



Uruguay Cultural_ LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto premiado por el Fondo Concursable para la Cultura - MEC

**José Gurvich / Virginia Patrone / Sergio Curto / Fóvea: la discusión de lo esencial /
Jean «MOEBIUS» Giraud / Acerca de las deposiciones**



URUGUAY / AÑO 5 / Nº 22 / ABRIL 2012
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Los artificios de Urano. 155x200 cm., 2011.

- 1** Desde la fóvea: Dónde y cuándo se discute lo esencial
- 6** José Gurvich y la tradición del judaísmo
- 10** Entrevista a Virginia Patrone
- 18** Jean «MOEBIUS» Giraud
- 24** Artistas y maestros: Sergio Curto
- 29** Acerca de las deposiciones

Uruguay / Año 5 / N° 22 / abril 2012
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



Staff / Colaboran en este número

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**.

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**.

Gerardo Mantero (Montevideo, 1956). Artista visual, diseñador gráfico, gestor cultural. Estudió con Hilda López, Dumas Oroño y Guillermo Fernández. Ha realizado muestras individuales y colectivas en nuestro país y en el exterior. Participó como ilustrador, diseñador y periodista en varias publicaciones nacionales. En la actualidad es co-director y editor de la revista **Socio Espectacular**.

Rodolfo Santullo (México D. F., 1979) Periodista, escritor, guionista y editor de historietas al frente del Grupo Belerofonte. Autoeditor desde 1999, con Montevideo Ciudad Gris. Integró la revista "Quimera" en 2003 y desde 2005 publica al frente de GB. Trabajó junto a Matías Bergara en la historieta "Los últimos días del Graf Spee".

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.

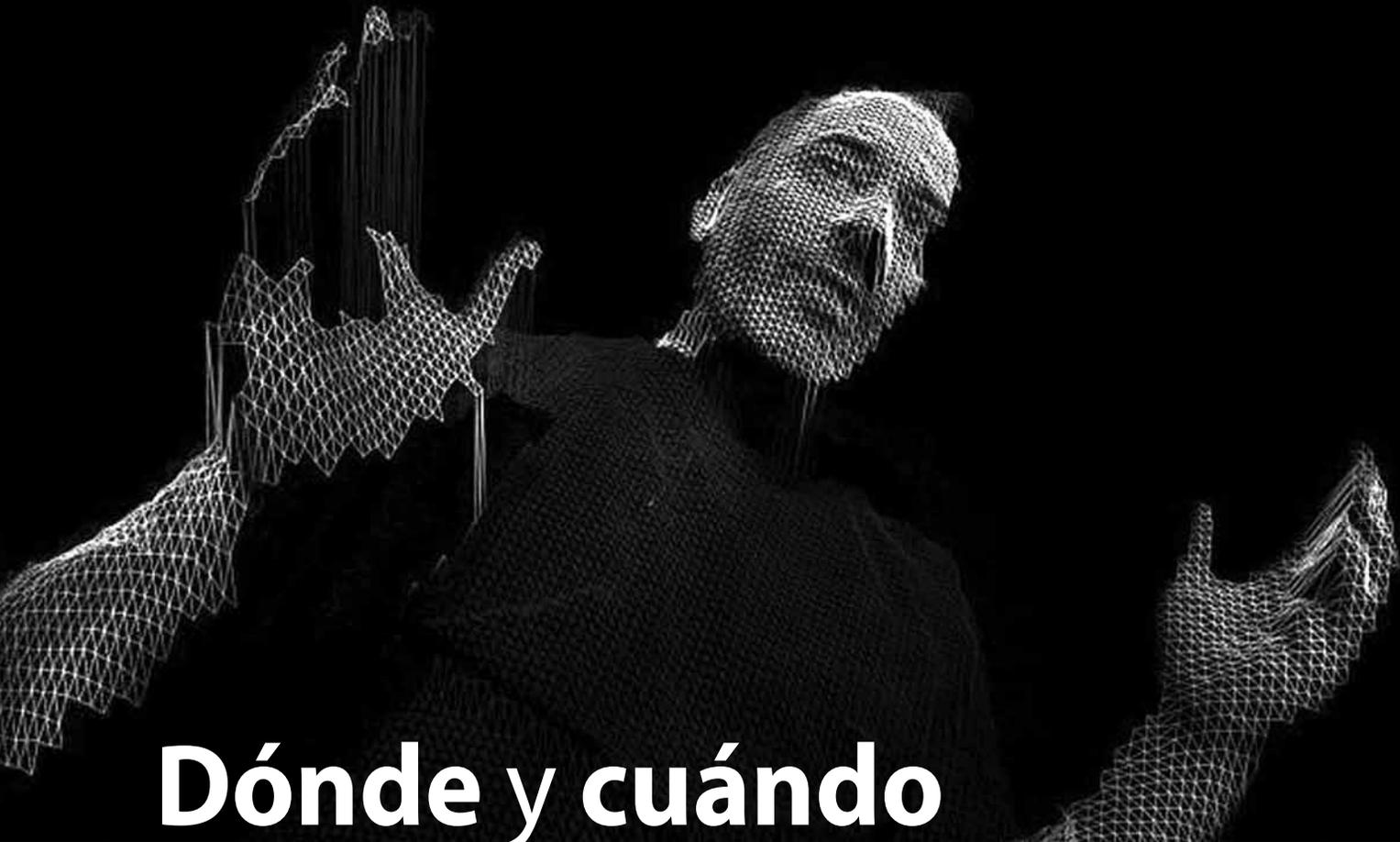
Redactor responsable: Gerardo Mantero (manterorevista@gmail.com) **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero. Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura N° 2192-08. Distribución 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, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.

LA POLÍTICA ES DEMASIADO IMPORTANTE PARA DEJARLA EN MANOS DE LOS POLÍTICOS



Dónde y cuándo se discute lo esencial

Golan Levin.

La necesaria interpretación de los cambios que se producen vertiginosamente a nivel planetario, más los desafíos de un país que, si bien mejora algunos indicadores (empleo, disminución de la pobreza), no logra superar las patologías sociales emergentes de la ruptura social, requieren la creación de un nuevo escenario que supere el divorcio existente entre el pensamiento y la praxis política. Es imperioso pasar de los planes de emergencia, a instancias donde se persiga el objetivo de crear un proyecto de país, dándoles a la educación y la cultura la centralidad necesaria, que permita superar la “*guetización*” territorial y espiritual.

Gerardo **Mantero**

La civilización occidental está viviendo una crisis de sentido, que agudiza la búsqueda de nuevos significados y evapora la idea de que el futuro va a ser mejor. Existen dos factores que pautan el estado de situación del presente: el vértigo que imprime la innovación tecnológica y la ruptura con el pasado. Las sociedades se “futuraizan”; la gente compra a crédito su futuro, teniendo como única certeza que lo que hoy tiene vigencia y utilidad, inexorablemente va a ser obsoleto en muy poco tiempo. El filósofo esloveno Slavoj Žižek¹



SOAK. Creado por Everyware en Corea, es una instalación compuesta por un lienzo iluminado colgando en una habitación oscura. Al pulsar en su superficie elástica hace que el color penetre en ella, lo que le permite crear sus propios patrones multicolores de tinte virtual. Más info en <http://everyware.kr/home/cv/>

se refiere al tema: *“Para caracterizar nuestra situación, económica y política, ideológica y espiritual, no puedo dejar de recordar una historia probablemente apócrifa. Se trata de un intercambio de telegramas entre los Estados alemán y austriaco durante la Gran Guerra. Los alemanes habían enviado un telegrama a los austriacos diciéndoles: «Aquí la situación en el frente es seria pero no catastrófica», y los austriacos respondieron: «Aquí la situación es catastrófica pero no seria». Y eso es lo catastrófico: no podemos pagar las deudas pero, en cierta forma, no lo tomamos en serio. Y además de ese muro de deudas, la época actual se acerca a una suerte de «grado cero». En primer lugar, la enorme crisis ecológica nos impone no continuar en esta vía político-económica.*

Segundo, el capitalismo, como sucede en China, ya no está naturalmente asociado a la democracia parlamentaria. Tercero, la revolución biogenética nos impone inventar otra biopolítica. En cuanto a las divisiones sociales mundiales, crean las condiciones de explotación y alzamientos populares sin precedentes. La idea de colectivo también se ve afectada por la crisis”.

Este escenario de extrema complejidad plantea la dicotomía que implica crear pensamiento a partir de coordenadas inciertas e inasibles por momentos, y la necesidad vital de repensar las sociedades para adueñarse, en cierta forma, de ese futuro de ciencia ficción que las puede arrastrar caprichosamente, para dejarlas en el lugar exacto al cual no querían llegar.



LA VIDA EN GUETOS

Nuestro país sufrió un proceso de deterioro social que tiene como máxima expresión dos períodos recientes: la década de los noventa y la crisis del 2001. En un Uruguay con serios problemas en su constitución poblacional, se consolidaron cuatro fenómenos paralelos que han erosionado definitivamente el entramado social: los cambios en el mercado de trabajo, en la constitución de la familia, en la educación y en la relación de convivencia de cercanía. El cambio en la estructura productiva determinó la pérdida de noventa mil puestos fabriles y la ruptura con la cultura obrera, (estos trabajadores migraron en el mercado en condiciones de alta fragilidad y precarización del trabajo). Y también modificó el mapa de las ciudades, teniendo su máxima expresión en Montevideo. El sociólogo Gustavo Leal² así lo explica: *“... se generó un proceso de ocupaciones de tierra promovidas por las organizaciones sociales de izquierda, que a la larga se convirtió en un boomerang para la integración social. Sobre la utopía de generar focos de poder en base a la ocupación de tierras, se abrió la ciudad hacia frentes que estaban desprovistos de servicios y lo que se generó fue una multiplicación de ghettos”.*

Por un lado la fiesta neoliberal que tuvo su máxima expresión en el gobierno de Carlos Menen (cuando se acuñó la frase “pizza con champagne”), con el auspicio del Fondo Monetario Internacional, y tuvo su versión “a la uruguaya”, en los gobiernos de los partidos fundacionales en la década de los noventa. Por otro lado, las dificultades de interpretación del proceso que determinó la caída del muro de Berlín, por parte de la izquierda, ejemplifican una de las problemáticas a la hora de crear pensamiento. Lo que además tiene que ver con las ópticas dogmáticas, que estrechan la mirada y no se ajustan a definiciones certeras que actúen sobre la realidad.

Es imprescindible crear un nuevo pacto, con reglas claras, entre los responsables de generar pensamiento (la academia, los intelectuales, los trabajadores) y las desgastadas estructuras de los partidos políticos, regidas por la lógica electoral y acostumbradas a apagar incendios. Tal vez así se pueda enfrentar la compleja encrucijada de un país que, según el sociólogo Leal, está partido en tres: el Uruguay excluido (el que rompió con el pacto de convivencia), el Uruguay vulnerable (sectores medios) y el Uruguay de elite (que



ya no comparte los espacios comunes, creando un corredor Montevideo-Punta del Este y el exterior). Y quizá también se pueda transformar el clima reinante que, tanto por los cambios planetarios como por la realidad circundante, redanda en una "guetización" cultural donde conviven, sin escucharse, los partidarios del "sálvese quien pueda", los que pretenden reinstaurar la vieja armonía social, y los excluidos, que crean códigos de supervivencia.

En el plano cultural, concretamente, esto se traduce en cambios de la matriz, a partir de la incidencia de varios factores. En un reciente trabajo de investigación del consumo cultural en el Uruguay ("Retrato Cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y ópera"), realizado por Rosario Radakovich³, se explicaba la incidencia de estos nuevos condicionamientos: "... dado que la matriz social se ha empobrecido y ha aumentado la fragmentación social, se postula que la cultura se transforma en uno de los intensos mecanismos locales de diferenciación y distinción social del período. En este sentido, los hábitos de clase siguen siendo relevantes para explicar los espacios sociales del gusto y las rutinas culturales, mostrando que la cultura es un factor no solo de equidad e integración sino también de desigualdad y exclusión".

EDUCACIÓN, EDUCACIÓN, EDUCACIÓN

Paradójicamente, las condicionantes del comercio mundial y el buen manejo de la economía de los gobiernos de izquierda no pueden derribar la sensación de que se está en un estado permanente de emergencia. La emergencia más reciente es la referida a la educación. La interrogante estriba en cuándo y dónde se debe discutir lo esencial sobre los temas cruciales, discusión que redunde en un proyecto de país más allá de los eslóganes –"país natural", "país productivo", "país sustentable"–, y se eviten las contradicciones que se producen entre los diferentes enfoques cuando no reposan sobre un plan maestro, (La minería a cielo abierto; el puente sobre la laguna Garzón; el crecimiento horizontal de la ciudad, que barre con lo que haya sin importar la riqueza patrimonial; etcétera, etcétera).

El reciente conflicto en la educación refleja claramente estas carencias, ante la arremetida de la directora del Liceo Bauzá (sin que se dijera nada nuevo) y los desbarajustes que generó el proyecto "Pro Mejora". En ningún caso se escuchó decir, a las autoridades de la educación, cuáles son los conceptos que rigen las políticas referidas a la educación y la cultura. Tímidamente, se bordearon algunas de las problemáticas centrales:

si educación para el mercado o educación para formar ciudadanos; o el señalamiento, como un factor negativo, de la creciente preponderancia de las estructuras corporativas. Que la realidad es compleja y contradictoria es ya sabido, pero ¿dónde están los técnicos en educación? El presidente, cuando en el acto inaugural de su gobierno proclamó "educación, educación, educación", ¿tenía un proyecto estructurado? Hay que dar a los educandos las herramientas actuales para que logren su futuro en el mercado de trabajo, pero también hay que cuidar la calidad de la democracia. El tema de la educación es motivo de discusión en el mundo. La educadora Martha C. Nussbaum⁴ reflexiona al respecto: "Se están produciendo cambios drásticos en aquello que las sociedades democráticas enseñan a los jóvenes, pero se trata de cambios que aún no se sometieron a un análisis profundo. Sedientos de dinero, los estados nacionales y sus sistemas de educación están descartando sin advertirlo ciertas aptitudes que son necesarias para mantener viva a la democracia. Si esta tendencia se prolonga, las naciones de todo el mundo en breve producirán generaciones enteras de máquinas utilitarias, en lugar de ciudadanos cabales capacitados de pensar por sí mismos, poseer una mirada crítica sobre las tradiciones y comprender la



Centro Desarrollo Cultural Moravia. Vista Aérea. Foto cedida por la Alcaldía de Medellín y a la ACI - Agencia de Cooperación e Inversión de Medellín y el Área Metropolitana.



Parque Explora. Foto cedida por la Alcaldía de Medellín y a la ACI - Agencia de Cooperación e Inversión de Medellín y el Área Metropolitana.



