



La Pupila



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

**Octavio Podestá / MNAV: 100 años de Arte Nacional / Aniversario de Dodecá /
Artistas (visuales) jóvenes en Uruguay / Artes visuales y teatro /
Mercado: una cuestión de peso /**



1 Entrevista a Octavio Podestá

8 Aniversario de Dodecá:
"La cultura es política"

14 Artistas (visuales)
jóvenes en Uruguay

18 MNAV:
100 años de Arte Nacional

22 Encuentro en la delgada
línea del escenario

26 Desde la fóvea:
una cuestión de peso

Uruguay / Año 5 / Nº 23 / junio 2012
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com



Staff / Colaboran en este número

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**.

Luis Vidal (Montevideo, 1955). Director teatral, dramaturgo, docente. Egresado de la Escuela de Arete Dramático del Teatro Circular (1979). Dirigió múltiples obras teatrales en adaptaciones y textos que él pertenecen. Licenciado en ciencias antropológicas egresado de la FHCU (donde ha ejercido la docencia). Cursó postgrado en Sociología. Hizo periodismo en temas de su especialidad y dirigió la revista **Escenario** (1980-1983).

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 Nº 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.

CON OCTAVIO PODESTÁ:

“El volumen canta enseguida”

Octavio “Toto” Podestá (Montevideo, 1929) es uno de los escultores uruguayos vivos más relevantes. A las numerosas muestras individuales que realizó, se puede agregar su participación en muestras colectivas junto al grupo *La Cantera*, (1961-1963) y en Salones nacionales y municipales. Su procedimiento recurre, esencialmente, a la reconstrucción de nuevas formas a partir de hierro de desecho -aún cuando el artista incorpora sus propias articulaciones- resignificando el desperdicio industrial. Sus figuras son resueltas con criterio mecanicista, en busca de movimientos lúdicos. Por esa razón, Podestá es el primer escultor nacional que incorporó el movimiento real a la escultura (*). Su pertinaz trabajo se evidencia debido al acopio de centenares de piezas que se fueron aglomerando en pisos y altillos de su taller de la calle Monte Caseros.

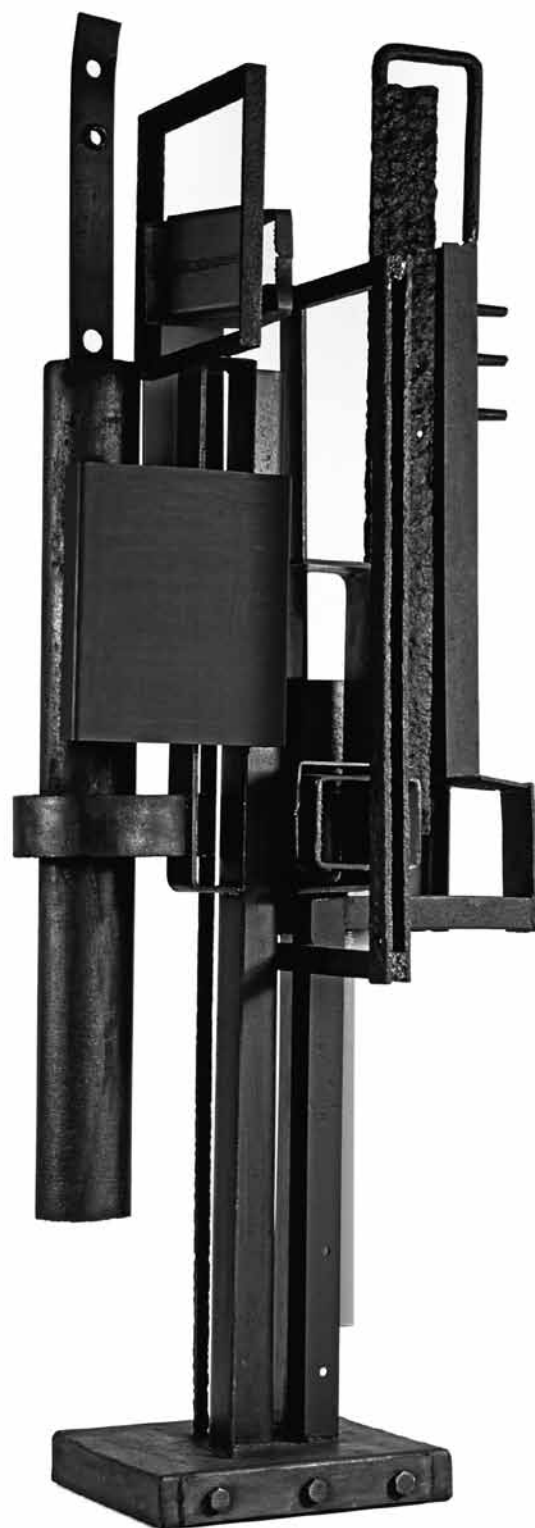
|Oscar **Larroca**, Gerardo **Mantero**

“Toto”, en varias oportunidades se ha dicho que tu afición por el arte comienza a muy temprana edad. ¿Te vinculaste al arte desde pequeño?

Sí, me di cuenta cuando fui al liceo y me quedaba repetidor. En realidad antes, cuando estaba en la escuela y había que hacer algo que implicara dibujo. Incluso los mapas: me mandaban a mí.

¿En ese momento ya tenías claro que querías entrar a Bellas Artes?

No, una de mis hermanas concurría al viejo local que estaba en la calle Garibaldi y en ocasiones yo iba a buscarla y miraba un poco, pero todavía no sabía bien que era lo que me pasaba. Mi hermana tuvo un novio, un alemán, que era pintor y a veces salíamos a dibujar y yo le mostraba cosas que hacía en casa, con barro del fondo, cosas que



Escultura; ensamblaje de madera y chatarra, s/d.

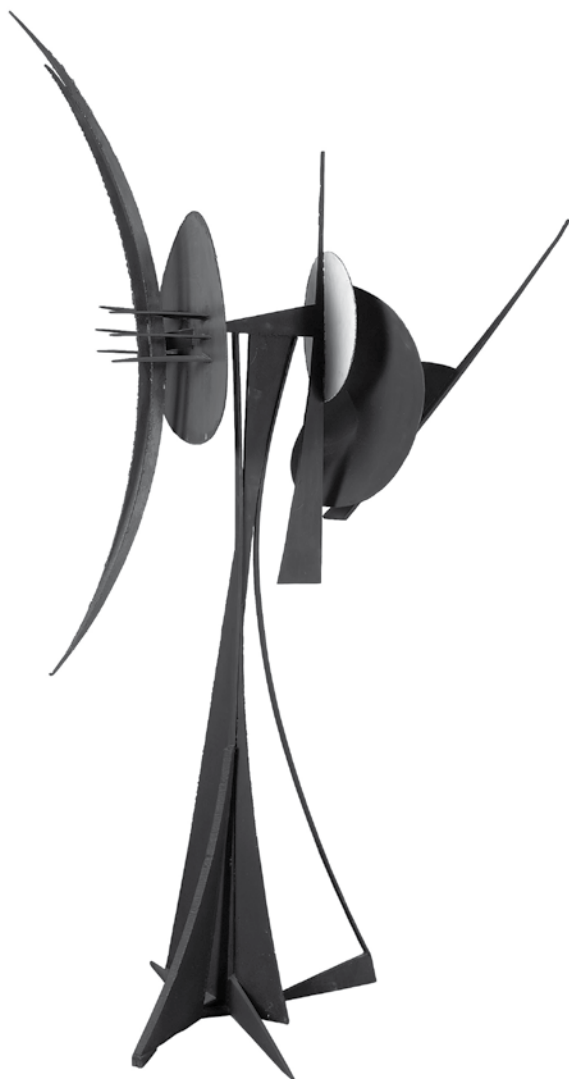
uno hace... Y también estaba aquel suplemento del diario El Día, de páginas en sepia, que siempre traía algo sobre pintura o escultura. Ahí empecé a intentar hacer algo con yeso, que tampoco sabía como se hacía. Después, en el liceo. Yo trabajaba ocho horas, iba al liceo nocturno. Un profesor, Castellanos creo que era, me invitó una noche al café y me dijo "Mira, las notas tuyas son un desastre pero tenés sobresaliente en dibujo, ¿por qué no vas a Bellas Artes, hacés el intento? Fue así, en el año 1947, tenía más o menos diecisiete años. Se me abrió un panorama increíble por el lado de la forma. Del color no, recién ahora de viejo hago algún ensayo medio oculto, medio presente con el color, pero nunca es el protagonista.

¿Cómo era Bellas Artes en ese momento?

Era un ambiente muy familiar, en total seríamos ochenta y pico, era un *tête à tête* con los profesores, con los modelos, con todos. Ahora van y son cuatrocientos en un salón.

Tuviste a Eduardo Yepes de docente.

Yo terminé la escuela y justo entra Yepes. Entonces yo me pedí un año más, medio libre. Cuando entra él, nos pidió ver las cosas que habíamos hecho con profesores anteriores. Todos contentos, cada uno llevando sus cosas, y Yepes las mira y dice: "Estas son todas tortas, hay que empezar de vuelta", y nosotros pensamos: "Gallego de mierda, la puta que te parió", pero nos fue entrando de a poco. Y



Escultura; ensamblaje de madera y chatarra, s/d.



Escultura; ensamblaje de madera y chatarra, s/d.

fue bárbaro, porque nos abrió un panorama estupendo. Sin negar lo otro, desde luego.

Después vos diste clases en Bellas Artes.

Pero solo un año. Después me fui a Europa con la beca de la Escuela y en ese interín se cambió el plan de estudios. Cuando yo trabajaba eran dos cátedras, Técnicas de la madera, en la que trabajaba yo, y Técnicas de la piedra que la dictaba [Julio] Marenales. Y eso se cambió con el plan. Cuando yo vine igual seguí en la Escuela porque era funcionario asistencial.

¿Y en Europa, con quién tomaste clases?

En París, asistí al taller de [Henri-Georges] Adam, en la Escuela de Bellas Artes. A mí mucho no me gustaba, porque claro, había hecho modelado durante cinco años, y yo quería pasar al hierro. Entonces, después algunos esfuerzos y pedidos, me mandaron al taller de László Szabó, un húngaro muy interesante. Estuve unos meses con él. La beca fue corta, desde luego. Duró nueve meses y estuve cinco meses más viajando por mi cuenta, con mil dólares que tenía, los albergues y tres invitaciones oficiales salvadoras...

¿Vos ya trabajabas con chatarra? Porque fundamentalmente se te conoce por incursionar en ese material.

No, todavía no.

¿Piedra?

En piedra hice unas pocas experiencias. Es más, yo lo que diseñaba era una maqueta que mandaba al picapedrero. Después tuve una

experiencia en el Líbano con unos escultores, pero no pasó de eso. Me gusta pero no, la piedra hay que agarrarla de joven.

Empecé con la chatarra después de la segunda bienal de San Pablo, después de ver a [Alexander] Calder y toda esa gente. Yo andaba también con ganas de cambiar, porque el modelado me tenía un poco cansado... y la piedra era brava. Y de pronto empezamos a ver a Henry Moore o a Calder y a otros que nos hacían decir, "¡La pucha que hay cosas para hacer!". Con todo, yo tardé mucho tiempo en cambiar... Aunque con la chapa no, con chapa fina empecé al poco tiempo de volver. Tenía un amigo chapista que me conseguía materiales, pero es como el que hace talla, que una vez que dominás el ceibo, querés pasar al algarrobo. Enseñada quise probar con la chapa gruesa.

Nunca tuviste problema en conseguir la materia prima, entonces.

No, siempre la conseguí con unos amigos que tuvieron calderería. Yo iba allá y agarraba lo que quería. Nunca compré material, a no ser alguna cosa nueva para la que el material que tenía no me servía. Tampoco fui de andar por las chatarrerías porque no tuve necesidad, cuando la tuve fue porque tenía que hacer algo especial y ya entraba a buscar material en la gran industria.

Se podría decir que en tus esculturas está presente también el tallado, el modelado; no se trata solo de ensamblaje.

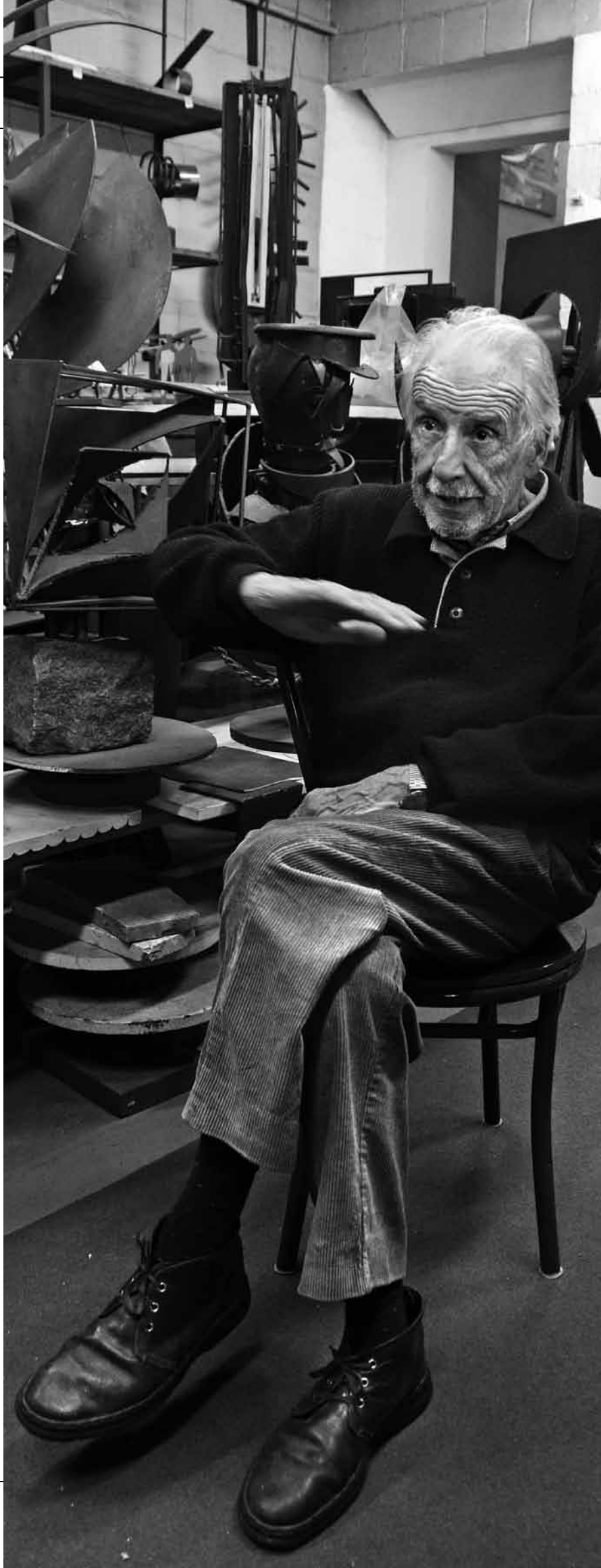
Es muy raro que yo diseñe una pieza, lo que yo encuentro me sirve como principio. De pronto, un cachito así es el punto de partida para una obra de tres metros, porque eso me va llevando. Yo dibujo y me gusta bastante, pero nunca hice una escultura a partir de un dibujo o si la hice, no marchó, me salió muy fría, o muy amanerada...

