historiadora de arte Amparo Serrano de Haro(ii), son dos: los "límites del cuerpo", donde, en contrapartida al tradicional papel de modelo/objeto observado, la mujer artista realiza una visión personal, crítica y muchas veces amargamente humorística de su yo más íntimo, y las "mitologías domésticas", lugar de resignificación de los tradicionales roles femeninos a partir del uso de objetos, imágenes, actividades y símbolos del entorno privado.





**¿En qué lugar de esta clasificación puede quedar una obra de las características de “quieroquemeveas”?**

AG: *... Existe una doble significación, por un lado encontramos la re-creación explorativa y lúdica de la forma corporal, el juego con la materia sobre y con el volumen de la vulva que podría hablar de la reflexión mencionada sobre los límites del propio cuerpo femenino, pero por otra parte, me imagino estas formas como portales por donde entrar a distintos mundos que inevitablemente se ligan a roles femeninos, asociando cada pieza a una posible representación o “retrato” de algún modelo de mujer.*

Paralelamente a estas exploraciones, los medios de comunicación, con un alcance mucho más masivo, bombardean estereotipos que van desde el ama de casa que lava los pisos vestida de coqueto “sport” hasta la deshumanizada exposición de una bailarina en el caño.

**¿Cuál puede ser el papel que cumpla la producción femenina, consciente y reflexiva, frente a esta realidad?**

AG: *... La fuerza de los estereotipos se evidencia a partir de las reacciones que se generan frente a la pieza. Actitudes que apuntan al “¿dónde vas a poner eso?”, deja claro la persistencia de*

Fragmento de **quieroquemeveas**. Esta obra fue expuesta con distintos formatos y etapas. En el año 2007, en el Teatro Metro junto a la inauguración de **Monólogos de la Vagina**. En 2008, en la Casa de la Cultura de Maldonado, y la Junta Departamental de Montevideo dentro del ciclo **“Musea: cultura femenina itinerante”**. Exposición permanente en Taller Casa Berro.

*ese pensamiento que juzga espacios corporales como “secretos” o “sucios”. Con respecto a generar cambios, obviamente la intención está presente y eso se relaciona con los ámbitos en los que trabajo o en los que se presenta la obra. No quiero decir que la visión de una pieza como “quieroquemeveas” resignifique el concepto del otro sobre los roles femeninos, pero no es una obra que a la gente le resulte indiferente, hay algo que se moviliza frente a ella, un recuerdo sostenido que deja cierta huella y que se retrotrae a distintas historias personales. ¿En qué se diferencia el manejo comercial y explícito del cuerpo de la exposición frontal de una vulva?. La respuesta está en el sentido de búsqueda que respira la obra.*

**Arte femenino y arte feminista: cuando lo íntimo es político (iii)**

La mencionada creciente participación de las mujeres en el arte, junto al accionar de movimientos sociopolíticos que, a partir de la década de 1960 buscan minar ciertas estructuras de poder, generan, en el plano teórico, nuevos temas de debate, como la diferenciación entre arte femenino y arte feminista. De márgenes más difusos que los que se les atribuyen habitualmente, la visión descriptiva de una subjetividad propia podría caracterizar al primer grupo, en contrapartida al carácter combativo y político atribuido al segundo, que no supondría *“...una metodología, ni un estilo determinado, sino una posición ideológica que propugna una revisión de los conceptos desde una voluntaria alteridad que hace saltar por los aires convenciones y jerarquías”* (iv).

**Llevado nuevamente a nuestro ámbito de análisis, ¿se ubica la producción de González Soca hacia algunos de los lados de esta línea?**

AG: *... Nuevamente me parece encontrarme al borde de la clasificación, pero no por tibieza, sino por una intención consciente de alejarme de la categorización definitiva. Indudablemente la obra tiene un compromiso fuerte, personal, social, comunitario que quizás la ubicaría dentro de la clasificación de “feminista”, aunque podría ir más allá, con un componente vincular que trasciende el género, apuntando a la persona. Esto se relaciona con la génesis de la obra, ya que, si por un lado me entregué totalmente en su realización también interactué con muchas personas, algunas quizás más activamente “feministas” que yo y*

**HUELLAS ÍNTIMAS**

Alejandra González Soca (Maldonado, 1973) es Licenciada en Artes Visuales, Psicóloga y desarrolla labor docente en su taller particular. Su trabajo, alejado en general de los ámbitos de exposición más “tradicionales”, se nutre de estas tres actividades, a la vez que refleja una búsqueda sistemática de comunicación y sentido: *“no concibo un arte que no tenga implicancias sociales, personales e íntimas. En mis últimos proyectos me he volcado a la utilización de huellas corporales como “cáscaras humanizadas” y objetos cargado de historias y significaciones subjetivas (...) Estas significaciones atraviesan la forma concreta y son expuestas para generar relaciones-reacciones diversas con el espectador-participante, como una reconstrucción de “la obra”.*





#### MONÓLOGOS DE LA VAGINA

*"Coralmente distribuidas en las paredes, ellas, a quienes la Señora Naturaleza había cedido un sitio reservado, esquivo al simple vistazo (...), se presentan (...); frontales y dispuestas. En 'quieroquemeevas', la artista plástica y la mujer, eligió como molde la anatomía de nuestras 'chicas', para 'pop-ularizarlas' a través de texturas, colores y objetos cotidianos. Cuencos femeninos, funcionaron como único elemento constante ante una riquísima variedad de propuestas lúdicas y reflexivas acerca de todo lo que pasa por esta zona y acerca de la certidumbre, por cierto, de que: las relaciones de poder efectivamente, penetran los cuerpos".* **Texto de Elisa Fornaro extraído de la página de Alejandra González en myspace. Curiosamente, los administradores de ese espacio consideraron necesario dar de baja las imágenes de la obra en varias oportunidades. Hablando de silencios (o censuras) significativos...**

cuyos aportes integré. Una esencia femenina tiene muchos componentes, puede verse desde un rol combativo, pero también implica una capacidad germinal, que en algunos casos el "feminismo" intentó desechar en pos preferir otros papeles. Lo que yo digo es, ¿por qué aspirar a tener todo?. Es una apuesta difícil, pero desechar roles también genera riesgos.

#### **"Y sin embargo estaban"<sup>(v)</sup>... la necesaria construcción de la memoria**

A través del tiempo, las escuelas historiográficas han elegido iluminar desde el análisis diversas áreas de conocimiento histórico, pero el abordaje de los procesos que involucran a las mujeres son de reciente (y muchas veces marginal) inclusión. "El primer tema o asunto pendiente con el que tiene que lidiar la mujer artista es con la tradición anterior"<sup>(vi)</sup>. No tenemos, como mujeres, la opción de elegir o descartar referentes propios, ni a los varones se les abre la posibilidad de buscarse en "maestras" femeninas. Los espejos que ofrece el pasado, los "vieux maîtres", son hombres. Si, como señala Griselda Pollock, "las palabras lo determinan todo"<sup>(vii)</sup>, la inexistencia del vocablo "genia" resulta cuando menos significativa.

#### **Personalmente, ¿se identifica la artista con algún aspecto de esta situación?**


AG: *Por un lado, creo que, en mi caso, la trama de referencia se construye desde múltiples*

lugares y desde muchas mujeres, no exclusivamente artistas plásticas. Por otra parte, lo que hay es poca Historia del Arte enfocada a mujeres. No es que no existan mujeres que hayan sido geniales, sino que visualizarlas supone un rastreo. Tengo la sensación que desde este tiempo se va a dar una búsqueda de referentes femeninos. En mi realidad particular y posiblemente como consecuencia del camino elegido, la búsqueda se produce en forma retrospectiva. Desde el lugar en el hoy que me encuentro tengo hambre de saber dónde están las otras, qué hicieron, cómo lo hicieron.

Las nuevas investigaciones se enfrentan a limitaciones epistemológicas que no son menores, el pobre registro de las fuentes o el descuido, cuando de la conservación de la obra de las artistas se trata, entorpecen los caminos hacia la construcción histórica. Sin embargo, uno de los mayores obstáculos radica en la desvalorización social que aún recae sobre este tipo de análisis.

#### **¿Puede plantearse alguna fundamentación específica a favor del estudio de género?**

AG: *Básicamente, se trata de la importancia de la visión particular y de las elecciones que uno, con pleno derecho, realiza. Cuando se investiga, necesariamente se va a marcar un campo de interés, ¿por qué no puede ser lo femenino, si es además mi punto de vista*

*intransferible? Yo apporto desde este lugar, con un sentido inclusero hacia las propuestas que están desarrollando otras artistas. En último caso, lo que sí puede cuestionarse por inmoral en un momento de cambios como el presente es la creación consciente de obras sin sentido.* 

(i) Se conjuga en femenino porque, en general, quienes han abordado estos temas desde la crítica o la Historia del Arte son mujeres.

(ii) Amparo Serrano de Haro. "Mujeres en el arte, espejo y realidad". Plaza y Janés editores. Barcelona 2000.

(iii) Término acuñado por Carol Hanisch, y citado por Patricia Bentancur en "Perspectivas de género y políticas de representación". Catálogo de "lab05: La problemática de género en la producción del arte iberoamericano contemporáneo" (CCE 2005). Hace referencia a la revalorización de las vivencias personales en tanto espacio de reflexión y tema central de la creación artística.

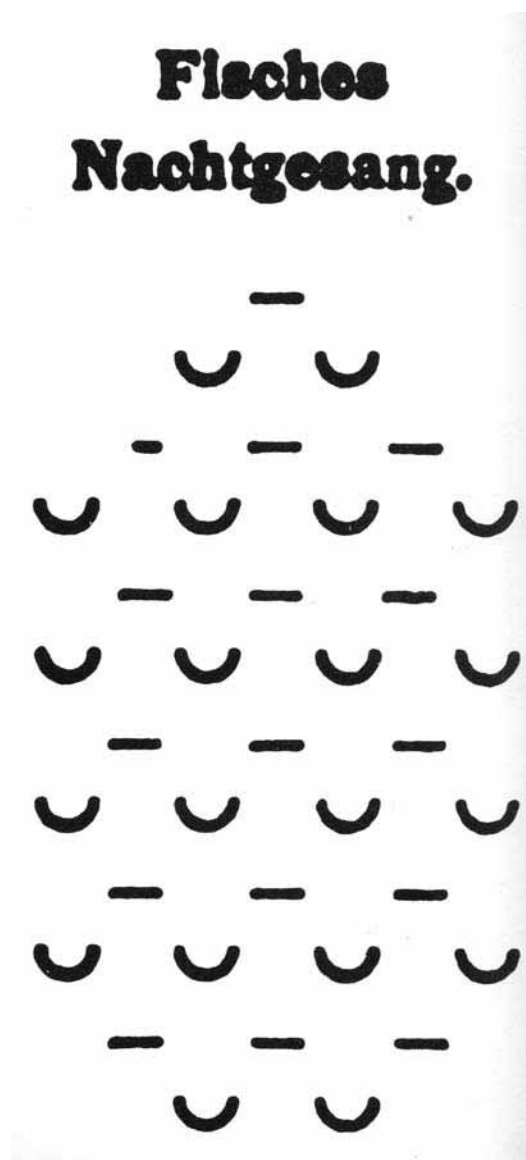
(iv) Serrano de Haro, Op.Cit. pag 107

(v) Georges Duby, "Historia de las Mujeres T.1". Editorial Taurus. 1992. Refiere al "desencuentro" entre la real participación femenina en procesos del pasado y su escasa inclusión en los estudios históricos.

(vi) Amparo Serrano de Haro. "Trama y temas de la mujer artista del siglo XX", "Heterogénesis" N° 40, Julio del 2002

(vii) Griselda Pollock "¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?", publicado originalmente en "Feminisme, art et histoire de l'art". Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

# Poesía visual uruguaya, todavía: addenda



Christian Morgenstern. "Canto nocturno del pez".