Parque Biblioteca La Ladera. Foto cedida por la Alcaldía de Medellín y a la ACI - Agencia de Cooperación e Inversión de Medellín y el Área Metropolitana.

importancia de los logros y los sufrimientos ajenos. El futuro de la democracia a escala mundial pende de un hilo".

El reciente acuerdo interpartidario referido a la educación significa una buena señal, por el involucramiento de todos en el tema de mayor relevancia que tiene el país; pero no va a cambiar sustantivamente la realidad, por las limitaciones naturales implícitas en este tipo de acuerdos, y porque el espectro político actual no demuestra estar apto para resolver esa clase de desafíos.

NO TODO ESTA PERDIDO

La ciudad de Medellín era de los lugares de mayor conflictividad en Colombia, por la acción del narcotráfico y sus nefastas consecuencias (más de treinta muertes por día, droga, jóvenes sicarios, corrupción).

En ese marco, desde la Alcaldía de Medellín se creó un proceso de transformación de esta cruenta realidad, liderado por quien se desempeñó como secretario de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín, en dos períodos (octubre de 2005 a agosto de 2007), Jorge Melguizo⁵. Este comunicador y gestor cultural fue el responsable en primera instancia de imponer un discurso épico, que tenía a la cultura como el factor determinante a la hora de reconstruir una sociedad fragmentada. Para ello se crearon infraestructuras culturales de primer nivel en los barrios periféricos de la ciudad; él las llamó "*trampas culturales*", porque actúan como espacios de contención y aprendizaje para una población vulnerable, en su mayoría constituida por jóvenes ociosos que eran atrapados por la acción del narcotráfico.

El año pasado Melguizo fue invitado, por las Direcciones de Cultura de las Comuna Canaria y de Montevideo y por la Facultad de la Cultura del Claeh, a dar un ciclo de conferencias. Allí contó cómo se instrumentó este cambio, que le valió el apodo de "*pacificador de Medellín*". En estas instancias presenciales, el primer impacto que se tiene, es el de estar ante un auténtico líder carismático, con bagaje intelectual y con una gran capacidad de seducción, que maneja una serie de conceptos claros, que son el basamento de su accionar. "*La política es muy importante para dejarla en manos de los políticos*", es solo un ejemplo. También explicaba que, cuando se construyen espacios de convivencia social, como las plazas comunitarias, estas "*son muy importantes para dejarlas en manos de los arquitectos*". Culminó con un tema álgi-



Parque Explora. Interior. Foto cedida por la Alcaldía de Medellín y a la ACI - Agencia de Cooperación e Inversión de Medellín y el Área Metropolitana.

do en nuestro país: “*el Estado es demasiado importante para dejarlo en manos de los funcionarios*”. Desde su gestión, se convenció a sus congéneres de que la cultura es sinónimo de desarrollo y de cambio social, y se concretó la construcción de espacios de convivencia (bibliotecas, salas de exposiciones, equipamiento informático de alto nivel) que, a su vez, son el resultado de procesos de participación de todos los estamentos de la sociedad.

Más allá de las dificultades que implica la extrapolación de modelos, lo que deja la visita de Melguizo es la convicción de que la inversión en cultura, cuando es acompañada con capacidad de liderazgo, planificación y eficiencia en la gestión, es

ineludiblemente el camino a recorrer si se quiere transformar la sociedad. Las sociedades también compran su futuro a crédito, en la toma de decisiones y en la capacidad de repensarse, ante una realidad planetaria intrincadamente compleja. 

¹ Slavoj Žižek (Liubliana, 21 de marzo de 1949). Filósofo natural de Eslovenia. Su obra integra el pensamiento de Jacques Lacan con el marxismo.

² Gustavo Leal (Tacuarembó, 1969). Licenciado en Sociología, obtuvo una beca de UNESCO y realizó una maestría de “Comunicación y Cultura” en la Universidad Católica. Estudió en Washington, y realizó una maestría sobre Políticas sociales en el CLAEH. Desde 1992 trabaja en El Abrojo, organización no gubernamental orientada al desarrollo de procesos de autonomía creciente y transformaciones creativas en la sociedad.

³ Rosario Radakovich. Licenciada en Sociología desde el año 1998, Diploma de Posgrado en Estudios Internacionales e Integración Regional (Facultad de Ciencias Sociales, UDELAR, 1999-2000). Recientemente editó un trabajo de investigación en el área de la cultura, *Retrato cultural, Montevideo entre cumbias, tambores y ópera*.

⁴ Martha Nussbaum (Nueva York, 6 de mayo de 1947). Filósofa estadounidense. Sus trabajos se centran en la filosofía antigua, la filosofía política, la filosofía del derecho y la ética.

⁵ Jorge Melguizo (Medellín, 14 de marzo de 1962). Comunicador social, gestor cultural, se desempeñó como secretario de Cultura y Ciudadanía de la ciudad de Medellín, en dos períodos.

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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



25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación 

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas



José Gurvich y "Totó" en su casa del barrio del cerro (Fotografía sin datos).

José Gurvich y la tradición del judaísmo

Pedro **da Cruz**

El hilo conductor de *"Gurvich, viajes por el tiempo judío"*, libro editado por el Museo Gurvich, es la relación entre la actividad creadora de José Gurvich (1927-1974) y la tradición judía que éste heredó de sus ancestros. El volumen, una cuidada edición de más de seiscientos páginas y con cientos de reproducciones, comprende tres textos introductorios, una monografía principal, cuatro ensayos, y una detallada cronología.

Al prefacio de Martín Gurvich le siguen los prólogos *"La resistencia del judío"* del sociólogo Felipe Arocena y *"Juego de espejos"* del historiador Gerardo Caetano, que

relacionan la temática del libro con el ámbito académico. El texto principal *"Gurvich, viajes por el tiempo judío"*, que da título a la publicación, es de Alicia Haber, mientras que la sección titulada *"Diálogos"* comprende textos de Nisso Acher, Joséphine Balken, Isaac Margulies, y Manuel Tenenbaum. El texto de Haber se centra en un análisis introductorio de las relaciones familiares del artista, ámbito en que se conservó la presencia de las tradiciones judías, y de cómo las mismas influyeron en ciertos aspectos del desarrollo artístico de Gurvich. La naturaleza del tema lleva necesariamente a ubicar la vida y obra del pintor en un

contexto mucho más amplio que el individual, comprendiendo, entre otros temas, los fundamentos religiosos del judaísmo, el imaginario basado en los textos sagrados, así como la problemática de las persecuciones y la sociología de las migraciones durante el siglo XX.

Las vicisitudes históricas y políticas que determinaron ciertos aspectos de la vida de Gurvich resultaron en la acumulación de tradiciones de distinto tipo, por ejemplo la circunstancia de pertenecer a la tradición judía y crecer en una sociedad de carácter laico como la uruguaya. En cuanto a los ámbitos geográficos, las referencias del artista a



Sueño de Jacob, 1970. Óleo sobre madera 34,3 x 60 cm.

lo largo de su vida serían cuatro países: Lituania, Uruguay, Israel y Estados Unidos. En la introducción del libro son citadas tres frases de su autoría, que resumen sus sentimientos hacia las diferentes "patrias": *"He andado mucho por el mundo; los dos únicos países en los que podría vivir son Uruguay e Israel". "Israel es la tierra de los antepasados, allí se trabaja y se construye para el futuro y yo me siento parte". "Para mí no hay como el Uruguay, vine de un país que discriminaba a uno que no discriminaba y se lo tengo que reconocer"*.

Entre dos mundos

El trasfondo de las circunstancias que impulsaron la migración de la familia del artista a Uruguay, fueron las persecuciones sufridas por las minorías de origen judío en varios países de Europa Oriental, en los cuales, durante décadas, resurgía intermitentemente el fenómeno de los *progroms*, ataques violentos basados en el origen étnico de las víctimas. Ya desde su nacimiento en la aldea de Jieznas en Lituania, la pertenencia a la población de origen judío marcó el futuro de Gurvich, incluso en relación a su nombre. Al no estar permitido usar nombres judíos, su nombre legal sería Zusmanas Gurvicius,

aunque en el ámbito familiar era llamado Yoshale.

El padre de familia, Jacobo, emigró a Uruguay en 1931, y un año más tarde, cuando tenía cinco años, Gurvich arribó a Montevideo junto a su madre Jaie y su hermana menor Miriam. La familia se radicó en el Barrio Sur, donde el *idish* era la lengua común de gran número de los inmigrantes judíos de distinta procedencias que residían en la zona. El proceso de adaptación e integración de Gurvich parece haber transcurrido sin mayores tropiezos. Pronto comenzó a ir a la escuela Chile, cerca de la Rambla, y desde entonces sería conocido como José, su nuevo nombre "uruguayo".

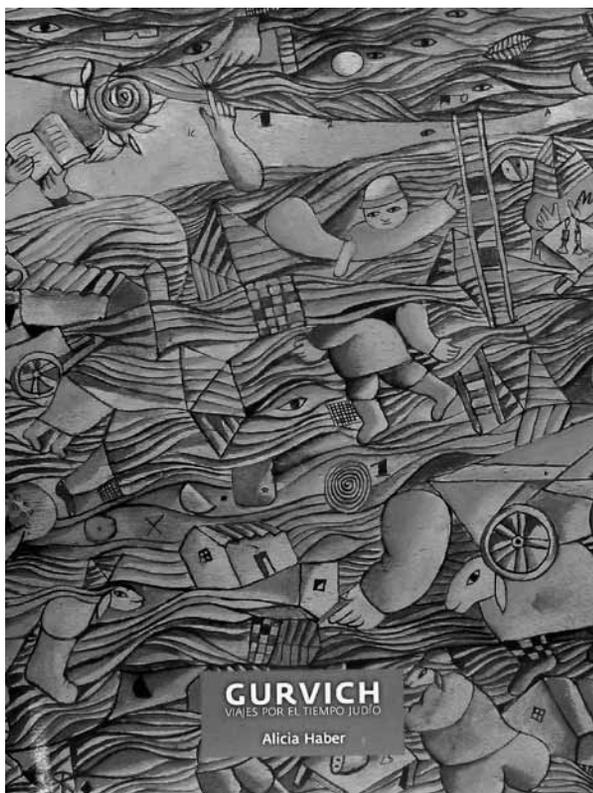
La vida de Gurvich estaría desde entonces marcada por influencias provenientes de distintos ámbitos: por un lado las consecuencias de la inserción en una sociedad que desde principios del siglo XX estaba basada en principios de laicidad, relacionado tanto a la enseñanza como a la libertad de cultos, y por el otro lado la fidelidad a las tradiciones judías en el ámbito familiar, mantenidas especialmente por la madre, con la que Gurvich, según Haber, tenía un entendimiento muy cercano y especial.

Fusión de tradiciones

Las distintas vertientes de la formación del futuro artista se mantuvieron vigentes durante su juventud. El mundo del arte, por el que Gurvich mostró un temprano interés, le permitió integrarse de una forma natural en el ámbito de la cultura, lo que también contribuyó a su proceso de "acriollamiento", fuera del grupo familiar. Ya en 1942, cuando tenía quince años, comenzó a estudiar pintura con José Cuneo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. También estudió música -violín específicamente-, gracias a lo que conoció a Horacio Torres, quien lo contactó con su padre, Joaquín Torres García. En 1944 Gurvich conoció al Maestro, poco después de que éste fundara su mítico Taller, al que el joven artista, ya volcado al mundo de la plástica, se integró poco después. En ese ámbito de enseñanza, Gurvich conoció el interés de sus compañeros por las culturas precolombinas y la tradición americanista impulsada por Torres García. A diferencia de otros miembros del Taller, como Gonzalo Fonseca y Francisco Matto, Gurvich no realizó viajes por países de América del Sur, pero compartió la inclinación de éstos por la cerámica, un medio que sería



Abrazo, c. 1968, cerámica pintada, 18 x 17 x 11 cm.



"Gurvich. Viajes por el tiempo judío", Alicia Haber. Ed. Museo Gurvich. Montevideo, 2010, 607 páginas.

muy importante, en contrapunto con la pintura, para el desarrollo de su obra. En 1954 viajó a Europa y a Israel, donde permaneció hasta 1956. En Madrid visitó el Museo del Prado, donde estudió con atención las obras de Pieter Brueghel y Jerónimo Bosch (El Bosco), fuentes muy importantes para su imaginario personal durante los años siguientes. Luego de su regreso a Uruguay, se estableció en el Cerro, en una casa de la calle Polonia en la que hasta entonces había vivido Fonseca.

La tierra de los antepasados

Durante su estadía en Israel, Gurvich convivió con los miembros del kibutz Ramot Menashé (en las cercanías de Haifa), donde vivía su hermana Miriam, que había emigrado a Israel en 1948. Allí, donde sería llamado Yuski, trabajó como pastor, y pintaba en su tiempo libre, por lo que le brindaron la posibilidad de realizar un mural en el comedor colectivo. La estadía en Israel fue una revelación, ya que su vivencia del judaísmo, especialmente la variante con sesgos socialistas que implicaba la vida comunitaria en un kibutz, fue muy diferente a la que había tenido en el ámbito familiar en Uruguay. Se encontraba inmerso en una sociedad pautada por las festividades religiosas, fuente de su revalorización de las tradiciones del que sentía como su pueblo, aunque su postura personal fue cercana a un judaísmo "laico".

La experiencia vivida en Israel influyó, naturalmente, en la obra plástica de Gurvich, con motivos que reflejan e interpretan las creencias y leyendas judías. Su imaginario abreva en múltiples fuentes y constituye, en consecuencia, una síntesis, por lo que no es sorprendente que obras con motivos de aldeas de Lituania, de las que tenía vagos recuerdos, se asemejen a paisajes similares pintados por otros artistas provenientes de Europa Oriental (Marc Chagall por ejemplo), y a su vez sean muy similares a los numerosos paisajes que pintó inspirado en los ambientes del Cerro, un barrio con una marcada impronta proletaria.

En 1965 Gurvich realizó un segundo viaje a Europa e Israel (a donde sus padres habían emigrado desde Uruguay poco antes, siguiendo el mencionado ejemplo de su hermana), lo que reafirmó su interés por la temática tradicional y motivó algunas de sus obras de la época. Simultáneamente, como parte del proceso de búsqueda de un estilo más personal, luego de la disolución del Taller Torres García en 1962, Gurvich comenzó a pintar motivos relacionados a lo cósmico en obras como *Hombre astral* y *Pareja cósmica*, ambas de 1966.