Así que empezás por el material.

Si, cualquiera de estas... [señala obras del taller] ¿Ustedes se acuerdan aquellas correas de las fábricas, que eran como unas cintas de cuero que se unían después con un broche, una especie de gancho? Bueno, empecé con ese broche, diez centímetros. A ese le hice una cajita, a ese le puse dos patas, quedó de tres metros. Hice unas cuantas cosas para el cementerio judío. Ahí sí, fueron obras en piedra, pero como te decía, yo diseñaba la maquetita y la llevaba al picapedrero. Julio Marenales me llevaba a un taller donde picaban el granito, yo miraba y pensaba "¡Qué fácil!", "Tome, pruebe", me dice el tipo y yo le daba y le daba y solo sacaba chispas, y ellos ¡pimbal! de un solo golpe sacaban un cascote. Cada pieza es el movimiento de una mano.

¿Marenales no trabajaba con madera? Porque él también es carpintero.

Fue carpintero después. En ese momento puede





Escultura; ensamblaje de madera y chatarra, s/d.

ser que haya hecho algo en madera, pero yo no lo recuerdo, trabajaba siempre en piedra. Anoche, que lo escuché de casualidad con [Sonia] Breccia, se presentó como carpintero jubilado. A mí me dio pena, porque para mí más que carpintero es picapedrero.

Quienes trabajan la escultura de gran formato como vos, necesitan de un equipo de colaboradores.

Desde luego. Hay algunos formatos con los que me manejo solo, pero cuando quiero algo más grande, cuatro, cinco metros preciso ayuda. Una porque el taller no me da, las herramientas son más bien manuales. Ya después tenés que ir a una fábrica que tiene un ginche de chapa más grande, cortadores, técnicos...

Hoy hablaste del modelito a escala para hacer una escultura en piedra. Me hiciste acordar a Henry Moore.

¡Los millones que tenía! ¡Vos viste las fotos de su taller? Había maquetitas por todas partes.

¿Dónde comienza y dónde termina la creatividad del escultor? Porque allí no está la mano del escultor sobre la materia. No está la "plástica" directamente: hay un intermediario.

Hay un momento dado en que tenés que tener mucho cuidado. Yo me acuerdo, cuando éramos estudiantes y visitábamos a Zorrilla o a Belloni, que ellos tenían también sus maquetas y las dejaban haciendo mientras hacían el viaje a Europa con el primer encargo grande que cobraban, porque no sabían si después iban a poder ir.

Los pintores del Renacimiento también tenían un séquito de alumnos y aprendices.

Desde luego... bueno, ese sería el ideal, que el taller tenga cinco ayudantes, entonces ya están acostumbrados y vos sabes lo que dan, esto es una comunidad, digamos.

¿Se ha ido perdiendo el oficio?

Bueno, sí, en realidad se perdió... se perdió incluso el oficio del yesero, por ejemplo... al menos en gran escala. El último taller fue el de [Luis] Ricobaldi, y fue lo mejor que hubo acá.

Tengo algunos alumnos que van a Bellas Artes que dicen "No, yo no me voy a romper la cabeza manejando volumen, lo mío es otra cosa, yo quiero hacer esto para hacer un tipo de arte..."

...Efímero.

Efímero, o que pueda vehicularse a través de otras corrientes que no se hallan subordinadas al esfuerzo físico o la entereza intelectual.

La cultura mutó en la instalación. Las únicas instalaciones buenas que he visto por ahí son las de Luis Camnitzer o las de Rimer Cardillo. Después los otros te ponen el chupetito de la

madre, la carta, y joden con todo eso... y bueno, es así.

¿Qué esculturas quitarías y cuáles dejarías de la estatuaría pública?

El "Monumento a la Carreta"...

¿Lo sacarías o lo dejarías? (risas)

Lo dejaría, lo dejaría. Dejaría también el caballo de Artigas, la de Yepes en la Plaza Virgilio, una figura de [Bernabé] Michelena que hay acá cerca del Hospital Español que es muy linda, "El Obrero Urbano" creo que se llama.

¿Y llegarías a decir: "Esto no puede estar acá, es impresentable".

La de lemanjá, la de los jugadores de fútbol.

¿Qué pasa con la estatuaría ornamental, como las reproducciones del "David" de Miguel Ángel o la estatua de Confucio?

Pueden estar en un recinto. En un espacio que tenga algo que ver con la obra. Pero sacarlo de allí a la plaza pública, no tiene demasiado sentido, es como forzarlo. Personalmente no me gusta. Hay un caballito en la rambla, el caballo de Washington creo, un pinguito que estaba pensado, me da la impresión, para un patio interior de la embajada de Estados Unidos, pero puesto en esa inmensidad de paisaje pierde todo sentido. Hay otros ejemplos. El que está frente a la Facultad de Arquitectura está bien colocado, pero a la réplica de Donatello que está en Avenida Italia, el espacio se lo está comiendo.

¿Qué pensás del parque de esculturas [frente a la ex casa de gobierno]?

Lo que pasa es que el parque de esculturas fue creado con esa función, no como parque de recreación. Eso de arranque fue un error, porque se podrían haber hecho las dos cosas... y claro, ahora lo de [Nelson] Ramos perdió el color, la obra de [Ricardo] Pascale se cayó...

Un grupo de escultores denunció el abandono en el que había caído; sobre todo después del traslado del edificio de la presidencia.

Pero antes ya estaba deteriorado. Una vez yo estaba ahí, al lado de la escultura de [Francisco] Matto y miro para abajo y veo una madera que formaba parte del conjunto. Me la traje para acá y llamé a la galería, que tampoco me prestó mucha atención.

¿Como se explica esa negligencia, ?

Pasa en el interior también, con cada cambio de Intendencia. A mí me pasó una cosa en



Escultura; ensamble de madera y chatarra, s/d.

Durazno y lo digo porque lo sentí. Estaba la sobrina de [Adolfo] Pastor, directora del Instituto. Fenómeno, marchaba bárbaro, estaba la obra de [Claudio] Silvera Silva. Yo hago un recorrido por catorce departamentos, setenta piezas, llego ahí y hacemos la exposición. Había una vieja, como ochenta años tenía, que hizo mandar a hacer rucas. Como quince. Tejían la lana en el campo, los telares los hacían en el suelo, con clavos. Teñían con los colores del campo. Volví a los diez años, ya no quedaba nada, vino otro intendente y al diablo con todo. Y un poco pasa acá, con la Casa de Gobierno, con todo.

En un documental sobre tu obra que se realizó de la década del noventa vos decías que los escultores no tenían espacios públicos en los que mostrar la obra, mientras la cámara recorría tu taller atestado de obras. Yo me acuerdo que daba una sensación muy dramática. ¿Eso ha cambiado?

No realmente. Algo se expone, pero también tiene que ver con que yo sigo insistiendo a todo el mundo y por todos lados. Yo consigo material por el lado de las oficinas

públicas, sobre todo cuando no son cosas que no eran para mí solo, sino para una institución o algo. Ahora pasa en el SODRE. Un día me piden una pieza grande porque iban a hacer una filmación o algo así. Entonces me dicen: "Ah, ¿la podemos poner afuera?", "Afuera no porque va a quedar perdida, para adentro está bien, pero si querés hacemos algo para afuera", "No, porque no hay plata", "No importa, vos haceme una carta que yo voy a alguna oficina pública, voy a ANCAP o a los ferrocarriles y vas a ver que conseguimos". Y fue así: conseguimos. Teníamos que pagar quince mil pesos a un peón y otros tantos a la persona que la soldara. Una escultura de ocho metros por cinco por tres. Tengo ahí la maqueta. Después empezaron "que sí", "que no", cambió de director, estaba entusiasmado, querían que se filmara el proceso creativo, el material no era un problema, pero al final todo se fue en vueltas...

Vos siempre tuviste un compromiso político importante.

No sé si importante, soy de izquierda, siempre acompañé a la izquierda y aunque la cague la voy a seguir acompañando (risas).



O sea que sos un incondicional. Pero, ¿cuál es tu opinión sobre lo que ha pasado, a partir del gobierno de izquierda, con respecto a la cultura concretamente?

Personalmente, para mí, hay poco apoyo. No te lo digo por esto solo. Yo hice una escultura en Guichón. Siete metros de alto, tardé trece años. Venía un intendente a ver, otra administración, venía otro, otra cosa, me tenían podrido, hasta que al final vino uno que era conocido del embajador de Chile, que iban a hacer aquel corredor Chile-Uruguay, no sé qué negocio y recién ahí se gastaron noventa bolsas de Pórtland en cimientos. Pero son así: esos fognazos que no tienen consecuencias. No puedes confiar. Además después se mandan un vernissage de whisky y que se yo qué más, que como mínimo (con esos despliegues) alcanza para pagar los quince mil pesos del soldador.

Las esculturas de Fructuoso Rivera, Aparicio Saravia o Wilson Ferreira, testimonian a personajes de la historia y de la política local. Hay un desplazamiento hacia el homenaje más simbólico de estas figuras a través de una plaza o de un memorial, una ruta nacional, un edificio. ¿Hay una transferencia hacia nuevas formas de testimoniar a la figura pública?

Lo nuevo fue lo de Wilson, ahí en la explanada de la Intendencia...

Yo estaba pensando más bien en un ejemplo como el espacio Liber Seregni...

Se me olvidaba, seguro. Bueno, se terminaron los generales a caballo. Debemos ser el país con mayor cantidad de generales a caballo del mundo (risas). Está también lo de la Plaza de los Armenios y el monumento al Holocausto, que están muy bien los dos ejemplos, sobre todo el del Holocausto. Ahora está el tema de la estatua a Zitarrosa, que la intendencia está llamando a concurso.

Pero en las bases se dan indicaciones hasta de la posición en que tiene que estar la figura.

¡Las bases son un espanto, las indicaciones para la figura...! ¡lo piden pisando un banquito! ¿Y eso lo avala la intendencia? ¿Qué hace el Departamento de Cultura con eso? Es como lo de Vaz Ferreira con Einstein sentados en el banco de la plaza... ¿Lo viste? ¡Horrible, es espantoso! Lo hicieron en bronce! Estaba en la plaza de los bomberos. Todavía si fueran buenas esculturas, pero dejan mucho que desear...

Ha sido muy errática la política cultural en torno al asunto de las esculturas y de cómo exhibirlas en espacios públicos. El concurso que mencionaste es sólo un ejemplo.

Si, como todo. Con respecto al concurso el llamado se hizo así y hubo gente que se presentó.

Bajo este diagnóstico que estuvimos haciendo; ¿Cuál es el estado actual de la escultura en el Uruguay?

Hay, por lo menos que me acuerde, cuatro o cinco muchachos que están muy bien. Hay dos en Salto. [Carlos] Guinovart es uno de ellos. Acá está este muchacho José María Pelayo. Se están haciendo varias cosas en piedra, que más allá de que me gusten o que no me gusten, es algo que no se hacía en nuestro país. Yo creo que es halagüeño el panorama.

Quizás no haya una visibilidad tan potente como en otra época.

No, yo creo que eso está mejor ahora, en el sentido de que la cabeza es más abierta. Nosotros estábamos muy anclados en lo que era el desnudo...

Pero en los salones no encontrás mucha gente joven que presente esculturas ¿Quizá porque es un lenguaje que no se va a tomar en consideración? Antes en los salones había más esculturas.

Pero eran más clásicos los salones, se llenaban de cabezas y de desnuditos.

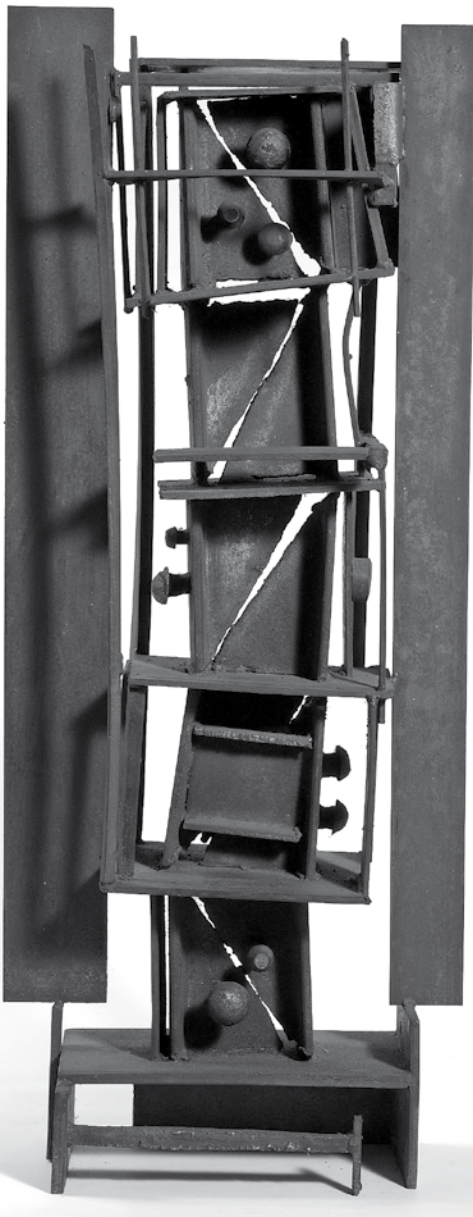
A mí me gustó mucho una obra de un Salón, que era una gran esfera, hecha con maderitas, creo que ahora está en el espacio de Atchugarry y sigue funcionando estupendamente. Porque una cosa es la obra en un pedestal, en el medio de un salón y otra es ver que pasa con ella en un terreno, mientras esperamos que la carguen. Ahí se ve si se salva o no se salva.

