



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

Francisco Matto / Jorge Centurión / Diseño: Estar en la tapa /
Luis Felipe Noé / Antonio Donabella / Sumergidos en la inmersión (1a. parte)



- 1 Vida y obra de Francisco Matto
- 6 A diez años de la muerte de Jorge Centurión
- 10 Diseño: Estar en la tapa
- 16 Estática velocidad: Entrevista a Luis Felipe Noé
- 24 Con el pintor Antonio Donabella
- 28 Desde la fóvea: Sumergidos en la inmersión (1a. parte)

Uruguay / Año 5 / N° 24 / agosto 2012

Ejemplar de distribución gratuita

www.revistalapupila.com



Staff / Colaboran en este número

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

Jaime Clara (San José, 1965). Periodista cultural, caricaturista. Licenciado en ciencias de la comunicación (UCUDAL). Fue productor periodístico del programa *En vivo y en directo* de CX 8 Radio Sarandí y del Centro Montecarlo de Noticias (1997-2001). Escribió en numerosas publicaciones de nuestro medio. Expuso de forma individual en San José, Montevideo y Lavalleja y editó el libro **Sin pecado un adorno** (Buenos Aires, 1998).

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

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

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

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

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



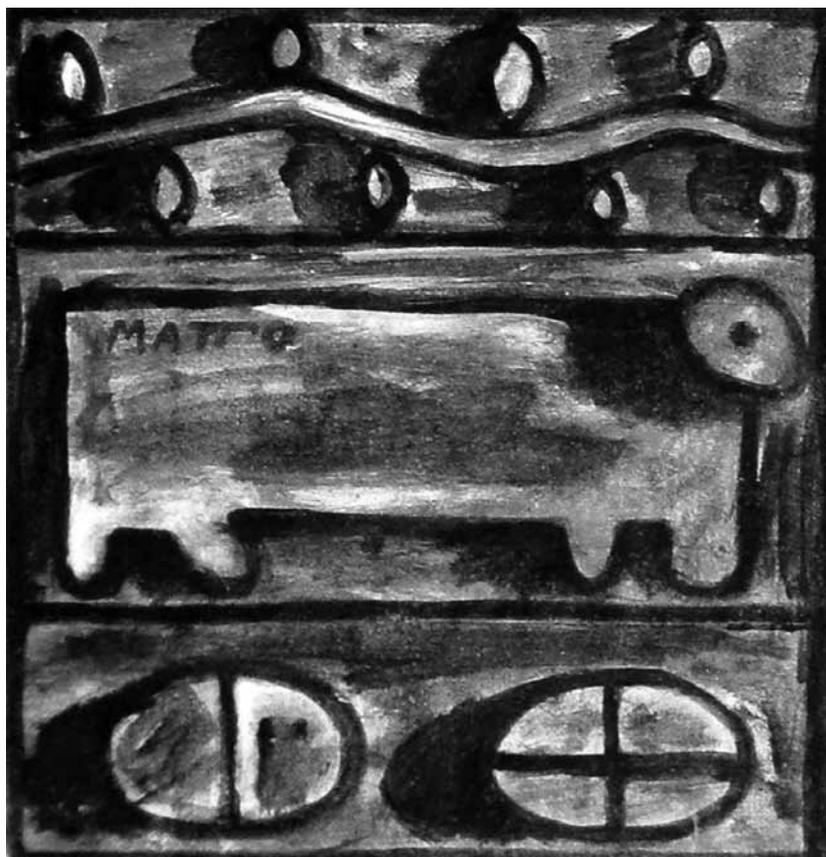
LA PUPILA TIENE UN TIRAJE DE 2000 EJEMPLARES QUE SE DISTRIBUYEN GRATUITAMENTE EN LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES CULTURALES:

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

VIDA Y OBRA DE FRANCISCO MATTO

Poética de la estructura

Francisco Matto (1911-1995) fue uno de los miembros más destacados del Taller Torres García, y es considerado, junto a Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich y Augusto Torres, como perteneciente al grupo más allegado al maestro. Su trasfondo personal fue, sin embargo, diferente al de sus colegas, así como su desarrollo artístico. Durante el período comprendido entre la muerte de Torres García en 1949 y los fines de los años '60, luego de la disolución del Taller, Augusto Torres se radicó en Barcelona, mientras que Alpuy, Fonseca y Gurvich vivieron durante distintas épocas en Nueva York. Matto permaneció en Uruguay, y su obra se mantuvo durante muchos años muy cercana a la línea del constructivismo que había sido preponderante en el Taller, mientras que las obras de sus antiguos colegas fueron tomando otros derroteros en el ámbito de nuevos entornos.



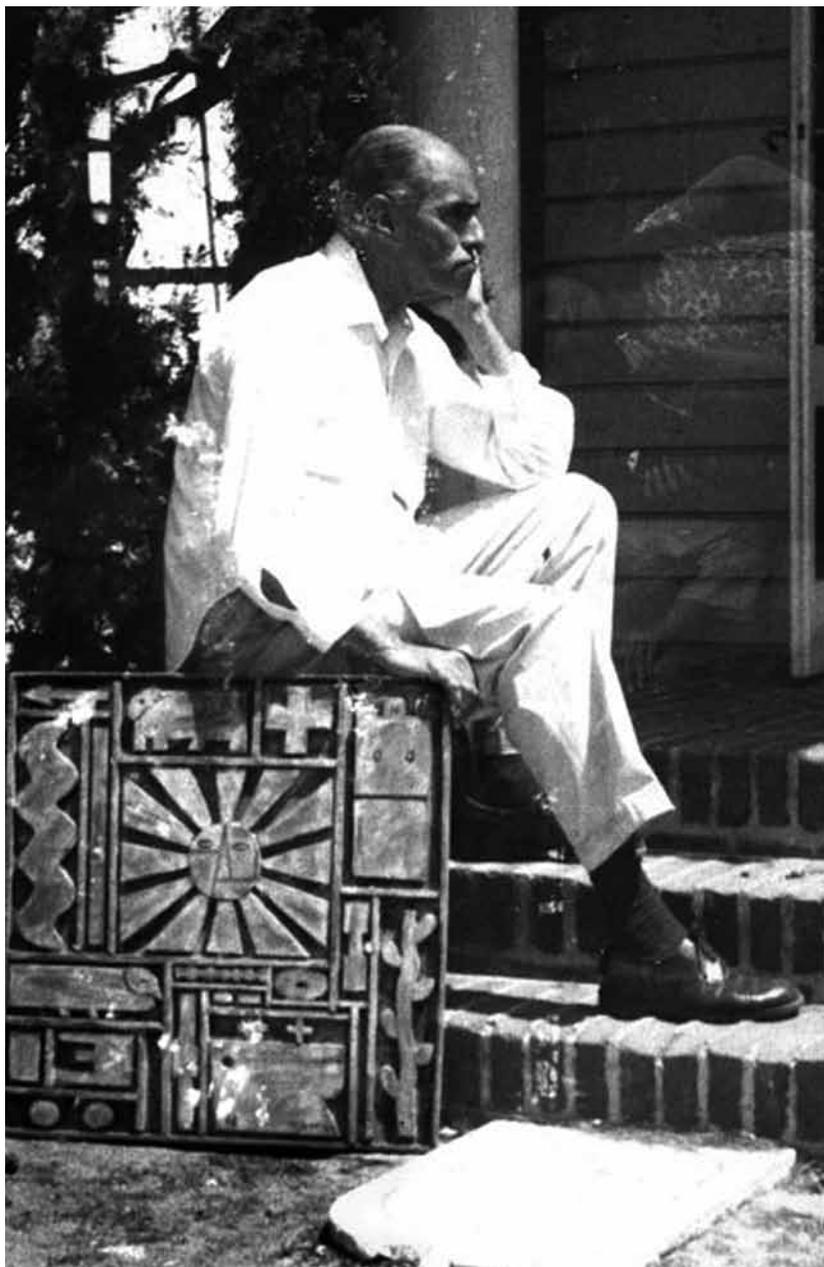
"Composición". 1967. Óleo sobre cartón, 61 x 91 cm. (Fragmento)

Pedro **da Cruz**

Los primeros años

Francisco Alberto Matto Vilaró nació en Montevideo en el seno de una familia acomodada, y fue educado por maestros particulares en su casa, según una costumbre de la época. Su formación incluyó cursos de dibujo y pintura con el pintor Carlos Rúfalo. En esa época Matto también comenzó a escribir poesía.

En 1932, cuando tenía poco más de veinte años, realizó su primer viaje al exterior. Su destino fue Tierra del Fuego, la tierra de los onas en el extremo sur del continente, donde compró varias cestas, las primeras piezas de lo que sería su futura colección de objetos precolombinos e indígenas. Luego continuó hacia el norte por territorio



Matto en su jardín, Montevideo, 1963.

chileno, alcanzando la provincia de Osorno, zona poblada por mapuches, donde vio postes funerarios de madera, una posible fuente de inspiración para su obra futura. Poco después de su regreso a Uruguay, Matto continuó coleccionando arte precolombino, reuniendo una creciente cantidad de objetos en su taller, que fue adquiriendo carácter de museo, una realidad que se concretaría sólo tres décadas más tarde. Pero su arte aún no reflejaba la influencia de lo precolombino. En esa época pintó en su taller murales en un estilo afín al surrealismo, tal vez inspirado por Henri Michaux, a quién conoció por medio de sus amigos Jules Supervielle y Susana Soca cuando el surrealista francés visitó Uruguay en 1936.

El Taller Torres García

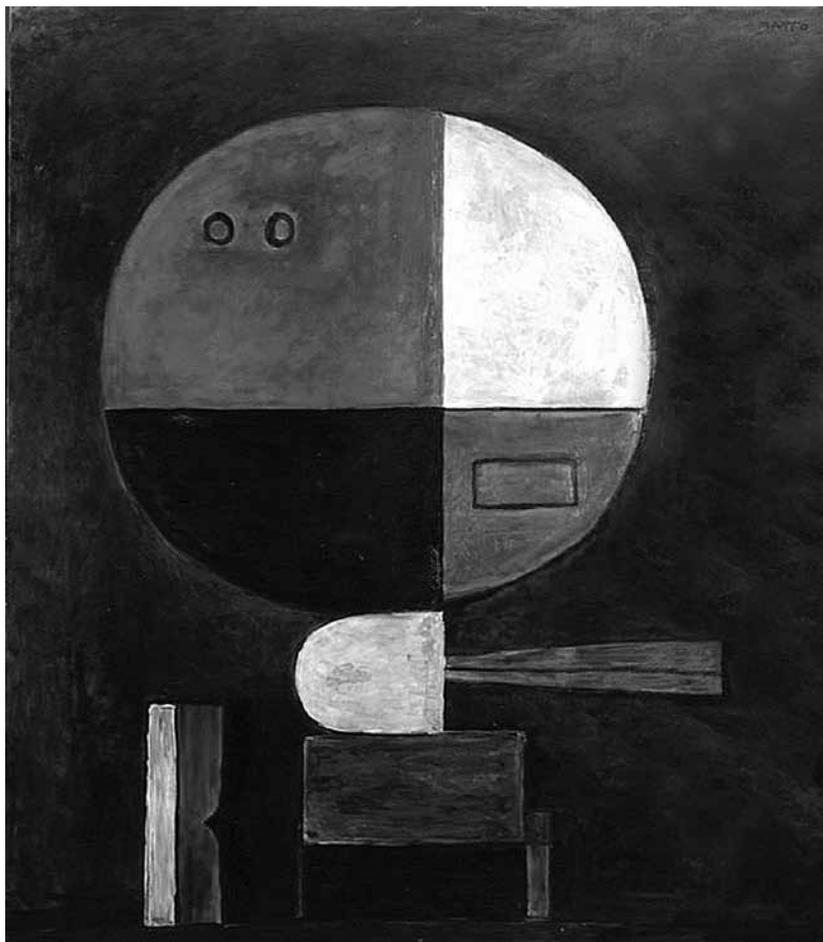
En 1939 Matto conoció a Torres García. Poco después comenzó a frecuentar al maestro y a asistir a sus conferencias. En esa época el interés de Matto por las culturas precolombinas coincidió con la nueva orientación que entonces Torres García dio a la Asociación de Arte Constructivo. Dicha Asociación había sido fundada en 1935 para difundir los principios del universalismo constructivo. Pero luego de tres años de actividad pedagógica el maestro no estaba conforme con los resultados, consideró que el medio no estaba maduro para la recepción de sus enseñanzas, por lo que en 1938 decidió transformar la Asociación en un grupo "para el estudio y divulgación de la idea constructiva, en

cualquier cultura, preferentemente en la indoamericana."

Unos años más tarde Torres García decidió reanudar su actividad pedagógica para difundir los principios del universalismo constructivo, aunque esta vez partió de nuevas premisas. Hacia 1942 se fue creando alrededor de la figura del maestro un grupo de artistas muy jóvenes sin mayor experiencia, por lo que no tenían ideas preconcebidas. Ese fue el origen del Taller Torres García, al que Matto se integró desde un primer momento. Una de sus primeras actividades en el ámbito del Taller fue la redacción de *Carta pictórica: la geometría en el arte moderno*, un análisis de la evolución de la pintura que abarcó desde el arte precolombino al de Giotto y Picasso, manuscrito que permaneció inédito.

La integración al Taller implicó que la obra que Matto realizó durante la segunda mitad de la década de 1940 se inscribiera en el marco del constructivismo enseñado por Torres García y practicado por la mayoría de sus compañeros. Durante esta época Matto realizó obras, pinturas en primer lugar, con motivos recurrentes en el ámbito del Taller, como naturalezas muertas y puertos. El estilo de las naturalezas muertas varió desde composiciones con figuras definidas por trazos negros, como *Bodegón, plano de color y línea* (1945) y *Naturaleza muerta con plano de color y línea* (1947), a estructuras de tipo constructivo, como *Pintura constructiva* (1946). Otro motivo

Veleta. Óleo sobre tela, 155 x 136 cm. 1974.



que Mattio compartió con sus compañeros fueron las vistas urbanas planistas con líneas oblicuas que crean una ilusión de perspectiva, entre otras *Perspectiva Ciudad Vieja* y *Perspectiva con tranvía*, ambas de 1946.

En 1945 Mattio había escrito un ensayo en tercera persona (que también permaneció inédito), en el que se refería a los cambios de su orientación artística: "*Hacia 1945 la influencia de Torres García es más evidente. El acento en la vertical y la horizontal y el componente metafísico de su obra causa gran impacto en Mattio. Además, el estudio de las piezas precolombinas del Altiplano cambió su perspectiva; tanto Torres García como el arte amerindio lo llevaron a desarrollar en sus composiciones un orden marcadamente ortogonal, así como un estilo pictórico sintético y frontal.*"

Presencia de la madera

El interés de Mattio por las culturas precolombinas continuó desarrollándose durante los primeros años en que fue miembro del Taller Torres García. En 1949 escribió e ilustró el texto *Variantes formales y decorativas de las cerámicas de Tiahuanaco*, en el que hizo un análisis formal de las piezas de su colección provenientes de dicha cultura. Un año antes, en 1948, había comenzado a realizar relieves en madera, así como una serie de bocetos para esculturas monumentales de carácter público, entre otros *Formas monumentales* (1947) y *Proyecto para monumento* (1952). Una de las pri-

meras piezas tridimensionales de madera realizadas por Mattio fue *Construcción* (1948), una estructura basada en la forma de un molinete, compuesta por elementos rectangulares pintados de rojo.