Riccardo **Boglione**

Como es notorio la tradición de "esa zona marginal o fronteriza que existe en el límite entre las artes plásticas y la literatura"; sea la conjunción de palabras e imágenes que se resignifican mutuamente y que se da desde hace dos milenios y en todo el globo - tiene numerosos exponentes en el Uruguay. Una (breve) historia de la poesía visual uruguaya fue intentada en 1986 por uno de sus más recientes seguidores, N. N. Argañaraz, que recogió, luego de un rápido vistazo al panorama internacional, siete autores proponiendo sucintas notas bio-bibliográficas y una selección de sus poesías.<sup>2</sup>

Veintitrés años más tarde, Clemente Padín, fuera de dudas el campeón nacional del género, organizó en el MEC una exposición que agrandaba sensiblemente la selección, haciéndola llegar a veintiséis autores, incluyendo escritores que sólo

ocasionalmente han incursionado en lo visual y artistas que en algunas ocasiones han usado palabras en sus obras.<sup>3</sup> La gran mayoría de ellos opera a partir de la década del 60 cuando, luego de las experiencias pioneras de Ernesto Cristiani y de las revistas neo-vanguardistas de Padín (*Los huevos del Plata*, *Ovum 10* y *Ovum*) el interés hacia lo verbo-visual estalla a nivel global. Padín antes del fatídico 1960 (fecha capital, ya que sale el libro "concretista" *Estructuras* de Cristiani)<sup>4</sup> sólo añade a Torres García (cuya mezcla de escritura e ilustración haría dudar más de un devoto purista de la poesía visual), Alfredo Mario Ferreiro con un par de páginas del *El hombre que se comió un autobús* y una página del misterioso volumen colectivo *Aliverti Liquidada*, seguramente el libro más verbovisualmente audaz de toda la literatura uruguaya. Sin embargo, enterrado en las bibliotecas y tachado de la memoria, hay más. La idea de esta nota es

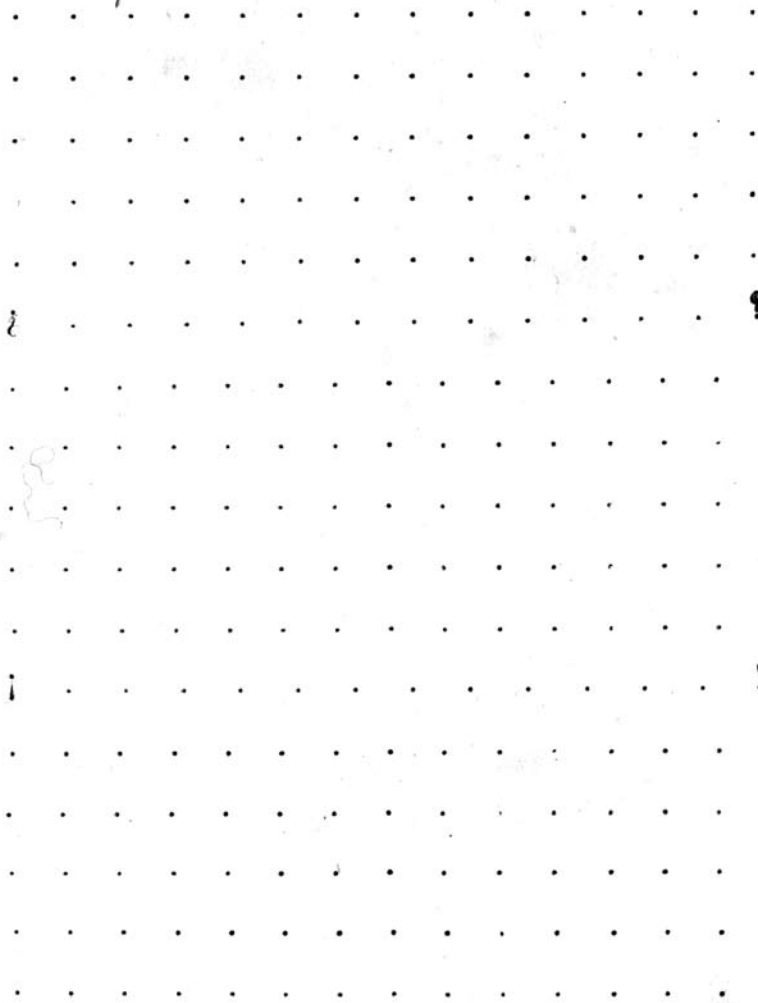
entonces asomarnos luego de más de ocho décadas a dos ejemplos poco conocidos de esa modalidad compositiva (también con la dichosa conjetura de que se puedan encontrar otros), ambos sintomáticamente pertenecientes a los años 20, cuando con retraso y estorbo la ola futurista/ultraísta pegó en Montevideo.<sup>5</sup>

Antes de presentarlos es justo anticipar que su valor literario es escaso (sobre todo en el primer caso), pero declarando a la vez que estamos seguros que su desentierro, más allá de un valor documental intrínseco, puede funcionar como mínimo auxilio en la imponente tarea de reconstruir un clima cultural tan fecundo como los años 20 en el Río de la Plata. Ayuda también la máxima (creo) gombrowicziana según la cual una literatura se entiende mejor a través de sus pésimos escritores que de los buenos y, se podría agregar, se entiende más rotundamente aún cuando los mismos se extienden



**LA CANCIÓN IGNOTA**

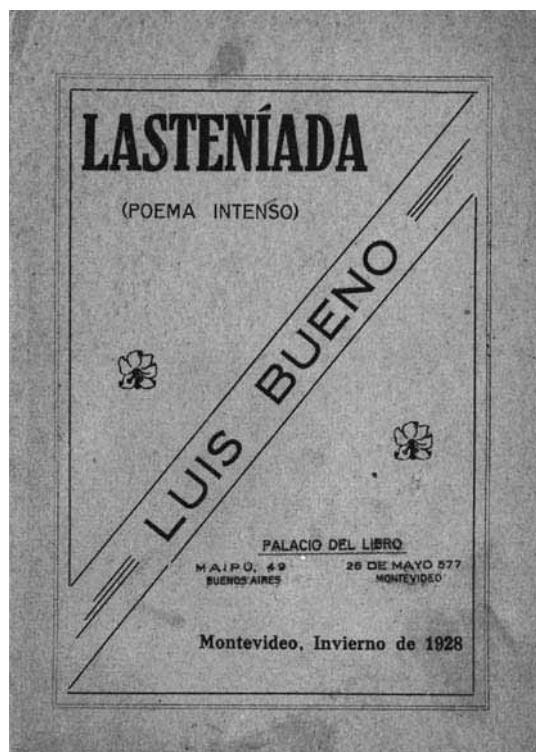
Luis Bueno. "La canción ignota".



en extravagancias. Empezamos con el más débil: se trata de una poesía de Traslación Martín González Barbé.<sup>6</sup> Antes que nada, la ubicación: el poema se encuentra en el número 19 del febrero 1924 de la revista bonaerense *Acción Femenina*, curiosa publicación profeminista de "vanguardia teosófica" como se autodefine en sus mismas páginas, dirigida por la argentina Luisa Ferrer (en arte Hipatia). El poema (precedido por un panegírico que González Barbé le hace a Ferrer, "mujer excepcional y superior por excelencia") impreso bajo el rubro de "Prosa del Buen Pensar" se titula *Una copa*. Es un *technopaegnon* o *carme figurato* o caligrama,<sup>7</sup> o sea un texto en donde la distribución de las líneas "crea" una silueta visualmente reconocible y que tiene que ver con el contenido de la poesía, formando aquella "unión que se fija en una relación jerárquica en donde la lengua se somete a la función representativa icónica,

pero conserva en primer plano la intencionalidad de expresarse con el propio medio".<sup>8</sup> El "motivo" de la copa tiene antecedentes importantes en el género ambos en la antigüedad<sup>9</sup> y en su proximidad geográfico-temporal: Francisco Acuña de Figueroa es uno de los autores más prolíficos de poemas de figuras de todos los tiempos, con 27 *technopaegnia* de los cuales 22 son copas. Las dos peculiaridades del poema de González Barbé - posiblemente la primera poesía visual uruguaya del siglo XX - son los contornos trazados con lápiz que siguen el perfil de las líneas como para reafirmar la silueta, recurso no tan común en la historia del género (una excepción es el ya citado en nota Baldassarre Bonifacio). Notable también el hecho de que el poema es un acróstico, vale decir que cada primera letra de cada verso, leída verticalmente, forma una frase, en este caso: "Alcohol, tú eres la miseria."<sup>10</sup> El acróstico es de tipo "no oculto",

porque las letras son en negrita y puestas en horizontal: otro elemento que revela la extrema sencillez de la poesía, una composición bastante patética sobre los efectos dañinos del alcohol. Sin embargo, se podría avanzar una interpretación "dialéctica": tal vez González Barbé haya intentado una "respuesta", sorprendentemente tardía, al más célebre *carme figurato* antiguo, o sea la "divina botella" de François Rabelais en donde el autor francés declama las virtudes del vino. La hipótesis es bastante atrevida, pero en parte corroborada, más allá del nexo temático, porque en las primeras ediciones del quinto libro de *Pantagruel* aquel caligrama también está rodeado por un dibujo. De todas formas, parece más una especie de homenaje a Acuña de Figueroa que un momentáneo paseo por orillas atrevidas, dadas sus actitudes "generalmente contrarias a la vanguardia que tanto le gusta fustigar".<sup>11</sup> El segundo caso, *La canción ignota*, una poesía de Luis Bueno, es un poco más complicado, antes que nada porque esa composición no ha pasado desapercibida, aunque nunca fue reproducida luego de su primera aparición.<sup>12</sup> Se encuentra en una colección de poesías llamada *Lasteniada (poema intenso)*, publicada por "Palacio del libro" de Montevideo durante el invierno de 1928. Es la decimoquinta composición de dieciséis, que relatan, siguiendo una lógica temporal, la visita nocturna del viejo (y casado) poeta a su nueva llama, Lastenia, apenas una "colegiala".<sup>13</sup> En una noche fría y tempestuosa el protagonista golpea a la puerta pero la muchacha no oye (o no quiere oír) y no abre, ni siquiera frente a un tentativo de serenata. Al final el hombre se rinde y pide a Dios descanso. Los versos de las poesías son malos, pero un aire de liviana parodia ("Sin embargo, Lastenia, este mi canto/ Es rimado con llanto/ Y tejido con nervios desgarrados:/ Como suelen cantar los desgraciados"; "Por ti seré un santo o un pirata,/ Seré pastor de ideas o de ovejas,/ Haré miel como hacen las abejas...") y cierta tensión erótica frustrada (refiriéndose a su guitarra, probable metáfora del pene: "Perdónala en honor a su pasado:/ Ya no suena de tanto haber cantado,/ Ya no canta de tanto



Luis Bueno. Portada de Lasteniada.

## Prosa del Buen Pensar



Montevideo.

T. M. GONZALEZ BARBÉ

González Barbe. "Una copa".

haber sufrido"; "Y, ahora, que quiero de tu alma ir en pos/ ¡La maldita guitarra ya no tiene voz!") evitan que sean simplemente terribles. Aunque el libro es el trabajo de un diletante, la penúltima composición, *La canción ignota*, es un *coup de théâtre* gráfico (y no sólo) realmente notable: las letras han abandonado la página, solamente 17 líneas formadas por puntos la llenan, la sexta línea enmarcada por puntos de interrogación y la duodécima por puntos de admiración, algo que deja entender obviamente una pregunta y tal vez su respuesta.<sup>14</sup> No hay muchos precedentes de poesías enteramente reducidas a signos visuales, algo que de alguna forma se podría llamar "poesía abstracta". Los únicos dos que conozco son una poesía de Ippolito Nievo, *Saliendo hacia Sicilia* (1860), ocho líneas de puntos que terminan con un punto de interrogación,

muy parecida a la de Bueno y otra del alemán Christian Morgenstern, *El canto nocturno del pez* (1905), donde los versos son compuestos sólo a través de los símbolos de las sílabas breves y largas.<sup>15</sup> Además, ese rectángulo de puntos se puede trasladar ágilmente de su deslumbrante estatus de composición visual hacia el reino de la "poesía conceptual" siendo la ilustración "retórica" de su propio título. La pregunta que agudamente pone Craig Dworkin, crítico y poeta norteamericano especializado en escritura conceptual, para definir ese género no podría tener mejor ejemplo que *La canción ignota* como respuesta: "¿Como sería una poesía no expresiva? ¿Una poesía de intelecto y no de emoción? ¿Una poesía en donde la sustitución a la base de la metáfora y la imagen fuera remplazada por la directa presentación del lenguaje mismo,

con el "flujo espontáneo" suplantado por el procedimiento meticuloso y el proceso lógico exhaustivo?"<sup>16</sup> ¿Qué hay de más lógico y "frío" que cambiar, en una "canción ignota", todas las palabras con puntos misteriosos, volviendo al texto en pura suspensión? Poco importa la intencionalidad de Bueno ("en literatura no hay forma definitiva" había declarado en su anterior *Rebeliones del espíritu*, libro para nada vanguardista): son experimentos que hablan eficazmente de la *Stimmung* de una época.<sup>17</sup> ■

impresora  
**CONTINENTAL**

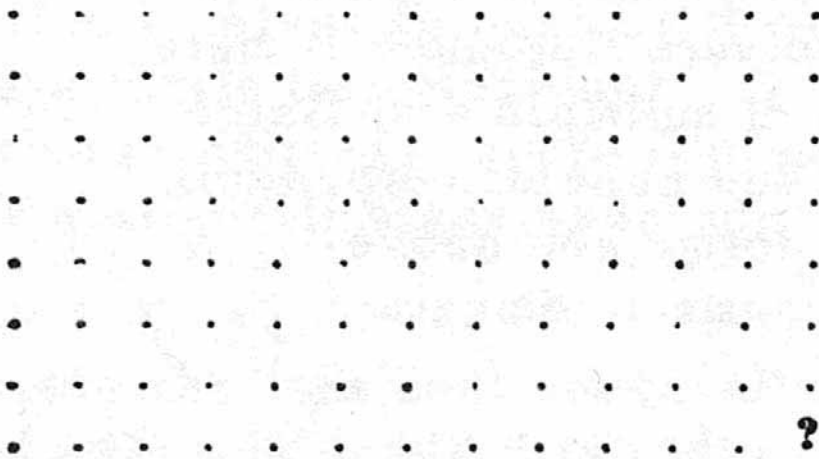
**Calidad, tecnología y servicio de una familia gráfica.**

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





## Partendo per la Sicilia.



Ippolito Nievo.