¿Hay una escultura típicamente uruguaya? Eso podría estar encerrado en una pregunta mayor: ¿vos pensás que hay un arte típicamente nacional?

Yo creo que no. Una vez hice de jurado con Mariví Ugoliono y otra gente, nos fuimos a Rivera. Había un modelado que era una cosa tan preciosa, me hizo acordar a Carlos González, tenía esa cosa linda de la campaña, pero es excepcional. Todo es muy europeo, estamos en eso.

¿Cómo manejan las galerías la escultura?

Mal.



Escultura; ensamblaje de madera y chatarra, s/d.



Escultura; ensamblaje de madera y chatarra, s/d.

¿En algún momento lo hicieron mejor?

No, siempre fue "parejo", además siempre fuimos pocos. Fuera de los apoyos oficiales que pudieron tener Belloni o Zorrilla, el que se movió mejor en ese sentido fue Yepes.

Las galerías quizá no lo vean como un objeto de mucha salida comercial.

Claro, pero además la gente ve más amablemente el color. Vos ponés un colorcito y la cosa más o menos marcha. Ahora vos ponés un volumen mal delante de alguien que no entiende nada y lo ve enseguida, fundamentalmente en lo figurativo, pero también pasa con la abstracción. Yo me acuerdo que las pocas veces que mi madre venía al taller le mostraba en qué andaba "¿Qué te parece mamá?" y siempre le encontraba algo, lo mismo mi señora...

¿El viejo asunto de la mirada de los familiares!

Seguro. Hasta cierto punto es necesario y uno los escucha también hasta cierto punto.

Si, pero a veces te matan.

Ah, sí. Yo no sé si es que vienen frescos de afuera mientras que uno está hace diez horas frente a la obra y no ves más nada. Pero es así, el volumen canta enseguida y cuanto está mal está mal. 📍

* Información extraída de la página oficial del MNAV.



Fotografías: gentileza del Centro Cultural Dodecá (s/d).

LAS INSTITUCIONES CULTURALES EN NUESTRO PAÍS HAN SIDO Y SON UN FACTOR RELEVANTE A LA HORA DE DESENTRAÑAR NUESTRO ENTAMADO CULTURAL; DE GRAN INCIDENCIA EN LAS DÉCADAS DEL SESENTA Y SESENTA , CREADAS CON LA PREMISA DE QUE LOS ARTISTAS SE ADUEÑARAN DE SUS MEDIOS DE PRODUCCIÓN, ASOCIADOS CON LA GENTE, E INDEPENDIENTES DE TODO PODER POLÍTICO O ECONÓMICO. A PARTIR DE ESTE CONCEPTO, NACEN LOS MOVIMIENTOS DE TEATROS INDEPENDIENTES (EL GALPÓN, CLUB DE TEATRO, EL CIRCULAR, ETC), LOS CINECLUBES (CINEMATECA, CINE UNIVERSITARIO), LAS EDITORIALES NACIONALES (ARCA, BANDA ORIENTAL), EL CLUB DE GRABADO EN EL ÁREA DE LAS ARTES VISUALES. HACE DIEZ AÑOS SE INAGURA DODECÁ, CENTRO CULTURAL QUE TIENE COMO EJE LA ACTIVIDAD DEL CINE, EN PRINCIPIOS EXHIBIENDO CICLOS DE CINE-ARTE, PARA LUEGO PASAR A LA ETAPA DE LA ESCUELA DE CINE, PERO TAMBIÉN CREARON UN ESPACIO DEDICADO A MUESTRAS DE ARTISTAS VISUALES, IMPULSANDO DE ESTA MANERA UN ÁMBITO DE REFLEXIÓN Y DE EJERCICIO DEL ESPÍRITU CRÍTICO. PARA INTERIORIZARSE SOBRE EL DESARROLLO PRESENTE Y FUTURO DEL PROYECTO, FUIMOS AL ENCUENTRO DE UNA DE LAS INTEGRANTES DEL GRUPO: LA ARQUITECTA CRISTINA BAUSERO.



“LA CULTURA ES POLÍTICA, NO ES ADORNO”

Gerardo **Mantero**

¿Cómo fue la génesis de Dodecá?

Somos un grupo que hace muchos años estamos juntos y nos impulsó el hecho de comenzar a trabajar en la cultura desde una visión más crítica y participativa, en el entendido de que la cultura es política, no es adorno. Cuando creamos el grupo en el 2001, era un momento de repliegue político, donde la actividad giraba exclusivamente alrededor de los partidos y en la movida institucional. A partir de esa realidad, se nos ocurrió abrir este Centro Cultural, ordenando, en torno al cine muchas, de las problemáticas contemporáneas. Comenzamos haciendo ciclos cinematográficos, con gente invitada para debatir sobre distintos problemas vinculados a la economía, a la

mujer, a los jóvenes. El proyecto arquitectónico es una propuesta mía, tiene la sala de exhibiciones, de cine y paralelamente otro espacio que decidimos actuara como sala de exposiciones.

¿Por qué el cine? ¿Ustedes tenían relación con el género?

Si, varios de nosotros tenemos formación en cine, nos formamos en algunos de los cursos de Cinemateca, somos cinéfilos desde muy jóvenes y vemos en torno al cine una manera de decir las cosas, una manera de analizar las cosas, una manera incluso de generar causas críticas, porque esa forma de mostrar situaciones de la vida real, sin señalar particulares, que tiene el cine de ficción, permite hacer análisis muy profundos de la sociedad desde distintas ópticas, desde distintas dimensiones, desde distintos lugares. Y bueno, así fue que el

proyecto giró alrededor del cine. Incluso las demás manifestaciones, como las artes plásticas tuvieron temáticas vinculadas a nuestro diario vivir. Temáticas puestas en la palestra pública por distintas coyunturas políticas, distintos momentos nacionales, haciendo un énfasis, quizás, en los jóvenes y en las mujeres. Nos interesaba trabajar sobre ambas dimensiones. En los jóvenes, bueno, en estos años, nosotros tenemos un documento elaborado por un compañero nuestro, que es Alejandro Ventura que hizo su maestría sobre la juventud. Él desarrolla unas categorías sumamente novedosas que dan parte de las problemáticas juveniles a lo largo de la historia. En torno a eso, bueno, como que pasa revista de las distintas juventudes, en los distintos momentos históricos hasta la contemporaneidad, y las actitudes juveniles hasta el día de hoy. Eso nos ha permitido generar documentales



propios, ficciones propias, paneles con especialistas.

Porque luego se crea la escuela...

La escuela es posterior, en el año 2003 se genera la escuela y con ella invitamos a varios cineastas del medio que arrancan junto con nosotros. La propia Cinemateca arranca con nosotros y nos va, de alguna forma, "liberando" en la medida que vamos creciendo y nos vamos independizando. Ahí sí, empiezan a aparecer estos proyectos. En un momento, por ejemplo, creamos un proyecto de observatorio de la juventud. Se hacen trabajos sobre educación y juventud, sobre juventud y violencia. Se hacen proyectos y realizaciones cinematográficas. Eso genera unas mesas de debate muy interesantes, donde participa

[Carmen] Tornaría, participan personas de la educación y se genera alrededor una movida muy importante. Eso con respecto a la línea cinematográfica y de debate, el Centro Cultural tiene una impronta que se preocupa, en el sentido amplio de la palabra, por los problemas políticos.

¿Cuáles son los basamentos conceptuales de la institución? Porque además son los que le dan un perfil determinado a Dodeca.

Básicamente, nosotros entendemos que hacer cultura y hacer política es un derecho de todos. En ese sentido quizás seamos anacrónicos. Es para todos y todos tienen que tener la posibilidad de acceder a la cultura, con mayúsculas, con

minúsculas, como la quieras escribir. Entendemos que todos los individuos deben tener la posibilidad de llegar a la cultura y hacerlo críticamente. La preocupación está en crear, concebir cabezas críticas y que sean cuestionadoras, que sean capaces de elaborar su propio discurso. Que no se queden con una cultura del *statu quo* o de los *mass media*. Este ha sido nuestro buque insignia y lo que nos ha llevado, en todos estos años, a trabajar, fundamentalmente con temas que hacen a la juventud. Incluso nos planteamos una cosa: el desarrollo de un individuo en el marco de un colectivo favorece el desarrollo de todo ese colectivo. Todos los individuos se tienen que desarrollar. Si no, no construimos.

¿Dodeca está diseñando específicamente como centro?

Sí, primero nos mudamos acá como vivienda y cuando surge la idea de fundar un centro cultural se diseña como tal. Se plantea, como dijimos, la sala de cine, la sala de exposiciones y este espacio que funciona como biblioteca y un poco como administración y sala de reuniones.

¿Tuvo algo que ver el barrio, que es tan particular, sus necesidades, en la decisión locativa?

Sí, ahí nosotros dudamos entre quedarnos en el centro o venimos acá y en aquel momento y ahora también, entendíamos, y no porque fuera políticamente correcto decirlo, que era vital descentralizar la cultura. Pero no es posible, en Montevideo, hacerlo realmente, entre otras cosas porque no tenés movilidad para efectivamente lograrlo, más allá que yo he tenido recientemente conversaciones con CUTCSA y se han corregido algunos recorridos de los ómnibus que circulan por acá. Pero no hay real movilidad de transporte público. Montevideo, por su planta urbana, tiene una conectividad radial y solamente tres líneas de conectividad transversal. Llega determinada hora en la que venir a este lugar es impensable. En Buenos Aires tu puedes ir a todos lados a toda hora, el propio Museo Nacional está alejado del centro, no tenés ningún inconveniente para llegar. Acá tuvimos grandes dificultades para descentralizar. A pesar de ello cumplimos diez años, y sí, hay gente del barrio, hay gente fuera del barrio, hay gente de la cultura que son seguidores y realmente han apoyado este emprendi-



miento que siempre fue independiente. Yo me acuerdo que estuvimos en un seminario, con un alemán en el Instituto Goethe y bueno, todos hablaban, y en un momento el dice "¿pero no hay nadie acá que esté representando la cultura independiente? Porque todos los que han hablado hasta el momento forman parte de instituciones estatales..." y se dio vuelta Mario Sagradini para señalarme y dijo "Ella. Es la única". Muy fuerte.

Entonces, ¿la institución tiene mayoritariamente público de la zona?

No, en realidad de todos lados. Logramos que venga gente de todo Montevideo, sobre todo con la Escuela de Cine. Logramos conformar con ella un gran grupo de jóvenes. Ya a esta altura del campeonato,

muchísimos jóvenes uruguayos han pasado por Dodecá y se mantienen vinculados.

¿Cómo se financia este emprendimiento?

Y como todo: es autofinanciado. Queda sobre los hombros de nosotros, el grupo que inició el proyecto, y a partir de ir generando propuestas concretas hemos recibido algunos apoyos del Ministerio de Educación y Cultura, de la Intendencia, que durante la gestión de Ricardo Erlich nos apoyaba...

¿La Escuela es paga?

La Escuela es paga, al menos en parte. No se sustentaría si, por ejemplo, muchos de nosotros cobráramos nuestros propios sueldos. Nos parece muy importante formar jóvenes y hay un elemento de identificación muy pero

muy fuerte, donde los alumnos se apropian de la marca Dodecá en forma inmediata y se siente rápidamente parte de Dodecá.

¿Cómo ha sido la evolución en lo referente a la escuela de cine? Algunos alumnos han sacado premios.

Hemos sacado muchísimos premios en festivales juveniles, en festivales internacionales, en muy pocos festivales nacionales. Nuestro reconocimiento es, más que nada, afuera. Tenemos galardones como Escuela, otros otorgados a producciones que han hecho los egresados, jóvenes docentes. En ese sentido se ha generado una suerte de espiral donde los propios estudiantes se convierten en docentes y se van formando entre ellos, lo que es muy interesante desde

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

colección
en venta en museos y librerías

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

patrocinada por Fundación **Itaú**



el punto de vista didáctico, sobretudo en un momento en el que la noticia es el abandono del sistema educativo, la deserción. Acá se quedan, quieren formar parte, integrarse como asistentes...

La sala de exposiciones, si bien es chica, cuenta con una permanente actividad y

un exigente nivel ¿Cómo manejas el área de las artes visuales?

Al principio fue muy intuitivo, acá tendría que agradecerle a mucha gente con la que nos asesoramos y nos apoyaron... Nosotros arracamos con una exposición de Lacy Duarte, que nos la presentó Olga Larnaudie y después pasó a ser una amiga

de la casa. Ella se arriesgó confiando en nosotros al inicio del proyecto, en el 2001 y fue la primer muestra que realizamos. Otra artista que nos apoyó desde el principio fue Claudia Anselmi. Yo siempre estuve muy vinculada a las artes visuales, a través de mi padre, a través de mis amigos y por lo tanto ese espacio quedó un poco en mis manos.



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook



Si bien con todo el equipo Dodecá resolvíamos las cosas juntos, nos apoyábamos en la construcción del proyecto general, y tomábamos en colectivo decisiones como quiénes exponían, de alguna forma, la asesora de este rubro, pasé a ser yo. Al principio con la gente que conocíamos, sin duda con un sesgo muy importante de gran calidad. Siempre tratando de darle espacio a artistas jóvenes, emergentes. No siempre es fácil. Por suerte conseguimos continuar con la impresión de los catálogos que incorporamos el año pasado a las muestras, que están muy lindos. Me parece además que hay algo muy importante con respecto a ese espacio y es que lo ve mucha gente. La que viene a la inauguración, por supuesto, además de los que la visitan especialmente, pero además la gente que viene a estudiar acá, que miran y preguntan. Yo creo que el estudiante de cine tiene que estar formado en artes plásticas. Tiene que aprender a ver, observar, percibir y ese recorrido se hace en el cine pero también en la sala de exposición. Son percepciones diferentes, pero igualmente formativas.

Cuando una institución cumple diez años, de alguna manera se hace un balance. ¿Qué queda en el haber y qué en el debe?