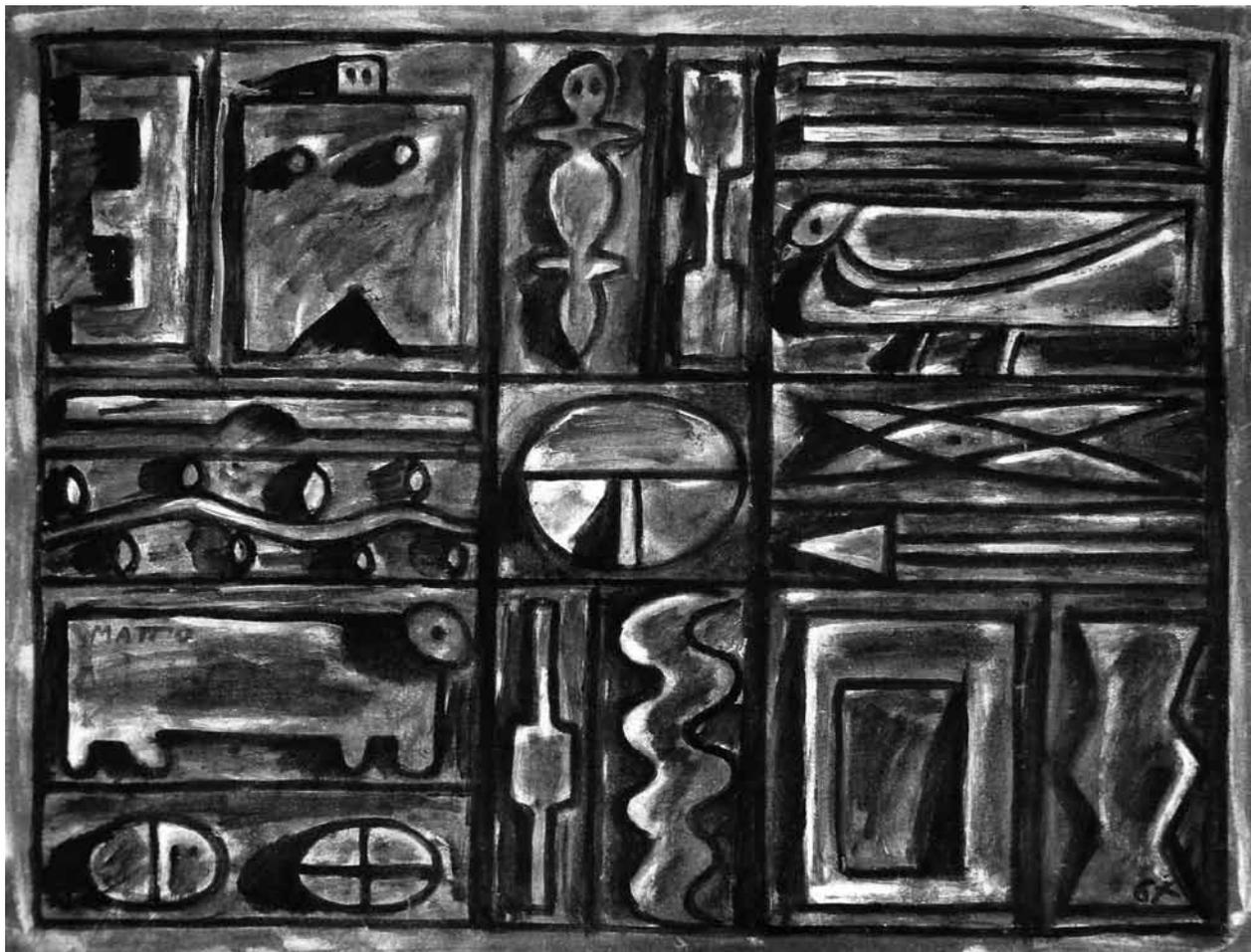
El inicio del uso de la madera como material fue un punto de inflexión en el desarrollo artístico de Mattio, ya que formó parte del proceso de integración de elementos del arte que hasta entonces había realizado en el ámbito del Taller con elementos inspirados en lo precolombino, especialmente por el arte textil que formaba parte de su colección, ya que el lenguaje formal marcadamente geométrico determinado por la retícula del tejido coincidió con las estructuras ortogonales propias del universalismo constructivo.

Visto en perspectiva, durante los años siguientes Mattio tendería a crear sus esculturas de acuerdo a criterios más personales que sus pinturas, que se mantendrían dentro del marco estético del arte desarrollado en el Taller Torres García. A comienzos de la década de 1950 Mattio realizó una serie de pinturas monocromáticas sobre cartón con estructuras constructivistas en las que incluyó figuras esquemáticas, por ejemplo

Salomé (1950) y *Constructivo en blanco y negro* (1953). Otras pinturas de esa época son estructuras constructivistas con figuras pintadas con los colores primarios, como es el caso de *Constructivo con reloj* y *Constructivo Orden*, ambas de 1951.

Viajes y docencia

En 1950 Mattio viajó por primera vez a Europa. Se encontró con Augusto Torres en Roma, y en París conoció a Paul Rivet, director del *Museo del Hombre* (el que hasta 1937 había sido el *Museo de Etnografía del Trocadero*). Cuatro años más tarde, en 1954, luego de casarse con Ada Antuña Zumarán, Mattio y su esposa viajaron por Europa y Egipto. Ese mismo año Paul Rivet viajó a Montevideo, visitando a Mattio para conocer la colección de arte precolombino del artista. En 1958 realizó su tercer viaje a Europa. En el sur de Italia visitó el sitio arqueológico de Paestum, y en Sicilia vio los templos en Segesta y el valle de Selinunte. Durante los años '50 y los '60, coincidentemente con la actividad pedagógica que integrantes del Taller mantuvieron hasta 1964 (el maestro había muerto en 1949), Mattio continuó desarrollando su pintura de



"Composición". 1967. Óleo sobre cartón, 61 x 91 cm.

forma paralela con la escultura en madera, tomando a su cargo, en 1955, las clases de pintura que Julio Alpuy, de viaje en el exterior, dejaba vacante

En este período, el trabajo del artista continuó estando basada en estructuras ortogonales, aunque los planteos lineales y de color muestran una gran variación. Algunas pinturas son vistas urbanas con personajes y elementos del entorno de la ciudad, como *Politeama* (1957) y *Picadilly Circus* (1958). De otro tipo, con un planteo de estructura más estricta y colores primarios, son *Construcción con jarra y frutas* (1962) y *Bodegón en colores primarios* (1963), mientras que obras como *Constructivo negro*, *Constructivo rosa* y *Constructivo con máscara*, las tres de 1963, son prácticamente monocromas con las tradicionales figuras esquemáticas en los campos de las estructuras.

La idea de un museo

En setiembre de 1962 Matto abrió al público el que denominó *Museo de Arte Precolombino*, basado en su colección privada de objetos precolombinos y aborígenes provenientes de Argentina, Bolivia, Brasil,

Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela. En lo que habían sido las cocheras de la quinta de la familia Vilaró Rubio en la calle Mateo Vidal, Ernesto Leborgne, que sería director del museo, acondicionó las piezas presentándolas como objetos de arte más que como material arqueológico. Con motivo de la apertura del museo se publicó un catálogo con fotografías de las piezas tomadas por Alfredo Testoni y un texto de introducción de Esther de Cáceres, en el que la autora fundamentó la perspectiva artística de la presentación del material: "*Las piezas de arte están solas: dicen por sí mismas lo que en ellas es esencial, su ser trascendente. Es el museo creado por un artista. Y un artista sabe que esta experiencia ha de ser directa, solitaria, silenciosa...*"

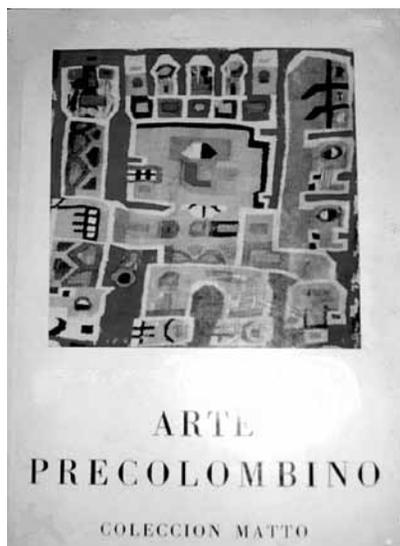
El Museo de Arte Precolombino estuvo abierto durante más de quince años, pero en 1978, cuando la Intendencia Municipal de Montevideo retiró el modesto apoyo económico que le brindaba, Matto se vio obligado a cerrarlo. En 1998 (tres años después de la muerte del artista) Ada Antuña donó la colección a la ciudad de Montevideo con la condición de que fuera expuesta

al público, lo que no se ha cumplido hasta el presente.

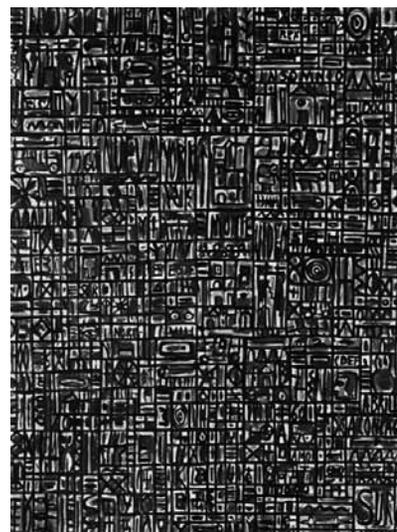
Totems y arte público

Como la mayoría de sus colegas del Taller Torres García, Matto realizó durante toda su carrera relieves de madera. Utilizó material cortado industrialmente y sin pulir, en general pintado de forma monocroma con óleo, con una estética similar a la de los objetos que Torres García había comenzado a construir ya en la década de 1920 en París. De este tipo son relieves de distintas épocas como *Construcción en madera* (1960), *Constructivo con máscara* (1968), *Construcción circular* (1970), *Relieve rojo con máscaras y animales* (1980) y *Construcción en cruz* (1988).

Simultáneamente con la creación de relieves, en los años '60, Matto comenzó a realizar un nuevo tipo de obras de madera con una impronta muy personal, que las haría fácilmente reconocibles como suyas: figuras planas, de orientación vertical, que han sido caracterizadas como "totems". Los elementos, montados en la parte superior de las largas y estrechas bases, son en general



Portada de "Arte precolombino. Colección Matto". Realización de Francisco Matto y Ernesto Leborgne, prólogo de Esther de Cáceres. Reseña arqueológica de Raul Campa y fotos de Alfredo Testoni, 58 láminas en blanco y negro y una a color. Impresora Uruguaya, Montevideo, 1964, 75 páginas.



"Constructivo New York". Óleo sobre madera, 104 X 74, 5 cm. 1975.

formas simples, basados en la combinación de rectángulos y círculos, pintados en blanco, rojo o azul. Algunas de las numerosas obras de este tipo realizadas por el artista son *U* (1970), *Pareja* (1976), *Cordero* (1978), *Venus* (1979) y *Tablas de la ley* (1981). Una de las más significativas obras de carácter público de Matto fue *Forma* (1982), compuesta por un solo elemento de cemento en forma de "U" de más de tres

metros de altura, realizada en Punta del Este con ocasión del Primer Encuentro Internacional de Escultura al Aire Libre, en el que participaron varios artistas de la región. El carácter público también estuvo relacionado a una serie de estructuras en madera de mayor formato que en 1984 Matto dispuso en la Playa Carrasco, donde fue fotografiado junto a sus obras. Algunas de esas obras, como *Grandes formas en azul* (1974)

y *Poste escalonado* (1979) fueron pintadas con delgadas capas de óleo azul que da a la corporeidad de la madera una dimensión casi etérea, prueba de la gran sensibilidad artística de Matto, hoy considerado uno de los más prominentes artistas nacionales de la segunda mitad del siglo XX. 



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

A DIEZ AÑOS DE LA MUERTE DE JORGE CENTURIÓN (1916-2002)

La pasión por perdurar*

Dueño de una memoria prodigiosa, carga su espigada humanidad todos los días hacia el sótano de su casa, en el barrio Flor de Maroñas, lejos del centro de Montevideo, pero en el medio del ruido de Camino Maldonado, donde en un completo caos y desorden comienza a recordar los momentos más felices de su existencia: los vividos durante los años treinta. Pinceles, tintas de colores, bollones, latas, cuadros terminados, otros en pleno proceso de creación, se mezclan con diarios, revistas, recortes propios y ajenos, recogidos durante toda una vida entre dibujos y dibujantes. Nostálgico por naturaleza, se ha empeñado en pintar esos recuerdos, para que su obra quede, y no como las miles de ilustraciones que realizó, que tuvieron –según cree– una vida demasiado breve de tan sólo veinticuatro horas.

Jaime **Clara**

Nací en 1916, en Entre Ríos, Argentina. Mis padres son uruguayos, pero mi madre tenía toda su familia uruguaya en aquella provincia. Mi abuelo era vasco. Puso un establecimiento de campo en el departamento de Soriano, en Palmintas, en la zona del arroyo Cabelludo. Estoy hablando del tiempo de Latorre. Había enfrentamientos permanentes y los colorados le carneaban los animales porque él era blanco. Como le carneaban mucho, decidió irse para Entre Ríos con toda la familia. Mis padres se conocieron en Uruguay pero se casaron allá. Mi padre tenía arrendado un campo muy famoso, La Tachuela, en Cololó,

que todavía debe ser uno de los mejores campos de la República. Yo me crié en ese campo. Como las mujeres antes no iban al sanatorio ni al hospital, sino a la casa de sus padres a tener familia, mi hermano y yo nacimos en Entre Ríos.

¿Hasta qué edad estuvo en Argentina?

Hasta que me envolvieron y me trajeron, (se ríe). No habré estado más de una semana. Pero íbamos muy seguido a visitar a todos los parientes.

¿Dónde pasó su infancia?

Hasta los diez años en el campo. Después pasamos a estudiar a Mercedes, donde

terminamos la primaria y el liceo. Luego vinimos a Montevideo.

¿Cuándo empieza su inclinación por el dibujo?

De muy pequeño. Casi ni me acuerdo. Para mí, uno de los mejores regalos eran lápices de colores y crayones. A los ocho años recortaba dibujos y caricaturas de diarios y revistas. Miraba con interés **Caras y caretas** donde se publicaban muchas caricaturas. En casa recibíamos **El Bien Público** y recortaba ilustraciones de dibujantes franceses. Entre esos dibujos que el diario levantaba había un dibujante que, después me enteré, se llamaba "Toño" Salazar. Era un mucha-



"Albert Einstein", circa 1980. Tinta sobre papel.

chito de catorce años que había llegado a París, porque era el hijo de un ex presidente de El Salvador. Dibujaba espléndido, muy original. Se hizo muy famoso. Después vino a Uruguay y fui su compañero en **Peluduro** y le conté la historia, que yo, siendo niño, lo admiraba.

¿Cuándo publica su primer dibujo?

En un diario, **El Pueblo**, de Mercedes. Era un diario blanco de un amigo de mi padre. Yo hacía caricaturas de los profesores y Manuel Pérez, hijo del director del liceo, que era compañero de clase, me pidió la caricatura del "Chivo Cuestas" que era profesor de literatura y lenguaje. La hice y se la dio a un señor Astorga, que después fue periodista de **El Debate**, que la hizo grabar en linóleo y la publicó. Le pusieron un versito que todavía me acuerdo. Decía "profesor de los mejores, con facultades sobradas, que merece los honores de toda la muchachada..." Y así salieron varias caricaturas. Con el tiempo empecé a mandar dibujos a **El Bien Público**.

