

La Pupila



Uruguay Cultural LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto premiado por el Fondo Concursable para la Cultura - MEC

**Duarte /
Alonso/
Infantozzi/
Bienal de San Pablo/
Arquitectura: Museos/
9 -XI: Memorial de NY/
Realismo Socialista/**



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

- 2 Con Luis Infantozzi
- 6 Museos: más allá de las formas
- 10 Entrevista a Lacy Duarte
- 18 Portfolio: Luis Alonso
- 22 Bienal de San Pablo
- 26 World Trade Center de NY: Zona Cero
- 28 Historia: Realismo Socialista

Uruguay / Año 5 / Nº 25 / octubre 2012

Ejemplar de distribución gratuita

www.revistalapupila.com



staff / Colaboran en este número

Matilde Accorenti Nin. (Montevideo) Arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura; reside actualmente en New York. Trabaja en Dirección Facultativa de Obra. Asesora en Diseño de Interiores y colaboración en diseño gráfico. Presentó proyectos para Las Arenas, Barco-Hotel SunBorn - Barcelona, y Offices building - Sitges, Barcelona (España). Escribe artículos de su especialidad para medios de prensa estadounidenses.

Daniel Benoit (Montevideo) Artista visual y coleccionista de arte. Contador. Estudió con Hugo Longa. Escribe reseñas críticas par blogs y distintas publicaciones.

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.

Daniela Tomeo (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora de Profesorado Comunicación Visual (IPA), Educación a Distancia, 2007. Publicaciones: "Manual de Historia del Diseño Gráfico 1 (Universidad ORT)"; "Enciclopedia Uruguay", coautora en capítulos de arte y arquitectura. Colaboradora de la revista *Arte y Diseño* en temas de arquitectura y diseño, 1999-2000.

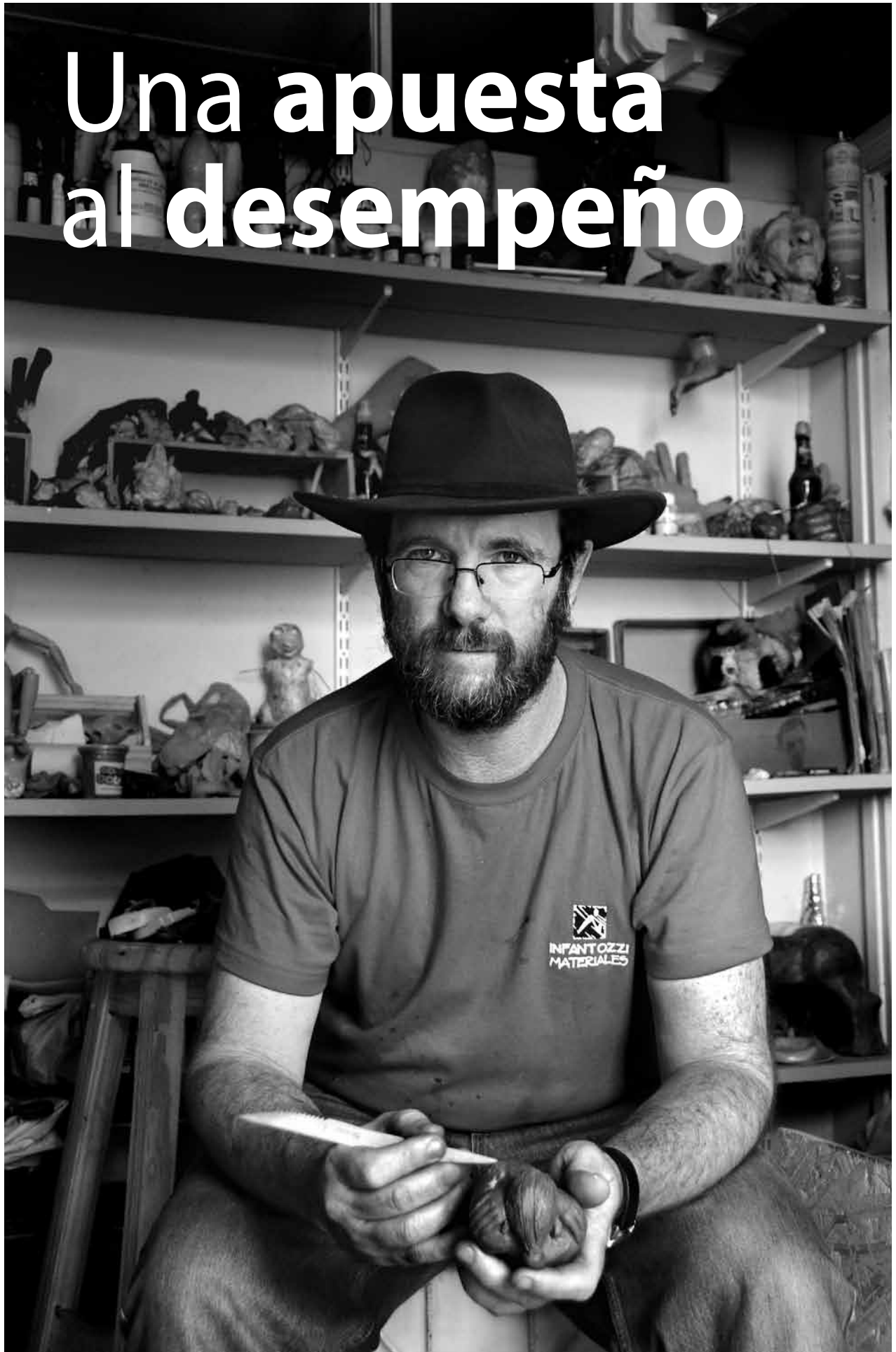
Redactor responsable: Gerardo Mantero (manterorevista@gmail.com) **Directores:** Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero. Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura Nº 2192-08. Distribución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



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

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

Una apuesta al desempeño



© Fotografías sin datos.