El judío errante

En su iniciado estudio sobre los temas judíos en la obra de Gurvich, Alicia Haber recalca que dicha temática apareció temprano en la obra del artista como parte de una identificación con las antiguas tradiciones del pueblo de sus antepasados. La autora sale al cruce de afirmaciones de que el interés de Gurvich se debió a motivos económicos resultado de encargos de coleccionistas de origen judío, lo que habría sido el caso de un reducido número de obras creadas a comienzos de los '70, cuando el artista vivió en Nueva York. El tercer viaje de Gurvich a Israel en 1969 significó su alejamiento definitivo del Uruguay. Luego de visitar a su familia, viajó junto a su esposa Julia ("Totó") Astorga y su hijo Martín a Estados Unidos. Se radicó en Nueva York, donde se reencontró con Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca, dos de sus compañeros más cercanos del Taller Torres García, y con parientes lituanos que residían allí. Durante los cuatro años en que vivió en Nueva York (de por sí una ciudad con un importante componente de población de origen judío), el interés de Gurvich por los temas bíblicos se acrecentó.

Del gran número de obras con esta temática pintadas en este período



Ramot Menashé, *javerim y menorá*, 1966. Óleo sobre madera. 30 x 39,5 cm.

do neoyorkino se puede destacar *Homenaje al kibutz Ramot Menashé* (1970), un óleo sobre madera de gran formato en el que, al representar la vida comunitaria experimentada en Israel, incluyó, junto a objetos cotidianos que parecen flotar en el aire (un pastor con un rebaño, carros, escaleras y sombrillas), una serie de pequeñas escenas y objetos relacionados a fenómenos religiosos: una mesa con vino, panes y dos velas (atributos del *kidush*, la bendición que da comienzo a la celebración del *sabbat*, el séptimo día de la semana judía, durante el que hay que observar un descanso de carácter sagrado), una estrella de David, los rollos de la Torá, candelabros de siete brazos, un ángel, entre otros elementos.

Imágenes sagradas y festivas

Varias de las obras de Gurvich con temas bíblicos, están vinculadas a la historia de Abraham, su esposa Sara e Isaac, el hijo de ambos que nació cuando Sara tenía cien años. *La anunciación de Sara* (1969) muestra tres ángeles sentados junto a una mesa señalando a Sara, mientras que en *El sacrificio de Isaac* (1970) se ve a un ángel sosteniendo el brazo de Abraham en el momento en que éste va a inmolar a su hijo con un cuchillo. Varios ángeles ocupan una

escalera que une la tierra con el cielo en *El sueño de Jacob* (1970), representación de la visión que Jacob, hijo de Isaac, experimentó durante un viaje. La historia de Adán y Eva está representada por obras con motivos relacionados a sus hijos: en *Cain y Abel* (1973) el primero mata al segundo debido a los celos que sintió cuando Dios prefirió la ofrenda de su hermano, y *Muerte de Abel* (1973) muestra el cuerpo sin vida de éste en un carro y mientras que Caín huye, perseguido por la mano de Dios, que lo señala desde el cielo.

Las principales festividades religiosas judías están representadas por el *sabbat*, motivo de varias obras de Gurvich (con el título común *Shabat*) realizadas en 1973 y 1974, y las *Shalosh Regalim* o Fiestas del Peregrinaje: *Pesaj* (1973), sobre la huida del pueblo judío de Egipto; *Shavout* (1973), conmemoración del recibimiento de las tablas de la Ley por Moisés en el Monte Sinaí; y *Sucot*, o festividad de las "cabañas", que recuerda el deambular por el desierto luego de la partida de Egipto.

Diálogos y final

Los textos incluidos en la sección "*Diálogos*", iluminan y complementan desde distintos ángulos el texto principal. En

"*Gurvich, un judío creador, su pueblo y el kibutz*"; Nisso Acher analiza la historia del movimiento sionista, y la relaciona con tres obras de Gurvich que tienen el título común *Es difícil ser judío*, que el artista tomó de un conocido aforismo *idish*. El "*Testimonio*" de Josephine Balken se refiere a cómo la amistad con Gurvich durante su juventud la marcó intelectualmente, mientras que Margulies y Tenenbaum, en sus respectivas "*Fuentes bíblicas y talmúdicas en la obra de Gurvich*" y "*Gurvich judío*", analizan otros aspectos de obras de esta común temática.

La mencionada estancia en Nueva York fue motor y testigo de una intensa actividad artística, comenzando incluso a desarrollar nuevas facetas de su arte que quedaron inconclusas. Especialmente notables son los proyectos para obras escultóricas en gran escala de carácter público. En 1973 Gurvich fue invitado por el *Museo Judío* a realizar una exposición retrospectiva. Precisamente en este proyecto estaba abocado cuando, un año más tarde, con solo cuarenta y siete años, falleció de una oclusión coronaria. El desarrollo de su prolífica obra, que mostraba signos de renovación constante, fue así abrupta y prematuramente interrumpida. ■

Virginia Patrone:

una ínsula del modernismo entre dos mundos

Para María Luisa Torrens, se trata de una de las primeras figuras de la generación del '85. Una artista donde aflora la mirada de la estudiante de arquitectura que le permitió descubrir los estilos modernistas que pueblan la capital. Para Jeremy Roe, **Virginia Patrone** (Montevideo, 1950) "rechaza a través de su arte toda dependencia de lo real o lo racional para buscar algo nuevo, algo más allá". La arquitectura citadina, la luz intensa y el color pre-torresgarciano se fusionan en una obra donde se puede percibir la fragancia del universo femenino y el alter ego carmín de la autora. Artista visual, docente, poeta, ensayista, escenógrafa, Patrone es actualmente gestora - junto a su pareja, el también artista visual Álvaro Pemper-, de su propio espacio de exhibiciones en la ciudad de Barcelona. A esa ciudad devolvió, luego de una expatriación forzada, el cromatismo alto que había sido interrumpido en el escenario del arte durante el magisterio de Torres García. Su obra, nutrida de diversas referencias (desde Gauguin a Klimt, pasando por los planistas uruguayos hasta el Kabuki -tradición del teatro popular japonés del siglo XVI-) ofrece, al decir de Roe, la oportunidad de movernos hacia los límites de lo probable y lo imposible. Es ahí que las tradiciones, culturas y lugares tan distantes como Montevideo, Kyoto y Barcelona se convierten en algo diferente.

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

Comenzaste como autodidacta, pero después tuviste el apoyo de excelentes docentes, como Pepe Montes o David Finkbeiner.

El taller con David fue en el museo (MNAV), un grupo de artistas que hicieron con él grabado a fines del '80. Pero sí, yo pinté desde muy chica, en un frenesí pictórico infantil y adolescente, aunque en el año '68, cuando tenía dieciocho años paré, porque me parecía que ya se había hecho todo, al menos todo lo que me interesaba, que era trabajar con la figura humana. Entonces ví que eso se desbarrancaba (a mi juicio, casi infantil) hacia la abstracción y me produjo una especie de falta de interés o de vacío, y entonces me dediqué a otros asuntos. Pero después, a los veintinueve años sentí el deseo de regresar. Yo venía desarrollando un cierto lenguaje, informe seguramente, pero en el que había definido un propósito. Desde que era muy niña tenía un lenguaje muy expresionista, aunque me podrán decir que todos los niños son expresionistas... Tenía un interés casi obsesivo... están por ahí las acuarelas: mujeres pelirrojas, las pintaba desde los cinco años. En la adolescencia transité por lenguajes más surrealistas, también típico de esa etapa de la vida. Cuando decidí volver y dejar que la arquitectura pasara a un segundo plano, me propuse hacer como una especie de homenaje y una especie de acto



Mujer y paisaje en invierno.

Acrílico y grafito sobre papel, 100x70 cm., 2012.

iniciático: dos años de "Taller Torres García" con Pepe Montes. Fue en el '79 y el '80.

Una pausa de diez, once años...

Si, de los dieciocho a los veintinueve. En esos años me dediqué a la arquitectura, me casé, tuve hijos.

Trabajaste en una galería de arte...

Eso fue después. En los años en que estudiaba arquitectura trabajaba en estudios dedicados al tema. Me interesé por el diseño de interiores, al diseño de muebles, y el último trabajo en el rubro fue dibujar la carpeta de una compañera que se recibía. Cuando terminé con eso me quedé sin trabajo y tenía que buscar que hacer y en la galería Ciudadela me encontré con Mariana Ollero, que habíamos sido compañeras de clase de ballet. Inicialmente, la preferencia se puso en mis paisajes más "torresgarcianos" porque a ella le parecieron más interesantes desde el punto de vista comercial. Cuando me quedé sin trabajo me ofrecieron una vacante de asistente y trabajé ahí, pero solo un año y medio porque me parecía un poco incómodo ser artista y trabajar en la galería. Fue muy bueno y conocí a mucha gente, artistas como [Carlos] Musso, [Carlos] Seveso, [Hugo] Longa, Álvaro Pemper (risas). Sí, lo vi ahí por primera vez.

Cuando observamos tu obra enseguida se perciben dos preocupaciones estéticas que parecen fundamentales: la luz y el gesto de la pincelada ¿Lo ves así?

Tu sabés que yo considero que se truncó el desarrollo de la pintura en nuestro medio, históricamente hablando, un poco como resultado de ese fanatismo con que vino Torres García, un entusiasta de su postura, un artista fundamental pero fundamentalista.

Con un magisterio muy severo.

Si, muy dogmático, mucho más dogmático que su obra. Irrumpió con tanta fuerza, un poco por venir "de allá" y también por su propia personalidad, que si bien creó mucho y sembró mucho, también truncó lo que se venía perfilando a través del planismo y de la pintura que trataba la luz



y el color "de acá". A mí me costó mucho esta ausencia... si bien estando en el exterior yo pinto, veo que me fui mucho más "para adentro" con la pintura, porque la luz de Montevideo es "mi luz", y es una luz muy especial y hay un color muy especial, y aquello se venía mostrando con mucha sensibilidad, con un juego que también aprovechaba el uso de la pintura y de la pincelada.

Si ponemos el foco en la temática de tu obra, existen dos factores relevante la importancia de la figura de la mujer y la arquitectura.

Es que, para mí, inicialmente, la arquitectura era la identidad de la Historia. En forma personal y también en la forma en que yo leía a Montevideo. Mis antepasados, los Patrone, eran capitanes de barco, mi abuelo y sus hermanos estaban todos asentados

aquí. Mi abuelo tuvo que dejar y dedicarse luego, casi de anciano, a la navegación deportiva porque mi abuela, que era una milanese de carácter muy fuerte, puso una tienda "de lutos". Una tienda muy bonita y muy elegante, y no quiso que su marido navegara más porque le daba miedo. Entonces mi abuelo terminó viajando mucho para traer telas de Londres y de Roma y de París, pero todo sucedía en la tienda, que era en la Ciudad Vieja. Mi padre siempre estuvo muy interesado en la arquitectura; visitábamos el puerto y él me explicaba sobre uno u otro edificio. Eso es parte de mi propia historia, pero luego, al estudiar arquitectura, al estar cerca de Mariano Arana, del grupo de "Estudios Urbanos", se fue enriqueciendo el sustrato inicial, al punto que para mí, representar la arquitectura de una forma totalmente espiritual, con los ojos del espíritu, fue muy importante y muy

identitario. Como también, en otra época, hice una serie de pinturas sobre la estatua que tiene para mí toda una significación como muy despótica, conservadora. Y el tema de la mujer, claro, es evidente. Desde que yo hacía, a los cinco años, esas mujeres pelirrojas, sigue siendo el mismo tema, es decir que es dar vuelta alrededor de uno mismo, porque estás ahí.

¿Ves a la pintura como una prolongación de tu propio cuerpo, en ese sentido?

"El otro" virtual... Es una cosa con la que yo juego mucho, mi "yo virtual" es el que yo pinto. Y es inevitable, al menos para mí.

¿Creés en el arte de género?

Ummm... Prefiero el término "lo femenino". Es muy distinto...

...El varón tiene su "lado femenino", y viceversa.

Por eso te digo "lo femenino", que es muy distinto al "género" propiamente dicho. Lo que te puedo decir, de mi experiencia de compartir vida y profesión con un hombre, es que hay una diferencia esencial. Sobre todo porque en este caso trabajamos los dos sobre la mujer. Simple y sencillo: yo

siempre trabajo lo femenino desde adentro, él siempre desde afuera. Lo que no quiere decir que sea menos profundo un registro que el otro. Hay cuestiones que son totalmente fuera de género y otras que son propias de lo femenino y masculino. Por mi parte, considero que tengo una parte masculina muy fuerte, y Álvaro una femenina también muy fuerte. Lo cual hace que combinemos tan bien. Eso no quiere decir que él no sea todo un señor... (risas)

Seguramente me vas a decir que no hay competencia de ninguna naturaleza con Álvaro Pemper; ¿cómo es esa relación "pareja-pintor"?

Todo el mundo nos ha dicho que eso es difícil, que "cómo puede ser", que "no puede ser verdad" (risas) pero es la verdad, que sé yo... De algún modo nos da mucha alegría todo lo del otro, a pesar de que somos profesionales separados, que cada uno está en lo suyo y que incluso no nos gusta mucho, más allá de una exposición puntual "Patrone-Pemper", la asociación o la simbiosis. No somos "Zipe y Zape". Cada uno tiene un camino plástico independiente y nos interesa el nuestro. Pero nos alegra mucho lo del otro y nos nutre también. Nos han

dicho amigos que son músicos, "yo estuve casado con una mujer que era música también y era horrible porque la competencia..."; la verdad que nosotros no.

Con respecto a la inserción al medio, da la impresión que siempre apostaste al trabajo colectivo. En principio con el grupo "Buenaventura" en el que estaban Musso, Seveso, Pemper; y luego aquel proyecto de los talleres...

Si, que se llamó "Talleres del Mercado" y que generó una muestra itinerante que se llamó "La idea del tango".

Te escuché decir que seguís con esa línea en España.