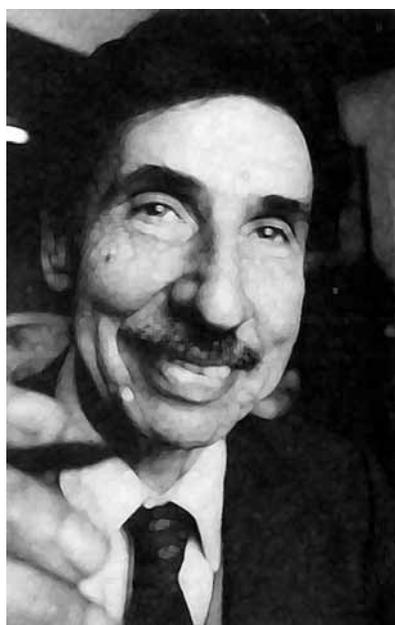
¿Por qué a ese diario?

Porque un primo que vivía con nosotros se vino a estudiar a Montevideo, acompañado de un muchacho Arrieta. La hermana era novia de un tal Acuña muy vinculado a la Unión Cívica, que tenía mucho contacto con un gran periodista y poeta de San José, Ernesto Pinto. Un día le llevaron una carpeta con un montón de dibujos míos y los empezaron a publicar. Eran caricaturas de [Juan Vicente] Chiarino y de dirigentes políticos de la época. Después vine a Montevideo y seguí publicando. Siempre gratis. Había que pagar derecho de piso, no había dónde aprender. No es como ahora que hay lugares donde se enseña. Antes no. Al tiempo, después de una huelga, me llamaron para dibujar, pero ahí ya me pagaron. Un gran sueldo: veinte pesos. Eran como veinte dólares de aquella época ¡Un sueldo! Después, en 1935, pasé a **Uruguay**, el diario de Natalio Botana. Hacía caricaturas políticas y sobre todo reconstrucciones de crímenes. En un tiempo estuvo Pedro de Rojas, un español que hacía unas reconstrucciones espléndidas. Le daban los datos, le contaban algún detalle y armaba el dibujo. Nadie dibujó en Argentina como él.

¿Cómo llegó al diario de Botana?

Mi padre tenía un tambo en Florida que necesitaba clientes en Montevideo para colocar la leche. Una tía mía le salió a buscar a esos clientes por Pocitos. Tocó un

timbre y la dueña de casa, de apellido Cash, le dijo que pasara –mi tía era muy elegante y sociable– ya que estaba tomando el té con una amiga. ¡Era la señora de Botana! Doña Salvadora Medina Onrubia de Botana, que era escritora. Mi tía le dijo que tenía un sobrino que dibujaba. Doña Salvadora sacó una tarjeta y escribió: "Don Pedro de Rojas, dele trabajo al portador". Fui al otro día y de Rojas me dijo "pase, siéntese acá y dibuje". Tenía lápiz, papel, tinta y ya me quedé. Ese fue mi segundo trabajo. Mi jefe era Víctor Poggi, que dibujaba muy bien. Aprendí mu-



(Fotografía s/d)

cho con él y fuimos muy amigos. Era muy culto en pintura, sabía mucho de arte. En esa época llegó Torres García, que se rodeó de un grupo de pintores y dibujantes entre lo que estaba Poggi, que me contaba de las tertulias que se formaban en el taller. En mi memoria todavía tengo cosas sobre Torres García que nunca he visto publicadas. Cosas por ejemplo como que "lo importante no es saber dibujar, lo importante es saber desdibujar, porque dibujar dibuja cualquiera, pero no todos pueden desdibujar. Figari y Barradas desdibujan, yo también", decía el Maestro.

¿A qué se refería?

Era que con muy pocos trazos se podía hacer algo completo. Lo importante en un cuadro es la composición. Y es cierto. Una composición bien hecha salva cualquier cosa, hasta defectos del dibujo. Justamente Poggi tenía la escuela de un español, [Luis] Macaya, que dibujaba en **Caras y Caretas**,

con un dibujo muy simple, a veces no muy hábil, pero la composición era muy concisa. Era el rival de Alejandro Cirio, otro gran dibujante español que había en Buenos Aires.

¿Usted a quién se parecía?

Nunca me gustó embanderarme. No me parecía a nadie. Los estudiaba a todos. Lo importante es saber decir "se acabó y ahora hago lo mío." Esa época me vino muy bien porque yo era hábil para el dibujo, pero medio retorcido. Poggi me reclamaba que hiciera los dibujos simples. Desde esa época me ocupé más por la composición que por el dibujo mismo.

Luego cambia de diario.

Estuve en **El Pueblo** que había sido de [Gabriel] Terra y en esa época era de [César] Charlone. Después paso a **El Tiempo** de [Alfredo] Baldomir. Como veo que el diario se estaba acabando, porque su grupo político era muy chiquito y él ya no era nadie, en el '46 me fui a **El Diario**.

¿Cómo se pasaba de un diario a otro?

En general me llamaban. En ese momento se había ido Bello y fueron a buscar a Julio Suárez. Pero como Peluduro era de izquierda y **El Diario** era de derecha, no le gustaba dibujar ahí y, menos, hacer caricaturas políticas. Hizo muchos chistes que eran pensados por él, pero en el caso de las caricaturas ellos decían qué es lo que había que hacer. Entonces, Carlos Martínez Moreno sugirió mi nombre y me llamaron. En aquel momento ese diario funcionaba muy bien. Largué al otro, que se fundía, y enganché enseguida.

¿Qué dibujaba?

Allí se hacían caricaturas, pero el estilo que predominaba era el de "macacos" con versitos. Trabajamos juntos con Elbio Quintana Solari, que era de Paysandú, [Carlos] Martínez Moreno, José María Peña, un periodista excepcional y Carlos Manini Ríos. Un día ellos se empezaron a ir: Manini a **La Mañana**, a Quintana Solari lo designaron embajador, Peña se jubiló y Martínez Moreno se fue. Me quedé solo, pero ya había aprendido a hacer versos. Siempre con el hecho noticioso del día. Era lo primero que la gente leía del diario. Además, ilustraba otras cosas como los suplementos y a veces me mandaban a hacer letras, cosa que nunca supe hacer muy bien. Los domingos salían unas páginas que se llamaban *Montevideanas*, donde tuve que crear un estilo propio. Se trataba de tomar diferentes aspectos

de Montevideo. Dibujaba determinados espacios de la ciudad e inventaba chistes y situaciones. Todo eso me obligaba a unas definiciones plásticas bastante complicadas y complejas que tenía que simplificar. Era algo parecido a lo de [Oscar] Abín, que lo hacía tan bien. Eso me obligó a tener un estilo, cosa que yo no quería. El tener un estilo muy definido hace que todo se vuelva muy mecánico. Eso pasa con la historieta. Por eso nunca me gustó mucho la historieta, porque uno tiene que dibujar el personaje y es siempre lo mismo. El dibujo se trans-

pueblo no los conoce o el mismo Julio Suárez. La muchachada de hoy no lo conoce y pregunta qué es **Peloduro** y quién era "La Porota".

Fue una época de muchos caricaturistas.

Estaba Peloduro, muy amplio para el humor; tal vez el más creativo para hacer chistes. Después vino Sábat que era una cosa muy seria. Radaelli, creo que había nacido Italia, un hombre muy gracioso, pequeño, de nariz grande. Otro muy bueno, de **Acción**, que se llamaba Alvarez.

Por ejemplo hoy me gustaría hacer un chiste sobre la polémica entre Jorge Batlle y Tabaré Vázquez sobre si usan papelitos para hacer sus discursos. Dentro de diez años, quién se va a acordar a si la cosa era con o sin papelito.

¿Hoy sólo pinta?

Solamente. Basándome en mi memoria pinto recuerdos de juventud. Es una pintura autobiográfica. Una vez escuche a alguien decir que un filósofo era "el más autobiográfico" que existía. ¿Por qué? Porque el nuevo pensamiento existencial es una autobiografía. Se parte del yo para averiguar el ser y el ser es el origen. Mis temas son justamente los años '30, Montevideo, Mercedes, Buenos Aires, mis orígenes.

"Me gusta el dibujo improvisado. En la pintura, uno tiene otras posibilidades de ir enriqueciéndose y haciendo las mismas cosas, pero en forma distinta. Este es un tema clave para quien no quiere que se le peguen formas, que terminen en un dibujo prefabricado"

forma en algo muy repetido. Me gusta el dibujo improvisado. En la pintura, uno tiene otras posibilidades de ir enriqueciéndose y haciendo las mismas cosas, pero en forma distinta. Este es un tema clave para quien no quiere que se le peguen formas, que terminen en un dibujo prefabricado. Por ejemplo, Julio Suárez era muy hábil pintor. Yo le decía que tratara de cultivar la pintura porque un día iba a tener que dejar la caricatura y dedicarse a la pintura, ya que tenía tanta facilidad. Él me respondía que no, que este país uno tiene elegir entre ser pintor o ser dibujante. Así fue que Peloduro se recuerda como un humorista periodístico muy rico, pero quedó ahí, y eso se pierde. Creo que lo que no muere es la pintura.

Tenía un dibujo muy afrancesado, muy bonito. Era funcionario del municipio y cometió la macana de firmar *Alv*. Como era un dibujo tan bueno y esa firma tan rara, la gente creía que lo levantaban de Europa. En **Marcha** hubo excelentes dibujantes y caricaturistas. Uno muy interesante, que era de Mercedes, Millot de apellido. Firmaba Millo, era muy divertido. Estaban Pacho, Loureiro y Mingo Ferreira que hacía unos dibujos excepcionales.

¿Siempre firmó Cent?

Generalmente, porque Centurión era muy largo. A veces firmé *Salla*, por Sallaverry, mi segundo apellido, otras *Miller*, que era el segundo apellido mi padre. La firma tiene que ser algo breve. Me acuerdo que le dije a Arotxarena que acortara el apellido y empezó a firmar *Arotxa*. En **Marcha** firmaba C.

Usted me habla de la corta vida de las caricaturas, ¿por eso ahora pinta?

Justamente. El dibujo periodístico lo pasé a la pintura. El dibujo de diarios era una cosa impuesta, muy anecdótica, concreta en un momento. Fuera de ese tiempo pierde el sentido. Es como los chistes. Me ofrecieron publicar libros con chistes y yo me negué porque siempre estaban referidos a situaciones que, en otro tiempo, no se pueden explicar. Sólo algunos son intemporales.

Pero su yo, como usted dice, no sólo es el de aquella época. También es hoy, en 1999.

No, porque a la distancia es distinto. No sé por qué, pero cuando uno ve las cosas a la distancia le da un halo de poesía. Tal vez uno ve hoy aquellas cosas, más hermosas de lo que fueron. Es una época que se extraña y que me gustaría vivir de nuevo. Es parte de una escuela de pintura. Los pintores van a lugares y no hacen apuntes. Traen las imágenes en su memoria. Uno es mucho más libre, más espontáneo, que si lo está copiando. Un poco es lo que yo hago. Alguien decía que la memoria del intelecto es muy frágil, en cambio la memoria del corazón, esa no olvida nunca.

Anáglifos

Otra pasión de Centurión son los anáglifos. Según el diccionario "es una obra tallada, de relieve tosco". Para el artista "son esculturas chatas, figuras recortadas en cartón ancho, viruta prensada o fibra. Tienen su origen en la observación del arte precolombino. Si bien van colgadas en la pared, son esculturas porque tienen relieve, huecos y tienen pintura. Las hago desde los años '60. Era la época del informalismo, en que la gente inventaba cualquier cosa. Es lo único que he hecho que no tiene como centro la figura humana. Son como dioses, bichos, formas abstractas. Hoy tengo problemas para encontrar los materiales adecuados".

* Entrevista inédita realizada en 1999. ■

¿Usted cree que el dibujo de prensa es efímero?

Sí. Se compra el diario, se lee, la gente festeja un poco, lo tira y chau, al basurero. Claro que hay excepciones. Las caricaturas de [Hermenegildo] Sábat no van a morir nunca. Es como las caricaturas de [Honoré] Daumier o Toulouse Lautrec. Pero la de los dibujantes como yo tiene una vida muy corta. Las de Arotxa van a tener vida más larga que las mías.

¿Por qué?

Porque yo no soy genial. Hay caricaturistas muy buenos como Mario Radaelli que el



Estar en la tapa del libro:

la vanguardia uruguaya y alrededores vista a través de las carátulas (1925-1933)

Riccardo **Boglione**

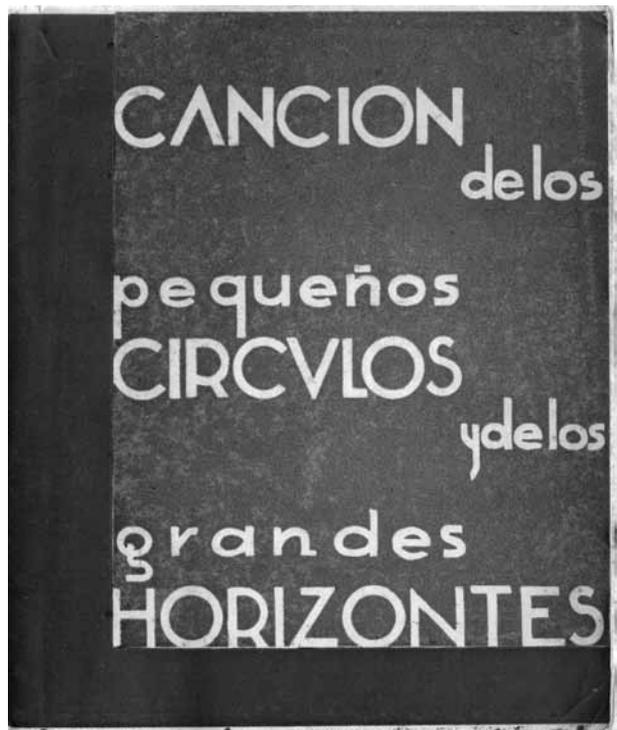
Fue Peter Behrens, el mago de la gráfica *Jugendstil* que declaró que apenas "después que la arquitectura, es la tipografía que otorga la imagen más característica de una época y es el más fuerte testigo de su progreso espiritual": tal vez a la cita se le debería sacar el aura mística y se debería expandir el concepto de "tipografía" al más abarcador "diseño gráfico", pero no hay dudas de que cómo se arman visualmente libros, revistas, afiches, envoltorios, etcétera, revela de inmediato y en profundidad el *Zeitgeist* de un país, su postura ideológica, el momento que atraviesa, dejando a menudo "obras" visuales que a veces no se quedan atrás, cualitativamente, en relación a artefactos hipotéticamente más nobles. La intención es, acá, de empezar a recorrer la parábola vanguardista nacional a través de las carátulas de libros de ámbito literario, desde mediados de los años veinte hasta el principios de los treinta, o sea cuando se consuma en Uruguay "el cambio más radical en su paisaje y, por tanto, en las formas de convivencia y sensibilidad" y aparece un "grupo de entusiastas partidarios de lo nuevo, los modernólatras", según resume Pablo Rocca. Por supuesto se trata de una primera y necesariamente incompleta panorámica, empero forzosa dada la escasez de material sobre el tema.² En este momento, como rememora Ro-

dolfo Fuentes, en el ámbito tipográfico, "el desarrollo tecnológico y la instalación de industrias y comercios locales propiciaron la aparición [...] de identidades con características visuales propias"³ que probablemente miraban, con mayor o menor intensidad, al gran quiebre producido por la "revolución tipográfica futurista" estructurada como "un verdadero sistema de comunicación escrita, conexas a valores icónicos, donde el mensaje gana fisicidad, corporalidad, gestualidad"⁴ (y a sus encarnaciones dadaístas y constructivistas), desarrollando una voz propia. Muchos de aquellos factores gráficos innovadores europeos se reconvierten, adaptan y adecuan a la más pacata vanguardia local, pariendo a menudo soluciones brillantes y mezclándose además con otras tensiones contemporáneas o anteriores (*in primis* la línea modernista ya "domesticada" del *art déco* y los antiguos trazos floreales del *art nouveau*). De hecho, variaciones significativas de la ola *Jugen* o *Liberty* o *nouveau*, según las diferentes declinaciones nacionales del viejo continente, provenientes directamente del puente entre los siglos XIX y XX, habían poblado cuantiosas carátulas uruguayas de las dos primeras décadas del novecientos y todavía marcaban presencia en las vidrieras de las librerías ya empezados los veinte, como, para citar uno, los *Cantos augurales* (Bertani, 1926) de

Armando Vasseur demuestran. Una ejemplificación perfecta de la coexistencia de las dos grandes direcciones de la gráfica de la época, la *deco* – nacida como reacción y racionalización del *nouveau* y la "futurista", se halla sorprendentemente en las tapas de las dos únicas novelas que escribió Arturo Despouey. La paradecadente *Santuario de Extravagancias* (s.e., 1927) cuya carátula luce una notable composición en pulcro y "sensualista" estilo *decó* firmada por Marcelino Buscasso⁵, y los tonos y temas geometrizarantes, al borde del suprematismo (cuyo colores dominantes – blanco, rojo y negro – retoma parcialmente) de la maravillosa cubierta, probablemente de mano de Humberto Frangella,⁶ de *Episodio* (Editorial Campo, 1930) que ataña a su novedoso contenido de "film literario".