González Barbe en 1930.

1 Clemente Padín, V + V. Lo verbal y lo visual en el arte uruguayo. Montevideo: Centro Cultural MEC, 1998. p.s.n.

2 N. N. Argañaraz, Poesía visual uruguayo. Montevideo: Mario Zancocchi Editor, 1986. Los autores incluidos son: Francisco Acuña de Figueroa, Ernesto Cristiani, Julio Campal, Clemente Padín, Jorge Caraballo, Ruben Mario Tani y el mismo Argañaraz.

3 En el catálogo de la muestra citado en apertura, se nombran, además de los antologizados por Argañaraz: Torres García, Alfredo Mario Ferreiro, Aliverti Liquida (colectivo), Amanda Berenguer, Marosa di Giorgio, Luis Camnitzer, Blanca Porras, Atilio Buriano, Carlos Pellegrino, Mario Sagradini, Roberto Mascaró, Eduardo Milán, Héctor Bardanca, Jorge Echenique Febrero, Eduardo Casanova, Luis Bravo, Rafael Courtoisie, Eduardo Roland y Celma García.

4 Ver N. N. Argañaraz y M. Lavandeira, "Ernesto Cristiani, un poeta silenciado" en O DOS 1, 1989; y Eduardo Roland, "Un poeta tan vanguardista como incomprendido", en Ernesto Cristiani, exposición antológica 1963-1989, curador Manuel Neves, Montevideo: Centro Cultural de España, 2009, pp. 41-51.

5 Ver por los menos los artículos de Emir Rodríguez Monegal "El olvidado ultraísmo uruguayo", en La obra crítica de Emir Rodríguez Monegal, Vol. 1. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1993, pp. 119-143; Pablo Rocca, "Las rupturas del discurso poético. De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940", en Historia de la literatura uruguayo contemporánea, Tomo II. Montevideo, Banda Oriental, 1997, pp. 9-59 y el reciente libro de May Lorenzo Alcalá, La esquivo huella del futurismo en el Río de la Plata. Buenos Aires: Editorial Patricia Rizzo, 2009.

6 Comúnmente achicado en T. M. González Barbé. Nacido en 1898, no se encuentra en el Diccionario de la literatura uruguayo de Oreggioni. Una nota biográfica de Nicolás Gropp se puede leer en el decimoquinto de los "Cuadernos de América sin nombre": Un diálogo americano. Modernismo brasileño y vanguardia uruguayo (1924-1932), curadores Pablo Rocca y Génesis Andrade. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 324-325. Una

versión electrónica del libro está disponible en Internet: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6288/1/CuadernosASN\\_15.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6288/1/CuadernosASN_15.pdf). Bibliografía de González Barbé: Cuentos gauchos. Montevideo: Taller Grafico La Pluma, 1930; Campo Verde. Montevideo: Palacio del libro, 1931; Poemas del alma. Montevideo, 1932; Poemas a mimo. Montevideo, 1933; Madre, poemas en prosa. Montevideo: Imprenta Fuentes, 1939.

7 Se definen technopagnia (carne figurato en latín) a los caligramas antecedentes al momento en que así los nombra su primer autor "moderno", Guillaume Apollinaire.

8 "L'unione [che] si fissa in un rapporto gerarchico nel quale la lingua si sottopone alla funzione rappresentativa iconica, ma conserva in primo piano l'intenzionalità di esprimersi col proprio mezzo" Giovanni Pozzi, La parola dipinta, Milano: Adelphi, 1981, p. 25. Este libro es sin dudas la mejor análisis de las "poesías figuradas" en la antigüedad junto a Dick Higgins, Pattern Poetry, Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1987

9 Por ejemplo el alemán Paul Harsdörferr compuso un cáliz para un brindis nupcial en 1621 y el italiano Baldassarre Bonifacio otro en su Urania (vasta colección de technopagnia de 1628).

10 El acróstico tiene una sólida tradición en las letras hispánicas, testigo el prólogo de La Celestina de Fernando de Rojas, y el mismo Acuña de Figueroa cuenta con una considerable producción en este sentido, a veces combinada con el carne figurato, como en el caso de González Barbé.

11 Nicolás Gropp, T. M. González Barbé, en Rocca-Andrade, p. 325. Gropp se refiere principalmente a su actividad crítica ejercitada en la revista Renovación de Durazno.

12 Luis Bueno nació en 1887. Tampoco él aparece en el Diccionario ya mencionado y ni siquiera el generosísimo Julio Casal lo incluye en su Exposición de la poesía uruguayo de 1940. Sin embargo, una nota biográfica escrita por Gabriel Lyonnet se halla en el valioso Rocca-

Andrade, pp. 315-316. Ahí justamente viene destacada la poesía en cuestión (ver nota 14). Bibliografía de Bueno: Memorial, prosa y verso (en portugués), s.d.; Rebeliones del espíritu, crítica social y estudios psicológicos. Montevideo: Imprenta O. M. Bertani, 1923; Lasteniada (poema intenso). Montevideo: Palacio del libro, 1928.

13 Cada composición, o "momento", tiene un título: En sordina, La confesión, La ingratitud, Noche siniestra, Suplica inquieta, Compromiso, Canto atormentado, La culpa, Gloria suprema, Aspiración única, Disyuntiva terrible, La Guitarra, Ayer, Hoy, La canción ignota y La oración.

14 Así la describe Lyonnet: "[Bueno] Canta aquí penas de amor, sin renovación formal alguna excepto por «La canción ignota», compuesta de puntos suspensivos divididos por signos de interrogación y exclamación abiertos y cerrados, al principio, y al final del primer y segundo «tercio» del poema". En Rocca-Andrade, p. 316.

15 Partenza per la Sicilia de Nievo fue señalada por el artista plástico Claudio Parmiggiani a Adriano Spatola que en 1975 la publicó en su revista de textos experimentales Tam Tam.

16 "But what would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion? One in which the substitutions at the heart of metaphor and image were replaced by the direct presentation of language itself, with "spontaneous overflow" supplanted by meticulous procedure and exhaustively logical process?" Craig Dworkin, Introduction to an Anthology of Conceptual Writing, <http://ubu.com/concept/>

17 Lasteniada aparece un año después que El hombre que se comió un autobús de Alfredo Mario Ferreiro, verdadero tótem de la vanguardia uruguayo (aunque visualmente no muy temerario), pero cuatro años antes del secreto e inhallable Aliverti Liquida (agradezco a Alfredo Carril por habérmelo proporcionado). Ahí abundan "versos" compuestos solamente por puntos, pero mezclados con otros "normales", aunque en un caso, De la desesperación de vivir vagando de "Fray Cascarudo", la preponderancia de los mismos le otorga un rol central y un aire de dilema que hacen acordar a La canción ignota.

# “The song remains the same”



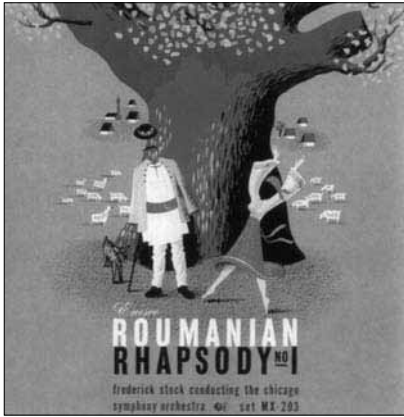
## El arte de las portadas de discos de música culta “clásica”

Oscar **Larroca**

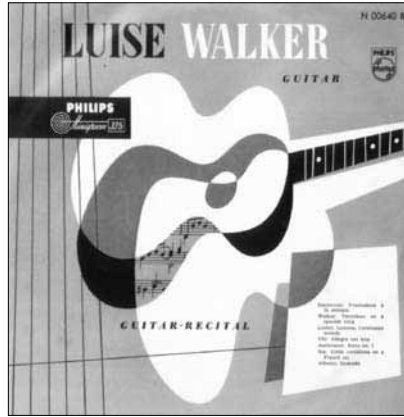
A diferencia de los capítulos anteriores **(El arte de las portadas de discos de rock** (1) -anglosajón e iberoamericano-) donde se decía que el diseño gráfico tenía el cometido de conquistar la atención del público mediante la seducción de la imagen del artista o la pregnancia del logo; el diseño de tapas de música culta clásica (2) responde a los signos de clase del género, donde la composición de los elementos gráficos se halla a expensas de una temática y estética sobrias. En lo que concierne a los retratos, cabe precisar que se repiten los autores (Mozart, Bach, Wagner, etc.) pero se multiplican los intérpretes. De tal modo que a menudo son los directores de orquesta o los solistas quienes aparecen en la portada mediante fotografías o reproducciones de pinturas. Paisajes bucólicos, tipografía orgánica y controlada (con

cierto abuso de la cursiva inglesa), ornamentaciones asociadas al barroco, al art nouveau o art déco; pinturas impresionistas o vanguardistas de la década del '20 y '30, e instrumentos musicales, son los otros elementos elegidos para las ilustraciones. Pocos diseñadores -confirmando la máxima de que la excepción hace a la regla- eligieron la mirada desenfadada, surreal o kitsch. Como afirmáramos en el capítulo anterior, varios escuchas de rock accedieron a una banda musical a través de las ilustraciones de las carátulas de discos; y hasta resulta difícil divorciar la música de la agrupación Yes -por ejemplo- de las tapas realizadas por su ilustrador Roger Dean. Muy distinto es el diletaante o aficionado a la música clásica, pues cuando éste adquiere un fonograma de su música favorita, directamente solicita al vendedor el nombre del compositor y/o el título

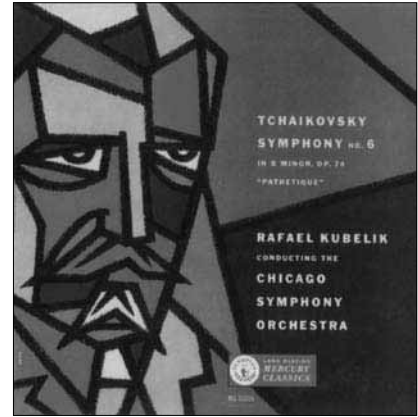




Estados Unidos. 1943.  
El paisaje campesino en ilustración estilizada.  
(Sin datos del autor)



Holanda. 1950.  
El nostálgico charmé de los '50.  
(Sin datos del autor)



Estados Unidos. 1952.  
Referencias al cubismo en un retrato de primer plano. J. Maas.

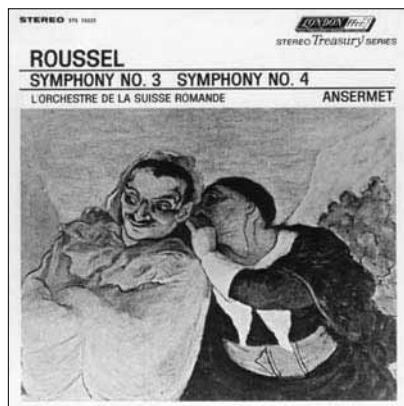
de la obra correspondiente, sin importarle en absoluto el diseño. Cuando los *long-plays* de vinilo fueron sustituidos parcialmente por el Disco Compacto (DC) a mediados de la década de 1980, esos consumidores no vivieron la pérdida de la gráfica como consecuencia de la reducción de la imagen (3). De tal modo, las discográficas no necesitaron redoblar esfuerzos promocionales en el intento de estimular el consumo de esa porción de mercado cautivo. Por otro lado, el diseño de la serie "Music for You", lanzada en 2001 por Sony Classical con portadas de diseño próximo a la *New Age* (mares calmos, cielos místicos) intentaba contribuir a vencer la resistencia del público nuevo cuando ve en una batea un disco de "música clásica".

De todas maneras, son pocos los espacios mediáticos donde la gráfica de las portadas tiene visibilidad, y casi siempre su presencia se encuentra subordinada a las fechas de los conciertos de los intérpretes o compositores. No obstante, en algunos países se reconoce y se premia este tipo de arte: desde el año 2006 se entrega en Polonia la estatuilla Fryderyk a la mejor carátula en esa materia, entre otras categorías. A partir de la década de 1970 hubo un auge de los típicos sellos fonográficos europeos que editaban música culta: London, RCA, Seraphim, Mercury, Decca, EMI, Philips, Telefunken, y uno de los más conocidos (por lo menos en esta región, debido a la calidad del prensado

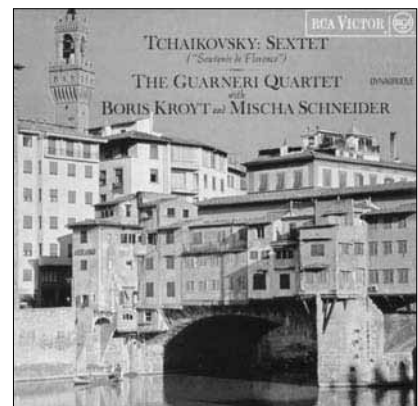
y de sus grabaciones), como Deutsche Grammophon Gesellschaft (GDD, por sus siglas). Detrás de estos sellos aparecieron otros como Vox, Lyrita (Inglaterra), Inedith, Erato, Carthgène (Francia), Hungaroton (Hungría), Muza (Polonia), Balkanton (Bulgaria), Electorecord (Rumania), Supraphon, Pantan, y Opus (ex Unión Soviética). Antes del acoplamiento de las grandes compañías multinacionales, algunos países del Oriente fabricaron y comercializaron discos de vinilo de música culta: China Record Company (China), Kiwi (Nueva Zelanda), Toshiba (Japón), y World Records Club (Australia) entre otros. En todos estos casos, el diseño no escapa a los estereotipos gráficos ante-



Estados Unidos. 1961.  
Studio five.