Tanto para los que trabajan en la áreas de la educación (para niños y para adultos), como para los artistas, "Infantozzi Materiales" es una firma reconocida de productos nacionales que compiten con las grandes marcas del ramo. Y en buena medida está ubicada en el escenario de las artes visuales, se debe a que su titular; Luis Infantozzi es también un artista, un investigador que conoce las necesidades de sus colegas, y se compromete con su trabajo desde su doble condición.

| Gerardo **Mantero**

¿Cómo ha sido tu formación en el área de las artes plásticas?

Mi formación fue bastante errática. Lo más "armado" que hice fue escultura en la UTU, después hice dos veces un año de Bellas Artes, y más tarde anduve por talleres particulares, en general de joyería.

¿Quién fue tu profesor de escultura en la UTU?

Tuve a Eduardo Muñiz, el del Museo [conservador del Museo Nacional de Artes Visuales], a Nimar Salmini, a Ramón Cuadra, aunque medio de costado, no fue profesor mío pero yo entraba a sus clases igual.

¿Se podría decir que en tu trabajo como escultor, ya has logrado tener un lenguaje propio?

Con los años me he dado cuenta que tengo mi propio lenguaje, tengo una forma particular de expresarme que es mía y ese proceso ha sido muy satisfactorio conmigo mismo. Y me pasan dos cosas: a veces hago cosas por encargo, un personaje para un títere o una máscara, como la máscara que hice de Pepe Mujica, que ahí son cuestiones concretas. Pero lo mío es experimentar, soy un gran probador de cosas. Doblo un alambre, lo dejo, lo miro, lo doy vuelta, lo tengo ahí. Como tengo las dos actividades, una metida dentro de la otra, me lo puedo permitir.

El hilo conductor de ambas vendría a ser la investigación.

Yo creo que sí, la curiosidad.

¿Cómo surge la tarea de crear materiales artísticos, tanto para niños como para adultos?

Fue previo, yo tenía un socio de apellido Ravinovich, la empresa era "Ravinovich-Infantozzi" y en el año '81 u '82, más o menos, empezamos con un producto, que era la cerámica sin horno y con eso comenzamos a visitar escuelas, a ofrecerlo y a resolverles problemas a las maestras. Nosotros presentábamos estos artículos en un momento en

que no había dactilopintura u otro material nacional. Empezamos funcionando un poco "a pedido", fabricando, por ejemplo, una dactilopintura con determinadas características para niños de dos años, otra diferente para niños de cinco años, una pintura "de pincel", y así fuimos desarrollando una lista.

Empezaste con materiales para niños, ¿cómo derivaste en la elaboración de insumos para artistas?

Una de las cosas que sucedió, cuando arrancamos, fue incursionar por el camino inverso que seguían los demás y ponerle





el énfasis a los niños. Todos nos decían "es para niños", como diciendo que por eso no tenía que tener calidad. Nosotros fuimos los que impusimos el concepto al revés, "no, el niño no se tiene que frustrar cuando pinte" y se fue dando la realidad de que esos mismos materiales los empezaron a usar los artistas para trabajar. La ténpera que vendíamos en las escuelas era de la misma calidad de las que usaban en Bellas Artes. Entonces el propio material se sustentaba por su calidad y servía. Los pigmentos que utilizamos siempre fueron con excelente permanencia a la luz.

En ese proceso de fabricación de materiales para artistas, supongo que tuviste que tomar como referencia a esas grandes marcas para llegar a un producto de calidad...

Si, nos relacionamos con un químico, que nos dio una mano, y que había trabajado para Inca y para otra empresa que ahora no recuerdo. Ahí tuvimos las primeras fórmulas, las primeras recetas sobre las cuales empezamos a trabajar.

¿Cómo podemos definir a un buen producto artístico? ¿Cuáles son los elemen-

tos imprescindibles que determinan su calidad?

Yo apuesto siempre al desempeño. La pintura debe poder hacer lo que el artista quiera, para que ocurra eso debe estar bien pigmentada, tener buena adherencia, nivelar lo que se necesite.

Los acrílicos, están compuestos por pigmentos y resinas sintéticas. Fueron creados en la década del veinte del siglo pasado, por la necesidad de los muralistas mexicanos de una pintura que pudiera resistir las inclemencias del tiempo.

Básicamente es eso. No se si se crearon específicamente para los muralistas, creo que se empezaron a probar y resultaron ideales para la técnica del muralismo. Además no tiene las dificultades que supone la técnica del fresco, porque para el fresco tenés que ser medio pintor y medio albañil para poder preparar la pared

Vos tenés unos pasteles oleosos muy interesantes. ¿El pastel es un material que surge en Francia en el Siglo XVIII...?

No tengo ni idea, pero los pasteles oleosos deben ser bastante posteriores.

No, el pastel primario, el pigmento en polvo mezclado con pegamento y resina para aglutinarlos.

En realidad son pigmentos mezclados con carbonato de calcio (polvo de tiza) y después un aglutinante. El oleoso es una suerte de derivado de la crayola, es una crayola que tiene más pigmento y además se le ponen aditivos para que el trazo sea más pastoso, que corran mejor

También estas fabricando acuarelas.