Lettering reboot

Sobre todo a partir de mediados de los veinte, coincidentemente con la aparición del primer libro realmente de vanguardia en el país, un poemario del peruano Juan Parra del Riego, las tapas alardean composiciones gráficas enteramente armadas alrededor de las letras de título y autor, que ocupan expresivamente el entero espacio en composiciones creadas por los "dibujantes" [...] de las imprentas que llevaban a cabo el trabajo de diseño gráfico sin saber



que eran «diseñadores gráficos»⁷⁷: a veces fueron pensadas operando *ex-novo*, en otros casos basándose en caracteres que habían tenido especial suerte en la tipografía constructivista y sobre todo futurista, que había promovido incesantemente «la contaminación semiótica» entre el registro lingüístico y la imagen.⁷⁸ Una de las carátulas más impactantes de la época es la de *Himnos del Cielo y de los Ferrocarriles* (Imprenta Tipografía Morales, 1925) del citado del Riego, con su rítmico alternarse de mayúsculas y minúsculas y el espléndido contraste entre el fondo amarillo y las letras negras, una combinación de color especialmente enérgica, ya devenida célebre por la encuadernación ilustrada que Aubrey Beardsley había dado a su revista *The Yellow Book* (1894-97). Otros especímenes de la tendencia “libre” son por un lado una xilografía de Julio Verdié – también pintor de larga y sobresaliente trayectoria – que adorna la tapa de su misma novela *Hilván*, cuento “urbanista” publicado por la editorial de vanguardia *Mural*, en 1930: seis enormes letras rojas sobre fondo negro, que ocupan casi por entero la superficie reducida del pequeño volumen, publicado en octavo menor. Por el otro, la insólita carátula armada caligráficamente del *Libro de imágenes* (Imprenta de “El Siglo Ilustrado”, 1928) de Humberto Zarrilli (más cercano a la escritura manual adoptada en muchas publicaciones del primer futurismo ruso) libro que tiene, además, la particularidad de ser impreso enteramente con tinta azul.⁷⁹ Más afines a “la superación de la solemnidad de lo decorativo a favor de lo funcional, la despreocupación en relación a la simetría como en las construcciones de la arquitectura racionalistas, la necesidad de la rapidez de la

comunicación⁸⁰, típica de la gráfica innovadora del momento, son las carátulas que usan caracteres que varían con más o menos relevancia los (entonces) flamantes *types* de derivación Bauhaus y futurista, *Albers*, *Futura*, *Mefistofele*, *Fonderia*. Lujosos ejemplos en este sentido, también por el uso sapiente de los elementos geométricos (el marco descentralizado en el primer caso, el subrayado sólido en el segundo) son *Canción de los pequeños círculos* y *Los grandes horizontes* (Editorial Gutenberg, 1927) de Vicente Basso Maglio y *El posadero que hospedaba sueños sin cobrarles nada* (Ministerio de Instrucción Pública, 1929) de Paulina Medeiros.

Futurismos

Como bien explica Gabriel Peluffo, en “nuestro” periodo “el interés de los pintores por participar en publicaciones literarias a través de ilustraciones, impulsó la experimentación del grabado, especialmente la xilografía [que] permitía lograr formas llenas, consistentes, que se ajustaban al gusto por la simplicidad y por el impacto de las figuras”⁸¹: de hecho, la dos más longevas revistas montevidéanas de renovación, *La Cruz del Sur* y *La Pluma*, contaron con obras, no exentes de toques expresionistas, de Adolfo Pastor (autor de la deliciosa tapa de *La trompeta de la voces alegres* de Nicolás Fusco Sansone), Federico Lanau, Renée Margariños, Melchor Méndez Margariños, entre otros. La tapa del más notorio libro futurista uruguayo, *El hombre que se comió un autobús* (La Cruz del Sur, 1927), por ejemplo, alardea una especie de excitada rueda entallada por Méndez Margariños, además de otros grabados internos, de los artistas antes mencionados



y, hasta cierta medida, se podría decir que el uso de la xilografía es uno de los rasgos más originales (lejanos de las típicas técnicas de las vanguardias históricas) de la gráfica de punta del Uruguay. Otras tapas célebres de los "novísimos" orientales (así los llamó Ildefonso Pereda Valdés) son, sin dudas, el extraordinario "planismo" de Héctor Fernández y González (que incluso utiliza muy sutilmente la dimensión del relieve de la cartulina)¹² del *Palacio Salvo* (Barreiro y Ramos, 1927) de Juvenal Ortiz Saralegui y la chillona cubierta de un libro autodefinido de vanguardia por su mismo autor, total e injustamente olvidado, *Paréntesis* (Edición de "La Aurora", 1929) del sanducero Alberto Orlando Nicolini (que contiene versos "sublimes" y psicoanalíticamente pasibles de golosísimas lecturas como, por ejemplo, los de *Autobus*; "MONSTRUO MODERNO, NOSOTROS LOS PEATONES/-AUNQUE SOMOS VANGUARDISTAS-/TE DISPARAMOS COMO A LA/ FIEBRE AMARILLA")¹³: el gallo que se infla contra el sol naciente, jugado en contrastes logradísimos de blanco y negro, de un tal Sarli¹⁴, es una imagen dulcemente enérgica y "moderna", más aun que los versos que custodia.

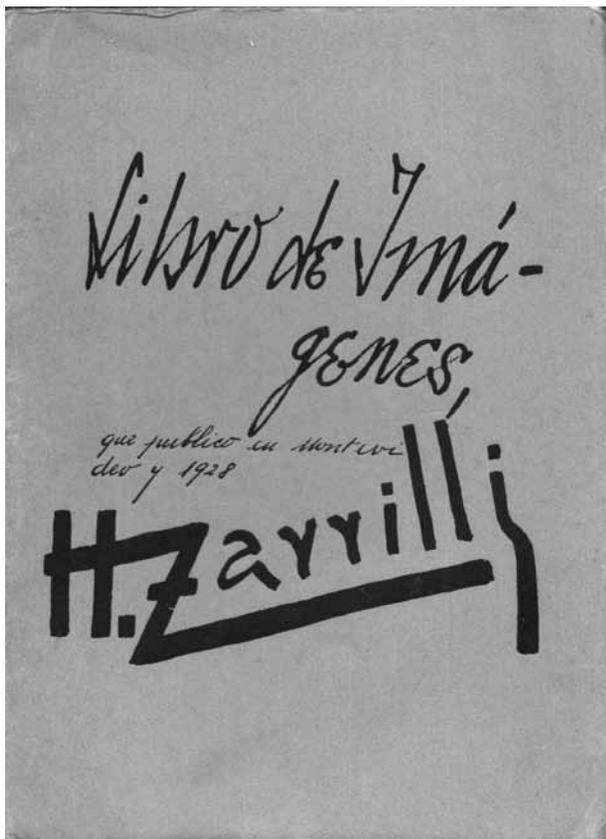
Naturalmente, también pintores de primerísimo calibre prestaron sus talentos, en estos agitados años, para confeccionar libros que se distinguiesen gráficamente de los demás: acá me limito a señalar la primera edición de la novela *Él* (Editorial de la Casa del Estudiante, 1926), llevada más tarde al cine por Luis Buñel, de la española profeminista Mercedes Pinto –(en aquel momento radicada en Uruguay – que se jacta de una tapa de Alfredo de Simone impostada sobre la demarcación del espacio por netos campos de colores

lisos – verde, rojo y blanco sobre un fondo amarillo) que organizan la inquietante imagen de un ave mientras clava sus garras en la cabeza de un hombre.

Viajes postremos

Sigue una paradoja que concierne la tapa de lo que se puede considerar el último libro de la temporada vanguardista uruguaya, *Aliverti liquida* (sin editorial, 1932) de la Troupe Ateniense, verdadera orgía de encajes verbosuales, posiblemente como ningún otro volumen latinoamericano de la época. No obstante esta actitud poético-compositiva extremadamente libre, su "embalaje" no es tan osado como su contenido, aunque tenga, quizá accidentalmente, un parecido tonal y formal con la carátula de la segunda edición de un célebre libro *paroliberista* italiano, *BİFSZF+18 Simultaneità e Chimismi lirici* (Vallecchi editore, 1919), del futurista (luego arrepentido) Ardengo Soffici.

Las últimas cubiertas que quiero introducir pertenecen curiosamente a libros de viajes. Primero, los dos volúmenes de *En zigzag por los paralelos* (sin editorial, 1933-1935) cuyas eficientes tapas anónimas (de imagen idéntica, pero colores distintos -azul y celeste el primer tomo, violeta y amarillo el segundo -) hacen estallar el contraste siempre excitante entre curvas (el globo) y líneas rectas y rotas (el rayo), encontrando sólo un pálido reflejo en el contenido, que no se puede considerar de vanguardia, pero cuyos apuntes de un "panorama visto desde la ventanilla y con el motor en marcha", como los introduce Dardo Regules, remiten por lo menos a la "ve-



locidad", obsesión marinettiana. El otro caso, son las complejas y movedizas carátulas de dos libros de Eduardo de Salterain Herrera, ambas obras de José María Pagani: *Fuga* (Palacio del Libro, 1929) y sobre todo *Perfil de viaje. Oriente y Occidente* (Imprenta Uruguaya, 1932). La agilidad y la diagramación oblicua de las palabras de la primera y sobre todo el juego de superposiciones de la segunda, son excelentes síntesis de aquella pintura futurista que "invistió los objetos descubriendo en ellos líneas de fuerza y colores-fuerza" y aquel "dinamismo, fuera espacial o temporal, [que] era el verdadero espíritu que animaba la expresión".¹⁵ Sin embargo, los textos de de Salterain y Herrera están relativamente lejos de los humores corrosivos que caracterizan la inquietud literaria iniciada pocos años antes.¹⁶ Empero, a esta altura, entrado en los '30, los principales rasgos de las innovaciones gráficas aquí presentadas ya estaban incorporados en el común oficio de los tipógrafos, hallándose también en productos para nada involucrados con los empujes de la renovación. ■

¹ Pablo Rocca, "Ciudad, campo, letras, imágenes", en *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*, Montevideo, Museo Blanes, 2004, p. 103

² Una excepción es, sin dudas, el volumen apenas citado sobre *Los veinte*. Agradezco a Alfredo Carril y Héctor Gómez por haberme proporcionado algunos de los libros aquí analizados

³ Rodolfo Fuentes "El estructurador invisible", en *Los Veinte*, op. cit., p. 28.

⁴ Claudia Salaris, *La rivoluzione tipografica*, Milán, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 6.

⁵ Fotógrafo y plástico uruguayo, es el autor de un célebre retrato de Juana de Ibarbourou reproducido en la primera edición de *La rosa de los vientos* de 1930.

⁶ Una confrontación de firmas lleva a atribuir la tapa a este artista, alumno de Vicente Puig y Guillermo Laborde, que se dedicó principalmente a la creación de estenografías teatrales y afiches.

⁷ Fuentes, cit., p. 28.

⁸ Alessandro Ghignoli, "Los lenguajes poéticos marinettianos en el futurismo; de lo visual a lo sonoro" en A. Ghignoli y Llanos Gómez (dir.), *Futurismo, la explosión de la vanguardia*, Madrid, Vaso Roto, 2011, p. 47.

⁹ El precedente uruguayo más ilustre de versos "azules" es la publicación *En onda Azul...* (Barreiro y Ramos, 1905) de Roberto de las Carreras. El uso de colores diferentes en las tintas de los textos había sido planificado por Marinetti ya en 1913, pero raras veces fue llevado a cabo por los futuristas.

¹⁰ Claudia Salaris, *Marinetti editore*, Bolonia, Il Mulino, 1990, p. 274.

¹¹ Gabriel Peluffo, *Historia de la pintura en el Uruguay, Tomo I*, Montevideo, Banda Oriental, 2008, p. 80.

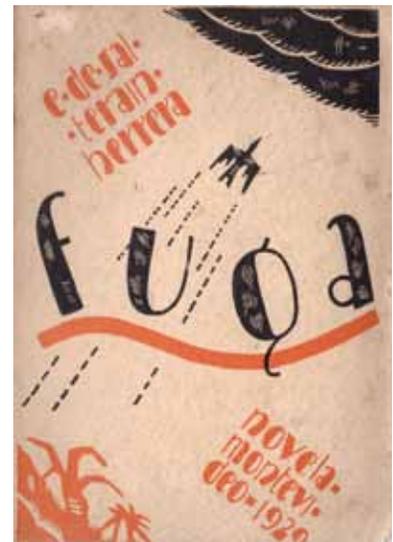
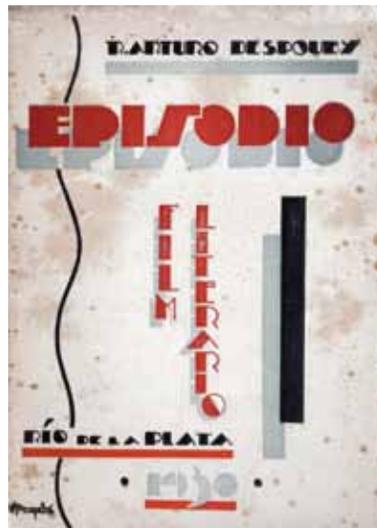
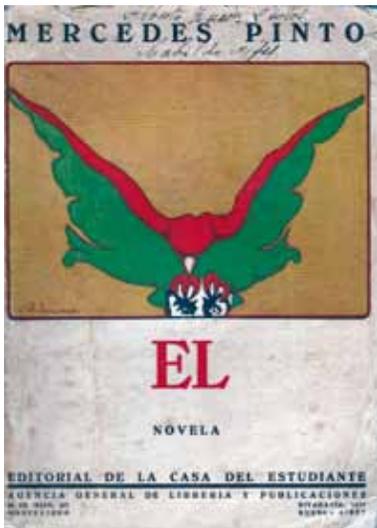
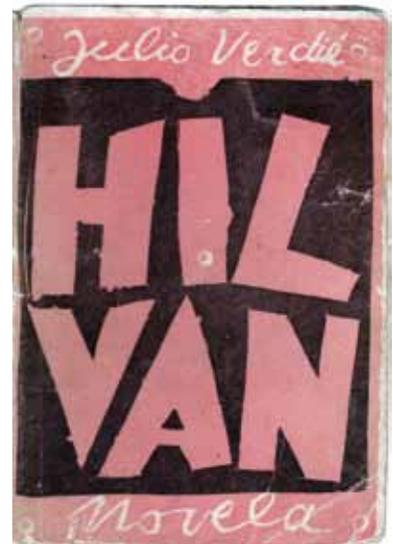
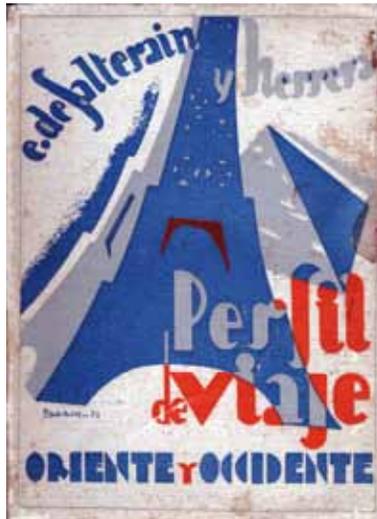
¹² La cuestión del material en la construcción de los libros (que llevó a los futuristas a encuadernaciones con enormes tornillos, como el *Depero Futurista* -Dinamo Azari, 1927- o a volúmenes enteramente hechos de lata -las célebres *litolatte* de Marinetti, 1932, y Tullio D'Albisola, 1933-) no ha sido desarrollada en Uruguay. Sin embargo, cierta tendencia "metálica" se puede encontrar en la "insólita encuadernación en papel de aluminio" (como la describía José Pedro Díaz) de *Luciano y los violines* (La Cruz del Sur, 1930) de Luis Giordano.