Exactamente. Para mí, si bien el trabajo del artista en general es en solitario, en lo que a su parte creativa respecta, la relación con los demás y el trabajo en equipo en las instancias de mostrar la obra es fundamental, y siempre me dio mucha satisfacción desde el punto de vista personal y profesional. Siempre claro con las dificultades del caso. Por ejemplo, cuando armamos con el grupo "Buenaventura" la exposición "Quintaescencia" en la galería "Praxis", era el entorno más inmediato de gente con la que



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

Halcón. 65x50 cm., tintas y acrílico sobre papel, 2008.

estábamos en relación intelectual. Después, con los "Talleres del Mercado", era una cosa acotada por el espacio y nuestra propia capacidad física de hacer. En la muestra "La idea del Tango", íbamos invitando artistas, pero a la vez no podíamos convocar más de doce, porque literalmente no nos daba la espalda. Todo el proyecto se hizo con nuestro esfuerzo físico y económico. Yo recuerdo llegar a París, bajarme del avión con un rollo enorme de cuadros; mi hija y mi yerno ya habían viajado con unos paquetes gigantes. Teníamos que montar una de las muestras en la embajada, con un espacio dedicado a la obra de pequeño formato, Otra en un teatro shakespeariano, y otra en el Espace Kiron, una galería propiamente dicha, que de la propuesta que les presentó Laura, mi hija, seleccionaron cuatro artistas. En medio de todo eso yo alquilé un pisito en París con mis propios medios, que era minúsculo, y en el pasillo, mi yerno que es muy habilidoso, mi hija y yo armando bastidores, para ir después a los distintos lugares con una camioneta vieja toda destartada que nos había prestado mi hijo Rodrigo. Lo mismo al desarmar... Cuando veo el lugar que tenía en la furgoneta después de guardar todo, casi lloro. Pero bueno, hicimos las muestras, que fueron doce en total y gustaron muchísimo. Nos hacían comentarios del tipo "Pero, ¿este es el arte uruguayo? ¡No teníamos ni idea!". ¡Cómo que no tenían ni idea! ¿Cómo hacemos para generar cosas de tanto nivel y no decírselas al mundo? Es muy raro, porque los argentinos lo hacen muy bien...

Necesariamente se tiene que contar con la ayuda del Estado, en la instrumentación de un proyecto de exportación de la cultura que se apoye en la gestión a realizar por los agregados culturales, que a su vez tendrían que ser elegidos por su idoneidad en el tema.

En todo ese periplo hubo un Agregado Cultural, el de la Embajada de París, que fue receptivo y ayudó a que consiguiéramos algunas de esas cosas y que pudiéramos montar una muestra. Pero se dio por algo personal. Él era así, se interesaba por el tema.

Depende del Agregado de turno y no de una política preestablecida.

Exacto, no se puede depender de encontrar una persona que ponga el corazón en eso.



En este momento no sé cómo es porque actualmente no estoy organizando nada de estas características acá, pero en Barcelona estoy trabajando con "Trabajo infame" que es una sala de exposiciones donde me gustaría hacer dos o tres muestras de artistas uruguayos... Pero tienen que llegar hasta allá con las obras, porque yo, a duras penas pago el espacio y todo lo demás. Sería fantástico hacerlo, yo no he pedido nada aún, pero tampoco he visto iniciativas al respecto. Si hay, en el Consulado de Barcelona, una persona llena corazón y de ganas, que desde su lugar de trabajo hace todo lo posible por difundir todo lo que hacemos. Sería muy bueno que se promueva con otros mecanismos porque nuestro arte es una riqueza, un valor que se está despreciando.

En el año '97 obtené el premio Florencia a la mejor escenografía por la obra "Juego de Damas Cruelles". Contanos un poquito acerca de eso.

Eso fue una empatía radiante que tuvimos

con Mariana Percovich. Nos dieron el espacio de las caballerizas del Blanes para que hiciéramos lo que quisiéramos y Álvaro [Pemper] y yo disfrutamos como cerdos. Pintamos todas aquellas paredes, el espacio era magnífico... Para tener un recordatorio de lo que hicimos pegamos enormes telas, dos con diez de ancho, que es lo más grande que hay, metros y metros. Por eso aquí en el taller tengo trozos como éste. Pero hubo cosas, como un espacio pequeño en la caballeriza, en el que yo pinté un cielo tormentoso. Fue una experiencia fantástica.

¿Por qué decidieron irse a España?

Mirá, como todos los artistas que estamos en lugares, digamos, periféricos, teníamos interés de salir, no tanto como ambición profesional, sino con avidez de ver. Yo ya había viajado mucho, había ganado becas, había estado en Japón, en Nueva York, en Europa también, pero ahora se trataba de vivir en otro lugar. Yo le digo muy orgullosa a los europeos: "América es enorme"; y eso, que es muy lindo, también tiene la con-



La hija de Testa di Ferro. 30x30 cm., acrílico y acuarela sobre papel, 2012.

trpartida que para ver arte y arquitectura, todo -fuera de Buenos Aires- queda bastante lejos. En cambio estás en Europa y pagando setenta euros, Álvaro y yo vamos y venimos a Londres. Esa era la idea inicial para vivir en algún momento afuera. Pero luego ocurrió que se juntó todo, como pasa siempre en la vida. Vino la crisis económica, mis hijos se hicieron adultos. El primero de mis hijos se casó muy joven y se fue a vivir a Roma y después se instaló en Barcelona. Los otros arrancaron para el mismo lado y ahí también partimos nosotros... Y nos fuimos con el plan de venir todos los años unos meses. Mantuvimos la casa y el taller en Montevideo.



Chanquete. 65x50 cm., tintas y acrílico sobre papel, 2008.

Yo necesito de la luz de acá, Álvaro también. Están los amigos, las raíces de acá son muy fuertes. Pero ahora hacía ocho años que no venía porque no es fácil, es caro, hay que instalarse, inventarse un plan. Y como mi plan es siempre el mismo, no me interesa para nada toda la cosa donde hay poder, dinero. Me parece bastante asqueroso todo eso y muy alejado de lo que es el arte... En definitiva: vivimos del arte siempre. Porque de las maneras más estafalarias, la gente a la que le gusta lo que hacés, te encuentra y te compra. Tenemos alumnos también. Álvaro además ilustra para la prensa.

No buscás una relación directa con el mercado.

Busco la relación con la gente. Lo que hemos encontrado es mucha gente fascinante. Tu vida está apoyada en personas. Está Jeremy Roe, un historiador del arte inglés en el que encontramos un alma gemela. El es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Leeds, es un experto en Velázquez, lo que es decir que es experto en pintura. Una persona que ha visto de todo y está muy aburrido de ciertas tendencias repetitivas, ciertas vanguardias que ya han durado demasiado y donde la calidad ya no es lo importante. Todo lenguaje puede dar frutos jugosos, pero si se beneficia el lenguaje *per se* y no así la obra de arte por su real calidad, estamos muy mal.

En cuanto a los artistas con los que te relacionaste allá, ¿cuál es el clima de trabajo? ¿Qué diferencias encontrás con nuestro medio, al comparar el quehacer o los intereses?

Bueno, yo creo que primero es bastante sano vivir en una comunidad más grande. Yo siento que un factor que perjudica al arte uruguayo, es la conciencia permanente de pertenecer a un espacio pequeño, donde hay poca gente. Eso a mi entender exagera la competencia y hace ver en el otro, incluso, un potencial enemigo, ese que se va a comer tu comida. Eso es una pena, porque no es así: va a haber más comida en la medida que se sienta la solidaridad entre los artistas, y el respeto por los distintos. Eso se ve mucho allá también. Hay mucho respeto por los diferentes lenguajes, por el que hace otra cosa, aunque no tenga nada que ver con lo mío. Es muy importante...

Es menos compartimentado el espacio.

Definitivamente. Eso me parece que beneficia. Ahora, ojo, tampoco te puedo decir que tengo un conocimiento total y profundo del ambiente, porque, precisamente, es enorme. Y porque además yo tengo una filosofía de vida y de llevar mis cosas que consiste en creer en lo más pequeño, en lo que tengo adelante. En eso de aspirar a tener un grupo. Si es de cuatro es de cuatro, si es de dieciséis es de dieciséis, pero estás en una relación mucho más humana, y al alcance también de tus posibilidades. La gente es competitiva pero no veo tanto ese ver al otro como un enemigo, como un peligro.

¿Cómo incide en el mercado del arte la crisis económica actual?

El mercado del arte en España no es un manantial de oro, al contrario. Sé que hay galerías importantes y que se ha vendido pintura en España. Pero, en general, por lo que me dicen los propios españoles, el español no es un consumidor habitual de arte. Fueron ricos (ya no), pero fueron ricos muy "de golpe"; entonces, hay mucha gente que consume cosas de precios altísimos, pero jamás gastaría una cifra similar en arte. Desde una chaqueta a un auto, pero no una pintura. Un amigo catalán, compañero de yoga, antes de viajar a Uruguay, me visitó a mi taller y me decía, con una visión desde dentro del tema: "Antes de gastar treinta mil euros en un auto, prefiero comprar arte, pero eso se me ocurre a mí". Es un caso aislado, totalmente. Igual tomalo todo como la opinión de alguien que solo vivió

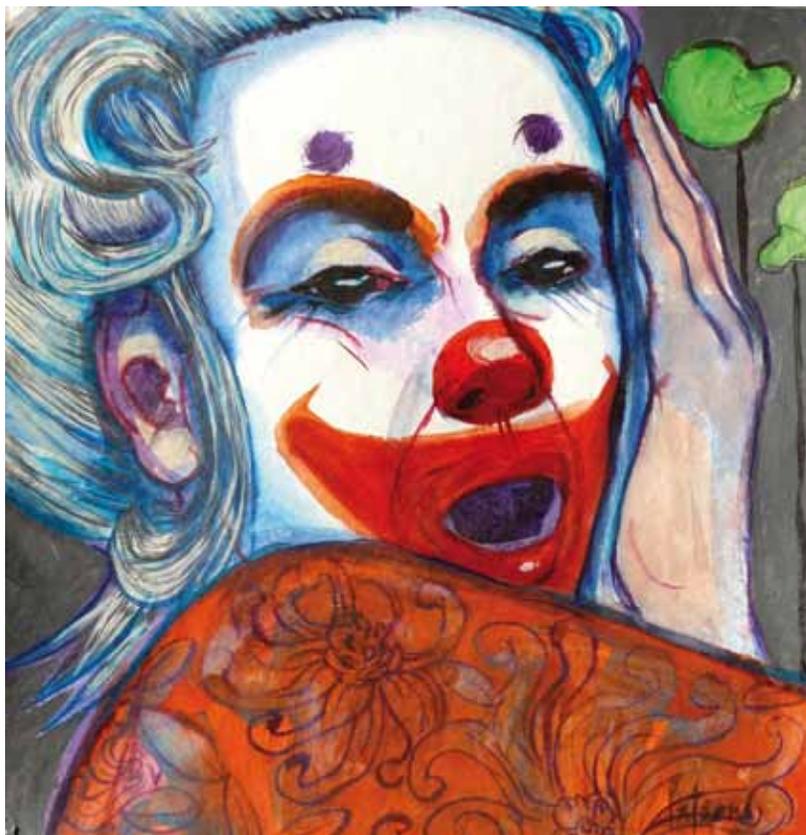
ocho años en ese medio. De Uruguay no te puedo decir nada con certeza, imagínate de España.

Hace poco en, en una nota, "La locura en los tiempos líquidos", publicada en la revista web "Arte", afirmás que el artista se somete a un sistema retorcido, que lo obliga a describir su obra conceptualmente, "so pena de que ésta pase desapercibida o sea condenada al fondo de la escena". ¿Se ha empujado al artista a que justifique verbalmente su trabajo?

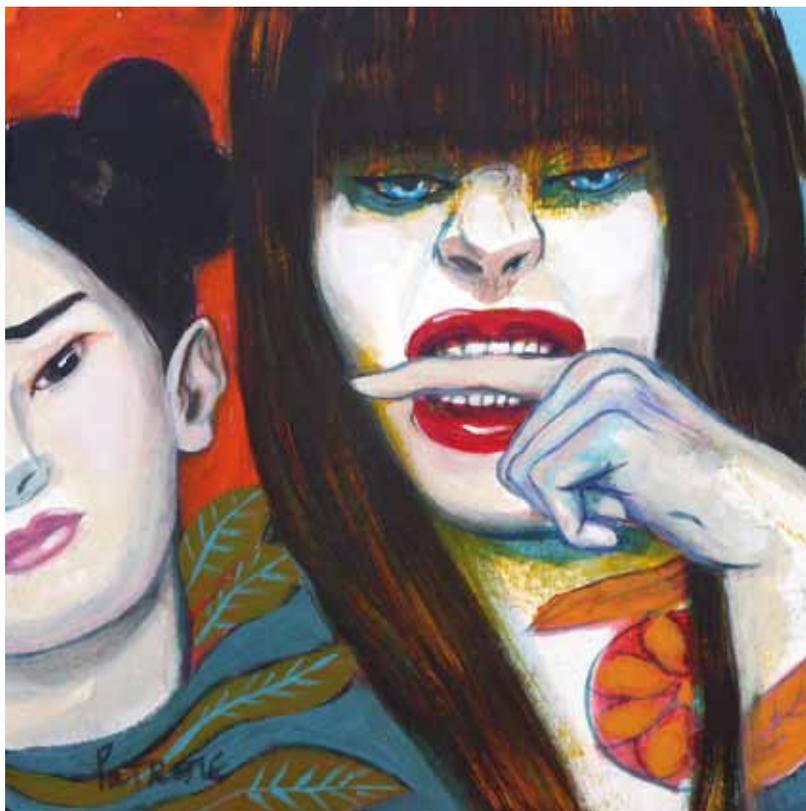
Lo que me preocupa de eso es todo lo que se pierde. Ya soy muy vieja, pronto cumplo sesenta y dos años y he visto mucho a lo largo de mi vida. Me he encontrado con artistas fantásticos que son completamente inarticulados en el discurso. Que no saben expresarse con palabras y que muchas veces por eso mismo trabajan sobre la materia. Y lo hacen maravillosamente. Entonces, eso es muy preocupante, y lo es también por otra señal un poco perversa y enferma de la humanidad de hoy en día, que es el pensar que hay ciertas cosas que ya se han superado, que ya no se hacen, cuando en realidad son muy humanas y se siguen haciendo. Y no solo se siguen haciendo, sino que la mayoría de la gente sigue necesitando verlas y entenderlas. Esto sin demérito de que a mí el discurso me parece una cosa interesantísima.

Decís en el mismo texto que elegiste "olvidar toda teoría relativa a las artes plásticas".

Practico sistemáticamente el olvido. Yo leo teoría, asisto a conferencias, me entero de todo y luego lo borro. No lo puedo hacer del todo, seguramente, pero no lo tengo en cuenta en mi trabajo. No puede existir teoría primero y después arte, como ilustración de esa teoría. Lo diré hasta quedarme sin voz... Algunos curadores lo sostienen a rajatabla porque es muy lindo. Porque durante el siglo XX -sobre todo- ser artista se convirtió en algo a "aspirar" por parte de todos los que no lo eran. Porque los que sí lo somos, como los aquí presentes, sabemos que es un camino que produce mucho sufrimiento, muchos sacrificios y muchas renunciaciones. Pero visto de afuera parece "¡Uau! ¡qué bien, quiero estar ahí y que me saquen fotos!" Porque es así de patético muchas veces. Yo he visto grande curadores, de los primeros lugares en el mundo dando conferencias, y cuando tú empezás a ver el brillito de ambición, las babitas que segregan, están a punto de decir, "¿para qué precisamos a los artistas? Si yo elijo, yo organizo, yo armo..."