Estoy probando con las acuarelas. Hace años que vendo. La ténpera es una pintura que tiene que cubrir bien mientras que la acuarela debe tener una buena transparencia.

Manejás también un elemento de uso ancestral, como son las tintas (utilizadas desde la antigüedad), los entonadores, que son muy buenos.

Son pigmentos puros, básicamente dispersos y con adhesivo, un aglutinante que lo único que hace es fijarlos a la hoja. Es la base. Una cosa que generalmente no se sabe es que el pigmento es el mismo para todas las pinturas, la acuarela, la ténpera, el óleo, el esmalte sintético o la laca para automotores, todos parten del mismo pig-

mento, lo que se modifica es la base de la pintura.

¿Qué otras líneas, tradicionales y no tradicionales, fabricás?

En la parte de fabricación tenemos pinturas, ceras, masas de modelar y pastas en base a arcillas.

¿Nunca pensaste trabajar en los soportes; papeles por ejemplo?

Papeles vendemos, pero no fabricamos. En algún momento hicimos papeles entelados para pintar.

¿Cómo fue el proceso para competir con las marcas emblemáticas como Talens, por un lado, y con las brasileras y las japonesas por otro?


Yo creo que parte del éxito de nuestros materiales pasa por trabajar directamente con el público que lo usa, prácticamente sin intermediarios. Con esta modalidad es mucho más fácil controlar el tema de los costos, porque ya no tenés que invertir plata en distribución sino que distribuimos nosotros directamente. Dio muchísimo, pero muchísimo laburo, pero ya ahora el trabajo está hecho.



¿Qué relación tenés con quienes usan tus productos, con los artistas?

Me llevo muy bien, me gusta mucho ese mundo. A muchos artistas les preparamos pinturas especiales. Algunos quieren una pintura que sea para trabajar más con espátula que con pincel, así que la que le preparamos es más densa, con más cuerpo.

Treinta años de trabajo... ¿qué proyectos tenés? ¿Cuáles son las perspectivas de la empresa?

Como que los treinta años no son más que una anécdota. Seguimos pensando para adelante, desarrollando materiales. Y en lo personal quiero dedicarle más tiempo a lo artístico. 



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

Museos: arquitecturas más allá de las formas

Los museos se hicieron un lugar en las ciudades a lo largo de los últimos doscientos años. Originados casi siempre a partir de colecciones particulares, la función educativa los acompañó desde el inicio. Sus lenguajes permiten recorrer la historia de la arquitectura, así como la variación que el concepto de arte ha tenido y la forma en que se enseña. El museo, es ante todo, un *“espacio de circulación de ideas”*¹

|Prof. Daniela **Tomeo**

Templos que contienen tesoros

Cuando hacia 1825 Friedrich Schinkel proyectó y construyó el Altes Museum en Berlín, no pensó que se transformaría en un modelo para otros museos con una vigencia de más de un siglo. La obra es un destacado ejemplo de arquitectura neoclásica al que se ingresa luego de atravesar una galería porticada. Una vez dentro un espacio central cupulado, organiza las salas en un recorrido que nos conduce a través de un relato cronológico. Una fuerte idea evolucionista subyace detrás de este modo de mostrar el arte organizado por escuelas que sugieren una permanente superación. El museo tiene desde entonces una fuerte vocación pedagógica. No solo era importante en la formación de artistas, ya que la exhibición les permitía acceder directamente a la obra, sino que además, en un siglo preocupado por alfabetizar y educar a las nuevas masas de ciudadanos, el museo era un espacio en que se conciliaba la educación y el ocio civilizado. Francisco P. Moreno, creador del Museo de La Plata afirmaba: *“Para el pueblo inculto se ha convertido el Museo en un sitio ameno de reunión; respetuoso observa lo que contiene... y olvida la taberna que quizá lo lleva al crimen.”*²

Los museos y sus colecciones fueron bastiones de la lucha imperialista y colonizadora de finales del siglo XIX. Los diplomáticos europeos tenían la búsqueda de antigüedades como uno de sus cometidos. El traslado hecho por los alemanes del altar ubicado en la ciudad turca de Pérgamo motivó la construcción de un edificio que lo albergara. Ente 1830 y 1875 se habían inaugurado el mencionado Altes Museum, el Neues Museum y la Alte Nationalgalerie, todos ellos muy próximos en la llamada Isla de los Museos de Berlín. El altar era grandioso y merecía un edificio para sí mismo por lo que se convocó a un concurso que culminó con la apertura en 1901 del Museo del Altar de Pérgamo, cuya fachada ostenta las consabidas columnas y frontones,



HIRSHOM.