No se si los demás integrantes de DODECÁ piensan lo mismo. Para mí, en el haber queda que aquellos debates, seminarios, aquellos encuentros de cine y sociedad, se terminaron. En este momento no se están reeditando. Lleva muchísimo tiempo mantener un proyecto de este tipo e impli-

ca mucha dedicación de difusión y en su momento, movían también mucha gente. Hoy en día el interés por esta modalidad de trabajo ha decaído. El resto del balance está marcado por la sorpresa. Nosotros no imaginábamos a donde íbamos a llegar. No imaginamos la proyección de la Escuela, no imaginamos que íbamos a hacer películas. Todo se fue dando y se fue proyectando de una forma más que interesante, pero siempre con la exigencia de un nivel muy alto y se nos dio de esa forma. No se si alguno se imaginó llegando a los diez años y con producciones propias, con, por lo menos, setenta exposiciones realizadas, con ciclos de cine de primerísima calidad, algunos de ellos no se han dado en Montevideo en ningún otro lugar, como el ciclo de [Theo] Angelopoulos, que pasa revista a toda su obra y que nunca se ha dado de esa manera en Montevideo. Apuntando siempre a la formación, a levantar siempre el nivel, a llevar, a mostrar, un panorama internacional formativo importante.

¿Proyectos?

Proyectos hay varios. Ampliar la Escuela, continuar con las exposiciones y profundizar la productora. En este momento hay proyectos para trabajar en este sentido. Las películas que hemos hecho son, en nuestra nomenclatura "ficciones documentadas", a partir de temas bien fuertes, como el de el embarazo no deseado, el tema del abuso sexual infantil, como lo es ahora el tema de la inseguridad pública. Hemos trabajado por ahí y en este momento tenemos dos ficciones en proyecto.

En busca de financiación, como siempre, pero en la convicción de que bueno, hay que darle y salir a producirlas y después las financiaciones ya vendrán. Lo más importante es que los alumnos se comprometen y hacen su propia praxis.

A partir de tu formación de arquitecta, y ahora desde tu lugar de dirección de un centro cultural, tenés herramientas para ser una buena observadora. ¿Qué reflexión, precisamente, te merece el desarrollo de la actividad cultural de nuestro país y del mundo?

Es un tema inmenso. No estoy de acuerdo con esas grandes sentencias del tipo "se acabó la pintura", "se acabó esto o aquello". No comparto esas grandes definiciones, es más, estoy convencida de que no es así. Hay muchísima gente manifestándose a través de la arquitectura y del arte. Comparto el arte conceptual bueno, no así el de baja calidad. Éste no me seduce, no me siento emocionada frente a él. En ese sentido, como generación, siento que tenemos mucho por hacer, especialmente en lo que al cine respecta. [Jean -Claude] Carrier, el guionista que trabajó con Luis Buñuel, decía que el cine muere antes de cumplir la mayoría de edad, y yo quisiera que eso no pasara, porque es un arte que tiene muchísimo para decir, y sin embargo se lo lleva a expresiones muy banales, como la idea de que con tu telefonito podés hacer cine. Es lo que te decía hoy al principio, no creo que porque todos tengamos lápiz podamos ser retratistas y para ser buen artista se requiere de mucho trabajo. ■

Artistas (visuales) jóvenes en Uruguay: Una somera aproximación

Oscar Larroca

"Juventud, divino tesoro"

Rubén Darío (...y Luca Prodan)

A fines de los años '70, todavía en dictadura, se hicieron algunas exposiciones colectivas de obras de jóvenes que recién se iniciaban en el derrotero del lenguaje artístico, con espacios de competencia y exhibición que se desarrollaron a partir de la década siguiente. A los certámenes organizados por Cinemateca Uruguaya o Galería Latina y Montevideo Refrescos, conviene sumar el Salón Leonístico de Artes Plásticas para la Juventud, el Salón Bienal de Arte Joven de Mosca Hnos. y el Premio Paul Cézanne (todos discontinuados menos éste último), así como las categorías específicas separadas dentro de convocatorias públicas y privadas. En la actualidad, las galerías de arte elevaron la apuesta por los nombres nuevos y por los jóvenes, pero eso obedece, en líneas generales, a la necesidad de abrir el abanico de ofertas en un mercado diversificado. Desde hace algunos años, y de forma espasmódica, el Estado uruguayo promueve (a través del INJU, el MIDES y el MEC), un conjunto de becas y oportunidades de estudio para artistas de esa franja.

Ante una implosión que se dio en llamar "la generación del 80", o "del 85", según el caso, alguien, en el apuro, había bautizado aquellas muestras como "arte joven", colocando la grifa en la obra y no en la edad del autor. Sin embargo, decir *arte joven* supone, por oposición, hablar de *arte viejo*. En realidad el arte envejece o no más allá de las intenciones, la época y la edad de quien ejecuta esas obras. ¿Puede haber arte más "joven" que el forjado por Paolo Ucello? O, visto desde un ángulo menos historicista y más semiótico: ¿puede haber algo más "joven" que el urinario de Duchamp? Como se ve, en este tema se comienzan a solapar cuestiones fundadas en la frescura, la originalidad, un virtuosismo o ruptura "no superados", la trascendencia, y la manida interrogante sobre el destino social último del arte. Arte de los jóvenes entonces. O mejor aún, arte a secas.

Pero volviendo al autor o emisor: ¿de qué edad hablamos cuando hablamos de un *artista joven*? Uruguay es un país que conversa demasiado sobre relevos generacionales y la necesidad de cambios en ese sentido, pero se halla organizado bajo una ostensible gerontocracia, tanto en sus estamentos públicos como político-partidarios. A nadie sorprende que un "político

joven" en Uruguay ronde por los cincuenta, cincuenta y cinco años. Si evitamos circunscribirnos a esta realidad, *artista joven* sería aquél que produce su obra entre la mitad de su adolescencia y los treinta años de edad.

Con ese marco etario, es interesante observar el primer despegue de quienes intentan involucrarse en la producción del lenguaje plástico-visual. A veces, los incipientes autores desconocen la fórmula de la pólvora y otras veces se pasan de rosca con sus (bienve-



Elián Stolarsky.



Flavia Fuentes.

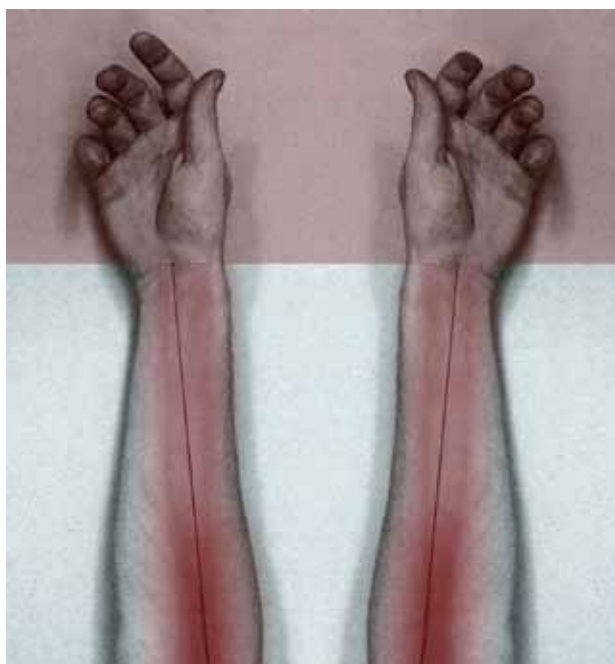
nidas) posturas parricidas. Todos fuimos parricidas alguna vez, y es muy necesario que así sea: es una manera de sublimar las pulsiones propias y de romper lazos con el "pater" para desprenderse de "lo joven" y así ingresar a la madurez (vaya paradoja). Por supuesto que los jóvenes siempre tendrán adelante un grupo de "viejos vinagres" (los hubo y los habrá en el futuro, parafraseando a Joe Strummer, el cofundador de los Clash) que les delimitarán territorios y los proveerán de subterfugios necesarios.

Desde el punto de vista de la supervivencia en un sistema capitalista, el pelotón de jóvenes artistas que emerge nace con expectativas laborales más o menos similares (salvo que se suban a los hombros de un apellido célebre, como ocurre con algún ejemplo infeliz). En cualquier caso, se encuentran en una etapa virginal: por un lado, muchos se hallan aún en proceso de búsqueda y maduración de su lenguaje artístico (aunque no es menos cierto que *lo crudo* tiene el sabor de lo espontáneo) y por otro lado todavía no se enfrentan a las mordeduras del dragón de Komodo (mercado, curadores, galeristas, instituciones mediadoras públicas y privadas diversas), las cuales impondrán más temprano que tarde su inevitable cuota de pragmatismo en el accionar y la producción futuras. Según como asuman esas mordeduras se podrá advertir la capacidad de conciliación en un mundo que exige respuestas rápidas detrás de los archiconocidos señuelos de siempre.

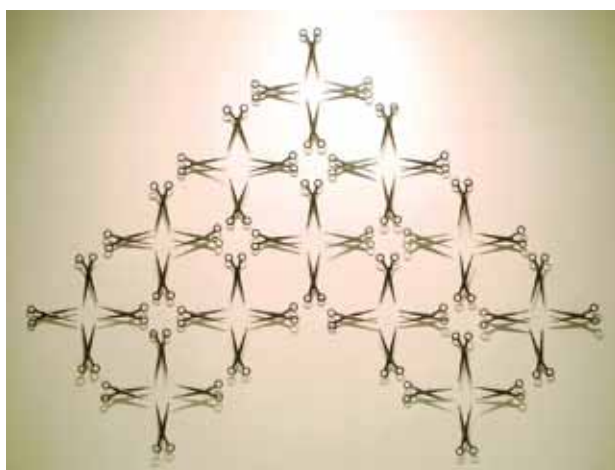
Salvo algunos pocos (como Pedro Figari, que comenzó a pintar en edad madura), la mayoría de los artistas que hoy se encuen-



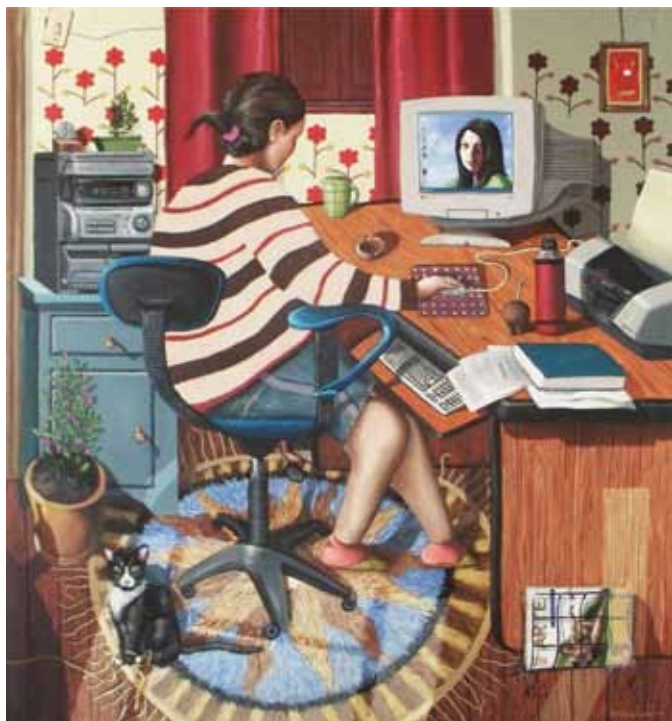
Joaquín Radio.



Alejandro Lasso.



Pedro Tyler.



Álvaro Olivera.



Litir Olivera.



Fabio Rodríguez

tran trabajando también fueron jóvenes en su momento. Y como sucedió antes y sucederá siempre: algunos abandonarán pinceles y mouses, otros se confinarán en una burbuja debajo de su propio ombligo, otros harán lobby y se sumarán a las corporaciones que denunciaron al comienzo de sus carreras (se acercarán a los dineros públicos y se catequizarán como paraestatales) y otros, al final, sortearán con mayor o menor ventura distintos obstáculos.

Volviendo a la característica virginal que mencionara más arriba, es interesante observar cierto espíritu incontaminado que los moviliza, más allá de los subjetivos juicios de valor, (además, hablar de epigonalismo o de hechuras descuidadas no es de recibo, pues esas aparentes falencias atraviesan a todo el corpus de artistas visuales.) En este momento, el panorama general en Uruguay es alentador, con jóvenes artistas que rescatan lo sobresaliente de las corrientes tradicionales locales (desde cierta referencia a la Escuela del Sur, hasta la abstracción de los '60) más la traza de técnicas y lenguajes de las más diversas procedencias (desde el pop reciclado y sus aledaños -el estencil- pasando por la figuración de alto registro, hasta el conceptualismo británico de los '90). Como no hay demasiadas galerías del ramo (muchos le esquivan el cuerpo, dada la incierta calidad de lo que a menudo se ofrece en ellas), la posibilidad de exponer en nuevos espacios, como el EAC, permite descomprimir una agenda numerosa y apretada.

A los reconocidos y galardonados Martín Vergés, Pedro Tyler, Juan Manuel Rodríguez, Diego Alfonso Más, Vladimir Muhvich, Gabriel Lema, Claudia Ganzo, Joaquín Radío, Santiago Velazco, Agustín Sabella, Ana Campanella, Sergio Porro, Javier Abreu, Fabio Rodríguez, Alejandra González Soca, Aldo Baroffio o Sebastián Sáez, conviene agregar el trabajo constante de Álvaro Olivera, Gastón Izaguirre, Francisco Cunha, Fernando Foglino, Marina Fernández, Mauricio Pizard,



Javier Abreu.



Agustín Giovanetti.



Carolina Cunha.



Manuel Rodríguez.



Alfonso Mas.

Eloísa Ibarra, Felipe Fuentes, Víctor Gómez, Mane Gurméndez, Alejandro Lasso, Pablo Míguez, Juan Carlos Cafferatta, Pablo Reyes, Guillermo Sierra, Emilio Suaya, Ruben Lartigue, Lucía Eluén, Martín Tisnés, Santiago Damián, Verónica Osquis, Ana Paula Rial, Martín Albanell, Litir Olivera, Federico Sánchez, Carolina Cunha, Georgina Lacoste, Martín Boggio, Elián Stolarsky, Augusto Giovanetti, Martín Albornoz, Laura Olivera, Richard González, Silvana Lobato, Rosina Guardia, Juan Pablo Conte, Nicolás Sánchez, Gabriela Kostesky, Jorge Faruelo, Diego Dolph Jonson, Marco Gorgoroso, Guillermo García Cruz, Julio de Sosa, o Lourdes Reyes, entre una lista mucho más extensa. Los espacios que los congregan pueden ser: un taller privado, una galería de arte (*Toll Gallery*), una editorial, un docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, una página web (*"Amater"*), un grupo en las redes sociales (*"Encuentro uruguayo de dibujo, pintura y fotografía"*), una colección privada, o una institución cultural

(*Fundación de Arte Contemporáneo*). Otros, siguiendo las huellas de Banksy, trabajan en el anonimato concibiendo graffitis, afiches o intervenciones urbanas varias, como la exquisita y blasfema serie de carteles *"Yo los defiendo"* o el globo de gas que se colgara en la mano del monumento a Juan Pablo II.