Grito de clown. 30x30 cm., acrílico sobre papel, 2010.



Rouge & a Doll. 30x30 cm., acrílico sobre papel, 2009.



Los artificios de Urano. 155x200 cm 2011.



Las sanadoras. 73x73 cm., acrílico sobre tela, 2010.

Algunos curadores internacionales, como Catherine David en la Documenta de Kassel, en el año 2000, dijo: “no necesitamos artistas ni obras, necesitamos los discursos”.

Es que se les sale por los poros. Más allá de que lo lleguen a decir, como en este caso, o no, es la ambición de la sustitución. De estar ahí “en lugar de”. ¡Es bestial!

¿Qué pasa concretamente con los espacios institucionales, públicos o privados, españoles?

En Europa hay mucho más respeto por la pintura. Hay un regreso de valoración a la pintura que es muy visible.

Es una vuelta que comenzó con fuerza en el Primer Mundo hace unos cinco años. Hasta Damien Hirst volvió a la pintura. Ahora, en nuestra región se percibe todavía la patología de la “imposición del canon”, con la suma de la limitación de espacios que ya mencionamos...

Hay muchas cuestiones. Se han privilegiado tendencias en el Primer Mundo que son inaccesibles en términos económicos para



Mujer Dragón entre dos mundos. 100x130 cm acrílico sobre tela 2010.

los artistas americanos. No podés competir porque no podés hacer...

Hasta el "Arte póvera" es carísimo de producir.

Es que no tenés los medios necesarios. Entonces me parece bastante doblegado y tonto privilegiar un lenguaje "inaccesible". Es como querer hacer arquitectura en titanio y cristal, cuando lo que tenés a tu alcance es ladrillo. Ingeniate para que tu ladrillo sea de tu tiempo y diga lo que tiene que decir, pero no intentes hacer algo donde se te está refregando por la cara poder y dinero muchas veces. Ojo. Hay un video en Internet, de Robert Hughes, que se llama "La Maldición de Mona Lisa", donde hace un mea culpa, de darse cuenta que él creyó en determinadas cosas para luego ver como el dinero y el poder pasaron a determinar las tendencias principales.

Por un momento ese fue el discurso de los neoconceptualistas: "hacemos eso porque no queremos que sea pasto de las galerías: esto no se puede vender". El propio Duchamp, en sus inicios, se

posicionó en contra del sistema establecido. Pero hoy -ese principio al menos-, se dejó de lado. Y esa "dejada de lado" se ampara bajo un discurso pretendidamente cínico.

Sí, se invirtió totalmente porque, en definitiva, todo el dinero (de museos, becas, apoyos) va para ahí. Entonces, los artistas (aunque no estoy hablando de todos, ni siquiera de un lenguaje, sino de los que cumplen ciertas condiciones impuestas) acceden a mucho dinero. Y se podrá decir que la obra no se vende, pero hay adquisiciones por parte de museos y otras regalías que invierten totalmente la voluntad inicial.

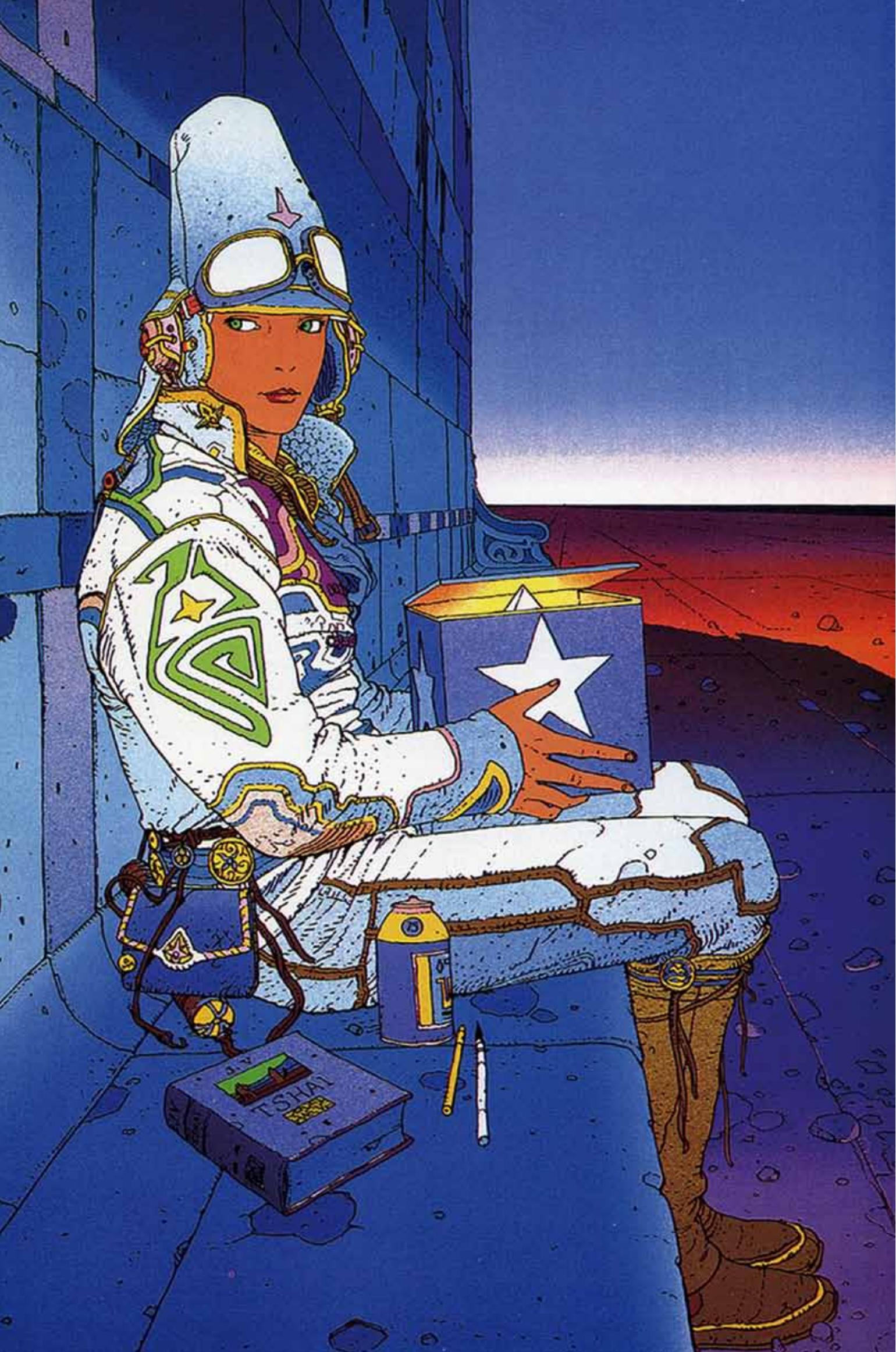
Este espacio que ustedes dirigen, ¿cómo lo estructuran?

Tenemos nuestros talleres donde pintamos y también es nuestra vivienda, el taller donde damos clase y el espacio que funciona como una sala, donde hemos realizado exposiciones muy buenas. Lo administramos caprichosamente, como se nos antoja, y la verdad es que ha tenido una respuesta muy buena. Como el dibujo nos interesa mucho, tenemos muchos dibujantes a

nuestro alrededor y ha ocurrido que se de mucha difusión a los trabajos en variados blogs por Internet. El arte es muy libre, a partir de las vanguardias, pero a la vez no tiene libertad alguna. Hay una academia que es muy férrea que dicta lo que hay que hacer y si te salís un milímetro estás mal. Los teóricos están llenos de poder, los curadores están llenos de poder. Hay menos libertad que nunca, en cierto modo. Recuerdo que estábamos a finales del Siglo XX y había gente que creía que un ilustrador no era un artista...

...O un fotógrafo.

Exactamente. Ridículo pero así. Fieles a nuestro pensamiento, que no fue ese jamás, creemos en una amplitud muy grande de formas de expresión, pero "bien hechas". No valiosas por el hecho en sí de que sean formas de expresión novedosas. Que no las hay además: son todas muy viejas. ■



MOEBIUS / JEAN GIRAUD / GIR

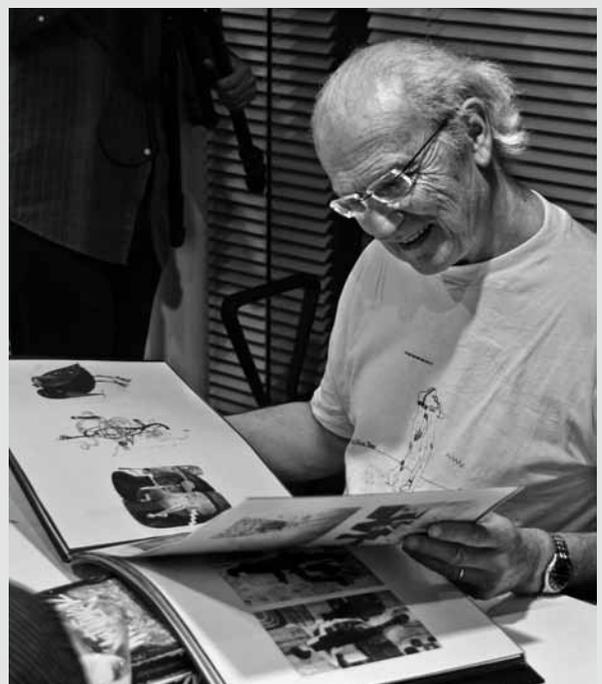
PARA EL LECTOR DE A PIÉ - ESA IMAGEN CASI QUIMÉRICA DE UN PEATÓN INTERESADO EN TODO TIPO DE EXPRESIÓN CULTURAL DEL QUE NUNCA SE HA DEMOSTRADO EXISTENCIA - LOS TRABAJOS MÁS RELATIVAMENTE CERCANOS DE MOEBIUS DEBEN SER SUS PUBLICACIONES EN LA PRIMERA ETAPA DE LA REVISTA ARGENTINA FIERRO -ALLÁ POR 1985- O LOS ÁLBUMES QUE LLEGABAN DESDE ESPAÑA CON LAS AVENTURAS DEL TENIENTE BLUEBERRY EDITADOS POR DARGAUD. SI EL LECTOR ADEMÁS ES CINÉFILO, PUEDE RECORDAR SU NOMBRE ASOCIADO A CLÁSICOS IMBORRABLES DE LA CIENCIA FICCIÓN COMO ALIEN, DE LA QUE SE ENCARGÓ POR COMPLETO DE DISEÑAR EL ARTE. PERO MOEBIUS - JEAN GIRAUD - GIR ES MUCHO, MUCHO MÁS QUE ESTO.

|Rodolfo **Santullo**

NACIMIENTO Y ESTUDIO

Jean Giraud nació el 8 de Mayo de 1938 en Nogent-sur-Marne, un pueblo cercano a París. Sus padres se divorciaron cuando él tenía apenas tres años, y se fue a vivir con sus abuelos maternos, a Fontenay-sous-Bois, un suburbio dentro de la misma ciudad. Allí descubrió los trabajos de artistas como Gustave Doré, y conoció sus primeras historietas, donde el Flash Gordon de Alex Raymond fue la que más lo impactó. Sus primeros dibujos estaban llenos de cowboys valientes y feroces apaches. Podría decirse que ya desde entonces se adivinaba un mundo que después sería el del teniente Blueberry. La madre de Jean, mientras tanto, se había vuelto a casar con un mexicano y ésta es la causa por la que el joven viajó muchas veces a México durante su adolescencia, país que lo marcaría fuertemente.

A los dieciséis años, ya había decidido que quería ser dibujante y así se inscribió en la escuela técnica Arts Appliqués, de París y para 1956, antes de cumplir los dieciocho años, ya estaba metido de lleno en el trabajo profesional. Realizaba dibujos publicitarios, ilustraciones, diseños de moda y de-





El Mayor Grubert.

coración, y entre todo eso, su primera historieta, el western *Les Aventures de Frank et Jeremie*, en la revista *Fripounet Marisette ou Far West*. También colabora en las revistas católicas *Coeurs Vaillants* y *Ames Vaillantes*, donde realiza historias breves y ocasionalmente, alguna portada. En 1958 tiene un encuentro decisivo con Jijé (Joseph Gillian), uno de los pioneros del comic francés contemporáneo. Jijé convierte a Jean en su aprendiz y éste colabora con él durante un par de años (interrumpidos por el servicio militar) que dan por resultado el recordado álbum de *Jerry Spring, La Route de Coronado* (1960), que se serializó en la revista *Spirou*.

En 1963, junto al destacado guionista Jean-Michel Charlier (redactor en jefe de la editorial Dargaud), crean para la revista *Pilote* el western *Fort Navajo*. Esa saga

-iniciada el 31 de Octubre de 1963 en el número doscientos diez del semanario- resultaría un enorme éxito y el puntapié inicial de la extensa saga del Teniente Blueberry, que continuó durante casi toda su vida. En ese mismo año, Giraud empieza a colaborar en la revista *Hara-Kiri*, una publicación mensual famosa por su humor salvaje y su crítica despiadada al sistema. Ya para estas primeras historietas satíricas emplea el nombre de Moebius, al que nadie vinculó en ese entonces con el Giraud de los westerns. Moebius produjo veintiún historietas para *Hara Kiri* entre el '63 y el '64, para después desaparecer.

CONSOLIDACIÓN

El éxito de Blueberry le asegura a Jean Giraud un trabajo continuo y bien pago

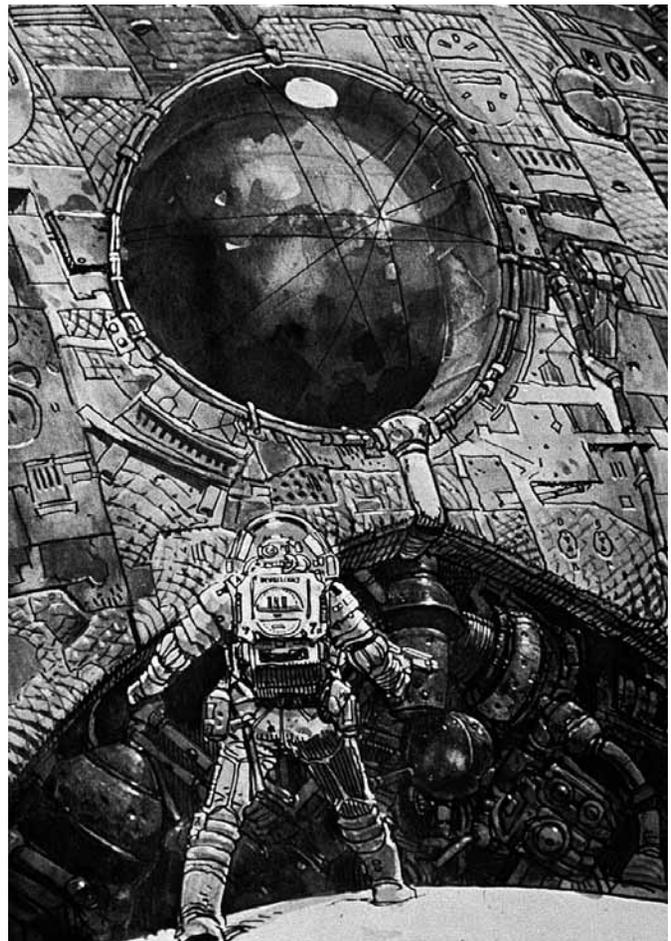
en *Pilote*, el semanario que vive una época de esplendor bajo la dirección de René Goscinny (el creador de *Asterix*). Los álbumes se suceden unos a otros, cada uno mejor que el anterior. Incluso a partir de 1968 trabaja en varios volúmenes que narran la juventud del personaje y que mantienen a Charlier como guionista. En esta misma época nace su tercer firma- Gir- con la que realiza íntegramente algunos relatos breves en un estilo más experimental.