¹³ Nicolini escribió este libro (que Juana de Ibarbourou saludó como un "aporte de imágenes y símbolos novísimos" a la poesía de vanguardia) utilizando únicamente letras mayúsculas, un atrevimiento gráfico que sólo el primer ultraísta uruguayo, Alexis Delgado, había tenido unos años antes (ver "Los poemas de Alexis Delgado", *Pegaso* 41, 1921).

¹⁴ El autor podría ser, aunque me quedan dudas, el Domingo Ignacio Sarli nacido en Montevideo en 1904 que, en aquel entonces, estudiaba en la Escuela Industrial y en el Círculo de Bellas Artes.

¹⁵ Amedeo Grütter, *Origen del Graphic Design, tomo III*, Roma, Centro analisi sociale, 1989, p. 16.

¹⁶ La novela *Fuga*, pese a un incipit que tiene ecos futuristas (así el tercer párrafo: "El automóvil continúa tragándose kilómetros de la carretera, así que el sol incendia la campiña y centuplica las revoluciones férvidas del motor"), es sobre todo constituida por una serie de reflexiones filosóficas del autor insertadas en una trama mínima. En *Perfil de viaje*, el escritor dedica sólo media página a la visita de una exposición futurista en Florencia, mientras se explaya hablando de los clásicos.



Tramas Circundantes Gerardo Mantero

Curaduría: Pilar González

Inauguración:
Jueves 6 de setiembre a la hora 19.00

Museo Nacional de Artes Visuales
Entrada libre y gratuita
En exhibición hasta el 7 de octubre de 2012

Llevada por el empuje de su mano, la propuesta de Mantero es un reencuentro que vigoriza los atractivos de su producción, mostrando al artista en el camino que le marcan la intuición, la madurez y la sensibilidad, tres auxilios que rara vez defraudan.

Jorge Abbondanza

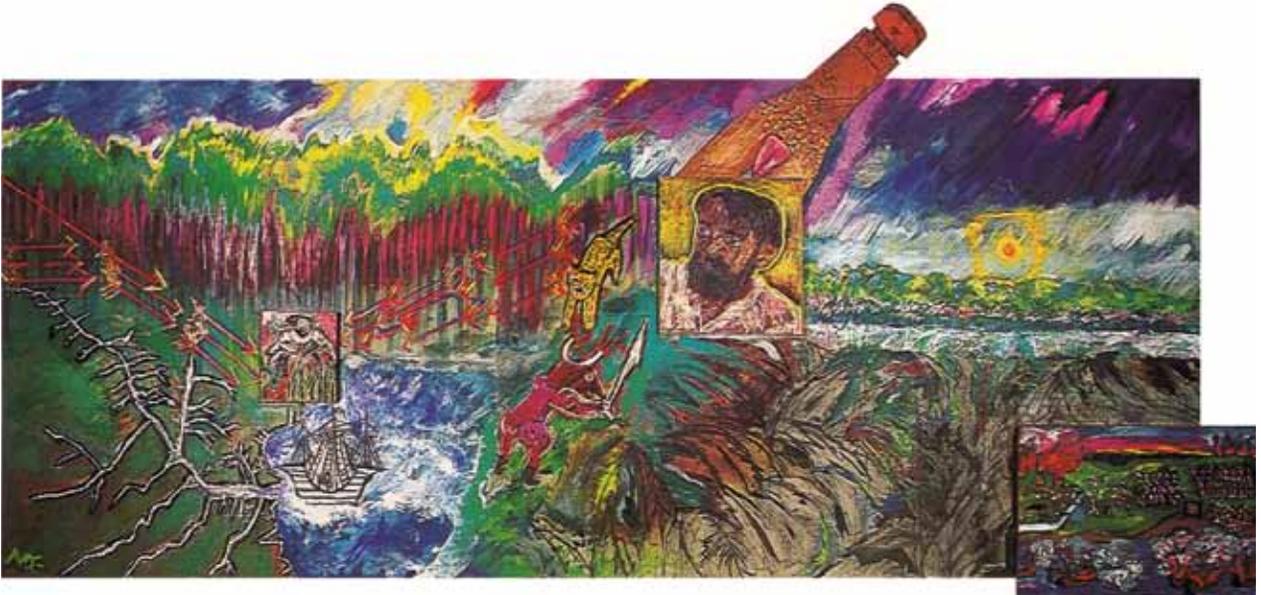


Cuadro de situación (enero 1991), 1991
técnica mixta sobre tela. 150 x 150 cms.

“Estática velocidad”

Gerardo **Mantero**

“Estática velocidad” es el título que le dio Noé a una obra que integró el envío a la Bienal de Venecia en el 2009, pero también expresa el concepto dicotómico del registro estático de la pintura, en un mundo de cambios vertiginosos. Implícita reflexión de unos de los artistas emblemáticos de las últimas décadas del arte argentino y latinoamericano, y poseedor en paralelo de un corpus teórico que lo convierte en un referente en el escenario de las artes visuales contemporáneas. De paso por Montevideo, fuimos a su encuentro para repasar los nódulos centrales de su pensamiento.



Paisaje para armar, 1990
técnica mixta sobre tela, 200 x 428 cms.

Por la década del '60, usted definía que los desafíos que planteaba la sociedad contemporánea pasaban por la tecnología y la rebelión. Transcurrieron muchos años, la tecnología ha crecido en importancia, en la actualidad es un factor determinante; ¿aquéel sentido que le otorgaba a la rebelión sigue vigente?

No. Cuando yo decía eso era en torno al '68. Hoy en día hay otro tipo de rebeliones, pero el mundo ha cambiado mucho desde ese momento. Yo creo que lo más revolucionario que ha sucedido siempre es en el campo tecno-

lógico. En el campo de la revolución política estamos en lo de siempre pero con distintos grados de conciencia. Los cambios de conciencia que, precisamente, yo puedo percibir, se relacionan con la famosa "globalización", y su paradójica función de estimular las etnias locales, los localismos en cierto modo. Esto también se nota en el campo del arte. De la misma forma en que algunos plantean que ya no existe el Primer Mundo, podemos pensar que los discursos hegemónicos en el campo del arte también tienden a agotarse. Esa costumbre de mirar



La pérdida del paraíso (díptico), 1988
Técnica mixta sobre tela, 224 x 380 cms.



Esto no tiene nombre II, 1976
técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cms.



Naturaleza y los mitos Nº II, 1975
Técnica mixta sobre papel y cartón, 67,5 x 97,5 cms.

hacia París o Nueva York ya no va. Creo que esa va a ser una de las características del arte en el siglo XXI.

Sin embargo, usted habló siempre de “centralidad” y “periferia”.

Si, pero creo que hoy en día todo es periférico. En el mundo de la globalización todo es periférico.

En “Noescritos”, en el capítulo “Mala conciencia cultural” se habla de los cambios producidos en el mundo del arte a partir de definiciones de personalidades relevantes. Por ejemplo, Octavio Paz decía “se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social” y Julio Le Parc “...el interés no

todo un afán en castigar al pobre Hegel. Lo han leído mal, lo han entendido aún peor... siempre dicen “como dijo Hegel”, ¡y Hegel no dice eso! Es un tema que he estudiado exhaustivamente, Hegel simplemente está hablando del arte griego como modelo de algo que ya no existe más, por lo tanto si el arte estaba referido a eso, ya no existe. Sin embargo después habla, refiriéndose al Romanticismo, de la importancia de la pintura en ese momento y no tanto de la escultura. Se refiere al principio de interioridad de la pintura y demuestra mucha pasión por esta disciplina, lo que deja claro que él aún creía en el arte en términos generales. El problema radica en la identificación entre “arte” y “divinidad”, eso era lo que ya había pasado. Hay algunos autores que lo han sabido

Es decir, para mí el lenguaje es, como justamente decía Hegel, el “*estar ahí*” del espíritu. No aplica exclusivamente a las reglas del lenguaje hablado. El lenguaje es la música, es la danza, es la pintura, es la imagen. En todos esos lugares está el espíritu. Incluso más en ellos que en el lenguaje hablado, que es el que usamos cotidianamente, cuando vamos al mercado y decimos “- *hola don Manolo, ¿me da dos kilos de zapallitos?*”. Yo no sé si ese es un lenguaje en el sentido hegeliano. En un momento se inventó la palabra “zapallito”, ahí fue “lenguaje” porque hubo creación, pero la utilización de eso es gramática si se quiere, pero no es lenguaje. En esa medida es que planteo que la pintura quiso identificarse como lenguaje. La pintura está continuamente ubicada entre



(Fotografía s/d)

reside, de hoy en adelante, en la obra de arte, sino en la impugnación del sistema cultural. Lo que cuenta no es el arte si no la actitud del artista”.

Son dos frases de orden ligeramente distinto. La de Octavio Paz se está refiriendo más bien al cambio tecnológico y la afirmación de Le Parc se involucra en el campo de la rebelión. Pero por eso yo decía que el arte estaba en el medio de esos dos espacios.

También se habla desde aquella época, de la muerte del arte y de la muerte de la pintura. En su libro, se refería a este tópico: “No se puede hablar de muerte de la pintura ni mucho menos muerte del arte, lo que ha cambiado es el concepto por el cual se elabora su función social y su emplazamiento en el sistema general de comunicaciones”.

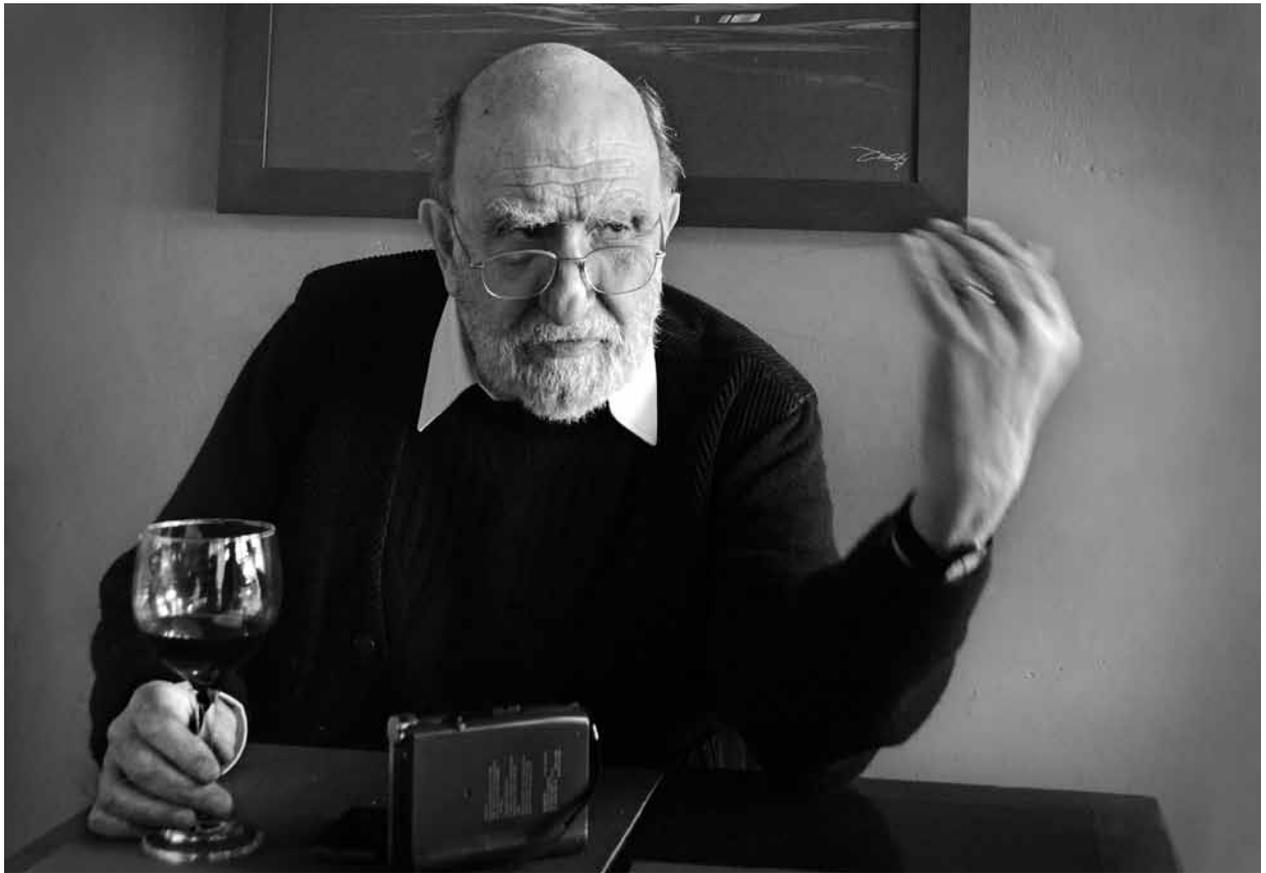
Lo sigo pensando. Yo creo que hablar de la muerte del arte es una pelotudez y sobre-

leer bien a Hegel en esto; pero otros lo han leído como el diablo.

En su obra teórica ha manejado recurrentemente dos ideas: una referida al strip-tease que ha experimentado la pintura a partir del Romanticismo, y la otra es el concepto de caos.

Son dos temas distintos. Lo del strip-tease es a partir del Romanticismo. En el Renacimiento es lo contrario, es la vestimenta. Así como toda historia de la escultura comienza con la Antigüedad, toda historia de la pintura comienza con el Renacimiento. En el Renacimiento la diosa pintura aparece vestida, y digo diosa porque la endiosaban. Pero poco a poco, a partir del Romanticismo empieza el despojamiento y tiene que ver con el camino seguido por la pintura en la búsqueda del lenguaje propio. Se aleja, por ejemplo, de la literatura y se establece y explica con su propia naturaleza lingüística.

dos “*primas hermanas*”. Una es la literatura, la otra es la música. A esta última le corresponde un lenguaje puramente abstracto. Puede aludir a la realidad, a una gota de agua, por ejemplo, pero es esencialmente abstracto. Lo que quiero decir es que el strip-tease significó un camino constante a lo esencial. Cada vez menos, menos y menos. Ese strip-tease terminó, yo creo, en la mitad de los años sesenta con el advenimiento del arte conceptual. Ahí se produjo un gran desconcierto de *Imago mundi*. En los años sesenta un teórico alemán, Karl Schwedhelm escribió un ensayo cuyo título lo dice todo: “*Muchas imágenes, ninguna imagen*”. Es decir ninguna imagen producida por el hombre, la circunstancialidad domina lo esencial. Es por eso que digo que, a partir del arte conceptual, la pintura quedó desnuda. Pero las ropas quedaron ahí y ahora hay como una recreación de uso de los elementos, pero de otra manera.