No hay demasiada información sobre lo que acontece con los artistas jóvenes en el interior del país, aunque es dable suponer (dada allí la escasez de galerías, subastas, agencias de diseño o editoriales) que la mayoría trabaja, publica o intenta comercializar sus trabajos en la capital uruguaya; a lo que se debe agregar la alta competencia en un mercado oprimido y en un Estado con recursos insuficientes. Aunque comparten las mismas problemáticas, ilustradores, historietistas, fotógrafos y diseñadores gráficos merecen un capítulo aparte. Pese a todo, el eslabón entusiasta renace generación a generación, sin demasiado remedio ni gloria. Juventud, divino tesoro. 📷

Una de las funciones del Estado en lo referido a la cultura es promover el acceso a los bienes culturales para que todos los habitantes del país, sin ningún tipo de distinción, tomen conocimiento del arte producido por sus compatriotas y puedan disfrutar plenamente de un patrimonio colectivo. La muestra itinerante “100 años de Arte Nacional” cumple con este precepto, al tiempo que puede contemplarse como un panorama de las distintas etapas y tendencias que pautaron el desarrollo de nuestras artes visuales.



Juan Manuel Blanes. Retrato de Doña Carlota Ferreira, 1883, Óleo sobre tela, 130 x 100 cm.

100 años de Arte Nacional, para el disfrute de todos

Gerardo **Mantero**

El Museo Nacional de Artes Visuales (1911-2011) cumplió un siglo el año pasado, y una de las propuestas para dicho festejo fue la realización de la muestra “100 años de Arte Nacional” que reúne a treinta maestros representados con obras que pertenecen al acervo del museo. Lo resaltable del proyecto, más allá del innegable valor artístico, tiene que ver con

sus características. En primera instancia se refiere a una muestra itinerante que va a recalar en todos los departamentos del país; y en segundo lugar la misma está concebida para que sea montada al aire libre en plazas y otros espacios públicos abiertos. De esta forma se coadyuva a la promoción masiva del arte nacional (sorteando el prurito en algunos casos o las dificultades

inherentes a la formación en otros) de tener que flanquear las puertas del museo. La selección de las obras fue realizada por el director del MNAV Enrique Aguerre, con la colaboración de la Profesora María Eugenia Grau, poniendo el énfasis en la obras de los grandes maestros (Torres García, Barradas, Figari, Sáez, Cúneo), y buscando la representatividad y la calidad requeridas. Otros

Joaquín Torres García. Pintura constructiva, c.1929, Óleo sobre cartón, 44 x 35,5 cm.

aspectos que se tuvieron en cuenta son los relacionados a la territorialidad: se tuvo cuidado que estuvieran representados artistas provenientes de distintos puntos del país, así como también se atendió a la presencia de mujeres artistas. Para la producción de las reproducciones fotográficas de gran tamaño, se contrató al fotógrafo Oscar Bonilla. Finalmente se imprimieron treinta y seis gigantografías en textos y presentación, y más de treinta reseñas sobre las obras.

Otro aspecto referido a la amplia difusión que se quiere dar a esta itinerante, determinó que el departamento de Informática del MNAV haya logrado un lector de las etiquetas QRS (decodificador) para la Plataforma del Plan Ceibal. También se desarrollaron páginas adaptadas para la telefonía móvil. Para atender el área pedagógica se creó, además, un Programa Educativo, que es promocionado conjuntamente con los departamentos de cultura de todas las Intendencias, encuentros o talleres informativos con dinamizadores del Plan Ceibal, Centros MEC, docentes y alumnos del Bachillerato Artístico. Para hacerse cargo de la coordinación y la instrumentación de los mismos, la Asociación de Amigos del MNAV contrató puntualmente los servicios de Alejandra Rosencof. Otra de las problemáticas que enfrenta habitualmente el Estado uruguayo es la necesaria articulación de los recursos. Para esta ocasión el Ministerio de Educación y Cultura logró la participación de la Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IMPO), el soporte de ANCAP, y el apoyo de todas las Intendencias con la intervención de los señalados departamentos de Cultura.

“100 años de Arte Nacional”

El conjunto de obras expuestas ante un público que habitualmente tiene que trasladarse a la capital para contemplarlas, plantea un panorama que cubre distintas etapas y tendencias, que explican el desarrollo de las artes visuales en nuestro país. Sin hacer un pormenorizado racconto de lo expuesto, nos detendremos en algunos de los artistas por su importancia historiográfica.

La obra de **Juan Manuel Blanes** es considerada como la primera producción pictórica de carácter nacional formada en la escuela decimonónica europea (más precisamente estudia en Florencia con el maestro Antonio Ciseri). Más allá de las discusiones que se han suscitado en torno del valor estético de su obra, su concepción de la función política de las llamadas Bellas Artes y la necesidad de la época de crear imágenes que respondieran al afianzamiento de la identidad nacional y la unidad política del Estado, lo transforman en un artista de singular relevancia. En la muestra que nos ocupa se exponen dos de sus obras más conocidas; “*Un episodio*



de la fiebre amarilla en Buenos Aires” (1871) y “*Retrato de la Sra. Carlota Ferreira*” (1883). Otro de punto de destaque es la obra de **Carlos Federico Sáez**. El virtuosismo y la sensualidad de su lenguaje es heredero del refinamiento romántico de fin de siglo y la ascendencia europea del Modernismo. En “*Estudio*” se pueden apreciar los empastes, la gestualidad y la urdimbre de colores que caracterizó su paleta. La otra obra de su autoría; “*Retrato del Sr. Muñoz*”, es una figura que ocupa un primer plano ante la neutralidad de un fondo carente de objetos, pautados por colores neutros. Siempre es oportuno recordar la muerte de Sáez con tan solo veintidós años; un temprano deceso que nos privó de una mayor producción y aporte. Es imposible no detenerse ante la polifacética personalidad de **Pedro Figari** (abogado, político, pedagogo, filósofo). Es recordada y vigente la discusión que tuvo con José Batlle



Rafael Barradas. Zíngaras, 1918, Óleo sobre tela, 118 x 98 cm.



Pedro Figari. Candombe. c.1925, Óleo sobre cartón, 62 x 82 cm.



Carlos Federico Sáez. Estudio.1899, Óleo sobre tela, 65 x 54 cm.

y Ordoñez sobre el carácter del sistema educativo. En cuanto a su legado artístico, se lo inscribe en la corriente nativista, que tuvo su preponderancia en el período batllista, donde se instauró y consolidó el Estado benefactor. Escenario propicio para que un grupo de intelectuales y artistas pusieran el acento en el arraigo americanista, lanzados a la búsqueda de lo "autóctono", son ampliamente conocidos sus candombes, patios coloniales y los paisajes de nuestro campo. Pedro Figari está representado por dos óleos sobre cartón: "Candombe" y "Pique nique".

El "planismo", fue una corriente que tuvo su auge en el Uruguay de los años veinte, en un país que gozaba de relativa prosperidad, tolerancia e integración, asimilando los procesos inmigratorios. **Petrona Viera** es la figura de mayor significación de esta tendencia caracterizada por la utilización de colores puros, que cubrían superficies planas y recortadas que generaban efecto de luz. "Martín Pescador" es una de sus obras más emblemáticas. **José Cuneo**, un artista que se inscribió en las corrientes "nativistas" y "planistas", desarrolla una profusa producción paisajística, transformándose en un retratista de nuestro campo. Sus ranchos y lunas, el fuerte cromatismo sumados a su impronta compositiva, lo hacen un artista referencial. "Cerro Largo" es un óleo representativo de su época planista.

Tanto **Rafael Barradas** como **Joaquín Torres García** comparten la característica de haber vuelto al país luego de haber estado en contacto con las vanguardias europeas que conformaron la modernidad (Cubismo, Futurismo, Surrealismo), transformándose en pilares del desarrollo de las artes plásticas locales. El primero, hijo de padres españoles, de formación autodidacta, se relaciona en Montevideo con la intelectualidad y la bohemia del novecientos, participa en tertulias, trabaja como ilustrador en la revista "El Monigote" (anteriormente había realizado trabajos para la revista "La Semana" y para "El Tiempo"), en la época que el dibujo periodístico

y el afiche de gran desarrollo en Europa estaban siendo impulsados por los pintores que se vieron influenciados por la experiencia europea (Blanes Viale, Laborde, Sáez). En 1913 Barradas parte a Europa, donde toma contacto con los "Futuristas" en Italia, para luego radicarse en Barcelona, donde realiza sus obras "vibracionistas" signadas por un intenso cromatismo y una fuerte expresividad, abordando temáticas ciudadanas. Barradas está representado por un óleo de gran formato, "Los Emigrantes" realizado antes de su partida. En el caso de Torres García su formación es europea, ya



Hugo Longa. La muerte gorda, 1987, Acrílico sobre tela, 150 x 120 cm.

Manuel Espínola Gómez. Variaciones sobre el gordo Améndola, 1961, Óleo sobre fibra, 171 x 122 cm.

que su partida de su Montevideo natal fue con tan solo diecisiete años. Su vuelta fue precedida del prestigio ganado en su periplo exterior. Poseedor de un lenguaje que logra una síntesis de la tradición grecolatina europea, y la cosmogonía prehispánica americana, expresada a partir de una estructura geométrica pautada por determinadas reglas (sección áurea). El *"Universalismo Constructivo"* es una doctrina que tuvo una amplia repercusión en el continente americano. El *Taller Torres García* y la *Escuela del Sur*, dejaron una gran herencia expresada en la obra de sus alumnos y en la forma de interpretar el arte de sus contemporáneos. En *"Paisaje de Ciudad"* y *"Pintura constructiva"*, se aprecian dos de sus vertientes más conocidas.

En la década del cincuenta se dio una de las polémicas más fuertes en el ámbito de las artes plásticas entre los partidarios de la "no figuración" y el realismo figurativo a partir de la irrupción de una serie de propuestas llamadas *"arte objetivo"*, *"arte icónico"* y *"arte concreto"*; tendencias que fueron permeando el hacer, tanto de Costigliolo como de su esposa María Freire. En 1952 se crea el *"Grupo de Arte No Figurativo"* integrado por María Freire, José Pedro Costigliolo, Antonio Llorens, Guiscardo Améndola, Rhod Rothfuss, y Washington Barcala. **José Pedro Costigliolo** se formó en el Círculo de Bellas



Artes que contaba como docentes a Vicente Puig y Guillermo Laborde. En su arte priman las figuras geométricas repetidas, los ritmos y las estructuras dinámicas de colores puros. **Leonilda González** es la fiel representante del mítico Club de Grabado y de una acción docente que se desarrollaba en un escenario socialmente convulsionado. Según Gabriel Peluffo: *"algunos intelectuales de la izquierda uruguaya profundizan la vertiente realista buscando ampliar la plataforma social. La fundación del Club de Grabado es un ejemplo de ello"*. La obra expuesta se inscribe en la serie *"Novias Revolucionarias"*, un grabado irónico que oficia como manifiesto en contra del matrimonio concebido como una pérdida de la libertad. **Juan Ventayol** estudió en el Círculo de Bellas Artes con Guillermo Laborde, fue integrante del grupo *"Carlos F. Saez"*, constituido además por Washington Barcala, Manuel Espínola Gómez y Luis Solari. Su obra se inscribe en la tendencia del informalismo abstracto, con énfasis en lo máterico. En la *"Ciencia en Marcha"* existen elementos figurativos con cierta reminiscencia neofigurativa, manteniendo el carácter máterico y abstracto. **Manuel Espínola Gómez** fue un artista de gran versatilidad e intensidad, análoga a su personalidad barroca e irreverente. Como lo fue en su momento su óleo *"Sifón"* (presentada en el Salón Nacional de 1954), que representaba el inodoro de su baño, rompiendo con la solemnidad de los temas de la pintura nacional, así como la polémica ambientación del Palacio Estévez. El retrato *"El Gordo Améndola"* se destaca por los empastes de óleo y por una utilización reduccionista del color.

En las décadas de los setenta, y fundamentalmente en los ochenta, sobran ejemplos de artistas expresivos que bucean en el inconsciente, lo irracional y lo onírico. Uno de los artistas de mayor significación fue **Hugo Longa**. Sus cuadros neoexpresionistas, gestuales, violentos y de un cromatismo frenético son las constantes de un lenguaje singular en el mapa de nuestro arte. La *"Muerte Gorda"* es una de sus obras más conocidas donde desarrolla toda su potencia, por momentos aterradora.

Hilda López fue otra personalidad de gran destaque del arte contemporáneo. Estudió con Manuel Rosé, Vicente Martín y Lino Dinetto. Según Jorge Abbondanza *"fue una de las mayores personalidades de arte nacional de las últimas décadas, un campo al que aportó no sólo su producción pictórica sino también su conducta personal, bravia y siempre combatiente en los asuntos de la cultura"*. Para la exposición de los cien años se eligió uno de sus autorretratos, en el que se revela una gran carga dramática a la luz de su usual solvencia expresiva.

La lista completa de artistas que integran la muestra y la posibilidad de ser vista por todo un país, revelan la importancia de la misma: José Miguel Pallejá, Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Saéz, Carlos María Herrera, Rafael Barradas, Pedro Figari, Joaquín Torres García, José Cuneo, Humberto Causa, Carmelo de Arzadun, Pedro Blanes Viale, Guillermo Laborde, Petrona Viera, Carlos González, Alfredo De Simone, Amalia Nieto, Manuel Espínola Gómez, Juan Ventayol, María Freire, Leonilda González, José Pedro Costigliolo, Antonio Frasconi, Hilda López, Hugo Longa. ■

ITINERARIO MUESTRA "100 AÑOS DE ARTE NACIONAL"

Fechas confirmadas

Rocha

31 de Mayo / 25 de Julio

Florida

25 de Agosto / 22 Setiembre

Durazno

25 de Setiembre 18 de Octubre

San José

23 de Octubre / 25 de Noviembre

Flores

2 de Diciembre / 10 de enero

Encuentro en la delgada línea blanca del escenario

Luis **Vidal Giorgi**

Podemos encontrar, desde los inicios de la historia del teatro, la presencia de las artes plásticas como un elemento integrado a los espectáculos, ya sea en los decorados pintados en el originario teatro griego, como en las máscaras que los actores utilizaban para hacer resonar sus voces en el anfiteatro, las cuales con su sentido etimológico: *per sonare*, dieron origen a la palabra *personaje* y *persona*. Asimismo las máscaras también desempeñaban un rol fundamental, pero menos funcional, en la *teatro-danza* oriental. Recordemos por ejemplo, a esta expresión en la isla de Bali, donde, en ese espectáculo dirigido a los dioses, cada máscara es única y sagrada, como único es también el árbol con cuya madera se va a realizar. Forma ésta de expresión, que con su lenguaje codificado influyó en Antonin Artaud y a través de él, en el teatro contemporáneo.