Una de estas historias cortas sería decisiva: *La Deviation* (enero de 1973) está firmada por Gir, dibujada en el estilo de Moebius y nos narra las vacaciones del historietista Jean Giraud. El misterio se terminaba de develar y ya no hacía falta ser un perito calígrafo para convencerse de que esos tres autores eran, en realidad, uno sólo.



Arzak.

Para 1975, Moebius- junto a colegas como Farkas, Philippe Druillet y Jean-Pierre Dionnet- abandona *Pilote* y conforma su propia editorial, *Les Humanoides Associés*, para lanzar de inmediato la revista que se pondrá decididamente al frente de este proceso de experimentación, renovación y expansión del comic europeo: *Metal Hurlant*. Ya en su primer número presenta a dos de sus máximas creaciones: *Arzak* (el humanoide de piel amarilla que surca los cielos a lomo de una especie de pterodáctilo, en una serie de maravillosas historias sin textos) y el inefable *Mayor Grubert*, el protagonista de la obra más ambiciosa, caótica, compleja e impredecible de Moebius. Ambas creaciones lo disparan a una fama inmediata y pocos años más tarde, Moebius llega a superar en reconocimiento al propio Jean Giraud, convirtiéndose en un referente cultural francés. Llegaba para ese momento el cine a su vida: se le propone encargarse del diseño de arte de *Dune*, la (fatídica, pero en ese momento no se sabía) adaptación de la saga de novelas del escritor de Ciencia-Ficción, Frank Herbert. Aunque finalmente el proyecto se cae, sirve para que Moebius conozca al que será uno de sus más grandes colaboradores: Alejandro Jodorowsky. Lo que no había ocurrido en cine ocurre entonces en historieta. Luego de un par de colaboraciones breves, comienzan la publicación de la extensa saga *El Incal* en las páginas de la *Metal Hurlant*. Sus seis episodios, publicados entre 1981 y 1988, se transforman en una de las obras claves de la historieta euro-



Diseños de Alien de Ridley Scott.



Moebius frente al Mayor Grubert.

pea (que luego Jodorowsky continuaría en *La Casta de los Metabarones*, dibujada allí por el argentino Juan Giménez). Pero mientras ocurría esto- está consolidación más allá de la consolidación- el mundo del cine insistía en llamar a su puerta. Para 1977, colaborando con el suizo H.R. Giger, diseñan juntos el arte de una las primeras películas de Ridley Scott: *Alien*. Esta vez sí el proyecto se culmina y es un éxito inolvidable.

Ya instalado en el mundo del séptimo arte, los proyectos se suceden y en 1982 trabaja para *Disney* y la producción de *Tron*- otro clásico- al mismo tiempo que no se olvida de que también es Jean Giraud y -siempre con Charlier, aquel viejo conocido- vuelve a la carga con un nuevo álbum de *Blueberry*. También son épocas de traslado y mudanza para Giraud y su familia. Deja París para vivir un año en Tahití pero para 1984 ya está instalado en Los Ángeles, cerca del Hollywood que daba y daba trabajo.

EXPERIMENTACIÓN Y CAMBIOS

Mientras en Los Ángeles su esposa Claudine trata infructuosamente de financiar alguna adaptación de sus obras al cine, Moebius viaja por el mundo colaborando con diferentes artistas y probando cosas nuevas. No olvida sin embargo el centro de sus mayores ingresos y participa del diseño de arte de películas como *Willow* (1988), *The Abbys* (1989) y *The Fifth Element* (1997).

Para 1985 recibe el mayor reconocimiento al que un artista puede aspirar: el presidente de Francia, Francois Mitterand lo condecora Caballero de las Artes y las Letras. También regresa al rubro guionista y junto a Marc Bati- quien imitaba al propio Moebius- edita la saga *Altor* en seis volúmenes. La misma continúa hasta 1999 y el propio Moebius se hace cargo del arte del tercer tomo.

Mientras tanto en EEUU, Claudine consigue un exitazo, aunque no en cine. La editorial *Marvel*- creadora de personajes como *Hulk* o *Spiderman*- desde su sello *Epic*, comienza

a reeditar en 1987 toda la obra de Moebius (incluyendo a varios de los mejores álbumes de *Blueberry*) en lujosas novelas gráficas, supervisadas por el autor. Esta relación se consolida un año más tarde, cuando el autor se mete de lleno en el mundo de los superhéroes y, con guiones del legendario Stan Lee, publica *Silver Surfer: Parable*. Sin embargo, en 1989 su gran amigo Charlier fallece y Moebius regresa a su país natal. Termina finalmente su relación con *Les Humanoides Associés* - seguía publicando hasta este momento en *Metal Hurlant* aunque ya no quedaba uno sólo de los dueños originales- y ficha con *Casterman*, otra popular editorial. Con ellos homenajea a su amigo, lanzando una nueva saga del *Teniente Blueberry*, escribiendo ahora él mismo los guiones. El nuevo ciclo se titula *Marshall Blueberry* y arranca en 1991 con el álbum *Sur Ordre de Washington*, dibujado por William Vance.

Son épocas de cambio para Moebius, quien regresado a Los Ángeles se divorcia de Claudine y retoma su relación profesional con Jodorowsky, con quien realiza una

Sergio Curto:

*Pintor **naturalista** por excelencia*

Sergio Curto (Quero, Belluno, Italia, 1922) fue un artista visual que se volcó desde muy temprana edad al oficio de la pintura, convirtiéndose en uno de los más destacados pintores uruguayos figurativos de su generación. Curto fundó su lenguaje en la escuela de los macchiaioli (término acuñado en 1862, que significa manchistas o manchadores), un movimiento pictórico que se desarrolló en la ciudad de Florencia en la segunda mitad del siglo XIX. Dentro de la figuración, Curto se inclinó por la pintura naturalista de bodegones, paisajes, retratos y figura humana, formando parte ineludible del testimonio pictórico nacional del tercer cuarto del siglo XX. Fallece en Montevideo, el 28 de junio de 2002, a los setenta y nueve años de edad.

Oscar **Larroca**

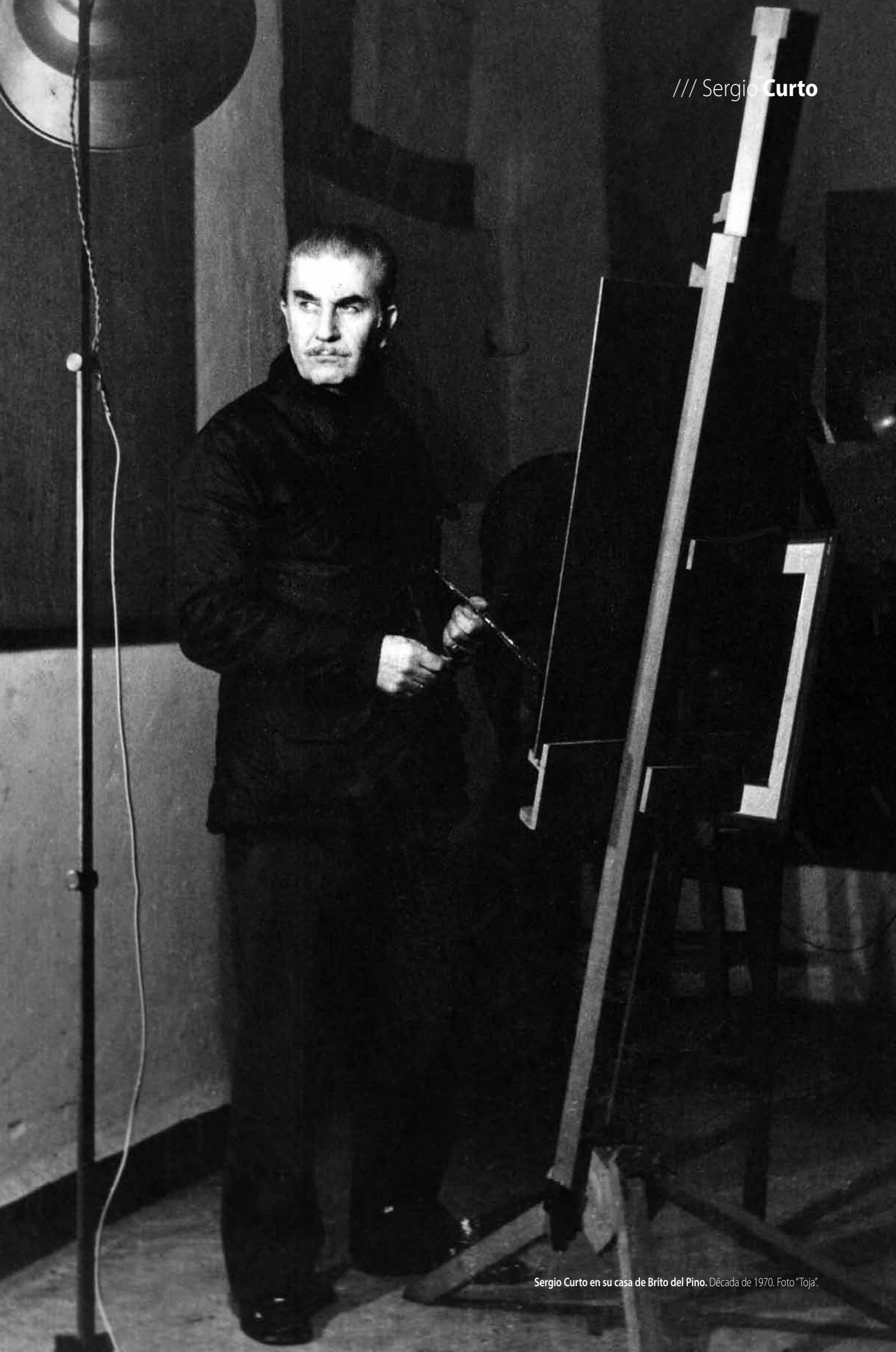
El aporte inmigratorio trajo implícito un aporte ideológico que se reflejó con el paso de los años y que fructificó, al filo del siglo XX, en una masa urbana que tuvo como abuelos físicos y culturales a la primera oleada de extranjeros con su masivo aporte europeo. En el periodo de entreguerras, fueron otros inmigrantes los que recalcaron en nuestra región. Este nuevo impulso migratorio trajo desde la provincia italiana de Belluno a Sergio Curto y su familia, con *"el trauma consecuente del brusco desarraigo para los verdes años"*, según recordara el artista años después. A los veinte años de edad, el joven Curto obtiene una beca por oposición en el Círculo de Bellas Artes, donde estudia Historia del Arte con el poeta Carlos Rodríguez Pintos (1895-1986). Más adelante ingresa como alumno fundador a la Escuela de Bellas Artes y estudia dibujo con el también

italiano Enzo Kabregú (1906-1971), pintura con Domingo Giaudrone (1898-1978, considerado un post-macchiaioli), y modelado con el escultor Luis P. Cantú (1882-1943). En ausencia del docente Giaudrone, Curto le sustituye y comienza así su experiencia docente, una práctica que continuó durante el resto de su vida. A partir de 1943 se integra al Salón Nacional de Bellas Artes, y un año más tarde es invitado por el gobierno italiano a exponer en su región natal. A lo largo de los años obtuvo múltiples premios, medallas de oro en varios salones y premios adquisición del Banco República, e intervino en múltiples exposiciones colectivas e individuales.

No se puede soslayar el hecho de que su obra se podría encasillar fácilmente bajo la grifa de "pintura académica". Ahora bien, ¿de qué academia hablamos, más allá de

las referencias ostensibles a las escuelas anteriormente mencionadas en las que Curto abrevó? Si bien no era sencillo, en el Uruguay de la década de 1950, posicionarse como un artista "abstracto", menos lo fue más tarde para todos aquellos artistas que no se afiliaban a las nuevas tendencias y que -como Curto-, sólo se guiaron por las directivas de sus propias necesidades expresivas (sin desmedir, claro está, de las genuinas investigaciones en torno a la problemática del arte que se había disparado con las teorías impulsadas por las vanguardias históricas). *"Creo que nunca seré abstracto. Pero sí, trato mi pintura con libertad: es el sentido humano que me llama"*, afirmaría. A pesar de ello, no fue un activo militante de las controversias que emergieron durante los primeros años de la década de 1960, entre "pintores abstractos" y "pintores figurativos", cultivando un mutuo respeto

/// Sergio Curto



Sergio Curto en su casa de Brito del Pino. Década de 1970. Foto "Toja".



"Retrato". 50 x 60 cm. Óleo sobre tela. 1980 (circa).



"Retrato de Aldo Curto a los 7 años". 50 x 65 cm. Carbonilla. 1960

con otros colegas de su generación (Dante Picarelli, Walter Deliotti, Jorge Páez Vilaró, Guillermo Laborde, Juan Storm, Luis A. Solari).

Dedicado exclusivamente a su obra y a la docencia, Curto profundizaría el oficio que aprendiera de sus maestros, para volcarse a una pintura controlada de claroscuro y manchas, aunque de nervio gestual. En mayor o menor grado, los pintores que gestualizaban sus figuras (imprimiendo una ligera vibración y "desmaterialización" en los bordes de los objetos) a través de una pincelada cálida y abierta (en contraposición a la "pincelada dura" de los pintores naturalistas decimonónicos) lo hacían mediante la vía de cierto gestualismo francés (proveniente, a su vez, del expresionismo abstracto de posguerra). En nuestro país, esa tendencia hizo carne en artistas como Curto, quienes lo aplicaron con maestría y solvencia (recordemos también al pintor italiano Mério Ameglio, o al francés Fernando Laroche, entre otros).