Estados Unidos. 1970.  
Desarrollo de los grandes sellos fonográficos.  
(Sin datos del autor)



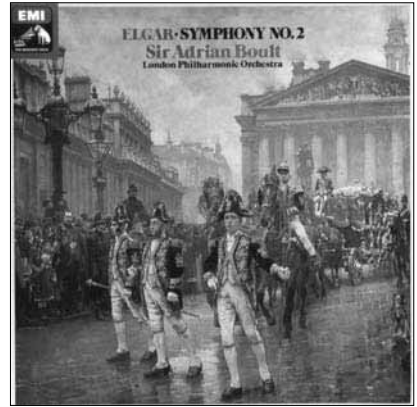
Inglaterra. 1967.  
Paisajes a modo de postales.  
(Sin datos del autor)



Estados Unidos. 1975.  
El retrato fotográfico del autor o del intérprete como variante de la postal bucólica.  
(Sin datos del autor)



Estados Unidos. 1975.  
Ilustración de tipo lineal.  
Hames Barkley.



Inglaterra. 1976.  
William Logsdail.

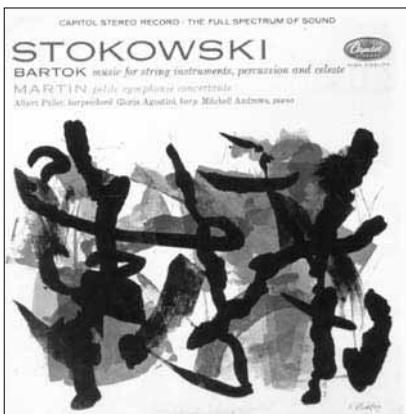
riormente mencionados. Algunos ilustradores, sin embargo, destacaron por sobre la línea de flotación. Algunos nombres: Alex Steinweiss (quizá el pionero, del que damos cuenta en la reseña de libros de la página 29), James Barkley, Ed Lee, Bob Defrin (Estados Unidos), William Logsdail (Inglaterra), Stanislav Vajce y Milan Jaros (ex Checoslovaquia). En las páginas que siguen, se detallan algunos ejemplos. En una próxima entrega, veremos algunas muestras de carátulas uruguayas de fonogramas de música culta.

Link recomendado:  
<http://www.flickr.com/photos/jl-incrowd/sets/72157604531858301/>



**Classique: Cover Art for Classical Music.**

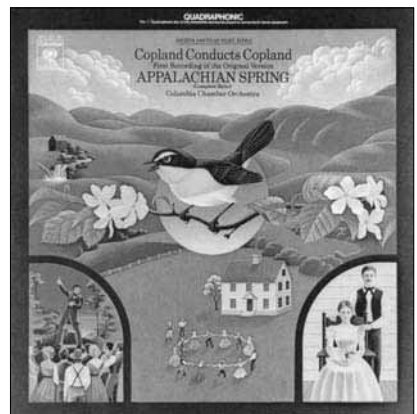
Horst Scherg (ed.). Gestalten Verlag, Berlín, 2009. 224 pp. (Idioma inglés)  
Este volumen presenta el diseño gráfico de setecientos setenta y siete portadas de música culta clásica desde la década de 1940 hasta fines de la década de 1980. Rubro olvidado por los historiadores del diseño del siglo XX, el inventario de aquí propone el coleccionista alemán Horst Scherg esta dividido en quince capítulos: la técnica utilizada en el diseño (fotografía, pintura), los países (origen de los fonogramas), temas, estilos, y perfil de las empresas fonográficas propiamente dichas,



Checoslovaquia. 1968.  
El diseño basado en el arte abstracto de comienzos de siglo.  
Stanislav Vajce.



República Federal Alemana. 1977.  
K. Oden.



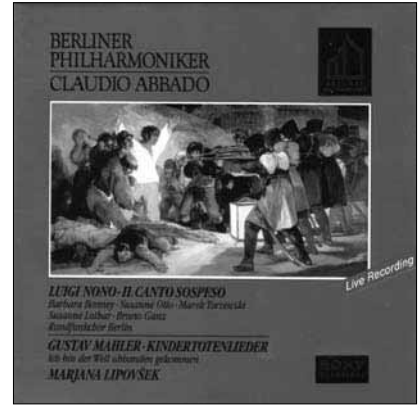
Estados Unidos. 1974.  
Ed Lee.



Checoslovaquia. 1968.  
Milan Jaroš.



Estados Unidos. 1988.  
Bob Defrin.



Estados Unidos. 1992.  
La pintura como salvoconducto que facilita el diseño, aunque evita la originalidad.  
Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808.  
Francisco de Goya y Lucientes.

entre otros. Incluye un apartado con una breve historia de las etiquetas de papel que iban adosadas a cada lado del disco de vinilo. En dicho capítulo se distingue el diseño para etiquetas de Angel Records, Seraphim, Columbia, Epic, Comand y Nonesuch Records. Como compilación, se trata de un valioso referente de una parte de la cultura visual del siglo pasado. (Gentileza de Librería Graffiti; San José y Río Negro -Montevideo-). ■

1) **El arte de las portadas de discos de rock (1ª parte: el Rock Anglosajón)**, La Pupila No. 4, octubre 2008. **El arte de las portadas de discos de rock (2ª parte: el Rock Iberoamericano)**, La Pupila No. 8, junio 2009.

2) Los términos "cultura" o "clásica", para referirse a cierto tipo específico de música, padecen de varias contradicciones o de cierto vacío (no existe una música "inculta" por oposición a "cultura"; y cualquier género musical puede valorarse como "clásico" llegado el caso). A falta de otras calificaciones, hago una distinción de carácter historicista entre música culta clásica occidental (hasta comienzos del siglo XX) y música culta occidental contemporánea (siglo XX).

3) Como sí la vivieron los cultores de otros géneros musicales (el rock, por ejemplo). Las compañías discográficas no ignoraron la importancia de las por-

tadas; simplemente se adaptaron a las restricciones. Así, por ejemplo, para suplir la pérdida del tamaño original de los sobres, algunas bandas se lanzaron a presentar sus fonogramas en vistosos packagings (para uno o varios DC): cajas de cartón, plástico y cuero; o cofres de madera y latas de metal (aluminio, estaño) de distintas formas y tamaños.



Inglaterra. 1993.  
(Sin datos del autor)



Francia. 1997.  
(Sin datos del autor)



Estados Unidos. 1993.  
Fotografía: Carol Weinberg.



# Fotografía desde dos orillas: Pedro Lombardi

| Oscar **Larroca**

Pedro Lombardi (Montevideo, 1967) lleva más de veinte años radicado en París (actualmente vive en Montreuil). Su temprana curiosidad y fascinación por el ser humano lo lleva a realizar varios reportajes en Rusia, Estados Unidos, Canadá y Nueva Caledonia. Ya en sus primeros viajes como fotógrafo resaltan las dos vertientes que terminarán por definir su faena: los problemas de la sociedad, y la cultura a través del teatro, la música y el baile. Trabajador independiente, sus imágenes han ilustrado carátulas de discos y libros. Trabaja para varias compañías de baile y teatro de Francia; desde los circuitos más alternativos hasta la Comédie Française. Da sus primeros pasos con la temática del Tango en París, en 1998, y los continúa desde entonces en las dos ciudades que vieron nacer esta corriente musical: Montevideo y Buenos Aires. Su propuesta es, a la vez, la de un esteta y la de un bailarín tanguero amateur. La sensualidad, la complicidad y la intimidad que logran la magia del tango fueron evocadas en su libro de fotos *Invitation au Tango* (Edition du Collectionneur, Paris 2005) y en una compilación de tangos que incluye varios artistas uruguayos *Invitation to Tango* (Wagram Music). Su trabajo para la marca Aubade (Agenda Aubade 2004), *Leçons de Tango* (Editions de la Martinière, Paris 2003), vendió más de 28000 ejemplares. En noviembre del 2009 salió su último libro de fotografías junto a dos obras de teatro de Olivier Tchang-Tchong (Editions Voix navigables, Paris 2009).



«Eugenia y Chicho» del libro «Invitation au Tango».

## ¿Cuándo te fuiste del Uruguay y cuáles fueron las razones?

Me fui del Uruguay de chico con mis padres, a finales del '79, en plena dictadura.

## ¿Tu carrera como fotógrafo comienza en París?

Mis primeras fotos las saqué en Londres a fines de los '80 cuando estudiaba en la capital inglesa. Volví a Francia y concursé en la Ecole Nationale Louis Lumière (foto, cine y sonido). Empecé a trabajar como fotógrafo estando en esa fabulosa escuela a fines de 1990. Pasé varios años de vacas flacas pero produciendo muchas imágenes. Se puede decir que vivo de la fotografía desde el año '93.

## ¿El trabajar de forma profesional te permite cultivar el "lado artístico"?

Sí. Lo interesante de la profesión en Europa es que uno puede trabajar profesionalmente en foto (prensa, reportaje, comercial, etc.) y paralelamente desarrollar un trabajo artístico que poco a poco crece y te hace crecer. Yo siempre traté de unir las dos cosas trabajando con músicos, creadores de teatro y danza, vendiendo los derechos de utilización de mis fotos y al mismo tiempo haciendo exposiciones. Hoy en día sigo haciéndolo así: guardo gran parte de mi tiempo para

«Bandoneon 040» forma parte de la serie "Aubade" y está en serie limitada en Opera Gallery, en Singapur. 100 x80 cm.

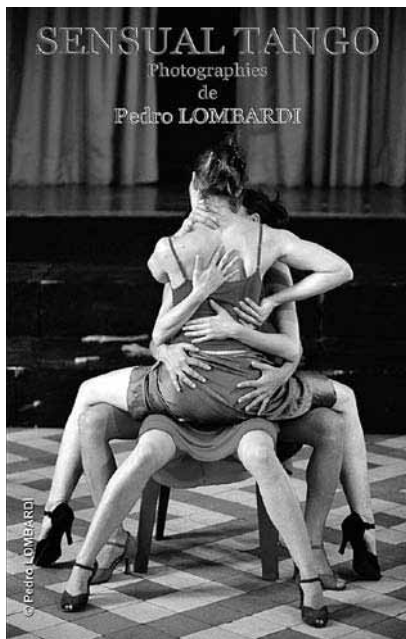
desarrollar una parte artística que, si bien no rinde al principio, a la larga da muchísimos frutos. El mejor ejemplo es mi libro sobre el tango entre Montevideo, Buenos Aires y París: **Invitation au Tango**.

**Por lo que he visto, trabajás más con el blanco y negro que con el color.**

Me encanta el blanco y negro y sigo practicándolo, pero en el universo de lo comercial el color es la regla.

**¿Qué mercado tiene la fotografía artística en Europa, si la comparamos con la región latinoamericana?**

No conozco el mercado en América Latina. Sé que en Londres el mercado de la fotografía es muy dinámico. En París, en cambio, es muy tímido todavía. Pero se ven cada vez más fotos en las muestras de arte contemporáneo. Lo que sí funciona y bate records son los grandes clásicos y las fotos de fines del siglo XIX y principios del XX.



«Flyer», fotografía inédita del libro «Invitation au Tango», expuesta en el Grand Palais en el 2007. 74 x114 cm.

**¿Qué fue lo que te llevó al tango? ¿Un ingreso temprano, algún tipo de nostalgia o alguna otra razón?**

En realidad podría decirte que todo eso junto. Es difícil expresar lo que significa el tango para un rioplatense cuando se está fuera del Río de la Plata. Creo que el tango, como música originariamente de emigrantes, sigue soltando ese jugo nostálgico cuando uno se siente "lejos" de su tierra, de su madre, de sus amigos, de sí mismo... Cuando empecé a trabajar sobre el tema me di cuenta que muchas de las personas que se embarcaban en el tango lo hacían en un momento clave de sus vidas: una separación, un gran cambio, una frontera. Para mí también fue el caso, hacia mis 30 años. Un día, viendo una película en la cual cantaba Goyeneche el tema "Vuelvo al Sur", me subió una lágrima que se convirtió en un llanto enorme, inexplicable, y al mismo tiempo salvador. Después me dispuse a escuchar viejos tangos que creía perdidos en mi memoria y me di cuenta que conocía las letras y las melodías... recuerdos de los discos de mi abuela. De casualidad (aunque dicen que la casualidad no existe) saqué algunas imágenes en un taller en París. Gustaron mucho, empecé a exponerlas y me alentaron a seguir. De ahí volví a Montevideo a explorar y por supuesto me fui a Buenos

Aires. Fueron varios viajes entre las tres ciudades, como puentes lanzados desde ambas orillas del Atlántico.