Desde los orígenes entonces, la imbricación y continuidad en la relación de las artes plásticas y el arte de la escena, nos ofrece permanentes ejemplos. Desde el teatro, considerando su integración, aunque fundamentalmente de apoyo al espectáculo, para resaltar lo visual. No olvidemos que, después de todo *teatro* viene, etimológicamente, de mirar. Y también desde los artistas plásticos seducidos por el presentismo de lo escénico, ya que el teatro es el arte del presente y la presencia. Además *lo dramático* no significa otra cosa que acción, accionar en la escena. Es indudable, además, que ambos ámbitos comparten el territorio común de la investigación sobre el espacio.

Precisamente, con respecto al espacio podemos señalar el momento revolucionario que significó el uso de la perspectiva en el Renacimiento, coincidiendo con el primer *edificio teatro* que fue el *Olimpico de Vicenza* 1585, obra del arquitecto Andrea Palladio, quién utilizó para sus escenografías columnas, capiteles, elementos que colaboraban con la visión de profundidad.

Más que atenernos a una ejemplificación cronológica, es interesante intentar una clasificación de esta relación, tomando como núcleos:

- La confluencia en la escena de artes plásticas y teatro.
- Las búsquedas paralelas de nuevas estéticas.
- La ampliación de los territorios artísticos y sus zonas fronterizas.

"Algunos piensan que el decorado me interesa...que los trajes me divierten. Ninguno de esos elementos me interesan en sí mismos. Sino únicamente como material al que debo dar vida gracias al arte que puede haber en mí."

Gordon Craig

MEYERHOLD Y CRAIG, PIONEROS

En un caso para la primera clasificación, tomemos el aporte de Meyerhold (1874-1942), este director ruso (recordemos que en la Rusia del primer cuarto de siglo XX, se experimentaron múltiples aspectos del teatro que al día de hoy continúan siendo explorados) alumno de Stanislavski (1863-1938) rompe con su maestro y se vuelca a un teatro no naturalista, donde lo físico tiene un rol preponderante. En 1921, basándose en modelos del constructivismo, va haciendo modificaciones al espacio escénico, suprimiendo bastidores, el foso y la concha del apuntador. De esta forma, genera estructuras, como círculos giratorios o maderos sobre rodillos, que llevan a una permanente inestabilidad y movimiento de los actores, asimilando la escena a una fábrica con su maquinaria funcionando. Los actores incluso llevan overoles azules cualquiera sea su papel. Por otro lado su desafío mayor era romper con el estatismo de las puestas en escena discursivas, en las que se apoyaba el realismo imperante, por lo que el uso de estas estructuras móviles y funcionales, en nada decorativas, tenían la intención de facilitar el ritmo visual y el desplazamiento de los actores, que podían subir y bajar constantemente o incluso desaparecer entre las estructuras, generando efectos en la acción dramática.



Julian Beck y el Living Theatre. Vanguardia de los 70



Tadeusz Kantor, en su obra "La clase muerta".

Anteriormente a estas experiencias, el suizo Alphonse Appia (1862-1928), quien se enfocaba en el teatro desde la escenografía, influido por la idea fuerza del espectáculo total wagneriano, se interesa por destacar la tridimensionalidad posible del cuerpo del actor en el espacio escénico. Con este objetivo, involucra en su trabajo las nuevas posibilidades que ofrecía la luz eléctrica y su manipulación de intensidad, color y claroscuros. Afirmaba: *"Todas las tentativas de reforma escénica tocan este aspecto, es decir, la forma de dar a la luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral"*.

Contemporáneo de Meyerhold es el inglés Gordon Craig (1872-1966). Famoso por su afán de perfección escénica, ya no sólo quiso cambiar las estructuras utilizadas en las obras, sino que llegó a proponer el uso de una marioneta gigante para sustituir al actor, entendiendo a éste como un elemento creativo no confiable por su vulnerabilidad. Propuesta exagerada donde las haya, formaba parte, sin embargo, de un sueño futurista.

Así sostenía: *"La tendencia a imitar la naturaleza nada tiene que ver con el arte; cuando se introduce en el terreno del arte es tan perjudicial, como puede serlo la convención cuando la encontramos en la vida cotidiana. Hay que comprender bien que son dos cosas distintas y que cada una debe quedar en su sitio. No podemos esperar en deshacernos de un golpe de la tendencia a ser "naturales" en la escena, a pintar decorados "naturales", a hablar con un tono "natural"; el mejor modo que tenemos de luchar contra ello es estudiar las otras artes"*.

Promovía, asimismo, el rechazo a la escena pictórica de los decorados para sustituirla por la escena arquitectónica, donde todos los elementos forman una unidad.

EL OBJETO VIVO EN EL TEATRO MUERTO

El teatro de objetos, que tiene algunas expresiones actuales en el grupo argentino *"El periférico de objetos"*, guarda relación con las

propuestas de Craig y nos conduce a un autor original como Tadeusz Kantor (1915-1990), de origen polaco. Formado originalmente en las artes visuales desemboca en el teatro, donde, entre otros elementos plásticos, utiliza los maniqués en escena, alternado con actores. De esta forma, con su contrapunto entre lo inanimado y los actores con rostros que parecen máscaras, origina el llamado Teatro de la Muerte.

En su espectáculo *"La clase muerta"*, por ejemplo, estos objetos juegan un rol visual y simbólico fundamental. Isabel Tejeda señala al respecto: *"Los objetos son de vital importancia en el teatro de Tadeusz Kantor de una manera bien distinta a cómo aparecen en ciertas vanguardias históricas. Cosas que, no sólo atraviesan su obra teatral, sino también su obra plástica e, incluso, su trabajo dentro del ámbito de la performance y el happening. El objeto de Kantor no es un **objet trouvé** con el que confeccionar una escultura de apariencia inútil negando así la función del objeto primigenio. No es una escultura que, construida y por analogía, despierta en nuestro subconsciente la imagen de lo vetado. El objeto en Kantor rezuma memoria, conserva las huellas de su propietario, las marcas de su energía"*.

Esa relación es rubricada por Kantor con sus palabras: *"Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas que, desde años atrás eran el punto neurálgico del arte sometidas a transformaciones violentas y a turbulencias que eran testimonio - forzosamente contradictorio - de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad. Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar... lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar... Lo colocaba... en un espacio totalmente desconocido"*.

Esa relación alimentó una de las experiencias más inclasificables del teatro contemporáneo, donde por si fuera poco se nos escapa en su

sentido final, ya que reivindica la "inutilidad de la obra". Dice en un manifiesto de 1970:

"¡Posible sólo por la actividad creadora!

Obra

Que

No exhala nada

No expresa nada

No es un testimonio

Ni una reproducción

No se refiere

A la realidad

Al espectador

Ni al autor

Que es impermeable

A la penetración exterior, que pone su opacidad a todo

intento de interpretación

Vuelta hacia ninguna parte, hacia lo desconocido

Que no es más que vacío

Un "agujero" en la realidad,

Sin destino

Y sin lugar

Que es como la vida

Pasajera

Imposible de mirar y retener

Que abandona el terreno sagrado que le han reservado

sin

Buscar argumentos a favor de su utilidad

Que

Es, simplemente

Que

¡por el solo hecho de su autoexistencia pone a toda la

realidad que la rodea en situación irreal!

/ "artística", se podría decir/

¡qué fascinación extraordinaria en esta inesperada

Reversibilidad!"

Por eso la obra de este creador polaco tiene esa virtud de ser un puente entre las artes, pero un puente dinamitado luego de su propia muerte. Representar las obras de Kantor sería un contrasentido por su destino efímero, en todo caso sólo podemos aproximarnos a esa memoria de las imágenes que dejó flotando como un enigma.

ALEMANIA AÑO CERO DE LA EXPRESION

En la categoría de las búsquedas paralelas, podemos señalar a modo de ejemplo, todo el movimiento expresionista, fundamentalmente alemán, que generó una experimentación con los lenguajes en los ámbitos de la literatura, la pintura, el teatro y el cine, conformando un estado creativo en esas disciplinas que las interpelaba y reflejaba con nuevas formas distorsionadas, la sociedad conflictiva de su tiempo y las tensiones que desembocarían en una nueva guerra de naciones y de clases.

Una exasperación de la expresión sería la definición más adecuada, la expresión al máximo destinada a obtener efectos de una fuerte carga emocional, pero más interesante desde el punto de vista teatral es la definición de Patrice Pavis en su *Diccionario Teatral*, donde destaca que la característica de esta época es poner en evidencia elementos ocultos, el sentido más profundo con un movimiento de lo interior hacia lo exterior.

Para lograr ese fin, la escenografía y el mundo de los objetos no tenían una autonomía o una función de ser complemento del



Afiche de la Bauhaus diseñado por László Moholy Nagy.

ambiente de la escena, se constituían en un alter ego del actor, el tormento interior del personaje expresado en paredes inclinadas que parecían oprimirlo, por ejemplo. Las ventanas eran hoyos que parecían dispuestos a tragarlo, como lo hacía el mundo exterior de la gran ciudad devoradora de hombres. Lo mismo se planteaba con la elección de colores, de dimensión simbólica para esta corriente. Contemporáneos a estos ejemplos y luego usados como pretendida novedad hasta ahora, son los mantos rojos que simbolizan la sangre derramada.

Dentro de esta línea dramática se incluye la primera obra de Bertolt Brecht, "Baal" que es un grito de su personaje marginal ante la sociedad burguesa. Pero también deriva al teatro político de Erwin Piscator, el primero que utiliza lo audiovisual integrado al teatro. Piscator posteriormente criticará al expresionismo por su extremo individualismo, llevado por su desatada subjetividad, migrando a una concepción revolucionaria, donde las masas y la transformación del mundo son la última referencia para descubrir el sentido del arte.

LA BAUHAUS: EL ARTE TOTAL Y TODO PARA EL ARTE

Lo más interesante de Piscator es que trabaja con Walter Gropius y esto nos lleva a la Bauhaus, donde la búsqueda en todas disciplinas era formal y conceptual. Ese formidable movimiento experimental, institucionalizado en una comunidad de creadores, que algunos sólo se recuerdan por su labor en el diseño, era radicalmente una opción de vida, lejos del mercantilismo y con una concepción del arte como factor de cambio individual y social.

El movimiento, por supuesto tenía su taller de teatro cuyo teórico era Oskar Schlemmer (1888-1943), con sus fundamentos del teatro que lo definen: "la trasposición de la idea a un espacio perceptible y

comprensible ópticamente y acústicamente."

Además de las aportes de Appia y Craig, toma como referencia al arquitecto Le Corbusier y el uso de conos, esferas, cilindros, pirámides en escenas. De esta forma, asimila el cuerpo humano a esos volúmenes geométricos a la vez que establece relaciones matemáticas entre el cuerpo y el espacio circundante, también con los volúmenes. Esto lo lleva a trazar una geometría de base sobre el suelo y a tender cuerdas para dividir el espacio escénico, creando de esta manera nuevos códigos acordes a la era industrial.

Así señala Schlemmer: *"El cuadrado de la caja torácica, el círculo del vientre, el cilindro del cuello, los cilindros de los brazos y de las piernas, las esferas de las articulaciones de los codos, rodillas, axilas y tobillos, la esfera de la cabeza, de los ojos, el triángulo de la nariz, la línea que une el corazón con el cerebro, la línea que une la cara con el objeto mirado, el ornamento que se forma entre el cuerpo y el mundo exterior, que simboliza la relación del cuerpo con dicho mundo exterior."*

sus intervenciones, siendo, en la actualidad una característica distintiva, aunque reiterativa, del arte contemporáneo.

Para ejemplificar esta última categoría, en donde las fronteras se dilatan y los bordes (desde los bordes podríamos decir) generan puentes entre el teatro y las hoy llamadas, en busca de mayor amplitud, artes visuales. Mencionemos la experiencia del *Living Theatre*, este grupo que tuvo una primera fundación a inicios de los sesenta, bajo la conducción de sus dos impulsores referenciales: Julian Beck (1925-1985, en su juventud amante de Pollock) y Judith Malina. Esta experiencia tuvo una gran fuerza y difusión en los años sesenta y setenta, padeciendo la censura Estados Unidos, su país de origen, lo que los obligó al exilio en Europa. Esta condición itinerante fue el origen de su participación, entre otros momentos históricos memorables, en el Mayo Francés, con la toma del burgués *Teatro Odeon*, o incluso su encarcelamiento en Brasil durante la dictadura militar en ese país. El aporte realizado, en la construcción de un

tador a intensidades desconocidas y a su participación, además de sus revolucionarios espectáculos, realizaron happenings y performances en la calle y en cualquier lugar. Con esa expectativa los contrataron para la Bienal de Venecia en los años sesenta. El grupo discute si debe presentarse en ese ámbito burgués y por entonces conservador de las artes, deciden ir y cuando arman la escena entre los cientos de invitados, simplemente se paran y miran en silencio al público desconcertado, que luego, en gran parte protestó por el gasto de la Bienal en el *Living* para hacer "eso". Ese recurso escénico lo usaron luego como introducción a una de sus obras, basándose en la concentración zen y en la *no acción*, replegando el elemento de la *acción* que, evidentemente, el público norteamericano requería para el teatro.

Esos intentos estaban basados en la idea de la contracultura de aquellos años, que buscaba unir el arte y la vida. Con el tiempo el grupo se fue dispersando, sus fundadores volvieron a Venecia para estrenar



Danza-Teatro de Bali, inspiración para Occidente.



Obra teatral del norteamericano Bob Wilson.