(Fotografía s/c)

Algo así como si la bombacha terminara de sombrero. Yo creo que se está saliendo un poco de esta situación. El strep-tease terminó y se está saliendo un poco de la crisis que dejó a su paso. Porque, por cierto que desde mediados del sesenta hasta el final de la década pasada, todo fue lo mismo. Todo se parecía a otras cosas anteriores que uno más o menos ya sabía. En este momento, sin embargo, hay indicadores de cosas que van cambiando, y es un poco lo que yo llamo *"conciencia de red"*.

¿Conciencia de red?

Red en el sentido en el que se usa, por ejemplo, en televisión, pero también en referencia a ese espíritu de juego de traslado de elementos muy rápido, cada vez más rápido y cada vez más difíciles de asir en el sentido de la instantaneidad del hecho. En este momento se puede entender el mundo como un fotógrafo deportivo, que saca la foto de un deportista en el mismo instante que está en el aire, pero ese hecho dura menos de un segundo. En ese sentido creo que la posibilidad del arte está en "pescar", en un registro estático como es la pintura, la velocidad de los cambios del mundo. Una de las obras que mandé a la Bienal de Venecia del 2009 se llamaba, precisamente,

"estática velocidad". Cada vez creo más en la asociación entre abstracción y figuración. La gente estaba tan acostumbrada a la figuración que creía que incluso los conceptos abstractos eran figurativos. Dios, por ejemplo, o el odio. El odio tenía cara y el amor una representación simbólica. Actualmente el mundo se percibe de otra forma, en la interrelación entre lo abstracto y lo figurativo, lo que indudablemente repercute en la imagen pictórica. Esa oposición que existía entre abstracción y figuración, de tanto peso en el momento en el que nosotros surgimos, en los años sesenta, ya no existe. Cuando me hablan de *"nueva figuración"*, bueno, a mí me da la impresión de que todo el mundo va hacia lo que en su momento quisimos plantear como conciencia: la superación de la oposición entre lo figurativo y lo abstracto.

¿Y dónde queda el concepto de caos?

El concepto de caos, justamente, tiene que ver con el concepto de red. Con la transmutación permanente que sufre todo lo vivo. Caos no es necesariamente desorden. El concepto de orden y de desorden son conceptos estáticos. Yo me voy de mi casa y dejo las cosas como deseo que estén ahí dentro, regreso y veo la casa patas para arri-

ba. Entraron o los ladrones o la policía, para el caso es lo mismo, todo está revuelto. Esto es orden y desorden. Caos no tiene nada que ver con esto. Lo más cercano al concepto es el sentido que le están aplicando actualmente en física: lo impredecible. Yo creo en ese supuesto de que todo cambia y que a cada instante todo orden está siendo modificado. De otra forma estaríamos en el Imperio Romano, o más lejos aún, en la época de los dinosaurios. Todo cambia y lo hace permanentemente. Yo mismo estoy sorprendido de los cambios. Tengo setenta y nueve años y he sido testigo de una enormidad de transformaciones. Veo las noticias acerca del matrimonio gay y puedo decir que en mi época esa idea no podía ser ni siquiera concebida. No estoy diciendo ya que se rechazara, sino que no era concebible. Cuando veo en este momento, por ejemplo, cada vez más mujeres presidentas o jefas de Estado, en mi época tampoco se podía pensar que sucediera. Los cambios son cada vez más rápidos.

Hablando de lo esencial en el arte, cuando usted reflexionaba acerca del valor de las palabras alude a una definición de Aldo Pellegrini que plantea; *"la poesía quiere expresar con palabras lo que las pa-*



Naturaleza y los mitos N° IV, 1975
Técnica mixta sobre papel y cartón, 67,5 x 97,5 cms.

labras no pueden decir..." De alguna forma eso tiene su correlato en la plástica.

Hay una distinción de Caspar David Friedrich, anterior a la de Pellegrini pero del mismo espíritu: "la pintura trata de decir con imágenes lo que las palabras no pueden". Lo que las palabras no pueden aun nombrar ¿Qué es nombrar? Una forma de reconocer algo. La misma danza tiene un modo de nombrar, que es el reconocimiento de la relación de un cuerpo con el espacio y al hacerlo se le está dando en cierto modo un nombre. La prueba está en que esas cosas terminan teniendo nombres con letras. Primero hay una identificación del fenómeno y posteriormente

se denomina ese determinado paso de alguna manera.

Entre los años 1961 y 1965 formó parte del famoso grupo "Nueva Figuración", con Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció ¿Cómo nació el grupo y qué era lo que se proponía en ese momento?

En aquel momento, como dije, había una división muy marcada entre abstractos y figurativos. Podríamos decir que nuestro grupo nació *de facto* dentro de ese contexto. Mi primera exposición fue en octubre de 1959, en esa inauguración me hice amigo de Jorge [de la Vega] a quién, en realidad, ya conocía porque fue compañero de

facultad de mi hermana. Él era tres años mayor que yo, cuando él tenía dieciocho y yo quince venía a casa y me mandaba a comprar cigarrillos. Pero hasta entonces solo lo conocía, no éramos amigos. Nos juntamos también con Alberto Greco, que lo conocí un poco antes y después siguió por otro lado y con Macció. Al poco tiempo mi padre estaba liquidando la fábrica de sombreros que había sido de mi abuelo y me dice "-Mirá, hay tanto espacio ahí, si querés podés ir". Al poco tiempo fueron Greco y Macció, Vega a veces nos visitaba y ahí se fue gestando la idea. Greco a veces pensaba que era como dar un paso hacia atrás y entonces no se sumó totalmente, aunque

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

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



Noticias del Amazonas, 2001
Tinta sobre papel 39 x 37.5 cms.

hizo una cantidad de dibujos que tienen que ver con el espíritu del grupo. Cuando nace la idea de la exposición invitamos a Deira y se incorporó.

El arte y la política son dos temas indisolublemente ligados. De alguna manera León Ferrari, otro artista emblemático de la Argentina, tiene una obra muy política. En la Argentina se da, además, el fenómeno de que la realidad muchas veces supera a la ficción, existen grandes antecedentes en la literatura de su país, de esa zona intermedia que produce la

agitada vida política Argentina, como por ejemplo, "La Novela de Perón", de Tomas Eloy Martín ¿Cómo se lleva con la política en este momento?

Bueno, yo tengo unos cuantos cuadros que pueden captarse desde un punto de vista político, pero más que un pintor político yo me siento un tipo en relación con su contexto y el contexto puede ser todo: tanto lo que se lee en los diarios como esta instancia que estamos compartiendo nosotros. Por eso no me siento obligado a decir "el contexto es únicamente político". Pero por otro lado también creo que todo

arte es hasta cierto punto político, porque pertenece al conglomerado de lo que va definiendo a la sociedad. Es un modo de definir la imagen de algo y eso es política. Muchas veces se piensa lo político como una forma de subordinación: supeditar el arte a cuestiones de la "política de todos los días". Yo no creo en ello.

¿Existen políticas culturales en Argentina?

En Argentina ni saben de qué se trata el concepto de "política cultural". Crean que es la cultura hecha para políticos (risas)



Tango, 1962. Técnica mixta sobre tela y madera, 120 x 195 cms.

¿En las artes plásticas no hay un apoyo?

Hay un poquito, sí. *El Fondo para las Artes* hace algo. Pero poquito es poquito.

En determinado momento, dijo que no iba a participar más como jurado.

Si, pero terminé ahora presidiendo el jurado del Gran Premio Konex. Cada diez años hay distintas disciplinas y en la instancia anterior, en el 2002, el premio *Figura de la Última Década de las Artes Visuales Argentinas* lo había ganado yo, compartido con Víctor Grippo, así que me propusieron presidir el jurado en esta oportunidad. En realidad yo no quería, no me siento "jurado", pero también creo que fue una situación distinta. Yo no quiero ser jurado de "aceptación" o "rechazo" y en esta instancia creo

que eso era justamente lo contrario a lo que tenía que suceder.

Hace poco hizo un envío a la Bienal de Venecia.

En el 2009.

¿Cuál es su opinión al respecto de las bienales y ferias de arte que en este momento pautan la actividad de las artes plásticas?

Son buenas para hacer panoramas de situaciones y demás, pero creo que lo importante en el campo del arte son los procesos. Las bienales y todo eso puede que muestren esos procesos, como también pueden ser absolutamente nulas al respecto.

¿Qué relación ha tenido con las artes plásticas uruguayas? ¿Qué conocimiento tiene de su desarrollo?

Poca, pero también pasa con el interior de la Argentina...hay una cantidad de artistas de mucha importancia que son desconocidos, ¿por qué? Porque no están en Buenos Aires...

¿La escuela de Torres García tuvo su repercusión en Argentina?

Si eso sí. Creo fueron muchos los que se han influenciado. No tanto como en Uruguay mismo, que terminó en una especie de secta religiosa, pero dejó su huella. ■

COMUNICACIÓN

Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.
Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - 1890* - www.tiempost.com.uy

tiempost
postal | logística | distribución

ENTREVISTA AL PINTOR ANTONIO DONABELLA

La libertad del color y el largo camino hacia la esencia

Durante el mes de junio, la Galería Diana Saravia presentó una exposición dedicada al artista plástico Antonio Donabella (Montevideo, 1930), recorriendo su obra desde 1985 a la actualidad. Dueño de una figuración muy libre, Donabella centra sus investigaciones en las posibilidades del color. Lo que a priori podría verse como una lectura reduccionista de quién esto escribe, centrada en un solo aspecto de una sólida y constante trayectoria vital, resulta en realidad todo lo contrario: es el reflejo de una búsqueda esencial con aires de "viaje a la semilla", enraizada en la formación junto a maestros de la talla de Juan Ventayol y Miguel Ángel Pareja, pero que trasciende influencias y tradiciones en una personal producción de marcado corte autodidacta. Luego de esta exitosa muestra, la galería exhibirá la obra reciente de Guillermo García Cruz, en la serie titulada "Inmanente", a la que seguirán trabajos de Gastón Izaguirre, Federico Brandt, y Diego Villalba, entre otros destacados artistas nacionales.

|Verónica **Panella**

El texto de la exposición plantea que desde temprana edad usted siente vocación por la pintura. Hábleme de esos comienzos en este camino del arte.

Recuerdo estar terminando la escuela primaria y sentir un fuerte deseo de dibujar. Lo hacía, obviamente, sin tema ni pretensiones. Podría decir que estas intuiciones iniciales recién empezaron a revestirse de seriedad cuando, en el entorno de los dieciocho, veinte años, comienzo a asistir al taller de Juan Ventayol. Ahí en realidad no trabajé con pintura. El estudio era sobre dibujo y carbonilla y no tuve un acercamiento con el color, sino con aspectos más formales, de reconocimiento de las figuras. Se ponían los cacharros en la mesa, se buscaba la iluminación adecuada y a trabajar con la carbonilla. Recién hacia el final de este taller, el maestro nos enseñó algún elemento de manejo del color.

¿No hubo acercamiento teórico al color en esa primera instancia?

Ni formación teórica ni material. Fue muy elemental todo, muy intuitivo. El taller termina cerrándose y continúo por mi cuenta, en

forma autodidacta, experimentando en el dibujo y en la acuarela. Así transcurre la década del cincuenta y parte del sesenta, en una búsqueda personal que me va acercando progresivamente al manejo del color. Me acuerdo los domingos ir con mi valijita al puerto a hacer marinas. Ya estaba en la época del óleo y en plena búsqueda de soluciones estéticas por "ensayo y error". Cómo entonar un color, cómo quebrarlo, por ahí iban mis preocupaciones. A veces aparecía una cosa fresca, satisfactoria, espontánea, pero todavía faltaba un gran camino a recorrer.

Usted hace un pasaje por Bellas Artes, en el taller de Miguel Ángel Pareja ¿Cómo lo marca el contacto con un maestro colorista de esa talla?

Yo lo conocí a Pareja a principios de la década del sesenta, a través de sus trabajos que me resultaban muy interesantes. En ese momento, como decía, yo ya había comenzado a sentir el color pero aún no encontraba el vehículo para presentarlo, no tenía las herramientas para comprender las paletas, ahora sé que tengo que

mezclar para conseguir una paleta clara, pero en ese momento los logros respondían a elementos más casuales. Fuimos a la Escuela con otro compañero, que tenía un vínculo con Jorge Errandonea, en parte a buscar soluciones a nuestros dilemas plásticos. Entramos en el taller de Pareja como post graduados. Nosotros llevamos nuestras pinturas y se consideró que había una experiencia, un nivel previo y que podíamos pasar al taller del maestro en esta calidad. Pero el magisterio de Pareja era particular. El orientaba pero no te daba las pautas formales sobre como encarar el color. Yo no pretendía fórmulas, pero sí las herramientas teóricas básicas de como plantarte frente al hecho del color: ¿para qué sirve el negro? ¿para qué sirve el blanco?, componer, dibujar. Pareja te guiaba y te decía "está bien, seguí así..." pero no mucho más. Era su método de acción. El planteaba que no quería imprimir su personalidad, pero era inevitable, la imprimía ¿Ves ese cuadro que está allá [señala una pintura muy matérica en una de las paredes del taller] Pareja lo miraba y me decía "no funciona" y yo lo cambiaba y él "no funciona"



De la serie "Bodegones". Óleo sobre fibra, 25x35cm. Circa 1987.

y yo seguía ensayando hasta que me dice "ahora sí funciona". Y yo me daba cuenta que tenía razón, pero tenía que buscarlo rompiéndome el coco, sin la herramienta teórica. Yo discutía con él sobre esto, porque estaba y estoy convencido que sí es posible enseñar las herramientas del oficio.

La experiencia de Bellas Artes es, entonces, en el entorno de la década del '60

En el año '64, sí. Estuve poco más de un año en la Escuela.

¿Cómo vivió la dinámica de la Escuela en un momento tan particular, fermental y conflictivo?

Era la época de las ferias, del "carrito" y de las pinturas en el Barrio Sur, de la Escuela en la calle, que podía verse como una propuesta interesante pero limitada a los alumnos que podían dedicar todo su tiempo. Yo no podía hacerlo. Por otro lado, todo era muy político y eso dejaba un cierto debe en la disciplina formativa. La gente aprendía, ojo, pero más por voluntad propia que por la sujeción a

un programa establecido, que era muy anárquico. Mi experiencia particular, en el taller que yo conocí, era que Pareja venía muy poco, de pronto una vez cada veinte días y daba su punto de vista. Resultaba brillante, claro, porque con un toque de rojo te solucionaba un dilema de quince días... y él se daba cuenta que veías el cambio y te decía "viste, aprendiste algo" pero no te planteaba el fundamento teórico sobre "quebrar" un color, que era lo que en definitiva estaba haciendo.

¿Cómo continúa su carrera luego de este pasaje de formación más "institucional"? ¿Sigue por la línea autodidacta, expone, se presenta en Salones?

Yo participé en Salones Nacionales y Municipales, hice mi primer envío a los dieciocho años, y para mi sorpresa incluyeron mi pequeña pintura y la colgaron justo al lado del Gran Premio, generando conmoción entre mis compañeros del taller de Ventayol (risas). Más adelante tuve un período de bastante regularidad en cuanto a



De la serie "Bodegones". Óleo sobre fibra, 25x35cm. Circa 1990-94.

envíos y aceptación en este ámbito. En ese momento yo reconocía el Salón como un espacio importante de visibilidad. Ahora no tanto. Las influencias corporativas vician un poco la situación. Si no estás en ciertos grupos, tampoco aparecés en los Salones. En cuanto a la carrera en sí, sufre los accidentes de la vida. Me casé, tenía que trabajar, estaba terminado el liceo nocturno, me embarqué en la lucha gremial. Pero la creación estaba siempre ahí, latente y alimentándose de todas las otras experiencias. La militancia política, por ejemplo, me lleva a un período, que sin llamarlo de "realismo socialista", busca igualmente exaltar la figura del trabajador. Luego llega la dictadura y se cortaron muchas cosas.