**¿Y el candombe? También trabajaste con ese género.**

El candombe me acompaña desde chiquito, desde el barrio de mi infancia. Pero fue también en Francia que empecé a explorar, a leer, a entender que... ¡era lo más uruguayo que existe!

**Y ahora un poco más, luego de haber sido declarado "Patrimonio Cultural de la Humanidad"**

Sí. Sobre el candombe saqué muchísimas fotos, pero sin embargo publiqué relativamente pocas. Tengo una anécdota con el embajador de Uruguay en Francia, en el '93. Me citó enojado porque yo había publicado varias fotos de candombe en una revista. En esa publicación, yo había afirmado que "era lo más auténticamente uruguayo". El embajador me "rezongó" aclarándome que no debía dar esa imagen del país...

**¿Podemos saber quién fue el "diplomático" que emitió ese incalificable juicio?**

El embajador en esa época era Miguel Semino, abogado de Julio María Sanguinetti.



«Ivan» forma parte de un libro que salió en noviembre 2009 sobre un trabajo que realizó Lombardi con una obra de teatro (expuesta en 40 x60 cm.), hasta ahora inédita.

**Mucho se ha hablado de la moda tanguera en el corazón de Europa, particularmente en Francia. ¿Se podría hacer una diferenciación entre lo que es consumo pasajero, o creés que realmente el espíritu del tango hizo carne en los franceses?**

Cuando el tango pasó por París a fines del siglo XX la burguesía porteña lo empezó a aceptar por esa admiración que Buenos Aires siempre tuvo por la capital francesa. Ahora, aunque a los franceses les guste el tango, no se puede comparar, ni hablar de espíritu arraigado. Primero, porque aquí en Francia les falta uno de los tres componentes del tango. Si bien tienen la música y sobre todo el baile, no entienden las letras. En Europa -y en particular en Francia- no tienen mucha idea del origen popular del género. Para los bailarines rioplatenses, el hecho de haber enseñado tango en París les abre muchas puertas en Europa. No hay que olvidarse tampoco que Piazzolla fue reconocido en la capital francesa antes que en Buenos

Pedro Lombardi nació en Montevideo en 1967 y se instala en Francia en el año 1979. Desde hace varios años trabaja sobre la temática del tango y el candombe. Sobre este último, expuso en la Fnac de París y en el Festival Internacional de Biarritz, en 1998. Sus últimos trabajos fotográficos:

« Femme Sauvage » en exposición en el Grand Palais en París (Salon Comparaisons 2009 y 2008).

« Une traversée photographique du XXème siècle » exposición colectiva en el Hôtel des Invalides, París, octubre-noviembre 2008.

« Sensual Tango » en exposición en el Grand Palais en París (Salon Comparaisons 2007).

y en el Festival Internacional de Cannes 2008 (Hotel Carlton, International Art Show).

« Abrazo » exposición permanente en Nîmes (Francia).

Sitio Web: [www.pedrolombardi.com](http://www.pedrolombardi.com)

Links recomendados :

[www.pedrolombardi.com](http://www.pedrolombardi.com)

<http://www.youtube.com/watch?v=lvJAnBWHtVk>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZuTMexl8Ygs>

Aires y que en los '80, cuando en Argentina y en Uruguay el tango estaba moribundo resurgió en París cuando llegan los bailarines argentinos al "Trottoirs de Buenos Aires" (especie de milonga creada entre otros por Carmen y Victor Convalia y, según me contaron, por Cortázar). Por último, fue en París que nació el electro-tango con GotanProject, en 1999.

**¿Y las nuevas generaciones?**

Lo interesante con el actual período es la amplitud generacional que está fascinada con el tango. Hace poco más de una década, la edad media de los milongueros era de 40 años para arriba. Hoy, es de 30 para abajo. Pasa un poco lo mismo en Buenos Aires, y en cierta medida creo también que en Montevideo. En realidad, si bien París no "siente" el tango como nosotros, sigue siendo una ciudad importante; un puente esencial para su difusión y su imagen.

**En Francia se editó Invitation au Tango - de excelente edición-con obras tuyas. ¿Qué posibilidades hay de editar ese material en Uruguay?**

No es por nada excluyente que aquí en Francia se editó **Invitation au tango** (mi primera obra cien por ciento personal). Lamentablemente no está editada en Argentina ni en Uruguay pero se puede comprar en algunas librerías, y por supuesto por Internet. No pierdo esperanzas de actualizarlo y reeditararlo.

**También se editó en Francia una importante agenda, bajo la grifa de lencería Aubade, con fotografías tuyas. ¿Cómo llegaste a asociar tu trabajo con la marca?**

Aubade buscaba cambiar un poco y lanzar un concepto nuevo. Yo les propuse el mío: con una mirada sensual, partiendo del imaginario de la mujer que se prepara para ir a la milonga y al mismo tiempo poniéndola en escena cuando ella mira bailar y se deja llevar por sus fantasías. Todo esto con el mayor respeto por los códigos del tango y alimentando sus propios "clichés" (que es lo que el tango siempre hizo).

**Sin duda, rescatás el espíritu sensual de la danza tanguera...**

Es una de las características con las que trabajo. En Aubade me probaron, monté una producción con un equipo reducido -pero muy solidario- y se hizo. Gustó muchísimo y debo reconocer que fue muy importante para que se diera a conocer mi trabajo a nivel internacional. Se editó una agenda que vendió 28000 ejemplares y se agotó rápidamente. Hoy vendo copias de esa serie por intermedio de Opera Galery en varias ciudades del mundo. Lo lindo de esta aventura es que por más que haya sido para una marca de "lingerie" -y por lo tanto algo comercial-, la parte creativa y personal de mi trabajo esta presente también.

**Expusiste en muchos lugares: el Grand Palais, la cite universitaire...**

Sí. Hice muchas exposiciones personales. Una de ellas en la Cité Universitaire Internationale, en la Casa Argentina, de la cual guardo un hermoso recuerdo. Eso fue antes de sacar el libro sobre el tango. "Chicho" Frúmboli y Eugenia Parrilla (grandes bailarines de tango nuevo) bailaron delante de un público alucinado. Fue un gran momento. También expuse en lugares prestigiosos como en el Grand Palais de París, en colectivas. Últimamente expuse en el Nouveau Théâtre de Montreuil, probablemente la muestra más linda a nivel "acrochage".

**Estuviste a punto de exponer en Montevideo, pero no se dio...**

¡Sueño todavía con una verdadera exposición en mi ciudad natal! No se dio por razones que en realidad desconozco. Hasta conseguí una fecha con Luis Mardones (ex director de Cultura del MEC), pero finalmente no pudo ser. Quizá haya sido por razones económicas...





«Cali Colombia» forma parte de un trabajo sobre las escuelas de salsa en los barrios duros de Cali. 30x45 cm.

o por desorden en la gestión administrativa. Hoy siento una dinámica interesante en Uruguay (la revista **La Pupila** es un ejemplo, el trabajo del Centro Municipal De Fotografía también me parece esencial). Pero siempre es difícil organizar algo estando lejos...

#### ¿Qué pensás del nuevo giro que ha tenido el tango de la mano de Gotán o Bajofondo?

A nivel general me parece que la última generación de hispano-latinos está perdiendo los prejuicios que tenían las anteriores, que hacían una copia de lo que se hacía en Estados Unidos o en Inglaterra, pero en español o en un folklore que nunca mezclaban. Hoy ya fue. Desde Colombia hasta Argentina, se mezclan instrumentos y músicas amerindias con otras de todo tipo, como hace tiempo hacen los brasileños. En el electrotango pasan cosas similares. Cuando se trata de poner un "beat" y un "sample" de bandoneón como hacen algunos europeos, no me interesa. En cambio cuando dentro de la programación aparece una estructura rítmica de milonga o de candombe, como lo que hacen Luciano Supervielle o Juan Campodónico, me encanta. Aparte de eso, a muchas personas les permitió "liberarse" para poder bailar y redescubrir el tango. Muchas llegaron al tango -vamos a decir "clásico"- gracias a la apertura que les proporcionó Gotan Project o Bajofondo.

#### ¿Qué sabés del tango villero?

Nada.

#### Te lo pregunto porque hay quienes sostienen que la cumbia villera es el "futuro tango" de los rioplatenses, dado el origen humilde que identifica a uno y otro...

No me parece comparable. Por haber ido varias veces a Colombia, y estar casado con una colombiana bailarina de música afrocolombiana y haber tenido la suerte de tomar clases de percusión con uno de los mejores percusionistas de cumbia tradicional (Tato Marengo), le tengo un gran respeto a esa música extremadamente rica y compleja que es la verdadera Cumbia. Mezcla de las tres "razas" de la costa atlántica colombiana (la negra, la india y la española), la cumbia no solo es un ritmo, es también un baile muy codificado y además lleva toda la historia del pueblo esclavo. Después de haber tenido un auge en otras décadas con las grandes orquestas tropicales, la cumbia tradicional se degeneró hasta llegar a una reducción máxima de su estructura rítmica, que en sí es fácilmente reproducible. La cumbia villera, para mí, es ese tipo epigonal de resultado, como también es el reggaetón: un pobre reducido de los ritmos caribeños tradicionales. Yo compararía más bien la cumbia villera con el rap de sus principios (fines de los '70 y '80), por su facilidad de producción y de acceso masivo dentro de

la población humilde y carente. Pero reitero: la cumbia villera no es comparable en absoluto con el tango.

#### ¿Estás trabajando ahora en algún proyecto nuevo?

Sí, en varios. Por un lado trabajo con una estructura social que acoge a muchachas que han sido madres muy jóvenes, con problemas sociales importantes. Mi hermana Ana Karina (que además de escribir es actriz y anima talleres de teatro) me propuso hacer una prueba introduciendo la fotografía como elemento de reinserción social, gracias a la visión de su propia imagen. Hasta ahora ha sido un éxito que seguimos desarrollando este año y que dará lugar a una muestra y quizás una edición. En otro orden, me olvidé decirte que en noviembre pasado salió un libro con dos obras de teatro y sesenta fotos más. Un trabajo precioso durante el período de creación de las dos obras. Paralelamente, desarrollo un trabajo personal sobre lo que llamo la "femme sauvage" (mujer libre) o "Putá Madre". Retratos frontales de mujeres con su(s) hijos(as): sexys y madres al mismo tiempo. Es un momento de malestar porque las escenas no son montadas sino basadas en encuentros reales. ■

Maestros **uruguayos** ///

# HUGO NANTES:

El **tránsito** entre la **expresividad**  
y el **desgarramiento**





Hugo Nantes (1933 – 2009) hijo dilecto de su San José natal, vivió y creó desde la sencillez de un hombre del interior, pero con la sensibilidad plástica de los grandes artistas. En sus manos, los materiales de desecho se convirtieron en seres inquietantes, provocadores, que lograron y logran transmitir una interioridad que convirtieron a su hacedor en uno de los destacados artistas del Uruguay contemporáneo.

| Silvia **González Carballido**

**L**a actividad creativa no puede estar jamás separada del entorno, del mundo en que vive. El artista se nutre, quíeralo o no, de su medio y de su época y de eso debe tener conciencia. Y cuando dicen que mi mundo es triste, melancólico, en realidad no faltan a la verdad. Yo vivo en el interior y mis vivencias recogen lo que es de él. Por ejemplo, esas viviendas derruidas de algunos paisanos nuestros, sitios donde nadie diría que vive alguien y donde en verdad existe un mundo de seres ignorados o lejanos con sueños, aspiraciones y todo lo demás. Bueno, esos temas hace buen tiempo que están poblando mi mundo" (1). Con estas palabras Nantes sintetizaba el mundo que inspiraba sus realizaciones artísticas.

Tal como se cita en el Catálogo de la Exposición realizada en 2008, en merecido homenaje a su trayectoria en los salones del MNAV, la artista y crítica Amalia Polleri señalaba en su texto "En el nivel esencial", que Hugo Nantes era un escultor fuera de los cánones clásicos: "En su patria chica el hombre Nantes, de físico grande, voluntarioso, impositivo, plasma su sentido de lo dramático, lo ritual, lo cotidiano, lo ridículo, adecuados al gusto y al ethos del consumidor compatriota. El mismo no está seguro de nada. Es un sensible ser humano que olvida los plazos, los compromisos, el efímero transcurrir de las horas, salvo el íntimo pulso entrañable que transmite su creación". La producción escultórica del "loco Nantes", como era conocido entre sus coterráneos tuvo, entre las décadas del '70 y del '80 del siglo pasado, su tiempo de mayor creatividad y originalidad en el universo de las artes nacionales, que al decir de Alicia Haber "desarrolló lo más destacado de su labor creativa". De este fermental período surgieron los incomparables "Esperpentos". Años difíciles para el Uruguay. Nuestra sociedad conmocionada por una realidad política que avasalló derechos y libertades, obligando a reprimir expresiones y forzando a un repliegue que restringió diferentes formas de exteriorización de sentimientos e ideas. La soledad, la enajenación, el aislamiento; expresiones íntimas de hombres y mujeres, se vehiculizan en estos avatares

históricos. El artista maragato plasma en sus obras estas vivencias y obsesiones, a veces personales, y otras provenientes de un colectivo social que no puede manifestarse. De esta manera, la existencia humana en manos del escultor se transformará en creación polisémica perenne que denuncia y desnuda la intensa realidad que las "figuras nantescas" transmiten.