Vestuario del Ballet Triádico de Oskar Schlemmer.

Sus actores conducen al mundo de los objetos en escena, desde un cartón a un jarro de cerveza o sólo su asa, a una dimensión expresiva dominada por las posibilidades de su materialidad, más que al uso cotidiano. Con la transformación del espacio y el movimiento se generan nuevas formas de visualidad y composición.

LOS ULTIMOS ANARQUISTAS

El uso de los objetos y la transformación del espacio, con el abandono definitivo de la cuarta pared, nos transporta a las experiencias performáticas de los años sesenta, que tienen un antecedente en los surrealistas y

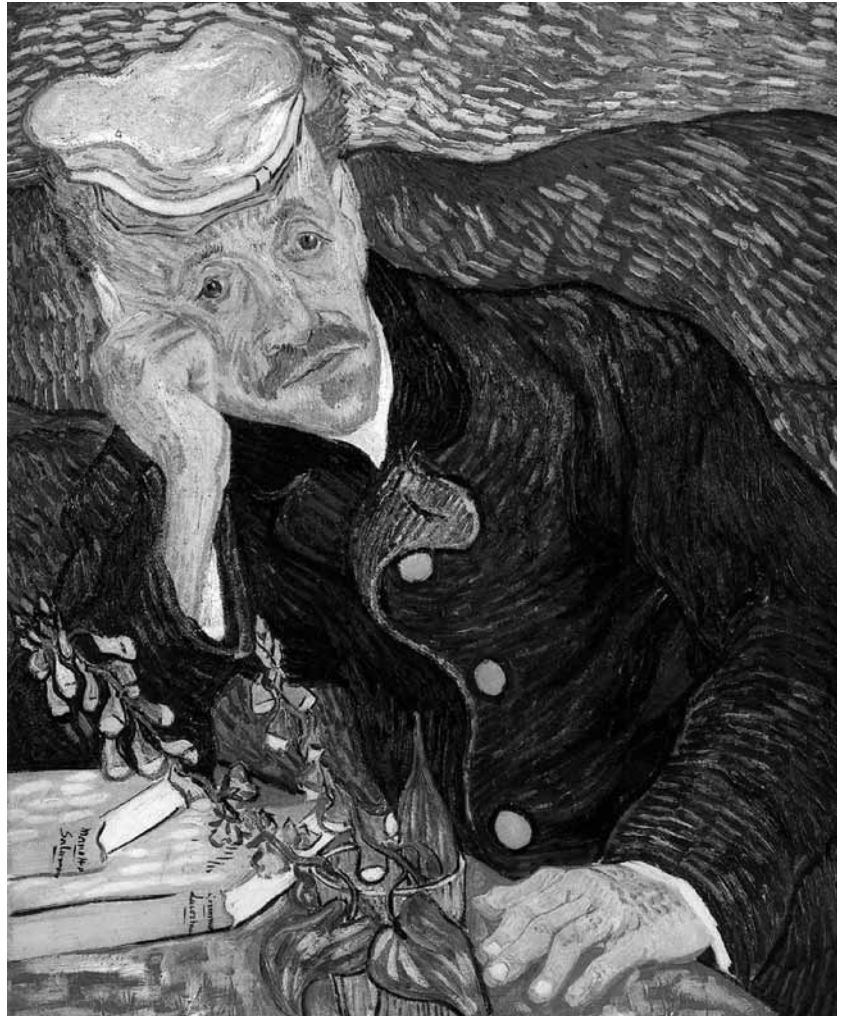
teatro anarquista inspirado en Artaud, lleva a lo que señala José Monleón: *"Buscabáis a Artaud que aquí, en nuestra Europa, había sido olvido y manicomio. Llegastéis a él andando su mismo camino. No lo descubristéis en un libro, sino sintiendo sus mismas necesidades, la misma vergüenza ante ese teatro de personajes encadenados y amordazados que nuestra terrible época propone... Rebelarse sobre un papel es relativamente fácil. Hacer de esa rebelión una obra teatral, un trabajo escénico, una investigación abierta y permanente, es mucho más difícil. Por eso el Living, en definitiva, es mucho más que Artaud"*. Es que el grupo lleva la experiencia del espec-

otras obras, la Bienal aunque manteniendo su exitismo se puso más a tono con los tiempos y las modas. En fin, todo cambia, las revoluciones pasaron, Joseph Beuys se paseó teatralmente por el museo con su liebre muerta a cuestas... pero queda pendiente tender nuevos puentes entre el arte escénico y las artes visuales.

El escenario ya no está en blanco, sin embargo sus huellas no han sido exploradas en su totalidad por las artes de este siglo. ¿Será posible otra Bauhaus? ¿La Bauhaus digital? Greenaway(1942), por ejemplo, tendría que estar para orientarnos en esa delgada línea blanca. ■

Mercado vs arte: una cuestión de peso

Más y menos. Los extremos en la campana de Gau (el hombre más pequeño del mundo y el hombre más alto del mundo) sólo acaban como cifras asombrosas y heladas en el libro de los Records. Medir la sexualidad por la cantidad de orgasmos; medir el valor de una tela pintada por sus dimensiones físicas; medir el objetivo último -si lo hubiere- de los lenguajes artísticos por la cantidad de obras comercializadas; medir a una prejuiciosa conductora de un programa de televisión chatarra por la cantidad de idiomas que habla; medir las políticas sociales por la cantidad de personas que fueron alojadas en refugios; son perezosas maneras de ceder ante el vistoso empuje de los globos inflados por las estadísticas.



Oscar Larroca

Van Gogh. El doctor Paul Gachet (primera versión), 1890, Óleo sobre lienzo, 68 cm x 57 cm, Colección privada, Tokio, Japón.

La práctica del comercio, dedicada a la búsqueda del beneficio, se originó en la cultura anglosajona desde que la Reforma Protestante identificó religión con capitalismo. Las clases altas se valieron de las manifestaciones artísticas para decorar su poderío y expandir su dominio, generando con los artistas cierta relación de conveniencia mutua. En el Renacimiento, el artista mantenía una relación personal con el cliente, ya sea acogido a su protección (mecenazgo, patronazgo), ya sea en la oferta que hacía directamente a un comprador al que se relacionaba accidentalmente. Más tarde, los procesos de transformación de la economía independizaron al artista, con las ventajas y desventajas del caso. La burguesía luego se divorció del asunto y dejó en manos de los aparatos burocráticos estatales y del mercado (el corpus de consumidores definido por los mercaderes) aquellos lazos de conveniencia. El *mercado del arte* es una idea tributaria, además, de la hegemonía de la clientela aristocrática y eclesiástica, como expansión del nuevo prota-

gonismo burgués en la era de los Salones (bienales de la Academia Francesa iniciadas en París en 1833 y continuadas luego con frecuencia anual) que adquirieron un peso cada vez mayor en el curso de la segunda mitad del siglo XX. Hoy, la producción inmaterial de arte y pensamiento está interpelada por el mercado, y la funcionalidad que se le exige a la producción artística es en términos de lógica de rentabilidad, de fetiche o mero objeto decorativo. A principios del siglo XX nacen las subastas, las cuales impondrán dos grandes ironías. Por un lado, los cuadros del siglo XIX arriban a cifras jamás antes alcanzadas. Por otro lado, la ironía implica que el *Retrato del doctor Gachet* (1890), de Van Gogh, ya no es reconocido como el perfecto espejo de la melancolía y el desorden mental, sino que es reconocido como una de las telas más caras del mundo. Tampoco el *Juanito Laguna* de Antonio Berni es solo un piadoso marginal de las villas miseria de Buenos Aires, ni el grito de Edvard Munch, ni los horrores de Otto Dix, ni los espasmos

de Frida Kahlo. Esos pintores considerados otrora rupturistas o marginales, son ahora un valor redituable seguro. Paradójicamente, Damien Hirst no es lo que realmente es (un astuto embustero), sino (en juicio de la crítica dominante) un sesudo ejemplo de ironía y arrojo ético.

Mientras Adorno defendía los productos culturales de vanguardia *"como forma de oponer resistencia al avance del arte comercial en los medios de comunicación masivos"*, Picasso se ocupó de cultivar el vínculo que unía a las vanguardias supuestamente subversivas con los mecenas, los *marchands* y los coleccionistas especuladores (Clement Greenberg llamaba a ese vínculo *"el cordón umbilical de oro"*). ¿Podía Picasso hacer otra cosa? No. Toda su búsqueda, reflexión ética y propuesta fue fagocitada por un apellido bendecido por el mercado: el suyo propio. Los artistas que solo ven al arte como un negocio, a menudo han interpuesto su rúbrica para comercializar productos caros y efímeros desde todo punto de vista. Cualquier individuo puede cubrir un cráneo con



diamantes, como lo ha hecho Hirst, pero sin la *marca* de este apellido (la *garantía* que asegure la *propiedad*), esos diamantes (*signo* de clase) no acrecientan su inversión en el mercado del arte.

La preocupación que se evoca en la pregunta "¿Cómo hace un artista para vivir?", nos lleva al verdadero temor que subyace debajo de la misma: "¿Cómo hace un artista para vivir sin prostituirse?" Manuel Espínola Gómez intentó eludir el mercado del arte y sus exigencias encarnadas en estereotipos y tendencias financieras: "A mí me gustó siempre que lo más profundo de uno mismo quede a salvo de solicitudes exteriores, de deberes contraídos por intereses que no son los míos." Espínola puntualizaba que las galerías podían abastecerse de obra digna o de mediana calidad y que no veía desdorado que el artista hiciera, simultáneamente, "otras cosas para vivir con tal de que el ámbito de lo expresivo y su validez autobiográfica, testificante, quede a salvo de los imperativos económicos." Si en determinado momento tuvo que desprenderse de algunas de sus pinturas no fue por interés manifiesto (en todo caso, debido a algunos apremios financieros) ni por un período demasiado prolongado. Desestimó ofertas como la del Museo Stedelijk de Ámsterdam y del

Cualquier individuo puede cubrir un cráneo con diamantes, como lo ha hecho Hirst, pero sin la *marca* de este apellido (la *garantía* que asegure la *propiedad*), esos diamantes (*signo* de clase) no acrecientan su inversión en el mercado del arte.

Estado uruguayo, aunque llegó a donar y obsequiar algunas obras a particulares. No se trata solamente de demonizar el mercado del arte (que subyuga tanto el cuadro de caballete como a las obras "conceptualistas" que se exhiben en las bienales de arte contemporáneo), pero es evidente que éste se ha convertido en el instrumento de beatificación última de las manifestaciones expresivas. En ese sentido, el economista Bruno Frey sostiene que, "Aunque todos los creadores de arte son libres de llamarse a sí

mismos 'artistas' en el mundo de hoy, este término tiene unas **connotaciones más definidas cuando se toma en cuenta la influencia de la demanda.**" [el subrayado es mío] "...Sugiero que la noción de desequilibrio entre la demanda y la oferta en arte contribuye a la mejor comprensión de lo que es el arte." Desde este enfoque, el axioma es tan popular como terminante: Hirst es valioso porque sus obras son altamente cotizadas (sin entrar en el análisis de otros juicios de apreciación sobre su trabajo). Se trata de una perversión del valor estético en un sentido kantiano, por el cual el placer estético no se define como el deleite que se experimenta por el objeto, sino como el que se deriva de corroborar que el sujeto pertenece a un determinado grupo (para Kant, la humanidad misma como ideal) que comparte la capacidad de estimar lo bello. En contraste con Adorno, para quien el valor de una obra de arte reside en su resistencia a la mercantilización, Frey llama "artista" al individuo que puede vender holgadamente su producción, al tiempo que se le debe llamar "arte" a la obra que se adapte fácilmente a la influencia ejercida por la demanda. Siguiendo ese razonamiento, parece plausible suponer que si el mercado regula el valor artístico mediante la rentabilidad económica, los



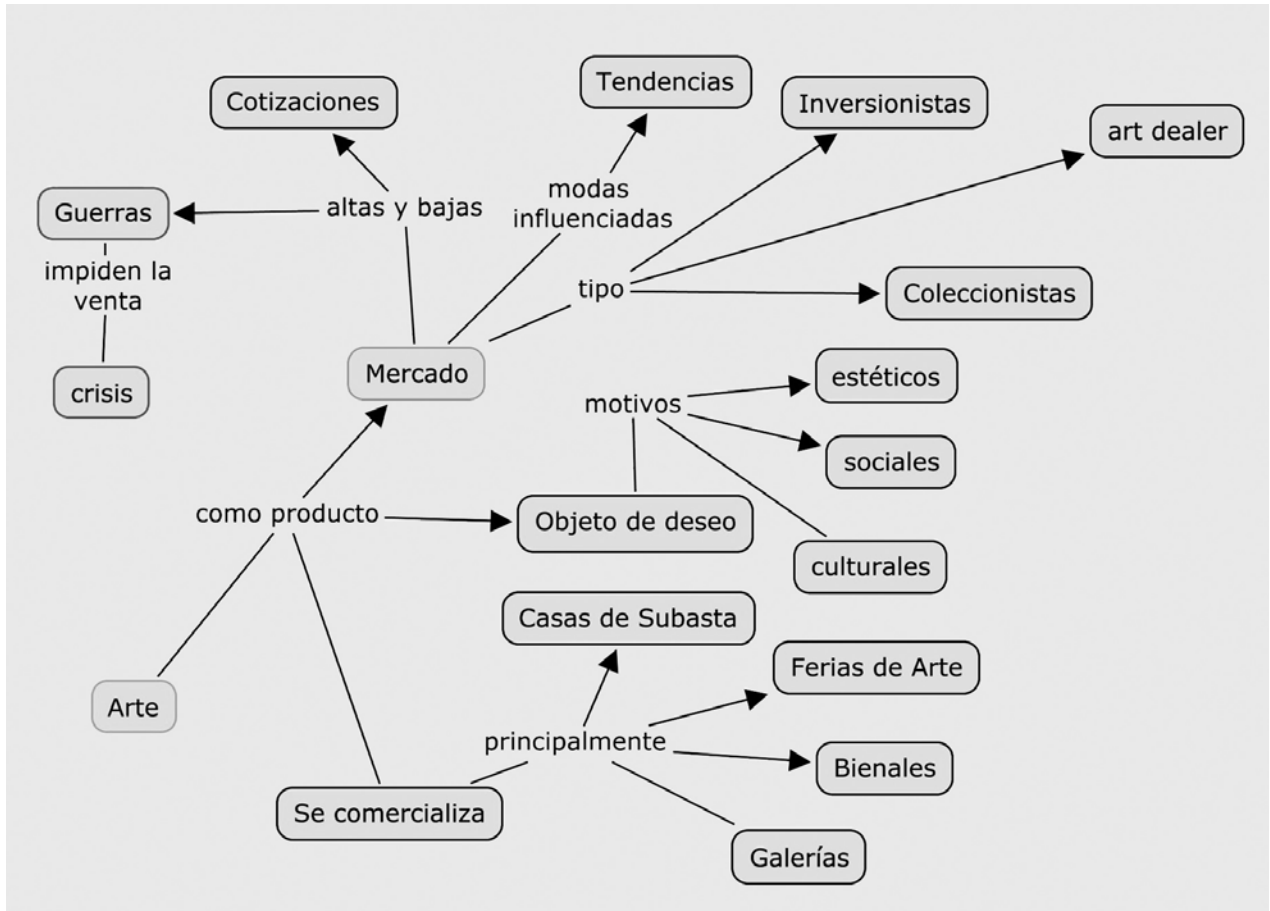
Feria de ArteBA 2012, edición 21a.