En una entrevista concedida a Eduardo Vernazza, Curto dice con meridiana claridad: *"Si tuviese que formar un juicio y concreto sobre las artes visuales, diría en primer lugar que ese juicio moriría al ser formulado, y precisamente por la misma intangible sustancia del gusto artístico."* Apasionado defensor de la técnica y el oficio, Curto fue un naturalista nato que no descuidaba la "carnalidad muscular" de sus obras, ni el espacio, la luz (típicamente italiana, por su blancura) o el color. Al decir de Vernazza: *"En la visión objetiva de las cosas que le rodean lleva implícito todo el sentido del color. Pero no supone que este sea dado de primera mano siempre. Muchas veces gusta Curto de ese que él llama 'juego', en el que las líneas y la composición conforman, con el claroscuro, la vivencia misma de lo más simple o lo más difícil de solucionar. Es por ello que, sin complicaciones, el pintor radica su influencia en la vitalidad del oficio. En la seductora sensación ante la belleza, sea ésta fija en la naturaleza muerta, en el paisaje, o en la figura desnuda"*. Hasta la fecha de su fallecimiento, pudo vivir de la comercialización de sus obras, en un país como Uruguay, cuya clase media ilustrada (entre 1950 y 1980) se daba el genuino lujo de adquirir obra pictórica. Visto ello, podríamos afirmar que Curto fue (en algún modo) un privilegiado protagonista de los años dorados de la relación entre arte y mercado; a la luz –además– de un medio que no vislumbraba los oscuros nubarrones de la fragmentación social y cultural que asomaban por el horizonte.

La enfermedad que determinó su deceso, no fue impedimento para que experimentara con pasión el lenguaje del arte digital. En efecto, en su última muestra retrospectiva, celebrada en el Museo del Gaucho y la Moneda (2000) se pudo observar una serie de paisajes resueltos con técnicas digitales que todavía dejaban en evidencia el riguroso trazo que lo identificaba. Su magisterio como artista y como docente dejó una huella ética indeleble en una pléyade de alumnos, así como en su hijo Aldo, quien hoy prosigue por el sendero trazado por aquél. ■



"Calle de La Boca". 80 x 120 cm. Óleo texturado con arena a la espátula sobre fibra. 1980 (circa).



"Ajos y cebollas". 50 x 60 cm. Óleo sobre fibra. 1990 (circa).



"Virgen renacentista de madera". 60 x 80 cm. Óleo sobre fibra. 1990 (circa)

EN PRIMERA **PERSONA**

"La técnica de espátula no es novedad para nadie. Lo único que cabe es una recomendación de utilizar el instrumento con la mayor ductilidad posible, esto es: aplanar el óleo con materia densa; filetear con el canto del instrumento con óleo más líquido; puntear, raspar, y el bello efecto de la amplia espatulada cuando la texturación lo solicite. Una versatilidad amplia en el manejo de la espátula da interés óptico por la riqueza de trazado. Con mucho ejercicio puede llegarse al fundido que da el pincel, siendo el efecto de más belleza."

"Es la individualidad de cada uno la que provee y saca a superficie el sentir del artista. Sin esa fuerza potencial, sin ese requerimiento íntimo, sin el dinámico impulso de su visión, el pintor poco puede hacer para interpretar lo que el mundo ha creado ya como belleza natural."

"Cuando termino mi tarea -es decir, mis cuadros del día, mi labor de pintor en mi taller-, y la luz de la tarde se va apagando, comienzan a llegar mis alumnos. La luz de la noche se les dejo a ellos. Es más eficaz para aprender. Se marcan los planos con fuerza y definición. Se puede enseñar con una lógica más simple, más visual".



"Marina de La Boca". 30 x 40 cm. Óleo sobre cartón. 1975 (circa).



"Roxanna" (fragmento). 60 x 80 cm. Óleo sobre fibra. 1990 (circa).

"(...) Se maneja con una rica paleta, toma como base la naturaleza pero no hay un naturalismo puro. Es un buen retratista, modalidad poco cultivada en nuestro medio. En los retratos busca la luz, el contraste y el fondo en función de la figura; en el retrato del niño hay armonía en el dibujo y en el color. (...) No hay duda que es un artista de grandes condiciones. Trata de demostrar que la figuración vive y palpita aún en esta época de búsquedas y vacilaciones."

Diario "BP Color", noviembre de 1965 (S/f.)

"(...) Poco se ha realizado el 'desnudo' en nuestro país desde mucho tiempo. Curto remonta esta faceta del arte pictórico con un centro dibujístico sin fallas. De acuerdo a las exigencias de las formas y al itinerario de los detalles, sin que tales molesten la firme decisión de realizarse en su propia personalidad. En pintura, arte visual por excelencia, considera inevitablemente personal toda asimilación de orden estético, y siempre condicionada a una estructura sensorial y cultural en cualquiera de sus estados sensual, emocional, o intelectual. ¿Y el artista? Es uno más de los seres humanos con su potencial de visiones, dotado de cierto grado de capacidad para expresarse. Su individualismo da siempre impulso a su libertad de expresión. Podemos considerar los cambios sociales del medio, su continuo enriquecimiento cultural. Por lo mismo, hablemos de matices en la interpretación de nuestro mundo material y sensible. Matices que determinan concepciones formales o abstractas, con toda su gama intermedia de expresiones, en las que nunca es su definición absoluta, pues se nutren de elementos entre sí. 'Pueden ser las terms extremistas más nunca antagónicas'."

Eduardo Vernazza. Suplemento Dominical de Diario "el Día", 1986.

"(...) A Curto es evidente que el figurativismo se le coló hasta los huesos por el lado de la sensualidad de las formas y la alegría del color. Ambos conceptos resultan muy claros en la muchacha que se asea morosamente dentro de un baño de cobre, donde se conjugan varias de las cualidades que hacen de Curto un pintor de éxito. La gracia del cuerpo femenino, la suavidad redondeada de una piel que revela turgencias que enmarcan en el brillo de un metal particularmente cálido y sugerente que motiva fecundas asociaciones de ideas por sí mismo. Pero esa sensualidad y esa alegría del color también aparecen en una naturaleza muerta donde se muestran unas cebollas que traslucen la acumulación de delgadas películas como una mujer que se fuera desvistiendo. Y la alegría, por más que un ojo atento registre nostalgias y sectores de la ciudad que sobreviven en medio de la renovación casi siempre no feliz, también aparece en sus escenas de calles del Barrio Sur, de Colonia, de la Boca porteña. Es que para Curto el tema siempre es un pretexto para volcar una idea plástica en donde se percibe fácilmente el gozo que le proporciona la creación y que en su caso resuelve por el lado de la representación de formas y colores que le resultan *particularmente provocativos*."

Diario "El País", agosto de 1987 (S/f.)

"(...) el decantado oficio que tiene Sergio Curto y la sensibilidad expresiva que lo ha convertido en uno de los maestros nacionales en esa famosa línea docente de la buena pintura que son los bodegones o las naturalezas muertas (nadie es capaz como Curto, de representar la disfrazada superficie de una cebolla que se arroja en mil polleras transparentes que se deshacen en el aire como el polvillo del polen), son cuestiones que no se discuten."

Diario "El País", octubre de 1990 (S/f.)

Acerca de las deposiciones (no *cualquier* deposición)

“Merde d’artiste!”

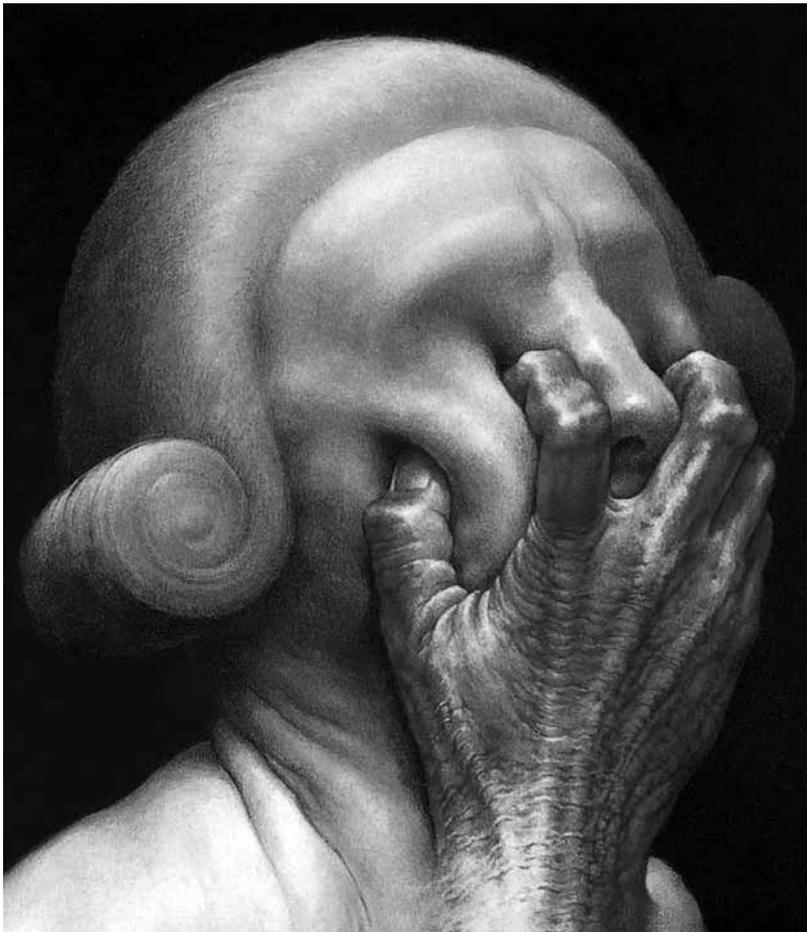
En una recordada escena del film “*El fantasma de la libertad*”, de Luis Buñuel, se invierten las relaciones entre comer y defecar: los comensales se sientan en sus inodoros alrededor de una mesa mientras conversan amigablemente. Cuando alguno de ellos tiene deseos de comer, pregunta al anfitrión: “¿Dónde están...ya sabe?”, y se dirigen sigilosamente a una habitación en la que hay alimentos. Como sostiene Slavoj Žižek, “*la mierda también puede servir de matière-`a-penser*”. Entre la metáfora de corte antropológico, la coprofilia, el oportunismo y el mero hecho de provocar, las heces han ocupado un sitio preferencial en la historia del arte.

Oscar **Larroca**

La vinculación entre escatología y arte (“entre oro y heces”) es un tema recurrente en el pensamiento psicoanalítico. Fundados en esas argumentaciones varios artistas -autoconvocados en un grupo genérico llamado “*Disturbation Art*”- han apelado a esa dialéctica. Es bastante conocida la obra “*Merde d’artiste*” de Piero Manzoni: una lata de aluminio (“*contenido neto 30 gramos, conservada al natural, producida y enlatada en mayo de 1961*”) que encierra, cual recipiente con alimentos envasados, sus propias deposiciones. Hace medio siglo (el 12 de agosto de 1961), en ocasión de una exposición en la Galleria Pescetto de Albisola Marina, Manzoni presentó estas piezas de una fuerte impronta “autorreferente”. Se trató de un visionario que le prendió fuego a la frase “esa obra es una mierda” con la paja seca de su propio cinismo: el precio que estableció el autor por las noventa latas,



Fotograma del film “*El fantasma de la libertad*” de Luis Buñuel (1974).



Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), conocido por su título de marqués de Sade fue un escritor francés, autor de *Justine* o los infortunios de la virtud, *Historia de Aline y Valcour* y otras numerosas novelas, cuentos y piezas de teatro.



Portada de la revista francesa "**Les cacahiers de l'Articho**", No. 2, Octubre 2010 (s/d).

rigurosamente numeradas, correspondía al precio del oro en el mercado.

En otras oportunidades, distintos autores ofrecieron al público su cuerpo como una obra de arte, y también han convertido sus excreciones en reliquias y fetiches. De igual forma nace la *Mierda de artista*, el *Aliento de artista* ("Fiato d'artista", las globos inflados por el aliento vital del autor) y el proyecto de la *Sangre de artista* ("Sangue d'artista"). En la lengua de los aztecas [náhuatl], se señala que Tláhuac es el "lugar que tiene teocuitlatl". "Teocuitlatl" significa "excremento divino", vocablo utilizado para referirse al oro. En el Japón medieval se reforzaba la idea de la existencia de los *gakis* (espíritus hambrientos coprófagos que habitan en las letrinas) debido a la velocidad de la descomposición de las heces humanas. Actualmente, los miembros de ciertas tribus africanas se embadurnan la cabeza con estiércol de vaca para atraer a los miembros del sexo opuesto. En Cataluña existe una popular figura navideña llamada el *Caganer* (cagón), cuyo origen se remonta a finales del siglo XVIII y que se inspira en un personaje secundario del relieve en mármol del siglo XVII llamado *La Virgen y la montaña de Montserrat*.

Según la creencia local, lejos de ser ofensivo, el *Caganer* está devolviendo a la tierra lo que de ella procede, abonando la tierra del pesebre y haciéndola fecunda para el año siguiente. Por ello, sus excrementos son considerados símbolo de salud y prosperidad. Inicialmente se representaba como un *pagés* (campesino catalán) ataviado con su barretina (gorro típico de la comarca).

Siguiendo con el arte, en 1929, Salvador Dalí quiso cortejar a Gala untándose con un ungüento hecho de excremento hervido de chivo con cola de pescado. ¿Arrobo profano, patología, surrealismo *en scène*, o publicidad? Tratándose del surrealista español, quizá todo eso junto.