y en cuya sala central se ubica el monumental altar, un edificio dentro de otro. Los nuevos museos se llenaron de las codiciadas antigüedades. Las pinacotecas se enriquecieron y crecieron. Los museos de historia natural custodiaron obras que aunque hoy consideramos artísticas, en ese momento eran objetos etnográficos. Lo privado se hizo público y el paisaje urbano occidental se pobló de "templos" griegos para atesorar fósiles, cerámicas precolombinas, esculturas antiguas, pinturas, grabados y hasta edificios prácticamente enteros. El Museo Británico, la National Gallery en Washington, el Museo de la Plata en la Argentina, el Museo Arqueológico de Ateñas o el Metropolitan en Nueva York son algunos de los tantísimos ejemplos que reproducen esta tipología. Todos ellos dominados por un lenguaje clásico que alude claramente a la permanencia y la cultura. Lo que esté allí contenido es lo que está legitimado por el saber, la historia, la academia, y la sociedad lo acepta como tal. El visitante entra como a un templo, en silencio, en actitud de veneración, a la búsqueda de una experiencia diferente a la cotidiana y emocionalmente profunda. El lenguaje neoclásico abandonado a mediados del siglo XIX para otros programas, mantiene, por su fuerte carga simbólica, larga vigencia en el edificio del museo. Cien años después que el Altes Museum de Schinkel, abría sus puertas la Casa del Arte Alemán en Munich, obra promovida por Hitler y construida por su arquitecto Albert Speer. Un periódico alemán comentaba el hecho: *"No es casualidad que en la nueva Casa del Arte Alemán no se construya según el barroco o el gótico alemanes. Tiene un carácter clásico, donde lo clásico es contrapunto de lo nórdico germánico... El insólito carácter del edificio se expresa en su deseo de combinar de manera armónica la idea nórdica de la raza con la de Grecia."*¹³

Prismas neutros

El siglo XX vio nacer un arte nuevo que transgredió los parámetros de estabilidad y orden que la Academia brindaba. La arquitectura moderna propuso volúmenes abstractos, formas simples, tejados planos, espacios funcionales, que renegaban de las formas historicistas que habían sido tan caras a la arquitectura del siglo XIX. El director del Museo de Arte Moderno de

Nueva York, Alfred Barr, no solo apoyó la construcción de un edificio moderno en cuanto a lo arquitectónico, sino que diseñó un museo en donde el arte dejaba de estudiarse por escuelas para agruparse en torno a la idea de vanguardias. Organizó muestras de artistas vivos, convocó a concursos, publicó catálogos que fueron construyendo un relato sobre las vanguardias a medida que éstas se iban desplegando, jerarquizó el diseño y destinó espacios importantes a la exhibición de equipamiento moderno, tipografía, carteles y otras áreas de la producción artística que se relegaban a los museos de Artes Decorativas, que no eran por cierto los museos en los que se exhibía el "gran arte", esto es, las pinacotecas. La arquitectura moderna creó "contenedores neutros", que no competían con la obra. Algunos de ellos son obras destacadas. El Museo de Arte de San Pablo, el Masp, de la



NOGUCHI.



BILBAO.



BRANLY.



BRANLY.



MET.



MET.

arquitecta Lina Bo Bardi ocupa un singular predio de la Avenida Paulista. El museo se alza en firmes pilares dejando libre una explanada que se continúa en la acera de la congestionada avenida. Las obras al momento de su creación se ubicaron sobre pedestales poblando el espacio del museo de forma de evitar todo recorrido cronológico o jerarquización de las mismas. En los últimos años un nuevo recorrido trabaja con la idea de organizar las obras por núcleos conceptuales. La muestra *"Diosas y madonas"*, cruza temporalmente la historia del arte. La exhibición titulada: *"Romanticismo: el arte del entusiasmo"*, incorpora obras de El Bosco, El Greco, Monet, Renoir, Van Gogh, Dalí, León Ferrari: *"mostram que os ideais do Romantismo - movimento identificado entre meados dos séculos XVIII e XIX - permeiam a arte produzida nos últimos 500 anos no Ocidente."*⁴

Museos que son esculturas

En la mitad del siglo XX, el Museo Guggenheim de Nueva York obra de Frank Lloyd Wright, inauguró un nuevo tipo de museo *"como organismo singular, como fenómeno extraordinario, como acontecimiento excepcional, como ocasión*

*irrepetible"*⁵ Nadie queda indiferente a este volumen blanco que se enfrenta al Central Park, a pocas cuadras del legendario Met.

Los museos invaden las ciudades y adquieren las formas más diversas. El Centro Georges Pompidou se concibe no solo como espacio de exposición para el arte moderno, sino también como centro cultural, de experimentación y documentación. Los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano, jóvenes en el momento de su inauguración en 1977 crearon un edificio que parece ser una fábrica destinada a la cultura. Lo inusual de la apariencia, dominada por tuberías y una estructura metálica de colores intensos, generó una polémica que no impidió que se ubicara en el tradicional Beaubourg parisino. La plaza que lo precede, en un nivel inferior al de la calle, sirve como lugar de reunión y exposiciones. Allí se encuentra el taller que el escultor rumano Constantin Brancusi donara a la ciudad y la fuente Stravinsky con las divertidas esculturas de Yves Tanguy y Niki de Saint Phalle: sombreros, labios gigantes y coloridos objetos se desplazan inesperadamente por el estanque. Sin duda el Pompidou no

parece un "templo" conservador de cultura, sino una fábrica abierta y lúdica que invita a explorar el arte moderno.

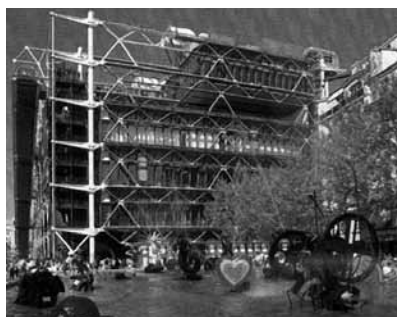
El arte contemporáneo cuestionó desde los años setenta los límites y las categorías ordenadoras: pintura, escultura, grabados, artes decorativas. ¿Qué espacios pueden albergar un arte que utiliza videos, lenguajes audiovisuales, performances? Ya no hay un relato único, que en una secuencia temporal enseña a un espectador pasivo. Los guías de museos se han transformado en monitores o mediadores, términos que sugieren un rol de orientador, no de portador de la verdad. Es el espectador quien debe participar activamente para pensar, dialogar, cuestionar y cuestionarse a partir de la obra.