artistas corren el peligro de adecuarse a los gustos de ese mercado, pasteurizándose o blanqueándose: *"Hay que producir... en forma independiente del gusto de los demás, porque se trata (nada menos) de mensajes, de prolongaciones individuales o grupales y, por lo tanto, son testimonios, documentos de servicio público... sí, pero fundamentalmente destinados, en primer término, a la auto-definición personal, en un*

proceso incesante de tensiones intelectuales y morales." alertaba Espínola. *"Si el público los toma... estaría bien, y si el público no los toma... también estaría bien, ya que tanto unas posibilidades como otras, no son in-convencionales y eternas."*

El galerista estadounidense Alex Rosenberg considera que atacar el mercado del arte (el *wall power*, en la jerga inversionista) es atacar al artista, dado que a éste se lo desguar-

nece desde el punto de vista laboral. En el mismo sentido, el artista Yamandú Canosa sostiene que *"se habla del mercado en sí como una cosa mala, a priori. ¡Hombre, ¿por qué le vamos a pedir a los artistas que sean los únicos seres de todo el sistema occidental que decidan no estar en el mercado?!... El tema es cómo te relacionas con él. No me interesa caer en un sentido puritanista sobre la relación del arte con el dinero"*.



“El Mercado del Arte” por Dalia Haymann, (Master en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad de Barcelona).



Damien Hirst. The Virgin Mother. Escultura, medidas variables, 2006.

Se ha dicho que si la masificación ignora la obra porque la banaliza (al reducirla a un mero objeto decorativo), la sociedad del capital la destruye porque la *cosifica*, al considerarla exclusivamente un medio para producir utilidades. El valor estético es sustituido por el *valor fiduciario* y por el mero *valor decorativo*. Sin embargo, no se trata de encaramarse detrás de las barricadas “venderse” o “no venderse”, pues de ese modo se rompe con la interzona que se configura entre las partes en conflicto, barriendo con la dialéctica e imponiendo a costa de adjetivos apresurados una evasiva cerrada. Canosa dijo algo bastante elemental aunque relevante: “*el tema es cómo te relacionas con él (mercado)*”. Quizá esta frase sea el inicio de la clave para comprender ese vínculo e intentar interrumpir los círculos perversos que se originan entre las partes. No hay negaciones románticas o recetas ineludibles para “llegar a vivir del arte”; pero, si a pesar de ello se quiere acceder a vender de forma “masiva” habría que proceder como los pintores de bazar o como Damien Hirst: poner a la venta gaviotas embalsamadas o tiburones embalsamados. Aquí quisiera hacer un ligero desvío. En lo que respecta a los animales inmovilizados “muertos” (muertos simbólicamente por el peso de una pincelada adocenada y rígida, o por su exhibición momificada) existe una suerte ostensible de “pesadez” en varias obras artísticas que se comercializan de forma masiva. En un capítulo del programa de humor “Cha-cha-chá”, Alfredo Casero interpreta a una psicóloga (Dra. Conchaforte) quien mantiene el siguiente diálogo con su joven paciente:

Dra. Conchaforte: ¿Qué magnitud tiene tu problema?

Paciente: Es un peso muy grande para mí, doctora...

D. C.: ¿Cómo "qué" peso? Dame una idea de peso. Ponémeo en algo que pueda tocar.

P: Es como si tuviera un oso polar...

D. C.: ¿Por qué un oso polar y no otra cosa? ¿Cuánto pesa el oso polar?

P: 300 kilos...

D. C.: ¿Vos pesaste alguna vez un oso polar?

P: No.

D. C.: Bueno, porque un oso polar no pesa 300 kilos.

P: ¿Cuánto pesa?

D. C.: 850. ¿Puesto acá? 850. Puede llegar a una luca.

"*Dame una idea de peso...*" Existe una extraña necesidad de evocar por medio de la representación el espesor, la dureza (aunque en el caso de las gaviotas pintadas puede ser accidental como resultado de una manufactura ramplona), la solidez grandilocuente y el kilaje del objeto. Parece que hubiera una correspondencia tácita y paradójica entre el liviano gusto de algunos compradores y la pesadez de las obras que compran. Es como si la pintura adquirida pagara necesariamente tributo a la ley de gravedad para recompensar el vacío de razón, al tiempo que justificara mediante su "peso" el precio por el cual rellena la pared del living.

Volviendo al tema que nos ocupa; en verdad no alcanza con hacer exactamente lo que hacen los pintores de bazar o Damien Hirst. Para vender lo mismo que ellos, se *necesita* llamarse como ellos (el "valor

Es como si la pintura adquirida pagara necesariamente tributo a la ley de gravedad para recompensar el vacío de razón, al tiempo que justificara mediante su "peso" el precio por el cual rellena la pared del living.

del apellido", como vimos más arriba). Pero aquí hay un escollo: como cada artista tiene el nombre que les pusieron sus padres (o ellos mismos si no les gustaba, o si mudaron de "género") deberán encontrar los caprichosos –aunque no sorpresivos– caminos que conducen a la "venta masiva". Cuando el escritor Dan Brown publicó "*El código Da Vinci*" y rompió varios records de ventas, la plaza se saturó inmediatamente de novelones pseudo históricos que quisieron emular el éxito (y la cuenta bancaria) de aquél escritor estadounidense. Pero eso se denomina oportunismo, y poco tiene que ver con estrategias ordinarias para satisfacer una demanda ávida de productos livianos (aunque se quiera chupar rueda ajena). Ese es el error de algunos artistas que se quieren mimetizar con la obra de quienes más venden. Por otro lado, las estrategias de venta tienen aún menos que ver con el arte. Si alguna poca cosa sabemos acerca del significado de la palabra *arte*, es qué cosa no es. En efecto, aunque la definición es escurridiza, una cosa sería el arte y otra muy distinta el mercado que dice beatificarlo a través del consumo.

En cualquier caso, habrá que problematizar esa frontera para; por un lado, poder vivir dignamente de la profesión elegida y, por otro lado, evitar caer en la rutina al servicio de la complacencia. En ese



La imagen de un hombre con las manos a los lados de la cabeza gritando bajo un rayado cielo rojo de Munch ha sido popularizada en películas y todo tipo de artículos. La sala de Sothebys en Nueva York se agitó cuando el cuadro fue presentado para ser vendido. La batalla se había reducido a dos compradores por teléfono cuando el precio histórico fue sellado luego de cerca de doce minutos. El precio total (US\$ 119.922.500 millones) incluye la prima que la casa cobra al comprador. La obra la ofrecía el empresario Petter Olsen, cuyo padre fue amigo y mecenas del artista expresionista noruego. Las ganancias de la subasta irán a la creación de un nuevo museo, un centro de arte y un hotel en Hvitsten, donde el padre de Olsen y Munch fueron vecinos. El director del Museo Nacional en Oslo, Audun Eckhoff, indicó que las autoridades noruegas aprobaron la venta del cuadro pues las otras versiones se encuentran en museos noruegos. Una versión es propiedad del Museo Nacional y dos más son del Museo Munch, que también está en la capital. Pablo Picasso ostentaba el récord anterior de venta con US\$ 106,5 millones por **Desnudo, hojas verdes y busto**, vendida por Christie's en 2010 en Nueva York. Sothebys aclaró que sólo ocho obras se han vendido por US\$ 80 millones o más en una subasta, y sólo dos pasaron los US\$ 100 millones, además de la de Picasso: **Muchacho con pipa** de Picasso, que sumó US\$ 104,1 millones en 2004 y **L'Homme qui marche I** de Alberto Giacometti que se vendió por US\$ 104,3 millones en 2010.

aspecto, básicamente, hay dos tipos de artistas: uno que quiere ingresar en el mercado, que está impaciente por ser visto y por vender (en un mundo, además, en el que se han multiplicado los artistas, mas no las marquesinas donde se los exhibe), y otro tipo de artista que aspira a ser un interlocutor crítico y que procura comprender lo que subyace bajo las (aparentes) contradicciones del sistema. En este caso, se trata de un privilegio acariciado en silencio por algunos pocos artistas y que solamente es ganado con el esfuerzo de quien no comercializa su obra "al kilo". ■

(Nota publicada en "Tiempo de Crítica" No. 2, 23/III/12, suplemento coordinado por Sandino Núñez)

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

The Gagosian Effect

How the powerful art dealer uses his global network of galleries and blue-chip clients to fetch ever higher prices for his artists. Can it last?



ARTISTS

- Jeff Koons**
To prefund an expensive series by Mr. Koons, above right, Mr. Gagosian, working with other dealers, got collectors to pay up to \$8 million in advance. Mr. Koons's "Diamond (Yellow)", above.
- Takashi Murakami**
Mr. Gagosian often waits for an artist to show selling power, and then pounces. Mr. Murakami, on the right, left dealer Marianne Boesky for Gagosian in 2007. Mr. Murakami's "Flower Ball (3-D) Kindergarten", above.
- Ed Ruscha**
When the painter, on right, joined Gagosian a decade ago, his new paintings cost about \$50,000. Today, Mr. Gagosian gets more than \$1 million for them. Mr. Ruscha's "Burning Gas Station", above.
- Richard Prince**
Mr. Gagosian assiduously courted the artist, above left, even showing up at Hampton parties in plaid shirts similar to Mr. Prince's; partygoers say, Mr. Prince's "Nurse in Hollywood #4", above.

CLIENTS

- Josef Mugarib**
The Warhol dealer says he "shudders to even think" what would happen to prices for Mr. Gagosian's artists if Mr. Gagosian weren't there to support them.
- Steven Cohen**
The hedge-fund manager and Mr. Gagosian pooled \$200 million to buy a group of Warhols from another dealer's estate.
- François Pinault**
The owner of Christie's is a client of Mr. Gagosian's, and vice versa. The dealer recently bought a \$124-million Warhol at Christie's.
- Eli Broad**
The L.A. billionaire says Mr. Gagosian rarely offers discounts: "If they're big artists, there's no negotiation."

Son un grupo de poderosos galeristas sabedores de que su instinto y astucia son garantía de triunfo. Todos ellos han catapultado a artistas que han alcanzado el éxito comercial, una restringida minoría que apenas supone el 1% del total de los artistas contemporáneos. Son los gurús del mercado del arte. Poderosos. Influyentes. Astutos. Perspicaces. Intuitivos. Rigen y controlan el rumbo del "gran mercado del arte". Larry Gagosian (Gagosian Gallery), Jay Jopling (White Cube), Harry Blain (Haunch of Venison), Nicholas Logsdail (Lisson Gallery), Marc Glimcher (Pace Wildenstein), son los mercaderes superestrellas. Pisan sobre seguro y casi todos ellos representan a figuras de primera fila ya consagradas. Jeff Koons, John Currin, Damien Hirst, Bill Viola, Anish Kapoor, Takashi Murakami o Robert Rauschenberg conforman la lista. Entre sus mayores cualidades, contar con una gran cantidad de capital operativo, excelentes contactos, buen olfato para escoger a los artistas más comerciales ya consolidados, agresividad al abordar a los coleccionistas y una gran habilidad para promocionar la marca de su galería. Convertidos en valedores de sus artistas, dirigen hábilmente sus carreras a largo plazo. Venden sus obras a grandes coleccionistas. Colocan sus piezas a galeristas de otros países y trabajan con museos. Son el pasaporte de entrada que garantiza el acceso a coleccionistas (serios, especulativos o fetichistas) y los artistas lo saben. Su liderazgo les permite codearse con otros colegas que se encuentran en la cúspide de la pirámide y sus obras consiguen cifras astronómicas en las subastas.



**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



El Centro de Fotografía de Montevideo pone a la venta un sobre de doce postales con fotografías históricas y contemporáneas de Montevideo, y un tubo con cuatro posters de 69 x 47 cm.

Además, está disponible toda la línea editorial **[CdF ediciones]**, que surge de los llamados anuales que realiza el Centro. Este año se acaba de lanzar la convocatoria 2012 para la editar dos libros fotográficos de autor y dos libros de investigación (para residentes en Uruguay y América Latina respectivamente); un libro de artículos de investigación sobre Fotografía (para toda América Latina), y la nueva categoría Fotolibro Latinoamericano. Las bases de las seis convocatorias se pueden consultar en el sitio web del CdF.



Tribus.
Iván Franco



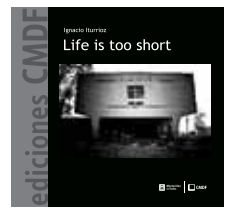
Jeté.
Christian Rodríguez



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



Mar del Plata ¿infierno o paraíso?
Ataúlfo Pérez Aznar



Life is too short.
Ignacio Iturriz



Los lenguajes de la fotografía.
Mario Spallanzani



Fiesta y la mar en coche.
Pablo Guidali



La ciudad líquida.
Celeste Rojas Mujica



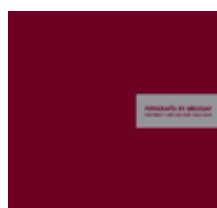
Artículos de investigación sobre fotografía 2011.
S. Pérez Fernández, C. Gamarnik



Fui testigo.
Aurelio González



Catálogo Fotograma-11.
Centro de Fotografía



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



Los vínculos.
E. Fernández de Rodrigo



Fotografías e historias.
A. Triquell