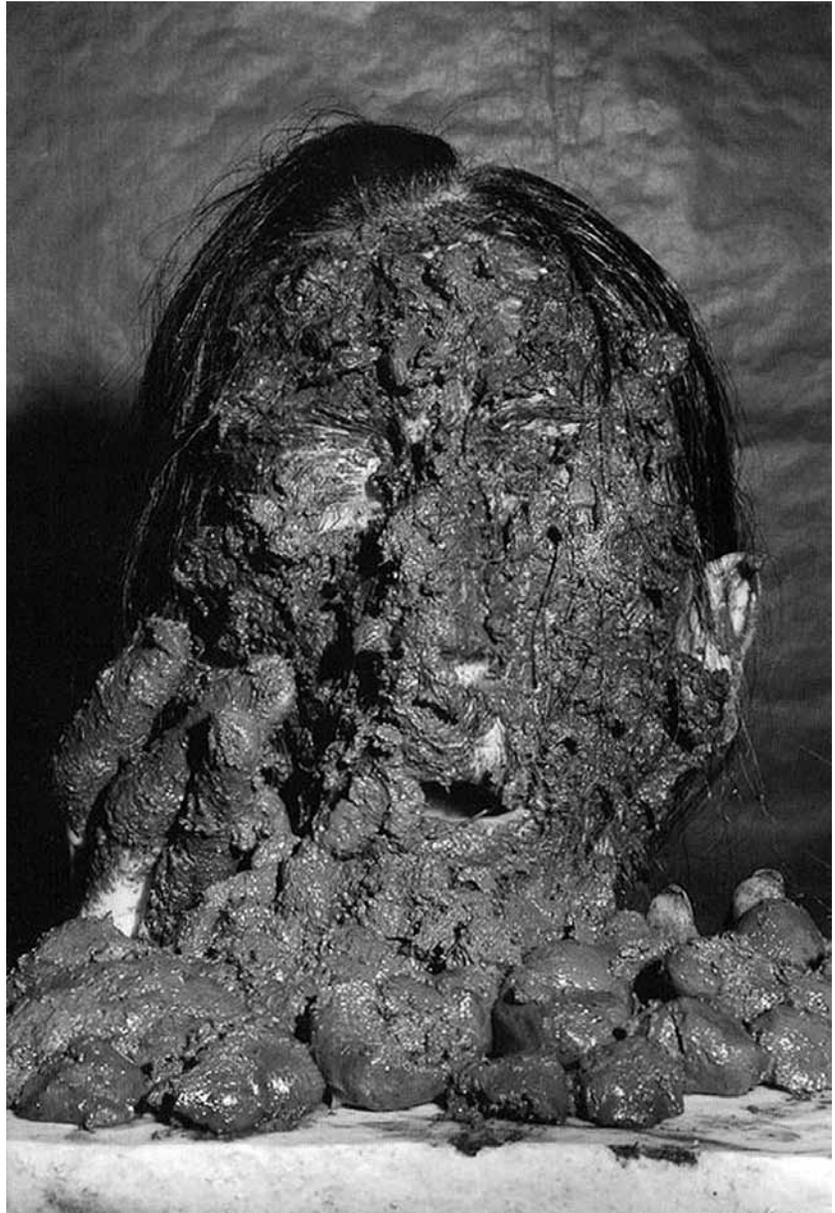
En 1968, en el Festival Arte y Revolución, celebrado en la Universidad de Viena, Günter Brus realizó su *Acción N° 33* durante la cual se desvistió, se cortó el pecho y los muslos con una navaja de afeitar y orinó en un vaso. Luego bebió su orina, defecó y se untó el cuerpo con las heces, para terminar masturbándose acostado en el suelo y cantando el himno austriaco. De esta manera, el performer pretendía atacar la imagen política del Estado a través de una metáfora que evocaba la degradación del gobierno y su aparato de poder. La acción desató una oleada de

David Nebreda y su provocadora obra.

críticas y protestas apoyadas por fuertes campañas de la prensa vienesa. Brus y Otto Mühl fueron arrestados y acusados de degradar los símbolos de la patria. Muchas de sus provocaciones, junto a otros artistas del grupo *Wiener Aktionismus*, también terminaron en prohibiciones, detenciones y en algunos casos hasta en el exilio. El también austriaco Cornelius Kolig utilizó sus propias defecaciones en una discutida *performance* y, en 1989, David Nebreda acumuló en su refrigerador una cantidad considerable de sus propios excrementos, con el propósito de disponer de material suficiente para cubrir su cara y fotografiarla (*Cara cubierta de excrementos*, 1989-1990, una de las *disgust pictures* más procaces del siglo XX).

La *performer* peruana Susana Cayo llegó a sumergir sus heces en resina "para crear vida" con los microorganismos resultantes de la descomposición. Luego, empezó a recolectar las deyecciones de los amigos y las clasificaba por colores. Incluso fabricó una colcha con todos los cabellos, excrementos y residuos de la familia de su esposo, el también artista plástico Francisco Vilchez. En 1997, durante el Festival de *performance* de Cali, se produjo un polémico episodio de coprofagia. Un artista colombiano viajó por tierra desde Bogotá, llegó al evento, defecó delante del público, untó lentamente sus excrementos en tostadas y luego se las comió. En el año 2001, el artista chileno Carlos Leppe recibió aplausos e insultos del público en el Museo de Bellas Artes de Santiago. Vestido como pordiosero, se bajó de un taxi con una pequeña maleta en la mano y un cartel colgándole del cuello en que se leía "yo soy mi padre". Llorando y gritando "¡la gruta!" y "¡caca!", tardó unos cuarenta minutos en atravesar el corredor central hasta llegar a una montaña de pelos coronada por una imagen religiosa. Allí Leppe abrió su maleta, sacó varios objetos domésticos y luego volcó excrementos en su cabeza.

En febrero del año 2002, en Buenos Aires, la Asamblea Popular de Artistas Plásticos (APAP) realizó una acción denominada "*el mierdazo*". Bajo la consigna "*pongamos la mierda en su lugar*", ese grupo de artistas depositó, enfrente del Congreso de la Nación, una cantidad numerosa de heces envasadas en distintos recipientes. Una



metáfora ostensible que intentaba denunciar, mediante esas evacuaciones, otras miserias de la realidad política argentina.

El "*Disturbation Art*" explota esa apariencia de **no arte** que tienen la sangre, las heces, o la orina, para producir objetos artísticos. En estos casos la apariencia de *no arte* ha abierto una fisura en la experiencia artística; es decir, esta apariencia, derivada de los materiales empleados, sigue siendo un límite a explorar con el que estas prácticas juegan. De cualquier modo, parece bastante difícil distinguir algunas de esas acciones de una fiesta orgiástica llevada a cabo por la banda Virgin Prunes, que se revolcaban sobre sangre y grasa durante sus controvertidos conciertos, o por el músico Kevin Michael Allin, que defecaba en el escenario, frente a la multitud. O por Johnny Knoxville, el protagonista del

show televisivo "*Jackass*", que se sumerge en montañas de estiércol de elefante. La conclusión primera que parece derivarse de este análisis es la imposibilidad lógica de que el arte siga siendo arte cuando se identifica visualmente con la realidad o cuando disuelve, de hecho, algunas de sus características más importantes; como, por ejemplo, la distancia entre obra y espectador. La conclusión esgrimida por Arthur Danto (**El fin del arte**, 1984) es que la percepción no basta para identificar la obra de arte, dado que una de sus características tradicionales desde el siglo XVI (el hecho de que se puede identificar como tal de inmediato sin que pueda confundirse con otro objeto), queda abolida. Pero más allá de la ausencia de diferencias que se desprende a partir del examen visual, lo que realmente parece relevante es la transferencia de lo *privado*

Los **gakis** (espíritus hambrientos coprófagos que habitan en las letrinas) según la iconografía japonesa medieval.

(un sujeto defecando en la intimidad de su hogar) a lo *público* (un sujeto defecando en el suelo de una galería de arte ante otros sujetos).

En ese sentido, Marta Minujin se apresura a refutar la crítica a la "descontextualización" que se esgrime como justificativo -desde la segunda década del siglo XX- y explica: "Yo soy una artista y, como tal, puedo hacer cualquier cosa", o Ben Vautier: "el arte es un trabajo sucio, ¡pero alguien tiene que hacerlo!". Eso nos llevaría a una nueva pregunta: ¿qué quedaría en manos



de los propios *performers* y en la intencionalidad de sus actos performáticos aparte de la grifa de sus prestigiosos nombres? Rafael Tovar señala que la perspectiva artística parece situar la pretensión misma de estas acciones en un lugar aporético: cuando alcanza su propósito, deja de ser arte y regresa al rito, con lo cual fracasa como arte; mientras que si fracasa en ese objetivo, sigue siendo arte; aunque es incierto su éxito como arte también en este caso, pues el resultado se parece más a una teatralización del rito que a un logro artístico. Para salir de este *impasse* los artistas aludidos dan un rodeo por otras prácticas en las que la violencia o la exposición pública son medulares y encierran una función simbólica. En suma, la reformulación del término *arte* permite al artista jugar con la ambigüedad de su estatus con el cual producen obras que, de no estar amparadas por los nuevos significados del vocablo, serían inadmisibles. De este modo, podemos encontrar casos en los que el artista se refugia en la condición de la *libertad*, de la *fetichización* y de la *inocuidad del arte* para realizar obras que, en cualquier otro contexto, se considerarían inaceptables. Es como si el arte conllevara necesariamente un paréntesis que lo aislara de la realidad y dentro del cual todo fuera admisible. Entonces, solo de esta manera, los vómitos de Pane o las defecaciones en público de Brus, pueden legitimarse como arte.

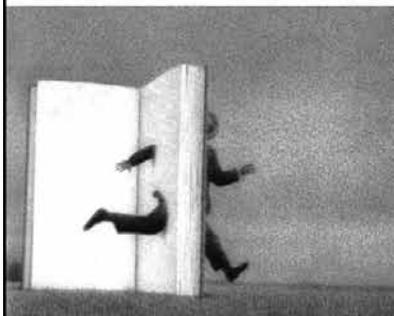
Llegados a este punto, tal vez se caiga en la tentación de leer estas obras desde la perspectiva y el ideal de Duchamp: "la destrucción de la institución arte", del arte como entidad objetual. "La evaporación del abismo entre el arte y la propia vida", decía el artista Rafael Ferrer. Un razonamiento que no encontró pocos

adversarios. David Hockney, por ejemplo, sostenía lo siguiente: "Siempre he pensado que existe una clara diferencia entre el arte y la vida. Comprendo muy bien que uno quiera aproximarse lo más posible al límite, pero tengo la impresión de que no se puede derribarlo. Si no hubiese diferencia entre el arte y la vida, con seguridad el arte no existiría, así de fácil".

Hay una abyecta coherencia entre la escatología como acto "artístico" y la escatología como perversa excentricidad entre algunos individuos de las sociedades más opulentas. Entonces se dice: ¿por qué no ha de ser justificable el arte extremo para sacudir las miserias cotidianas de esta sociedad hipócrita? ¿Cómo pedir que ese arte no evoque la estridencia de la agresión, cuando el sistema estetiza las penurias y la violencia? Sin embargo, esto es equivalente a la "máxima" de George Bush: el mal se combate con el mal, y el terrorismo -producto del terrorismo- se combate con más terrorismo. No es extraña, pues, la adopción de posturas decididamente combativas en todas las esferas, y el arte actual (que cree denunciar los males del orbe mimetizándose con sus miserias, cuando en realidad convive con sus propios fagocitadores) no podría estar ajeno a ello.

Todo el encendido elogio de la locura y el intento de querer ir más allá de Sade, Von-Masoch o Breton, comienza de alguna forma con la crisis de las vanguardias. Crisis que sobrevino cuando el arte que preconizaban degeneró en objeto de consumo, en lugar de servir a la supuesta emancipación de la sociedad. "Dicho de otra forma, se ha producido una suerte de despolarización de los valores, y el polo negativo, el polo subversivo, ha sido asimilado por el imaginario capitalista", afirmaba consternado el filósofo Cornelius Castoriadis. ■

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



LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 2402 9017



DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE



La Marquería
CUADRERÍA

Carlos Quijano 1288 bis. | Tel. 2901 8401 | arte@dianasaravia.com.uy | www.dianasaravia.com.uy | Montevideo - Uruguay



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



INFANTOZZI

MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY




30
Años
1982-2012

**Materiales para expresión
plástica, artística y artesanal**

**Somos fabricantes y asesores
VENTAS POR MAYOR Y MENOR**

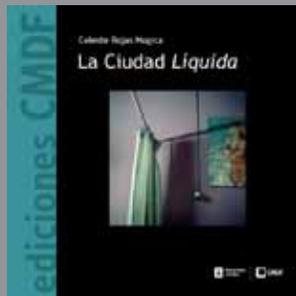
Av. Uruguay 1653 - Tel.: 2408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



Fui testigo.
Aurelio González



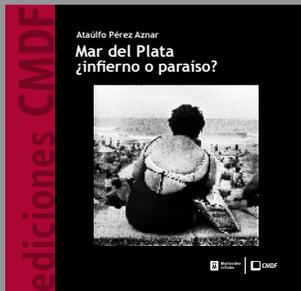
Fotografía en Uruguay.
M. Broquetas, M. Bruno, C. von Sanden e I. Wschebor



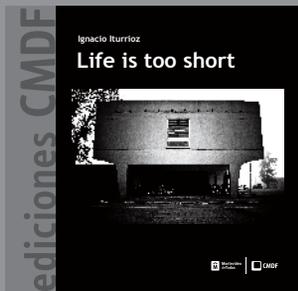
La ciudad líquida.
Celeste Rojas Mugica



Fiesta y la mar en coche.
Pablo Guidali



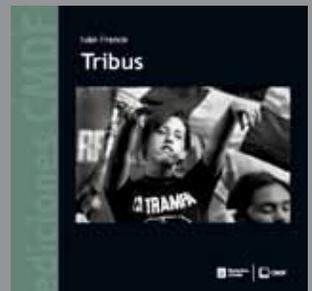
Mar del Plata ¿infierno o paraíso?
Ataúlfo Pérez Aznar



Life is too short.
Ignacio Iturriz



Jeté.
Christian Rodríguez



Tribus.
Iván Franco



Artículos de investigación sobre fotografía 2011.
S. Pérez Fernández, C. Gamarnik



Los lenguajes de la fotografía.
Mario Spallanzani



Artículos de investigación sobre fotografía 2008.
E. Beretta García, F. Miranda, G. Vicci, S. Marroig, D. Elissalde

Todas las publicaciones editadas pueden adquirirse en el Centro de Fotografía (San José 1360) de lunes a viernes de 10 a 19 horas, y los sábados de 9.30 a 14.30 horas.

El CdF llama anualmente a una convocatoria pública para la edición de dos libros fotográficos de autor y de investigación para residentes en Uruguay y otro para América Latina. Las bases de las diferentes convocatorias se pueden consultar en el sitio web del CdF.

Presentación [cdF EDICIONES]

Viernes 25 de mayo, 19:30 h

El Centro de Fotografía presenta CdF Ediciones 2012, el 25 de mayo, a las 19.30 h, en Av. 18 de Julio 885 (ex Bazar Mitre).



En esta oportunidad se presentan las publicaciones seleccionadas a través de la convocatoria anual que realiza el CdF: "Los vínculos" de Emiliano Fernández de Rodrigo como Libro de Autor para Latinoamérica y "Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar" de Agustina Triquell como Libro de Investigación para América Latina. Respecto a la convocatoria para Libro de Autor y Libro de Investigación para residentes en Uruguay el jurado declaró desierto el llamado.

La Comisión de Selección estuvo integrada por Didier Calvar (por el CdF), Juan Antonio Varese (por los participantes) y Raquel Pontet (por la Asociación de Amigos del CdF) para Libro de Investigación, siendo Federico Rubio (por el CdF), Panta Astiazarán (por los participantes) y Alejandro Schmidt (por la Asociación de Amigos del CdF) los jurados para Libro de Autor.