Nuevos espacios de arte contemporáneo llenan las ciudades y dinamizan zonas que estaban depreciadas o eran poco visitadas. El Museo Guggenheim (1997) transformó una ciudad como Bilbao en un nuevo destino turístico. Su arquitecto Frank Gehry sigue esta línea de excepcionalidad, un edificio trabajado con la sensibilidad de un escultor. Una especie de barco anclado en la ría y revestido de titanio. Una forma absolutamente potente defendida por el creador, quien afirma que los artistas no quieren obras neutras para contener su arte. De hecho fue el propio director del museo, Thomas Krens quien lo alentó a explorar formas audaces en el atrio: *"Este atrio es tuyo... tu eres el artista aquí... Esta es tu escultura..."*⁶

Desde 2009, el MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo), en Roma, obra de la arquitecta iraní Zaha Hadid, ocupa una zona hasta entonces poco frecuentada de la capital italiana, el barrio Flaminio. Dominan las diagonales, las escaleras que pa-



HIRSHOM.



POMPIDOU.

recen flotar en un espacio que sorprende, modernidad que dialoga con dos edificios vecinos de antiguos cuarteles que se destinaron a muestras temporales. El recorrido lineal es cuestionado y la guía del museo advierte al respecto: *"La vecchia idea di percorso predeterminato é abolita in favore di una molteplicitá di possibili attraversamenti dello spazio, senza che il visitatore torni sui propri passi"*.⁷

Los museos contemporáneos son espacios de entretenimiento y consumo. Los visitantes buscan servicios, cafeterías y restaurantes, tiendas, librerías, auditorios y cines. El museo se transformó en un polo de desarrollo cultural y de consumo. Los nuevos edificios deben contemplar las nuevas necesidades y los viejos se reacondicionan. La pirámide de I. M. Pei en el Louvre (1989) es el cuerpo visible de una obra más amplia que se extiende subterráneamente al mismo. Por un lado permite un acceso a las salas más fluido y ordenado, pero el Gran Louvre no es solo eso. A través de la pirámide bajamos a un mundo que alberga una sala de la Comedia Francesa, plazas de comidas, tiendas, librerías, acceso al Metro, casas cambiarias e incluso los cimientos del antiguo Louvre medieval, descubierto en la obra de reforma y que nos cuenta su propia historia como edificio.

Volúmenes en el verde

Desde el siglo XVII monumentos ecuestres, columnas y obeliscos alegóricos, son algunos de los consabidos habitantes de las ciudades occidentales. Su objeto es exaltar hechos, recordar personajes, promover ideas. La escultura del siglo XX se separó del monumento y exploró formas, materiales y técnicas bien diversas y novedosas. El volumen en sí mismo, fue para artistas como Henry Moore riqueza suficiente a la hora de resolver la obra, que empieza a dialogar en forma activa con el espacio, por lo que la caja cerrada del museo mostró limitaciones. Las esculturas modernas se sintieron a gusto en los espacios verdes, por lo que los museos empezaron a tener espacios destinados a ellas. El Museo Hirshhorn en Washington, destinó desde su inauguración, un amplio espacio abierto a las obras de su colección que comprenden los últimos doscientos cincuenta años. En 1981 Lester Collins diseñó un jardín con mucho verde y múltiples espacios que invitan a un recorrido en el que las obras se van descubriendo progresivamente. Arístide Maillol, Henry Moore, Auguste Rodin,



LORIETO.

Alberto Giacometti, Alexander Calder, Juan Muñoz son algunos de los artistas que van sorprendiendo y asomando entre los colores de la naturaleza.

El Museo Noguchi (1985) en Nueva York es un espacio destacable por varias razones. Fue el propio escultor Isamu Noguchi quien eligió en Queens, zona alejada de circuito cultural neoyorkino, una antigua fábrica abandonada para convertirla en espacio de exposición. Materiales y formas claras que muestran frontalmente sus identidades, al igual que las obras del escultor que con singular sutileza, se ubican en el jardín de cantos rodados, bajo la sombra de un sauce, o junto a una fuente. Los elementos naturales con los que trabajó el jardinero son los mismos que los del escultor, los límites son casi inciertos como es de esperar en un creador de origen japonés y fuertes conexiones espirituales con la naturaleza. Nuestro propio Parque de Esculturas, inaugurado en 1996 en el jardín que rodea al edificio Libertad "... se trata de un museo sin puertas, un museo abierto a la calle, vivo e interactuante con el entorno."⁸ Los parques de esculturas son museos al aire libre que entablan un diálogo nuevo y muy diferente con el espectador, quien no siempre es consciente del espacio que está recorriendo. Su riqueza no solo está en las obras o en el importante entorno de flora autóctona que lo acompaña, sino en el vínculo que genera con los paseantes y especialmente los niños. Las esculturas se transforman en juegos improvisados, sirven para trepar, sentarse o jugar a las escondidas. Los artistas convocados son contemporáneos y

uruguayos, los materiales que trabajan son múltiples: madera, mármol, granito, metal. Hay obras talladas, fundidas, ensambladas. Un privilegio urbano para disfrutar y conocer el arte contemporáneo que no hemos sabido valorar. **I**