Su carrera pudo haber sufrido "impasses", pero sin embargo me da la impresión que hay dos constantes que la marcan fuertemente: la investigación permanente por distintas técnicas y registros y la continuidad en la experimentación con el color. Hábleme un poco de este afán de búsqueda tan marcado.

Siempre reflexioné sobre el hecho creativo, sobre la pintura y el



De la serie "Caritas". Óleo sobre tabla, 25x85cm. 1990.

encontrado las mejores cosas. No le llamaría "éxitos" pero si logros, soluciones que hoy alcanzo a plantear y que me dan satisfacción.

Generacionalmente podría verse incluido en la discusión planteada alrededor del '60 entre figurativos y abstractos ¿Se sintió condicionado por este planteo, en la necesidad de "elegir bando"? Porque su obra tiene algo de síntesis entre ambos.

En realidad yo seguí mi camino de experimentación, pero no me condicioné por la discusión. Nunca me marcaron mucho las corrientes. Hice mi experiencia en la abstracción cuando lo sentí necesario, pero no siempre me conformaron los resultados. Probé despegar de la figura, pero no logré eso y regresé a mis síntesis figurativas y mis experiencias con el grafismo. La abstracción pasó, pero no marcó.

¿Identifica etapas o series en su trabajo?

Yo pinto por series, le dedico unos quince cuadros a un tema, como los desnudos o las caritas. El motivo aparece muchas veces de forma casual, evocaciones o recuerdos. Tengo una serie de azoteas y claraboyas, era la arquitectura de mi infancia. Pero de la evocación real, gris, triste, paso al color pleno. En cuanto períodos, tuve una etapa más planista, más sintética, un período que me gustó mucho también, aunque solo me queda una obra de esa época, en el que trabajaba con texturas. IncurSIONES en una pintura más "negra", oscura, a mediados del noventa, vinculada con hechos del momento que sentí con mucha fuerza. Actualmente ando en esta figuración expresiva, de figuras sintéticas, que juega, quizás, con algún elemento más onírico, como esta figura con búho [señala una obra del taller que en algún aspecto puede remitir a los "judas" mexicanos]. Lo que nunca hice más allá de alguna experiencia aislada fue hiperrealismo.

color. La pregunta *¿estoy pintando para qué?* Y bueno, porque el arte maneja al individuo, el arte es sensible. En cuanto al recorrido técnico, hay una necesidad de buscar, no me conformo con una línea, pero tampoco quemo las naves. Hay una continuidad creativa, hay un hilo conductor. Puedo salirme temporalmente, y bajar la paleta por un tiempo, o trabajar texturas, o investigar en la escultura, como hace unos años, que presenté unas construcciones en madera en un momento de necesidad de "cambiar la visión". Pero la presencia constante es el color, es el motor de arranque y dónde he

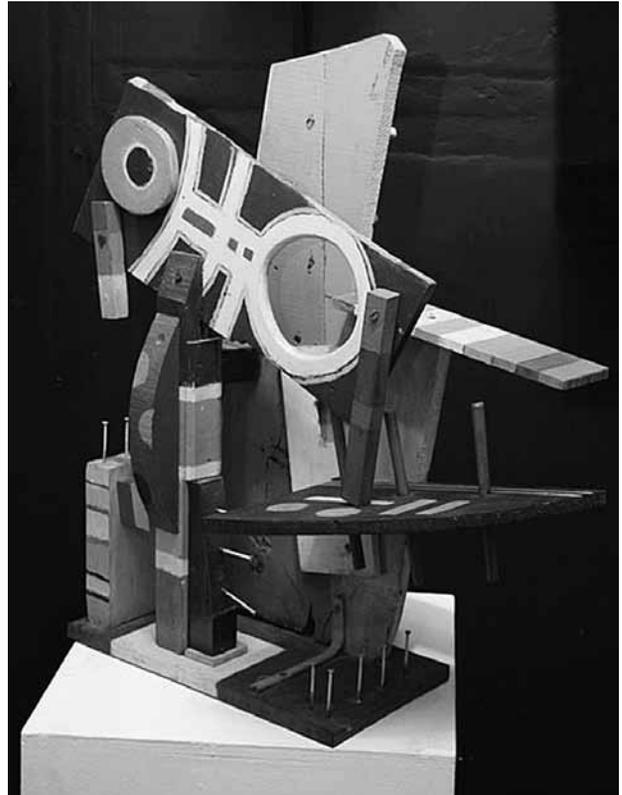
HACIENDO ESCUELA: la realización de murales como experiencia didáctica.

Entre 1990 y 1998 el artista es convocado para trabajar con alumnos de sexto año de escuelas públicas en la realización de murales. El ejercicio plástico trasciende los objetivos iniciales, dando lugar a una rica y poco frecuentada experiencia didáctica en el campo de la educación artística, que involucra cursos de cuarto, quinto y sexto año de primaria. A continuación la valoración de Donabella acerca de esta vivencia que, luego de un largo impasse, se reeditará este año en una institución privada.

La cosa resultó así, en la década del noventa yo estoy trabajando en la Comisión de Cultura en el Centro Comunal y las escuelas de la zona estaban pidiendo

recursos y formación para abordar una experiencia mural. Me convocaron y acepté. Yo no tenía experiencia previa en el muralismo, de hecho lo aplicado en el trabajo con las escuelas me permite a mí hacer, más tarde, mi propia experiencia en esta disciplina. Resultó una experiencia muy rica que se fue multiplicando y me sirvió, me obligó casi podría decir, a reflexionar sobre mi propio acto creativo. La pretensión era que los alumnos de sexto año hicieran su experiencia en pintura mural como forma de dejar como un testimonio de su paso por la escuela. Cuando empezaba marzo yo iba una vez por semana, una hora y media, y trabajaba los fundamentos básicos de la composición, del manejo del color, nos deteníamos

en el trazo y antes de terminar el horario de clase se comentaba el trabajo de cada uno. A fin de año, el grupo elegía el proyecto entre los cientos de dibujos creados en esa primera fase experimental. Ese era el que se subía al muro. Hay poco trabajo mural, poca familiaridad con el oficio que implica, y algo de lo que se ha hecho se ha encarado con el enfoque de la pintura de "ver de cerca". Con los niños trabajaba ese concepto de plantear la composición "en grande". Una experiencia preciosa que me enseñó a entender lo que yo hacía.



Esculturas (s/t). Formas en madera, pintadas con óleos, encastradas y móviles. Medidas variables según la posición de las piezas, circa 1990-95.

La exposición realizada recientemente en la Galería Diana Saravia, tiene, hasta cierto punto, un carácter retrospectivo. Me gustaría que me contara un poco al respecto de esta experiencia

Esta exposición recorre obra desde 1985 hasta la actualidad y si bien se puede ver que hay pinturas que son distintas, hay una continuidad estética. La elección de la obra, que también incluye esculturas, corrió por cuenta de Diana y resultó una experiencia muy grata para mí. Era mi primera exposición en una galería, mis otras individuales fueron en sindicatos, en el Palacio Legislativo, en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional, espacios donde uno tiene que hacer los enlaces, ser el montajista, todo. Esta instancia fue distinta. Además fue algo muy sentido, muy emocionante, ver la reacción de la gente frente al color. Personas que me dicen que les hace bien ver mi pintura, que ese contacto con el color estimula su ánimo ¿Vos sabés lo que significa eso? No tiene precio. No es que me equipare a Matisse, pero es un poco como cuando él decía que la obra debía ser un descanso para el trabajador que a ella se enfrentara.

¿No ha tenido mucha relación con galerías hasta este momento?

He llevado cosas a galerías anteriormente, pero muchas veces lo que buscaban eran pinturas "a medida", alguna galería por la zona del puerto quería marinas: "Usted me trae marinas de cincuenta por cuarenta y yo se las vendo todas..." No. No me puedo plantear hacer algo porque se venda. Si se vende, bárbaro, no vamos a ser tan ingenuos, y además uno hace las cosas para que sean vistas en lugares donde se las valore, es interesante que eso pase. Pero de ahí a cambiar el lenguaje para que calce en algún ámbito hay un largo trecho.

Creo que en parte está planteado, pero me gustaría que profundizara su opinión acerca de la relación entre arte y mercado.

No está mal que se venda, el problema está en el cómo. Hubo

momentos que estuve investigando sobre esta idea, recorriendo galerías y también remates, viendo como se relacionaban estos espacios con la obra y con el artista. En ese sentido veo dos realidades distintas: en ocasiones el remate destruye a un pintor, hay determinados grupos que cuando quieren levantar una pintura lo hacen y cuando la quieren bajar también, le buscan el comercio. La galería resulta más necesaria, si bien es frecuente que se maneje con algunos nombres y estén orientados (o desorientados) al gusto del público, bien encarada puede constituirse en un espacio de visibilidad y viabilidad económica para un artista y sin dejar de respetar por eso su creatividad.

Si nos enfocamos en la realidad de las artes plásticas y visuales ¿cómo ve la situación del arte uruguayo?

Lo veo como un espacio de mucha producción. Hay gente seria trabajando muy bien. Pero también creo que hay un empuje orientado hacia otros temas que poco tienen que ver con la creación. Sobre todo me parece a mí que hay una fuerte influencia de críticos y gestores que apoyan a determinados artistas o grupos. Camarillas que respaldan determinadas tendencias, dejando afuera, por ejemplo, buenas producciones de pintura, que no aparecen, no les queda espacio. Yo tengo fe en lo que hago, creo en lo que hago y no me provoca ir a un concurso para que me cuelguen o no la "cocarda" de contemporáneo, cómo si los nucleados en un grupo monopolizaran los criterios adecuados para determinar "vigencia" o "vejez". Contemporáneo es otra cosa, los que así se manejan no lo están ni entendiendo ni expresando. ■

Sumergidos en la inmersión

Oscar Larroca

Descifrar la “realidad” es la gran zanahoria que pende sobre el interés del individuo desde que la especie humana se asentó en el mundo. Habida cuenta del uso de la razón, toda imagen producida por el ser humano siempre significó un puente para apresar esa hortaliza. El historiador Oliver Grau explica que con el propósito de acceder, comprender o examinar la realidad, el hombre intentó *re producir* el mundo tangible desde la época prehistórica. En su libro *Arte virtual: De la ilusión a la inmersión*, el autor estudia los conceptos “mimesis”, “ilusionismo”, “magia” y “catarsis”, hasta llegar a lo que considera el “arte de inmersión”. Esa definición describe un arco que se extiende desde los frescos de Pompeya, pasa por el trampantojo, los estereoscopios, llega a los teatros Imax, el cine 3D, y por último, al arte realizado por computadoras. “*La gente se refiere a las imágenes virtuales como si no tuvieran historia; sin embargo, la más reciente variedad de estas imágenes está basada en la Historia del Arte de Inmersión, que hasta ahora ha permanecido desconocido, y que tiene por lo menos 2000 años*”. Inmersión entonces: disolverse en el simulacro. Ahora bien, el simulacro puede presentarse, al menos, de dos maneras. Una de ellas es la inmersión “física”: es la que contrabandea *ficción por realidad* (por ejemplo, en un filme, una explosión producida con tecnología digital). La otra es la inmersión “afectiva”: es la que contrabandea *lágrimas por responsabilidad social* (por ejemplo, el programa “Soñando por cantar” —de la productora “Ideas del Sur” de Marcelo Tinelli— nos quiere hacer creer que el

mismo posee reserva moral dado que invita a cantar a discapacitados, ciegos y amas de casa). El primer simulacro pasa solo por la mimesis, mientras que el segundo pasa por la mimesis y la hipocresía.

La real realidad

El primer uso de la palabra *realidad* en lengua castellana está fechado en 1607, dos años después de publicado el *Quijote*. Hasta entonces, “lo real” (desde el punto de vista histórico) era lo que el rey poseía en su reino. La ciencia y el arte fueron derribando luego los pilares sobre los cuales se sustentaban verdades sujetas a dogmas: Copérnico demostró, a pesar de las explicaciones bíblicas, que la Tierra no es el centro del universo; Darwin postuló la evolución de las especies; y Einstein dejó en evidencia que la realidad del tiempo es relativa.

En lo que concierne al vínculo entre arte y realidad, Nelson Goodman dice que la tragedia —por ejemplo— posee un efecto purgante de las emociones negativas ocultas y que nos suministra dosis adecuadas del virus muerto con el cual prevenir la destrucción de una tragedia verdadera. El arte no solo se convertiría en paliativo sino en terapéutico, en tanto proporciona un sucedáneo de la “realidad buena” y protege de la “realidad mala” (casi para una posología). Courbet sugería con su pintura que los artistas tienen un deber que cumplir con la época en que viven; un supuesto que llevó a otros artistas a plasmar en sus obras devociones dinásticas, tributos solemnes y romances medievales. El arte como política es inoperante, pero no podría existir exclusivamente con la

intención de producir placer en el hombre, sin influir en éste de diferentes maneras. Una de ellas sería “expandir la conciencia”: el objetivo de muchos artistas que utilizan tácticas transgresoras (flagelándose o mutilándose), u otros que se focalizan en la defensa de territorios de poder. Pero ese objetivo se puede aplicar también a las denominadas artes tradicionales, a un arte despojado de una temática ostensible, o a las performances que llevan colectivos como *Greenpeace*. Resulta claro que no toda intencionalidad para “expandir la conciencia” abriga consecuencias sociales plausibles (y muchas otras se agotan en un *acting*), pero no es menos cierto que un hecho cultural estimado irrelevante puede incidir a menudo en la comunidad ejerciendo su predominio sobre otros hechos y conocimientos que pasarían a segundo o tercer plano.

Real reflejo

Para Juan José Sebrelli, los filmes de Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olympia* (1937), constituyen un ejemplo paradigmático especular: del arte reflejando la realidad y, de forma simultánea, de la realidad reflejando el arte. *El triunfo de la voluntad* pretendió ser la documentación de un acontecimiento, cuando en verdad éste fue organizado con el propósito de *reproducirlo*. Lo que pasó por “cine verdad” (conforme lo definió más tarde su autora), solo pudo lograr las características del género mediante una compleja elaboración técnica concebida antes y después del acto. Cine y acto, arte y realidad, estaban tan fusionados que Riefenstahl comenzó a elaborar el rodaje cuatro meses antes del

El triunfo de la voluntad, película propagandista nazi dirigida por Leni Riefenstahl. Muestra el desarrollo del Congreso del Partido Nacionalsocialista en 1934 en Núremberg. El tema principal de *El triunfo de la voluntad* es el regreso de Alemania a la categoría de potencia mundial, con Hitler como una especie de mesías que devolverá la gloria a la nación.



evento. Durante la filmación algunas tomas salieron defectuosas, y éstas se volvieron a rodar días después: Streicher, Rosenberg, Hess y Frank debieron repetir sus discursos, alterando de esta forma la inmediatez del registro. De este artilugio comentaba el teórico Siegfried Kracauer: *“Lo aparential se revela aquí confusamente como las series de imágenes reflejadas en un laberinto de espejos: con la vida real del pueblo se edificó una realidad fingida que fue considerada verdadera; pero esta realidad bastarda, en vez de ser un fin en sí misma, sirvió simplemente como decorado para una película que debía luego asumir el carácter de un documental auténtico”*. Tomando con reserva lo que puede significar la frase “un documental auténtico”, cabe preguntarse si el análisis a la manipulación ejercida por Riefenstahl (reemplazo- simulacro- fusión- inmersión) no es solo una manera de buscar la paternidad siempre escurridiza de una imagen que, como se sabe, es tan inocente como engañosa.