La Prof. María Luisa Torrens, Directora del MAC, sostenía en 2001: "Sus personajes encarnan espantosos desechos, de una humanidad estrujada, semejantes a conmovedoras y marchitas crisálidas, muertas en el instante de nacer. La sensorialidad de la que hace gala Nantes, en el manejo de los materiales... hablan de un artista excepcional... La desgarrante y conmovedora visión que logra Nantes, no tiene precedentes en la escultura local... Las obras de Nantes, son un grito de amor estremecido, de piedad, en un intento desesperado por afirmar los valores humanos, más allá de los residuos de una civilización que los ha arrasado".

Aparecen así nuevas fronteras y cuestionamientos estéticos, donde belleza y fealdad, son términos en revisión. En este sentido, el planteo de Umberto Eco permite espacios de reflexión y nuevas búsquedas interpretativas. En el abordaje del autor queda claro que la fealdad no es lo contrario de la belleza y que no se trata de presentar lo que estéticamente sea considerado feo sino también de incluir lo grotesco, lo brutal, lo desagradable y a menudo violento. Variados ejemplos en la historia del arte lo testimonian, a modo de cita, en algunas obras de Pieter Brueghel, El Bosco, Daumier, Goya, que al igual que las de Hugo Nantes, encerraban una aguda visión de la sociedad y la coyuntura histórica que las nutrió. El autor de **Historia de la Belleza** e **Historia de la Fealdad**, señala: "La fealdad es siempre un error de sintaxis y por eso es infinita, porque las maneras de construir una frase de forma correcta son escasas, pero las de hacerlo mal son infinitas". Afirma también que "lo bello es admirado pero lo feo fascina ya que es la representación de lo desconocido o lo que se desea ignorar". Sin embargo la obra de Nantes, se aleja de la dialéctica estética "belleza- fealdad", para penetrar en la profundidad de la condición humana.

Esta particular sensibilidad plástica ubica a Nantes en una contemporaneidad

artística mundial, en el que se manifestó el expresionismo escultórico, como lo plantea Antonio Florentino Sanz Gómez: "Al compás de los envites de la imaginación y la fantasía afluyen sorprendentes e inesperados personajes. De modo que el artista moderno crea un mundo, concebido por su facultad imaginativa excitada, atendiendo a su genio creador y apartándose de la servidumbre representativa de la figura humana. El artista pone entonces el arte al servicio de sus ideas, explorando los lugares más recónditos de su alma individual... Esto le lleva a crear un arte de "monstruos"...

La disonancia que aparecen en las deformaciones y que aparentan desorden y erróneas proporciones, no son producto de la incapacidad de alcanzar otros cánones, sino la búsqueda de una belleza de la expresión contundente y desgarrada... Aparecen "seres dolientes" anímicamente, propios del expresionismo escultórico centroeuropeo, que resurgieron en brotes expresionistas en la década de los '80... Las formas y proporciones del rostro o las manos, las tensiones y el ritmo de la acción muscular, el modo de andar, los gestos y otros movimientos sirven de objeto de observación. Sin duda la representación corpórea expresionista del ser humano y su manifestación en esos gestos expresivos dan forma a la mente humana y sus pensamientos, sus instintos e impulsos inconscientes (2).

## EL MUNDO PLÁSTICO DE NANTES

Sus esculturas alcanzan una exaltada emotividad, una expresión casi dramática que se plasma en personajes desequilibrados, cargados de emoción y tensión. Estos seres fueron creados a partir de fibra de vidrio, herraduras, alambres, clavos, maderas en múltiples estados de conservación, plásticos, telas desmerecidas, objetos rotos, huesos de animales, resina, papel, cuero, yeso; en fin, materiales en desuso "pero llenos de vida", como decía el artista: recursos para exponer su particular mirada sobre la existencia humana, la vida y el universo. Trabajó sus esculturas a partir de un lenguaje que refleja tradiciones y personajes. Materiales de origen rural insertados en nuestra realidad, donde el interior del país está presente. El artista, su creación y la provocación al espectador, genera, al decir



Foto: Trigve Rasmussen



Serie de los abstractos. Circa 1990.  
Chapa, hojalata, alambre y resina.

de Umberto Eco "una obra abierta" que convoca, estremece, sorprende y conmueve desde un particular expresionismo con aspectos plásticos y expresivos "muy nuestros". Nantes logra llegar a la sensibilidad del espectador provocándole vivencias vinculadas a la angustia, el miedo, el dramatismo, las tensiones, el dolor, lo estafalario, las soledades, lo grotesco, la angustia, lo desgarrante, la alienación, el desasosiego, alusiones sociológicas sobre el hombre moderno y su entorno vivencial. Una dimensión espiritual del sujeto, de la deshumanización: de un "pathos vehemente". El artista se refería así a esa particular interioridad de su creación: "Cuando dicen que mi mundo es triste, melancólico, en realidad no faltan a la verdad. Yo vivo en el interior y mis vivencias recogen lo que es de él... Esas viviendas derruidas de algunos paisanos nuestros, sitios donde nadie diría que vive alguien y donde en verdad existe un mundo de seres ignorados o lejanos con sueños aspiraciones y todo lo demás... Esos temas hacen buen

tiempo que están poblando mi mundo..."(3) El trabajo creador de Hugo Nantes en Uruguay nos retrotrae a otros exponentes de las artes visuales a nivel internacional. Sin embargo, la sensorialidad de este maragato parece conducirnos a una afirmación muy personal de los valores humanos, y nos hace reflexionar sobre un mundo donde todo se convierte en objetos descartables o desechables, producto de una cultura de compulsivo consumismo.

Un "Archiboldo posindustrial que vehiculiza el pathos, que marca una visión del mundo, la de su generación, en su país, a través de una articulación totémica y mágica"; así se señala en la presentación de la muestra permanente que se exhibe en el Espacio Cultural de San José, en el edificio que correspondió al Banco la Caja Obrera (gran parte de esta muestra fue cedida para la exposición por la Caja Notarial del Uruguay, encontrándose en custodia de la Intendencia Municipal de San José).

La expresividad desbordante, ese realismo expresivo que lo identificó, tuvo en la exposición "Hugo Nantes, Esculturas", en el Museo de Arte Contemporáneo de El País (marzo de 2001), un hito fundamental. Presentadas con un cuidado montaje e iluminación, el mundo plástico del artista cautivaba. La presencia de una obra titulada "Vedette de carnaval", parecía reflejar la esencia de las figuras emblemáticas de nuestros carnavales, como si la humanidad y el arte de las recordadas Rosa Luna o Marta Gularte las hubiera inspirado, logrando una temporalidad, que las trascendiera. Las obras presentadas seducían, sorprendían y -porqué no- desconcertaban a un público no siempre sensibilizado, con expresiones que parecían gritar, retorcerse, clamar piedad y amor. Este lenguaje plástico daba cuenta de materiales que identificaban al Uruguay, la abundancia de elementos hallables en nuestros campos (alambres, herraduras, hierros envejecidos, maderas en

estado de desechos, arpilleras, clavos, boleadoras, ensambladas con resinas o yeso), hacen de Nantes un representante genuino del país profundo. Aquél país que no siempre se tiene presente, dado el centralismo capitalino que impide sensibilizarnos ante lo simple y cotidiano. Esa cotidianeidad se transformó, a través de sus creativas manos, en obras que lo trascienden.

Las mujeres ocuparon un lugar privilegiado en la inspiración del artista. Personajes solitarios, sufrientes, alienadas o cargadas de ternura; como la "Madre con niño", que se exhibe en el Museo Departamental de San José. Supo captar el deterioro de la riqueza material, de la belleza física, de la soberbia y de una elegancia que clama por perdurar. Gran parte de estas condiciones humanas pueden visualizarse en el Espacio Cultural de la capital maragata. Algunas de estas figuras femeninas, desde sus provocativas posturas, parecen gritar: "Lo bello es feo, lo feo es bello", como las voces de las tres brujas, de Macbeth, abriéndose paso entre las tinieblas.

Tomamos las palabras que escribiera Jorge Abbondanza en El País, ante su fallecimiento: "Esas mujeres nocturnas de semblante erosionado, sobre el cual llueve una ocasional policromía (como si el descuido del color formara parte de los desgastes de la edad) o esos viejos de mejillas chupadas, cuencas hundidas y boca que parece abrirse para el clamor, integran el desfile que nos quiso legar Nantes: el que nos obliga a mirarnos en el menos favorable de los espejos, que también es el más veraz y más perforador. La fealdad es allí una referencia y el espanto que deriva de ella es un reflejo de otros terrores, de la misma manera en que la mortificación de esos cuerpos atravesados por chapas, alambres y clavos no es sólo un tormento físico. En la anticipación cadavérica de sus criaturas, Nantes instalaba la visión personal de una realidad cuya descomposición se vuelve allí carnal. Por detrás de esas efigies desairadas, pinchadas por los estiletaos de

Figura. Década de 1970.  
Chapa, hojalata, alambre y resina.

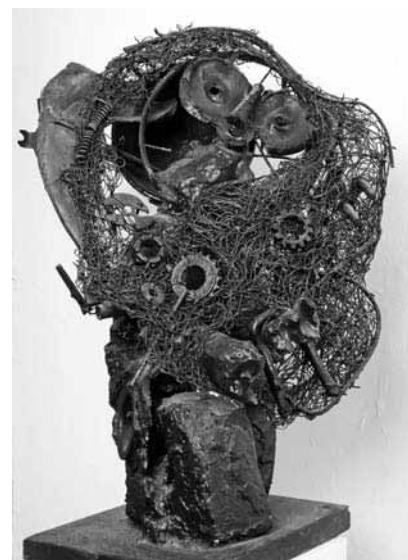


Foto: Trigve Rasmussen

*un humor atroz y detrás de la capacidad provocativa que semejante lenguaje logra sobre el contemplador, yace cierta piedad, una suerte de solidaridad en negativo, la ferocidad de un amor al prójimo que se revela en lo deplorable para sobrecoger y de esa forma despabilar a quien mira, como podía hacerlo Goya un siglo y medio antes. Y como Nantes recurría a la deliberada falta de nobleza de materiales de desecho, esos restos y desperdicios eran también un comentario sarcástico, de doble fondo, un campo expresivo en el cual este escultor tuvo además la grandeza que puede acompañar a los solitarios".*

Experiencia incomparable es la que puede vivirse frente a "Los Jugadores de truco" (1985) en el Edificio Libertad, magistral trabajo, a mitad de camino entre la escultura y la instalación, que con la presencia de una silla vacía invita a participar de la obra. El escultor lo incluyó en un detalle que indica: "Puede sentarse". Esa silla fue ocupada por Nantes en ocasión del homenaje que la Presidencia de la República le realizara en diciembre de 2007. Esos jugadores parecen provenir de abuelos solitarios, a finales de la tercera edad, de la pobreza y del olvido. Sus rostros desfigurados, la posición de un puño cerrado sobre la mesa, una boca entreabierta que deja percibir encías desdentadas, el repliegue hacia atrás de otro de los jugadores, o la elegancia desvanecida como el sombrero que uno de los personajes conserva; provocan en el espectador un sinfín de sensaciones y asociaciones: personajes de barrio, de boliches en vías de desaparición, de encuentros con amigos. Realizados con chatarra, madera, fibra y desechos, esos personajes juegan al truco, hallando en el juego un escape a la soledad y dando sentido al encuentro con el otro. Mantienen la ilusión de la última partida, donde cada uno conserva la autenticidad, la dignidad y la lucidez que el juego puede prolongar.

Baudelaire parece facilitar estas palabras para definir las esculturas de Nantes: "Lo que no es ligeramente deforme refleja inestabilidad, de donde se desprende que lo irregular, es decir lo inesperado, la sorpresa, el asombro constituyen una parte esencial y característica de la belleza". Una búsqueda de la belleza que no preocupaba al maestro, como lo sostenía a quienes le consultaban sobre la fealdad o belleza de sus obras.