1. CONN, Steven. **Do Museums still need objects?**. Penn University, Philadelphia 2010. "I want to take museums as an episode in the history of ideas -places where knowledge is given shape though the use of objects and exhibitions.... I approach museums as places uniquely situated at the intersection of objects ideas and public space" Pág.5
2. MOROSI, Julio A. **Los creadores del edificio del museo de La Plata y su obra**. Fund. Museo de La Plata. La Plata. 2004. Pág. 30
3. ADAM, Peter. **Arte del Tercer Reich**. Ed. Tusquets. Barcelona. 1992 Pág. 237. Poco después en 1941 se inauguraba en Washington la National Gallery, que seguía también estrictas líneas clásicas.
4. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_emcartaz.php
5. MONTANER, J.M- **Museos para el siglo XXI**. Ed GG. Barcelona 2003. Pág.12
6. VAN BRUGGEN, Coosje- Frank Gehry. **Museo Guggenheim Bilbao**. Bilbao 2008. Pág 11
7. MAXXI. **Museo Nazionale delle arti del XXI secolo**. Electa. Roma. 2010 Pág. 15
8. KALENBERG, Ángel. **Esculturas al aire libre, en Parque de Esculturas del Edificio Libertad**. Presidencia de la República. Ed. Dos Puntos. Montevideo. s/f Pág. 17

Con **Lacy** Duarte

“Tenés que ser tú, porque sino no es arte”

La obra de Lacy Duarte (1937, Matajojo de Salto) traduce de manera diáfana su peripecia de vida, su infancia en el campo, la resignificación de elementos arcaicos. “Busqué vincular psicoanalíticamente las trampas usadas para atrapar animales con las trampas que nosotros mismos nos tendemos como adultos”. Sin tapujos ni misterios la artista nos cuenta cómo paso de vivir en la mitad del campo a su participación en la Bienal de Venecia; compara el entorno que pautó sus inicios con la actualidad (“Hay chacritas allá y acá”, indica), su relación con el mercado y el sentido que le da a su obra.

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

Naciste en Matajojo de Salto. En una zona que, se dice, no es ni uruguaya ni brasileña.

Es justo donde está la puntita de Salto, Tacuarembó y Rivera, ese triangulito ahí perdido.

Es realmente el interior profundo: no hay muchas rutas que lleguen hasta ahí.

Cuando yo era chica ahí no entraba un auto, era a caballo todo. Incluso, hasta el gobierno del Frente Amplio, que fue el momento en que se puso carretera. Una vez vino un alemán acá y me dijo: “Yo quiero conocer ahí donde tu naciste”, y yo le dije: “Bueno, si caminás quince kilómetros...” porque lo demás se podía hacer en auto, pero entrar se entraba a pie. Viví allí hasta los quince años. Luego fui a una escuela rural, en otro lugar, que se llamaba Zanja del Tigre, un pueblito.

¿Ibas a caballo?

No, ahí me quedaba en la casa de unas tías. A veces íbamos a caballo a otra escuela que estaba más cerca, pero eran como quince kilómetros también, cuando crecían los pasos. Cuando llegué a Salto encontré una compañera que estaba estudiando en el liceo y me empecé a entusiasmar. Entonces cuando volví a casa le dije a mi padre: “Mirá

viejo, yo me quiero ir a estudiar”. Era difícil porque no teníamos nada para costearlo, así que me dijo: “Yo no te puedo ayudar con nada, pero si querés andá...”. Yo tenía quince años. Tenía aprobado tercer año de Escuela Rural y con eso salvé el examen de ingreso al liceo. Luego una tía me armó una piccita en su casa y me fui. El piso era de pedregullo, me moría de frío, pero la vieja me permitía meterme a estudiar de madrugada en la cama de ella. Yo no sé que pasaba, pero cambié tanto en ese período... Entre mis hermanos era la boba de la familia, porque además era de una timidez que me miraban y lloraba, pero cuando fui a Salto no me importaba nada. Tomaba un litro de leche y me comía un pan francés con un paquete de manteca, tomaba mate y sobrevivía, pero me sentía tan feliz. El liceo de Salto era muy clasista, en ese momento concurría gente de clase media alta para arriba. Había turno nocturno pero yo no iba porque tenía que volver a un barrio que era lejísimo y era una complicación para ir de noche.

Era una época de actividad rural pujante, no como ahora.

Salto estaba vinculado a París y a Buenos Aires; a Montevideo menos. Las nodrizas,

por ejemplo, eran muchachas francesas. Era una sociedad pujante, sí. Ahora, también hay que decirlo, yo dentro del liceo jamás sentí una diferencia de nada, porque a mí lo único que me “vendía” eran los zapatos. Igual nunca oculté donde vivía. Pasé de esa timidez (en la que si iba a saludar a alguien y estaba mirando para otro lado ya me daba la vuelta llorando) a defenderme en a partir de la inteligencia. Yo estudiaba mucho, me dieron la medalla de plata de los mejores alumnos, y también era la defensora de los pleitos perdidos. Alguien tenía un problema y ahí estaba yo para defenderlo; y como era una muy buena alumna nadie me hacía problema por eso. Me acuerdo que había una chiquilina del campo y una profesora de física, que era terrible (le decían “la Tora”), que la miraba y le decía: “Llorá un poquito si no sabés, a ver, llorá un poquito”, y yo me paro y le digo: “¿Cómo no quiere que lllore si usted la está haciendo llorar?”, y ella me contesta: “¿y usted qué sabe de pedagogía?”, -“Y usted menos”, le digo yo. Fue justamente en mis épocas de liceo que descubrí el Taller Figari.

¿En qué año arrancaste con el Taller Figari?