En un principio fue el color

En Europa, la invención de la imprenta de tipos móviles alrededor de 1450 llevó a la edición de libros religiosos y novelas. Estas publicaciones se imprimían, en general, a una tinta. Cuatro siglos más tarde, la fotografía supuso un punto de inflexión histórico, y las reproducciones como los dioramas fueron hechos de imágenes “montadas” (o “fotomontajes”) que intentaron su propio grado de inmersión. Seguidamente, el fotomontaje sobrevivió al Dada y se convirtió en una técnica heredada por otros artistas y fotógrafos. La fotografía en colores agregó más tarde

un nuevo grado de información referido a la variación en la longitud de ondas presente en el mundo visible (aunque el color apenas se daba a conocer de la mano de profesionales que pintaban las fotos en blanco y negro con acuarelas) (1). Entre los años 1900 y 1930, las imágenes artificiales en colores apenas se encontraban presentes en obras de arte, la publicidad estática, algunos libros, postales, álbumes de figuritas, y pocos objetos más. Por esos años, las técnicas de impresión a más de una tinta todavía estaban en pañales, y la separación mecánica de colores vivía una etapa arcaica entre otras formas de reproducción como la litografía, la serigrafía o el grabado a linóleo. El punto y la línea debían tener el diámetro y el ancho mínimo imprescindibles para cubrir cualquier falla de registro. El avance tecnológico abriría paso a las máquinas de impresión indirecta, que permitió trabajar con cuatro rodillos simultáneos, uno para

cada color (magenta, cyan, amarillo, y negro). Conocida como impresión *offset*, este método constituyó un proceso similar al de la litografía, con la notoria ventaja del incremento en la velocidad de impresión. El advenimiento y desarrollo de la fotografía digital, los recientes programas de software, y la televisión color (sumados a la polución visual publicitaria que nos acosa desde distintos medios y soportes), dejaron al “color” en un segundo plano. Ya no es la variación cromática la que convoca nuestra atención visual, sino la simulación del espacio tridimensional y el detalle diminuto de bordes más acabados y afilados en la imagen reproducida. Con esas tecnologías de última generación, el punto ya no es observable a corta distancia. Y ya no hay fallas en el registro debido a la “imperfecta observación humana”: la máquina se encarga de ello. En el carnaval uruguayo las murgas apelan a la profesionalización en rubros



Avatar (2009). James Cameron.



Las aventuras de Tintín (2011). Steven Spielberg.

como el maquillaje. El maquillaje clásico que se mantuvo hasta entrados los años '80 estaba constituido por tierras de colores y vaselina. Un corcho quemado hacía las veces de pintura negra; nada de brillantina, cosmética importada, prótesis, máscaras complejas o profesionales rentados para esos fines. La mirada del espectador no estaba aleccionada para escrutar imperfecciones. Actualmente, como la presentación visual también suma puntos de destaque para las agrupaciones carnavales, ese rubro ganó en refinamiento y en un mayor grado de información. A ello se le debe agregar que las transmisiones televisivas en HD (High Definition) exigen un mayor esfuerzo puesto en el detalle para "salir mejor en la tele". Lo mismo acontece con la presión sorda que ejercen las tomas fotográficas mayores a 10 MP y las revistas de impresión mejorada. En tiempos donde la Alta Definición es el nuevo axioma, gran parte de la valorización final del producto se halla subordinada al mayor grado de perfección epidérmica que presente éste.

Imagen plana en movimiento

En 1890 la invención de la cámara de cine desató una época de experimentación que llevó al desarrollo de largometrajes a partir de 1910. Las primeras películas eran en blanco y negro, pero de forma inmediata el cine se fue sirviendo de ortopedias para hacer más "realistas" sus proyecciones en celuloide (hasta se llegó a experimentar con aromas durante algunos documentales para darles más *realismo*). Cuando desembarcó el technicolor, esa tecnología se convirtió en el gancho publicitario de un mundo de comunicaciones gobernado por

la radio, la prensa escrita —generalmente monocroma— y la publicidad estática. En aquel entorno urbano muy poco pigmentado es corriente escuchar, a quienes nacieron durante la primera mitad del siglo XX, que era una gran novedad ver un filme "en colores". Lo mismo sucedía con las fiestas populares: nuestros abuelos recuerdan que asistían al desfile inaugural de carnaval y a los tablados para participar de una fiesta comunitaria, pero también "para ver el colorido de los disfraces y las escenografías". Respecto al audio de las proyecciones cinematográficas en los albores del biógrafo, un pianista musicalizaba en vivo los filmes mudos. Más tarde el cine transitó por la "fidelidad del sonido Estereofónico" y el "Sonido Sensurround". Hoy, el espectador contemporáneo experimenta distintas procedencias de sonido con el "Sistema Dolby" para cinco canales, o sonido cuadrafónico en eventos multidisciplinarios, como el espectáculo "The Wall" de Roger Waters. Acerca de los formatos, las pantallas pasaron por el lente anamórfico del Cinemascope (y sus variantes, Cinerama y Technirama), y la proyección envolvente sobre superficies cóncavas como el Imax, hasta el nuevo apogeo que tiene el 3D. Pasaron a la historia aquellos vetustos trucos del cine primitivo; ya no más barquitos diminutos dentro de una tina con agua para simular una toma aérea de un trasatlántico en el océano; ni más actores asfixiados en toscos trajes de goma en ingenuas versiones de lagartos antediluvianos. El espectador fue perfeccionando su "ojo clínico" y algunos ya se ufanan de encontrar los

desaciertos en el maquillaje; los disfraces y los montajes domésticos, (está de más decir que es el mismo espectador que hoy escruta las imperfecciones en los afeites de un murguista de voz aguardentosa. Hasta podríamos imaginar el siguiente comentario: "Sí, bueno, se corrió un poco la pintura sobre el labio superior seguramente porque el maquillador no cubrió hasta el borde de la base con una solución oleosa".) Años más tarde la cinematografía hizo hincapié en que ciertos filmes estaban "basados en hechos reales". Así, y de alguna forma conscientes de que lo que se está manejando es el concepto de realismo o verosimilitud (y de que el espectador sabe que de eso se trata), los publicistas encargados del marketing aprovecharon la ambigüedad de los términos "realidad", "real" y "realismo" para asegurar su rentable ubicación en el universo de los relatos fílmicos. De esta aproximación semi-documental se pasó a la "ficción-realista", y para eso fue menester recurrir a una nueva técnica de inmersión: efectos digitales en 3D. Ese mundo que podemos percibir ocularmente como "realista", se encuentra en filmes cada día más sofisticados: *Jurassic park* (Steven Spielberg, 1993), *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999), o *Avatar* (James Cameron, 2009). "Estaré conforme el día que los efectos especiales no se noten", confesaba Steven Spielberg. Y así es: algunos cinéfilos lo notan y otros no. Sea como fuere, el simulacro desplazó a la narración (la *ficción* desplazó a la *historia*) y se convirtió en uno de los ejes de las discusiones entre observadores atentos. La mera fascinación por la virtualidad puede conducir al debilitamiento de

SON



El holograma en 3D **Hatsune Miku**. Quien "canta" es un software de síntesis de voz llamado Vocaloid.

los lazos simbólicos que enriquecían la dialéctica, borroneando la escueta versión de la realidad pensada mediante la filosofía, y haciendo que la realidad virtual hiperpixelada llegue a convertirse en el único tipo de "lógica" que importe. El lenguaje conceptual (abstracto) es sustituido por el lenguaje perceptivo (concreto); infinitamente más pobre, sobre todo en cuanto a la riqueza de significados, de capacidad connotativa. En lugar de ir al fondo de la realidad, nos quedaríamos apenas en su superficie.

Así lo señalaba Román Gubern: *"la difusión generalizada de la realidad virtual podrá hacer que percibamos en el futuro nuestras representaciones icónicas tradicionales (desde el fresco hasta la televisión) como imperfectos y poco satisfactorios artificios planos, tal como hoy suelen percibirse generalmente las pinturas de la era preperspectivista"*. Los avances técnicos no necesariamente conllevan un progreso análogo a la metáfora que debería estar presente en toda producción artística: es posible que, sin empacho de píxeles diminutos ni paleta policroma amplia, se pueda disfrutar mucho más de la animación *Betty Boop* (Max Fleischer, 1930) que de *El expreso polar* (Robert Zemeckis, 2004) o *Tintín: el secreto del unicornio* (Steven Spielberg, 2011).

Reality TV

También la televisión se propuso manipular las imágenes del devenir cultural humano. En medio de su vértigo psicótico, existen programas que evocan la pretendida exposición de la "naturaleza" de ciertas conductas humanas. Una cadena de televisión estadounidense

organizó, en la década de 1980, una cacería de hombres como pasatiempo, haciendo que esas ficciones de show se desdoblaran sobre otras disputas también reales que transmitía esa televisión en sus informativos. Algunos espectadores tomaron al pie de la letra esa realidad y organizaron su versión del programa: jugaban a cazar literalmente a desprotegidos peatones con disparos reales. Poco después la televisión alemana seleccionó jugadores para participar en un asalto "real" a un Banco de Munich. Los espectadores participaron animadamente y en el juego quedó, de verdad, un participante muerto en el camino como consecuencia de la persecución de la policía. Ante esto, sería paradójico (pero no impensable) que el György Lukács que se cuestionaba a sí mismo en la década de 1930 tuviera razón hoy, y que tuviéramos que abogar por alguna forma de nuevo realismo totalizador que permitiera instalar el marco con el cual recuperar la posibilidad de diferenciar críticamente la ficción de la realidad.

En la década de 1990 surgieron en la televisión competencias físicas con acciones cada vez más "extremas", y novedosas miradas a la privacidad hogareña en programas cuyo regocijo está centrado en la exposición corriente de individuos comunes encerrados en una casa durante tres meses. En principio, el público creyó que se enfrentaría a un panóptico, a una clase de antropología en *simulcast*, cuando en verdad se asistió a un tipo de actuación teatral que pretendía, contradictoriamente, exhibir "todo" (2). Hasta los ídolos instantáneos se fabrican impudicamente a la vista del público

(*"Popstars"*, *"StarAcademy"* *"Casting"*, *"Glee Project"*). Grandes efectos, sudores y lágrimas que parecen "reales". Es el famoso "detrás de cámaras". Y cuando son efectivamente reales o pseudo-reales, también se terminan evaporando los límites entre educación, información y entretenimiento, a fuerza de ver desde el balcón de esa misma pantalla la destrucción de las torres gemelas, la guerra en Afganistán, los indignados de New York, o un suicidio en directo. Se trata de un fenómeno generalizado de reducción de la experiencia racional a experiencia televisiva; y, de forma paralela, a una disminución del espesor de la distancia entre la imagen y el televidente. Internet no se queda atrás. Webcams y homecams develando intimidades reales y fabricadas para todos los gustos: gente cocinando, defecando, colocándose un palillo en la oreja, haciendo el amor, rompiendo muebles, o gente que se introduce videocámaras fibroscópicas por la vagina o el recto. La eliminación de la distancia entre lo público y lo privado produce un estado de inmersión entre el espectador y lo que le es mostrado. Estado por el que se desaprende (de nuevo) la separación para con lo que se muestra y, por ende, la alteridad.

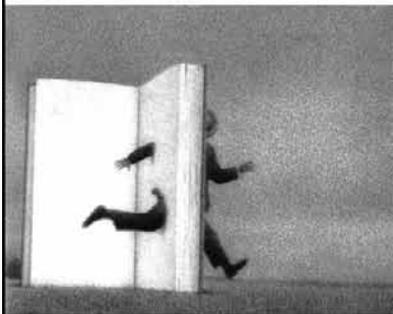
Realidad y virtualidad del mañana

Llegados al siglo XXI, no pocos se preguntan sobre el efecto de la virtualidad sobre la evolución, en el mediano plazo, ya no de la manipulación cinematográfica (por ejemplo, la clonación en el espacio bidimensional de actores fallecidos), sino de los modos de aprehender la realidad mediante la razón (el querer apresar

Snow White with Betty Boop (1933), Max Fleischer



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

aquella zanahoria del comienzo). La virtualidad entorpece el acceso, incuba objetos imaginarios y contribuye a neutralizar mecánicamente el temor a lo real. Acrecienta su interés por: paliar la dificultad de acceder a la realidad (paseos y visitas virtuales); suplir directamente su ausencia (crear mundos fantásticos); y maquillar el temor que algunas personas le tienen a la realidad en su conjunto (socialización telemática que evita tener que enfrentar al otro —los servicios 0900, por ejemplo—).

En 1996, la empresa japonesa *HoriPro*, especializada en proyectar estrellas de cine, televisión y música, creó a Kyoko Date, el primer ídolo virtual en la historia del pop. Kyoko es una "cantante" que tiene (¿tenía?) 16 años, pesa 43 kilos y es del signo de Escorpio. Lleva vendidos miles de fonogramas en el mercado nipón (3), a lo que debe sumarse el ofrecimiento de contratos millonarios por parte de varias multinacionales. Más tarde vendrían las cantantes japonesas Diki y Hatsune Miku. Con esta última, se consolida el último grito —hasta el momento— de la *inmersión* aludida por Grau: el holograma. Así, la imagen tangible o intangible puede ser luminosa, con una epidermis artificial afelpada, con batería recargable y puede presentarse en doscientos mil tipos distintos de color a quinientos dpi. Sin embargo, todo ese fetichismo no debería contradecir ni derogar la existencia de la zanahoria. 12

1) Si bien la diapositiva moderna en color fue introducida en 1935 por Kodachrome, su utilización masiva se disparó recién tres décadas más tarde,

razón por la cual la técnica del coloreado artesanal se empleó en varios países hasta bien asentados los años '60.

2) La curiosidad y el morbo no tienen directamente que ver con la aprehensión de la realidad; y el deseo de espiar al otro desde el más absoluto anonimato no es nuevo. El voyeurismo es una perversión que data desde los orígenes del hombre. Como ejemplo cercano, ese deseo prohibido se practicaba en la Inglaterra victoriana cuando las damas de la alta sociedad, cubiertas con máscaras, se reunían secretamente para asistir a los primeros shows de *strippers* para damas. Sus esposos, mientras tanto, frecuentaban clandestinas casas de fotografía que exhibían, para una exclusiva clientela, las primeras fotos pornográficas. Los avances tecnológicos continuaron su evolución y, mediante la reproducción mecánica, pusieron al alcance de las masas todo lo que estas anhelaban.

Respecto al "todo"; señala Jean Baudrillard: "cuando todo es mostrado, es que percibimos que no hay nada más para ver. Es el espejo de la chatura, del gran cero, en el que se comprueba la desaparición del otro y tal vez incluso del hecho de que el ser humano no es fundamentalmente un ser social. Es el equivalente a un *ready made*, la transposición exacta de la vida de todos los días, a su vez ya falsificada por todos los modelos dominantes. Una banalidad sintética, fabricada en circuito cerrado".

3) A fines de la década de 1990 existieron otros ejemplos similares de creación japonesa, con mayor o menor fortuna en el mercado. El Tamagochi, por ejemplo, era una mascota virtual que "le pedía" a su dueño que lo alimentara, lo lavara, lo acariciara, que lo sacara a jugar y que le leyera en voz alta. Estas solicitudes se cumplían apretando un botón en un aparato que tenía forma de calculadora y medía 5 x 5 cm.



**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



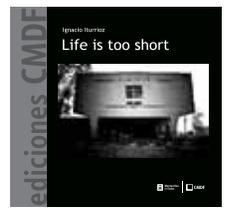
Jeté.
Christian Rodríguez



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