## EL ENCUENTRO CON EL SER HUMANO

Una cálida mañana de invierno de 2006 llegué a San José junto a mis estudiantes. Nos esperaba un apretado recorrido por una de las capitales departamentales más rica culturalmente. Encontramos las obras en el Museo Departamental que guarda un valiosísimo patrimonio cultural antes que al artista. Cada obra nos acercaba a diferentes facetas de Nantes, en especial, pinturas y esculturas. Llegamos al taller de otro brillante maragato, Nelson Romero, quien nos animó a visitar a don Hugo: "siempre está abierto a las visitas", incluso inesperadas, como las nuestras. Con una gran sonrisa, sentado en su casa taller, nos recibió, y compartió su tiempo a pesar de la debilitada salud, pero no así de su ímpetu vital y creador que sus palabras y manos reflejaban. Escuchamos su testimonio de hombre y artista, transmitido con la sencillez y grandeza, de un maravilloso exponente del interior del país que supo cosechar reconocimientos de todos los que admiraron su arte, dentro y fuera del Uruguay. Más allá de su desaparición física, producida en marzo de 2009, el recuerdo de ese encuentro íntimo con el ser humano, se mantiene perenne como su obra que, desperdigada en espacios públicos y privados, dan cuenta de su profusa creación artística. ■

- 1) Catálogo Museo Artes Visuales, junio 2008, Homenaje a Hugo Nantes.
- 2) Sanz Gómez, Antonio Florentino, Síntesis plástica Escultórica: Figuración Expresionista. Tesis Doctoral, 1997
- 3) Op cit., Homenaje a Hugo Nantes, Museo de Artes Visuales, junio 2008

Las obras reproducidas en esta nota fueron tomadas con la autorización de la Galería de Arte "La Marquería". Carlos Quijano (ex- Yi) 1288 bis. Montevideo. [www.lamarqueria.com](http://www.lamarqueria.com)

## TRAYECTORIA

Hugo Nantes fue pintor, escultor y ceramista nacido el 24 de enero de 1933 en la ciudad de San José de Mayo, donde residió la mayor parte de su vida. Estudió en el Museo Departamental de capital maragata con los maestros Dumas Oroño y Edgardo Ribeiro. Realizó cursos de grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes con el grabador Adolfo Pastor. En 1963 obtuvo la beca Anual de Jóvenes de la Comisión Nacional de Bellas Artes en usufructo de la cual viajó a Italia, España, Francia, Bélgica, Holanda y Portugal. Recorrió con su arte Bolivia, Perú, Chile, Argentina y Brasil; y en el año 1983 a Egipto, Grecia y nuevamente Europa. La tarea docente lo encontró en el Museo Departamental e Instituto Normal de San José y en Enseñanza Secundaria. Expuso individualmente en su Uruguay, en Argentina y participó en Bienales de París y San Pablo. Obtuvo el Gran Premio Medalla de Oro XXVII salón Nacional, en 1963, Primer Premio Medalla de Oro XXIX Salón Municipal en 1965 y el Premio Figari, en 1998. Estas son sólo algunas de las distinciones recibidas.

Innumerables exposiciones en Uruguay destacaron su obra a partir de la década de los setenta:

1971 Exposición de óleos, Cooperativa de Artesanos, San José

1977 Exposición Premio del Este, Museo del Arte americano, Maldonado

"Esperpentos", esculturas con desechos, Galería del Notariado, Montevideo

1978 Exposición de chatarras, Alianza Cultural Uruguay-EEUU

1980 Exposición Galería Río de la Plata, Montevideo

1981 Dibujos, esculturas y pinturas, Galería del Notariado, Montevideo

Inauguración del Monumento en la Plaza Armenia

1982 Esculturas, Galería del Notariado

1985 Esculturas, Museo Nacional de Artes Visuales

1989 Exposición de esculturas, Centro Municipal de Exposiciones, Palacio

Municipal, Museo Departamental de San José

1994 Exposición de esculturas, Galería del Notariado

1995 Inauguración monumento "Artigas en la Ancianidad", San José

1999 Exposición de esculturas, Museo Nacional de Artes Visuales

2001 Exposición de Esculturas, Museo de Arte Contemporáneo de El País

La Presidencia de la República, en 2007, le rinde merecido homenaje en el Edificio Libertad

En 2008, se realiza una exposición – homenaje a su trayectoria en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Su trabajo escultórico a escala monumental ha sido incorporando a edificios públicos y privados. Es autor del monumento ubicado en la Plaza Armenia de Montevideo y en el Edificio Libertad, el Hospital Maciel, Funsu S.A., Panteón de la Caja Notarial, Parque Deportivo Camunda Gil de San José. Está representado en el Museo Nacional de Artes Visuales, Museo Municipal de Bellas Artes, Museo de San José, Museo de Maldonado, en el Hogar de Ancianos de San José y en colecciones privadas. Representativas obras escultóricas, cedidas a la custodia de la Intendencia Municipal de San José por la Caja Notarial de Escribanos del Uruguay, se exponen en el Espacio Cultural de este departamento, que con orgullo lo reconoce como uno de sus más cálidos y entrañables maragatos.

# Arte Basel y la invasión de insectos ¿Arte o travesura?



Dibujo al carbón sobre papel de Rinus Van de Velde, artista emergente de Bélgica, representado por Galerie Zink, Munich/Berlin.

Después de una semana de Art Basel (unas quince ferias satélites, innumerables galerías y muchísimo arte que no llegué a ver), mis pies todavía me reclaman por haber sido víctimas de unas abusivas e inhumanas caminatas. Este evento sin precedentes aglutina, cada año, más promotores y mercaderes de las artes plásticas como visitantes, coleccionistas, amantes del arte -pero sin dinero-, curiosos y también, aunque parezca increíble: insectos. Este fenómeno -el de los insectos- si bien se trató de ocultar, fue el comentario que tuvo lugar en el Convention Center de South Beach con la feria de Art Basel. La policía también estaba curiosa de saber más al respecto.

| Daniel **Pontet** (desde Miami)

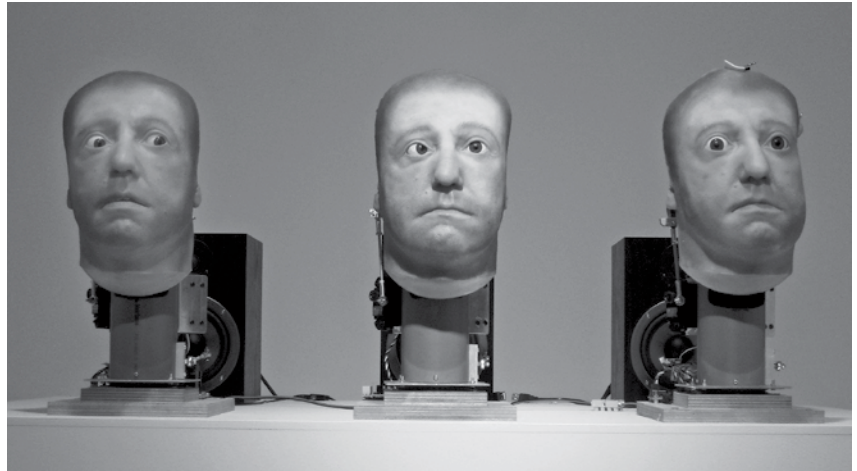
En Miami Beach, Florida, se llevó a cabo la octava edición de Art Basel, feria anual que se celebra en diciembre. En la misma han participado unas 250 galerías, líderes en el mercado internacional, exhibiendo lo más destacado del arte contemporáneo, con artistas de diversos continentes. A través de los años, este evento ha acaparado la atención de la comunidad internacional del arte. Su despliegue, se afirma, ha eclipsado a la original en Basilea,

Suiza -creada en 1970- no sólo por el tamaño sino por la popularidad y la importancia que últimamente ha ido adquiriendo. Su prestigio ha impulsado la creación de eventos paralelos en los cuales se incluyen varias ferias satélites como Art Miami, Nada, Pulse y Scope. Se suman a este programa prácticamente todas las galerías de la ciudad y sus alrededores, diversos espacios públicos, estudios de artistas, teatros, librerías y hoteles. Las muestras, que se

acondicionan y alquilan, siguen siendo lo peculiar en ese hambre insaciable "de ser parte de" o de sacar ventaja del incremento de los medios tanto como de los patrocinadores y visitantes. No menos significativas son las variopintas fiestas privadas, donde se reúne lo más granado de la sociedad: el show bussines. Las expectativas creadas, con todo este despliegue, fueron parcialmente satisfechas con la asistencia del público y -lo más importante para algunos-



Galería Helly Nahmad. New York.



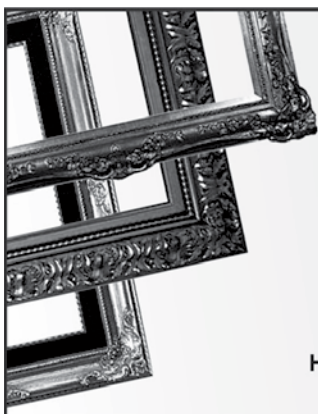
con los ingresos registrados por las ventas, a pesar de los problemas financieros de público conocimiento. En lo que concierne a los diversos planteamientos estéticos, se estará analizando, reflexionando y discutiendo hasta el próximo diciembre, cuando se anuncie nuevamente la feria.

**A primera vista**

Aduciendo problemas, con todo este rollo de la crisis económica, los escándalos y apremios internos de la firma bancaria UBS AG, Art Basel trajo en esta oportunidad un arte más vendible: más pinturas y menos trabajos conceptuales (según palabras de sus propios organizadores). Alguna autoridad local en la materia declaró a la prensa que había “*menos trabajo decorativo y más arte*”. La feria se esta transformando, cada vez más, en un gigantesco pulguero de arte comercial. Desde que abrió sus puertas en el año 2002, hasta la actualidad, esa vanguardia originada en Basilea, se ha ido esfumando bajo el sol ardiente de la ciudad. De hecho, lo que vemos aquí no tiene nada que ver con lo que se expone en Europa. Los conceptos son diferentes, por razones que desconozco. Según expresaron muchos galeristas –y como lo confirma la prensa- aquí tenemos una versión ‘Tropical’ –‘Light o diet’- de la feria. Cabría averiguar, cuál fue el sentido que se



Jason Rhoades. “Nature’s Privy Seal”. Panel con luces de neón. 2003.



*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



Funcionarios de limpieza y vigilancia eliminando los insectos en el pabellón de las publicaciones de arte en el edificio del Convention Center, en South Beach. Estos insectos también fueron esparcidos el día del opening, en los baños y salón VIP.



le quiso dar al término 'Tropical'. ¿Será por eso de la 'república bananera'?

La caminata maratónica para recorrer Art Basel, me consumió -en un día- unas ocho horas de mi vida. Todavía no hice el cálculo de todas las posibles millas que hicieron mis zapatos, conmigo adentro. La feria y todos los eventos que se sumaron en esta oportunidad requerían de una preparación física casi de atleta olímpico. Conocí obras interesantes en el Convention Center, pero la mayoría realmente me decepcionó. No era lo que esperaba ver. La prostitución del arte nos aleja de la oportunidad de apreciar la creatividad efervescente de nuestros tiempos. Lo estético se desmorona por la necesidad del dinero en un mercado que tambalea con la crisis económica. Quizá, lo positivo de Art Basel -en mi apreciación como artista y no como crítico- sea su inyección de energía en áreas como Wynwood,

Miami Design District y Miami Beach, donde se pudo apreciar, en muchos de los casos, una profusa creatividad.

**¿Es esto arte?**

Mas allá de ese estímulo que provoca la feria en la ciudad, también lo genera en forma individual. Tal fue el caso de un 'misterioso' artista' o traviesos visitantes que dejaron, a su paso, insectos esparcidos en varias oportunidades. Este hecho causó terror y jocosidad en la exhibición. Nadie puede explicar como estos coleópteros - quizá cientos de ellos- lograron burlar la seguridad e inspección de la entrada (aducen que "el colorido" de esta feria 'Tropical' tenía cegada a mucha gente por allí). Estos 'Coccinélidos' (pequeños insectos de color rojo o naranja con lunares negros, conocidos vulgarmente como ladybugs, mariquitas, chinitas, catarinas, sarantontones o

vaquitas de San Antonio) no sólo se colaron en el día de la inauguración de Art Basel, apareciendo en el área VIP y en los baños, sino que, aparecieron visitando la feria más de una vez (recordemos que el precio de la entrada no era tan accesible que digamos). Fui testigo de una de esas mágicas apariciones, de la conmoción, el terror y la sonrisa. Escuché las cosas más inverosímiles, propias de una sociedad aterrorizada por el miedo. "¡Son termitas!" "¡No se acerquen, puede ser una peste!" "¡Quizá es contagioso!" "¡Cuidado, que no te piquen!" "¡Esto es un ataque terrorista!" "¡Son inofensivas!" "¡Esto es una broma de mal gusto!" "¿Será parte de la muestra?" Ante estas exclamaciones, muchas madres corrían despavoridas con sus hijos. Algunos llegaron a pensar -me incluyo- que esto era parte de una instalación viviente, una pieza de arte más... que, por supuesto, fue rápidamente eliminada por el personal

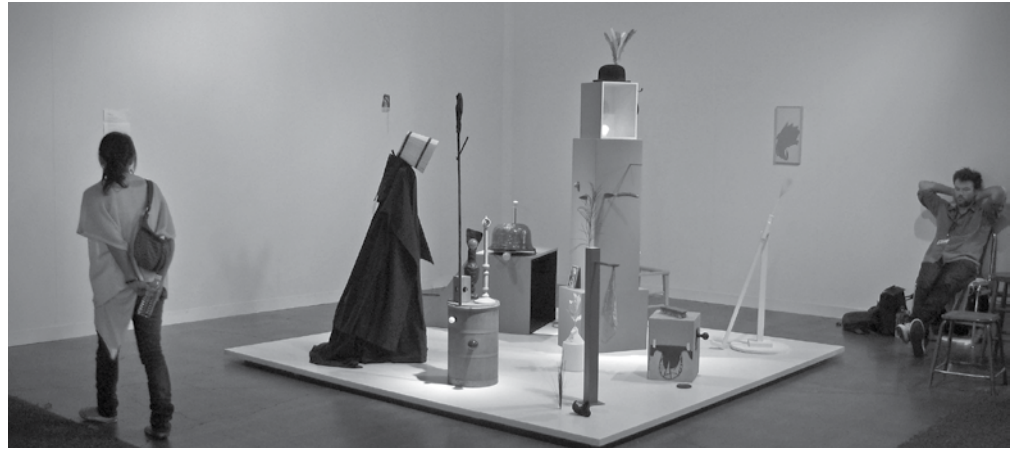


Galería Max Hetzler, Berlín.