En el cincuenta y tres creo. El profesor era



José Cziffery, un viejo húngaro, obviamente de formación europea, que nunca supimos si fue casado, si tuvo hijos. Tenía una hermana en Montevideo y un sobrino. Era tan comunista que defendió el ataque a Hungría, así que supongo que el viejo se vino por política.

Previamente en el liceo, ¿ya te habías arrimado a las artes plásticas?

En el liceo no. Yo entré al mismo tiempo al taller que al liceo.

¿Por qué te inscribiste en el taller, entonces?

Porque esa gurisa que estudiaba tenía un amigo, un viejo con una barba por acá, que le decían "el dios verde", que hacía de modelo en el taller. En Salto existía la vía blanca, en la calle Uruguay, por donde toda la gente iba y venía (no se sabe para qué), estaban todos. Un día me hablaron de la Asociación Horacio Quiroga y del Figari, yo no tenía muy claro ni lo que era un taller artístico, pero al otro día fui a averiguar y me gustó y ya me quedé. En realidad, el resto de mi vida, hasta que me casé y también después, estuve vinculada a ese espacio en el que incluso hacíamos unas comidas comunes para poder sobrevivir todos. Cada cual arrimaba lo que podía, había un pescador que traía pescado... el resto de la vianda del Maestro, lo que saliera. Sin embargo, yo no tenía la sensación de que me faltara algo... Creo que un muchachito de ahora no iría al taller con los zapatos que yo llevaba. Yo tenía tres mudas de ropa y tampoco me preocupaba que no me invitaran a las fiestas. No tenía esa sensación de "me falta todo" que encuentro en los chiquilines de ahora.



Leopoldo Nóvoa fue el primer artista de renombre que te impulsó.

Yo vine a un Salón Nacional a Montevideo y en la Asociación Nacional de Bellas Artes, que estaba en el Teatro Solís, había una retrospectiva de [José] Gurvich que me impactó. Realmente fue la primera vez que vi pintura en esa cantidad y en esa intensidad. Leopoldo Nóvoa fue con la Universidad a Salto y después se quedó un tiempo y visitó al taller. Leopoldo le dijo hace unos años a Marcelo Medizábal: "Si, yo fui a Salto y para todo el mundo el pintor era Peralta [habla de Aldo Peralta, su esposo], pero para mí la artista era ella". Y me organizó una exposición, en el que, en aquel entonces, era el Centro de Exposiciones del diario El País ¡Había gente generosa en esa época!, porque Leopoldo me trajo los cuadros, los enmarcó, me hizo un catálogo, todo con María Luisa Torrens y me mandó el pasaje para venir. Y vine, pero después de ahí, viste lo que pasa en las parejas, en parejas de artistas, que no se dice nada... pero la cosa está. No pinté más, o lo hacía cuando estaba sola, los domingos.



Fotografías: Pablo Bielli



Porque además, tenía hijos, tenía liceo, cursé para secundaria y me vine para esta zona, que fue lo mejor que hice, porque ahora en Salto sería una profesora jubilada y no hubiera hecho más nada. Igual tuve la suerte de participar de una época muy efervescente en Salto, con toda la actividad de la Sociedad Horacio Quiroga, de la que el Taller Figari era un apéndice.

Hablando de esa efervescencia, en el año 1961 obtenés un segundo premio en un Salón de Arte de la ciudad de Salto ¿Ese fue tu debut como expositora?

Participé en muestras colectivas. Uno hace la obra y después no importa el destino que tome. Cuando Nóvoa me trajo a Montevideo, que fue en el año '61, era la misma obra la que presenté: un conjunto de obras de gallos y gatos. Cuando me invitaba a venir Montevideo yo me quedaba en su taller. Son generosidades que ahora nadie tiene.

Nosotros le hicimos un reportaje a Nóvoa (en el segundo número de La Pupila). Ya estaba muy mayor, casi con noventa años, pero todos lo relacionan con una personalidad muy especial, muy carismática.

Era un tipo muy carismático y atractivo. En Salto rompió corazones... Leopoldo tenía, no te digo que una relación, pero tenía como un enamoramiento artístico con Hilda López. Y fue cuando Hilda abandonó a la familia, los hijos, que todo el mundo la criticó, pero yo conocí a Hilda López en el taller

de Nóvoa, también a [Mariano] Arana, que era muy amigo, iba muy seguido. A [Alfredo] Testoni, toda esa gente la conocí ahí.

¿La dictadura la pasaste en Salto o ya estabas en San Carlos?

La pasé en San Carlos. En el año '75 nos echaron del liceo, nos dejaron con un mes de cuentas, sin trabajo y con dos gurises.

De ahí te fuiste para Brasil.

Exacto, viví en Porto Alegre y trabajaba para Zoravia Bettiol, que me explotaba como una condenada. Ella era una tapicista famosa y yo tejía para ella. Un día no pude más, los gurises no tenían papeles, para sacar los papeles yo tenía que hacer una traducción desde primer año de escuela hasta el tercer año de liceo que habían hecho. Tenía que pagar un traductor... un disparate, no tenía plata. Ellos no podían trabajar, no podían estudiar, no podían hacer nada. Un día dije: "Yo voy a probar, me vuelvo a Uruguay", porque yo no había entregado la casa de San Carlos. Cuando nos exiliamos pasó todo muy rápido, nos habían metido presos, yo militaba en el Partido Comunista. No sabía que me podía llegar a pasar, pero como nunca había entrado en clandestinidad ni nada, calculaba que no me iban a tener más de dos años, y por otro lado los gurises iban a poder estudiar. Vine primero yo sola, y no pasó nada. Incluso cuando fui a renovar el pasaporte, el funcionario me pregunta: "¿Estuvo presa?" y yo le dije: "Bueno, estuve dos días encapuchada y en interrogatorio, no se si eso es estar presa". Volví