Galería Catriona Jeffries, Vancouver.








José Davila (Madrid).  
"Travesía Cuatro".  
Composición con cajas.

de limpieza y mantenimiento. Algunos supersticiosos se horrorizaron pues se dice que matar estos 'ladybugs' es un presagio de mala suerte. Todo esto acontecía frente al asombro y desconcierto de los guardias de seguridad y policías que observaban con desconfianza el insólito acontecimiento. Un grupo de ellos salió vertiginosamente a

perseguir al misterioso delincuente. Las miradas inquisidoras de estos agentes recorrían la feria: caminaban presurosos, hablaban continuamente por sus radios y se esparcían por todos lados. Si bien este acto de curioso vandalismo es reprochable, le dio a esta fatigada muestra un toque de vanguardia –o de suerte, para los creyentes-. Se dice que estos

insectos son un insecticida natural, pues se nutren de otros insectos dañinos o plagas. Si la plaga este año fue el mero merchandising por encima de la creatividad, estos insecticidas naturales lograron –a los que fuimos en busca de arte- hacernos salir de ese letargo que duro días y largas caminatas por el Convention Center. 

## Grafías

Riccardo **Bogione**, Pedro **da Cruz**, Verónica **Panella**, Oscar **Larroca**.

### Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias (1925-40).

Juan Pedro Margenat.  
Tradinco,  
Montevideo, 2009.  
180 pp.



El arquitecto Juan Pedro Margenat (Montevideo, 1940) analiza, diagnostica y compendia las referencias que unen a la arquitectura nacional con los movimientos vanguardistas europeos de entreguerras; desde el futurismo y el cubismo hasta la obligada cita a la Bauhaus. El estudio cubre el vacío que tenía el tema en la historia de la arquitectura uruguaya del siglo pasado y actualiza los datos inherentes al mismo. Tal como expresa el autor, es frecuente la omisión de los estudios que analizan los estilos arquitectónicos de Uruguay ante el campo de las artes visuales y otras áreas de diseño. Así, Margenat establece las conexiones con los movimientos antedichos, pero también con el arte nacional y latinoamericano. De la Escuela de Artes y Oficios bajo la dirección de Pedro Figari, pasando por el diseño mobiliario torresgarciano hasta las edificaciones de Beretta, Delgado, Tosi, Bello y Reborati, Palanti y Vilamajó; el libro recorre un fragmento de nuestra insoslayable cultura visual. Como afirma el cineasta Peter Greenaway: *"Si alguna vez reencarno quisiera que fuera en un arquitecto porque puedes evitar el cine, dejar de oír música, ignorar la pintura...pero nunca la arquitectura"*. O. L.

### Feria de Tristán Narvaja. Tiempo, señales y objetos.

Homenaje del CME-SUBTE a los 100 años de la Feria. Catálogo de la muestra, edición bilingüe (español e inglés). Zona editorial. Montevideo, 2009. 120 pp.






Con la curaduría de Santiago Tavella y Eva Grinstei, el pasado año se organizó una serie de exhibiciones en torno a los cien años de la feria de Tristán Narvaja; este encuentro cultural montevideano tan representativo (del que sin embargo hay escasas investigaciones) y que este catálogo registra en imágenes y textos. La exposición interdisciplinaria resultante fue casi tan abarcativa (en soportes, estilos y medios) como los rubros que se ponen a la venta cada domingo en la feria a la que se hace referencia. María José Santacreu, Sonia Romero y Salvador Schelotto presentan este trabajo al que se añade el testimonio de los artistas uruguayos y argentinos participantes: Javier Barilaro, Adela Casacuberta, Matilde Campodónico, Gonzalo Frasca, Cynthia Kampelmacher, Antar Kuri, Paola Monzillo, Gerardo Podhajny, y Dani Umpi. El catálogo se completa con un capítulo dedicado a la transversalidad e interacción con el material sonoro y los encuentros que se dieron cita en la muestra, así como varios ensayos y la participación de la IENBA ("Entrevero Virtual", bajo la programación de Brian Mackern). Bienvenido homenaje para el primer siglo de vida de este ícono urbano. O. L.

## 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



**Alex Steinweiss, The Inventor of the Modern Album Cover.**

Reagan, Kevin; Heller, Steven; Steinweiss, Alex. Taschen. Edición en inglés, francés y alemán. Köln, 2009. 422 pp.



Alex Steinweiss (New York, 1917) es uno de los diseñadores de portadas de discos más relevantes de los Estados Unidos. A comienzos de la década de 1940 creó una nueva forma de arte gráfico en un momento en que el diseño para tapas de discos se agotaba en versiones art nouveau un tanto desabridadas. Steinweiss se arriesgó con desenfadadas (para el momento) tipografías basadas en un estilo caricaturesco casi pergeñado por Tex Avery. Sus primeras portadas para el sello Columbia Records revolucionaron a una industria que tomó nota sobre la presentación de los envoltorios para los fonogramas de larga duración: había nacido una nueva forma de *marketing*. En poco más de tres décadas, Steinweiss produjo cientos de diseños para discos de música culta, jazz, y música popular norteamericana. Trabajó y diseñó logotipos para Columbia, Decca, Londres, y Everest. También realizó, durante la Segunda Guerra Mundial, afiches para la Armada Americana, tipografía para los créditos de algunos filmes y etiquetas para licores. Una presentación realizada con buen pulso por Steven Heller y Kevin Reagan completa esta recopilación exhaustiva y didáctica sobre una parte de los orígenes del diseño gráfico industrial. **O.L.**

**Cultura Visual: educación y construcción de identidad.**

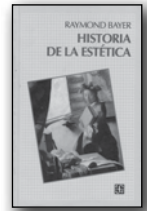
Edición de Fernando Miranda y Gonzalo Vicci. Universidad de la República de Uruguay. Montevideo, 2007. 101 pp.



Luego de su **La educación artística pre-universitaria**, Miranda y Vicci editan otro libro que es una ideal continuación del primero. Si allá investigaban el estado y las posibles implementaciones de la enseñanza artística en las escuelas, esta vez el problema de la educación a la producción y consumo de imágenes (siempre más invasivas y generadoras de asuntos ideológicos) es tratado también fuera de las aulas. Se encuentran así, después de una introducción al tema de Miranda, interesantes notas sobre la función del museo a nivel uruguayo (Vicci) y general (el museo basado en el método de las *Visual Thinking Strategies*, que lo considera "zona de controversia y contestación", a cargo de los españoles Eneritz López y Magali Kivatinetz); un proyecto de la CSIC de "edificación visual" que involucre a los ciudadanos del *strip* de Giannatasio que atraviesa la Ciudad de la Costa. Dos notables ensayos sellan el libro: uno de Claudia Pérez sobre la construcción de representaciones de identidad de género en la educación artística, tema "caliente" afrontado con profundidad en donde no faltan los nombres claves (Foucault, Bourdieu, Butler, etc.), pero tampoco una mirada localista a la problemática; y otro, firmado por el canadiense Georges Laferrière, sobre la estimulante figura del artista-pedagogo y su rol en la didáctica del arte dramático. **R. B.**

**Historia de la estética.**

Raymond Bayer. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986. 478 pp.



En este texto clásico sobre la historia de la estética, Bayer (Francia, 1898-1959), fundador de la legendaria *Revue d'Esthétique*, define la materia como una "reflexión acerca del arte". Una reflexión sobre la definición de "lo bello" tan antigua como la civilización occidental, que comenzó a ser llamada estética durante el siglo XVIII por el filósofo Alexander Baumgarten. El estudio penetra en los campos de la filosofía y la historia del arte, y es esencialmente una historia de los teóricos de la estética. Bayer utiliza un método cronológico de análisis, comenzando con las ideas de Sócrates, Platón y Aristóteles, y continúa analizando el desarrollo de las reflexiones sobre la estética en Italia, Francia, Inglaterra y Alemania entre los siglos XV y XIX. Sintetiza las ideas de filósofos como Locke, Kant, Hume, Taine, Nietzsche y Ruskin, mostrando aspectos de continuidad y ruptura en la evolución de las ideas de los distintos pensadores. Finalmente el autor analiza la estética del siglo XIX, completando su análisis con el desarrollo de la estética en los Estados Unidos y Rusia, e incluye a la Unión Soviética en su panorama sobre la estética del siglo XX. **PdC**

**Escalas de la realidad.**

Dardo Bardier. Libros en red, Buenos Aires, 2007. 436 pp.



El tema de las escalas, tanto en el aspecto teórico como en la aplicación de las escalas a la realidad cotidiana, es central en el pensamiento de Dardo Bardier (Montevideo, 1944), que ha estudiado la incidencia de las escalas en ámbitos muy variados, desde los ámbitos de la ciencia y la técnica a los de la cultura y las artes visuales. El mundo de las escalas se extiende del macrocosmos al microcosmos, de las enormes distancias entre las galaxias a las relaciones entre los átomos y otras partículas microscópicas. Bardier define el concepto de escala y aplica sus conocimientos para orientar al lector en la utilización práctica del mismo. Naturalmente, las cuestiones relacionadas a la escala humana son centrales en el texto. Por ejemplo se refiere a la escala de una escalera de mano: su altura, la cantidad y regularidad de los escalones, etc. De nada serviría una escalera cuyos intervalos entre los escalones fueran de un metro. La variación entre aspectos teóricos y ejemplos concretos de problemas que pueden ser resueltos estudiando la problemática de las escalas da variación al texto, cuya última parte está dedicada a la aplicación de las escalas humanas a la percepción de las radiaciones lumínicas y los colores. **PdC**

**No te creas una palabra. Una introducción a la semiótica.**

David Crow. Promopress, Barcelona 2008. 192 pp.



"En el principio todos hablaban el mismo idioma" (gn11-1). Jugando con el relato bíblico como metáfora, los lingüistas ilustran el concepto del uso de la lengua como elemento de control. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la compleja Babel trasciende los límites del lenguaje? Iniciando el recorrido con una presentación de los contenidos lingüísticos fundacionales de las teorías del siglo XX (construcción del signo lingüístico, formación del significado o la legitimación cultural de un lenguaje "autorizado"), David Crow recorre paradigmas elaborados por referentes de la temática como De Saussure, Barthes, Bourdieu o Eco, a la vez que "dispara por elevación" hacia los caminos de la interpretación de las artes visuales y del diseño, ámbito al que está particularmente dedicado una obra que plantea como objetivo explícito "*comprender el funcionamiento de la comunicación visual*". En el supuesto de que una imagen vale más que mil palabras, la particular diagramación acompaña la transposición didáctica de los contenidos, anexando a cada capítulo un portafolio de ejemplos visuales (collages, fotografías, fotomontajes) asociados a los recursos y planteos lingüísticos. **V.P.**

**Joel-Peter Witkin: Disciple & Maître.**

Pierre Borhan. Ed. Marval. París, 2000. 120 pp.



Este volumen fue publicado en ocasión de la inauguración **Joel-Peter Witkin: Disciple & Maître**, llevada a cabo en la municipalidad parisina de Sully en el año 2000. "*Para emanciparse de la tutela de los grandes maestros es necesario abordarlos y conocerlos a fondo, poner en escena sus conocimientos. Las herencias artísticas no son deshonrosas: aprender la composición y la técnica para descubrir el estado de gracia inherente*", sostiene el fotógrafo francés Pierre Borhan en la presentación de este trabajo. Jacques Henri Lartigue, Wilhelm von Gloeden, Lewis Carroll, Man Ray, Walker Evans, Diane Arbus, Roger Frenon, Henri Cartier-Bresson y Horst P. Host, son algunos de los fotógrafos reinterpretados bajo la mirada del célebre transgresor estadounidense. Una reinterpretación que no se agota en la repetición más o menos sugerida o más o menos modificada de la imagen original: un error en el que cae la gran mayoría de los artistas que recrean el tema al cual rinden tributo. Witkin revisa las simbologías y significados soterrados y trabaja en función de los mismos, proponiendo tensiones y diálogos no necesariamente horizontales. De ese modo, este "desnudador" de formas y conceptos, se distancia de forma magistral del punto de partida al tiempo que ofrece nuevas e interesantes miradas hacia la creación ajena. **O. L.**

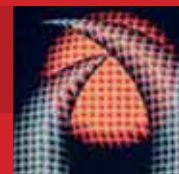
# LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

## SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 402 9017

## La Marquería

Diana Saravia



### 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

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



**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



www.museogurvich.org

Hágase socio y colabore con la cultura



**Un LUGAR  
para el ARTE  
y su GENTE**

museogurvich

Ituzaingó 1377 | MONTEVIDEO - URUGUAY  
Telfax: 915 7826 [www.museogurvich.org](http://www.museogurvich.org)