para organizar el regreso definitivo. Zoravia lloraba: "Una vez que encuentro alguien que sirve", porque ellos ya no hacían más nada, hacíamos todo nosotros, con Pichín [sobrenombre de su hijo, el artista plástico Pedro Peralta], que tiene una manualidad impresionante. Pablo [Peralta] iba a la *Rua da Praia* y vendía pulseritas que hacía, comía allá con los otros artesanos y volvía a casa. Me quedé dos meses más porque ella tenía una exposición y no la quise dejar plantada, hicimos horas extras con Pichín, pero después sí, nos volvimos. Zoravia me decía: "Pero yo te consigo en Bellas Artes..." -"Me hubieras conseguido antes, ahora me voy". Me pasó algo parecido en Salto: el director del Liceo me tuvo montón de tiempo con cuatro horas de clase. Después yo concursé, todas sus "protegidas" perdieron, yo salvé, y el quería que me quedara en Salto. Mandó delegaciones para convencerme, y yo dije que no, y me vine a Aiguá.

¿En qué año fue eso?

Para Aiguá me vine en el '63, y fue bárbaro. En ese momento era un pueblito. Ahora, no era el lugar para hablar "de izquierda". Recién llegada voy al kiosco, pido el semanario **Marcha** y me dicen: "¿Señora, acá no vienen esas cosas!". Pero después de estar un tiempo en Aiguá, (no llegue a estar tres años ahí, porque conseguí trabajo en San Carlos), la gente era tan bien que ningún director denunció a ningún profesor y ningún profesor fue destituido. La mujer del intendente colorado me consiguió para hacer un galpón donde poder darle clase a los gurises. Una ayudante adscripta, los gurises más grandes y yo hicimos ese galpón. Llegamos después al Museo de Arte Contemporáneo y organizamos una recorrida. Un día me llama el director a decirme: "Señora, le quiero hacer una pregunta... viene la gente de El País y la gente de Acción, y no sé que decirles... ¿usted qué es?", y le contesté: "pero, ¿eso importa? Yo hago cosas para el liceo y si el liceo está dirigido por una escoba, para esa escoba trabajo". Nunca más me preguntó nada. Ahora, cuando vino la elección yo me fui para Salto y sacamos siete votos.

¿Con qué lista?

Con el FIDEL. Nosotros estábamos tan aislados que Aiguá pertenecía a Maldonado donde se daba una historia de una cosa muy independiente, con tipos como el Pepe Frade, que se paraba en la carretera, y paraba a los obreros para que no rompieran la huelga. Cuando me fui de Aiguá,

esa mujer, la señora del intendente, que te mencioné antes, me dijo que iba a tener problemas para alquilar casa, que no me iban a dar garantías porque no tenía plata: *"Yo te voy a dar una carta para mi cuñado que es juez para que él te salga de garantía cuando precisés"*. Entonces yo aprendí que gente buena y mala hay en todos lados, y a mis hijos les digo que la única riqueza que tiene un pobre es la confianza. Ahora tiran plata por todos lados, la gente se entusiasma y gasta lo que no tiene.

Estuviste un buen tiempo sin volver a tu Mataojo natal. En el '92 tuviste un recuentro...

Ahora mismo quiero hacer algo... pero sí, a Mataojo mismo estuve mucho tiempo sin ir.

Contanos un poco de esa vuelta.

Es que viajé, estuve en Estados Unidos, en Europa, y yo decía: *"¿Qué voy a hacer si está todo hecho?"*. Pero hay que buscar adentro de uno... y esa actitud mía de volver allá, ese regreso fue mi manera de investigar mi pasado personal y familiar, de resolver cosas pendientes. Porque cuando estuvimos presos, mis hermanos ni averiguaron que pasaba con nosotros por el miedo que tenían ¡Ahora son frentistas a muerte! Ahora era yo la loca (risas). Ese regreso fue un empezar a investigar todas las cosas.

¿Y tu experiencia como representante uruguayo a la Bienal de San Pablo?

Me largaron a la Bienal con ocho mil dólares. Ocho mil dólares le pagan allá a la portera. Si no era por Alicia Haber yo no iba a la Bienal. Alicia dijo: *"Si me dejan juntar plata, yo propongo a Lacy"*, así que yo no fui por el Frente Amplio; no me mandó el Frente a la Bienal. La gente critica, y dice esto y lo otro... Yo no soy amiga de Alicia, yo soy "conocida", pero allá me trató como se trata a una artista: no me dejó hacer nada, me llevó a todos lados. Diría yo que fue un premio de la vejez. Ahora no me importa más nada, cuando la gente dice, *"te tenés que buscar..."*, ¿buscarme qué? yo sé como es el mercado del arte, yo sé que depende de grupos, de galerías, de poderes. Yo no manejo una computadora ni quiero manejarla; entonces, ¿tú crees que a esta edad voy a tener la ingenuidad de pensar que va a aparecer un príncipe azul para mi pintura? No. Eso de Venecia ya me alcanzó, porque estaba siempre lleno el salón y dialogábamos como podíamos, incluso tengo los libros que la gente firmaba

en donde me dejaban mensajes, dibujitos. Los otros viajes me dieron mucho trabajo porque los hice sola. Yo no tengo ningún idioma más que el español y el portugués.

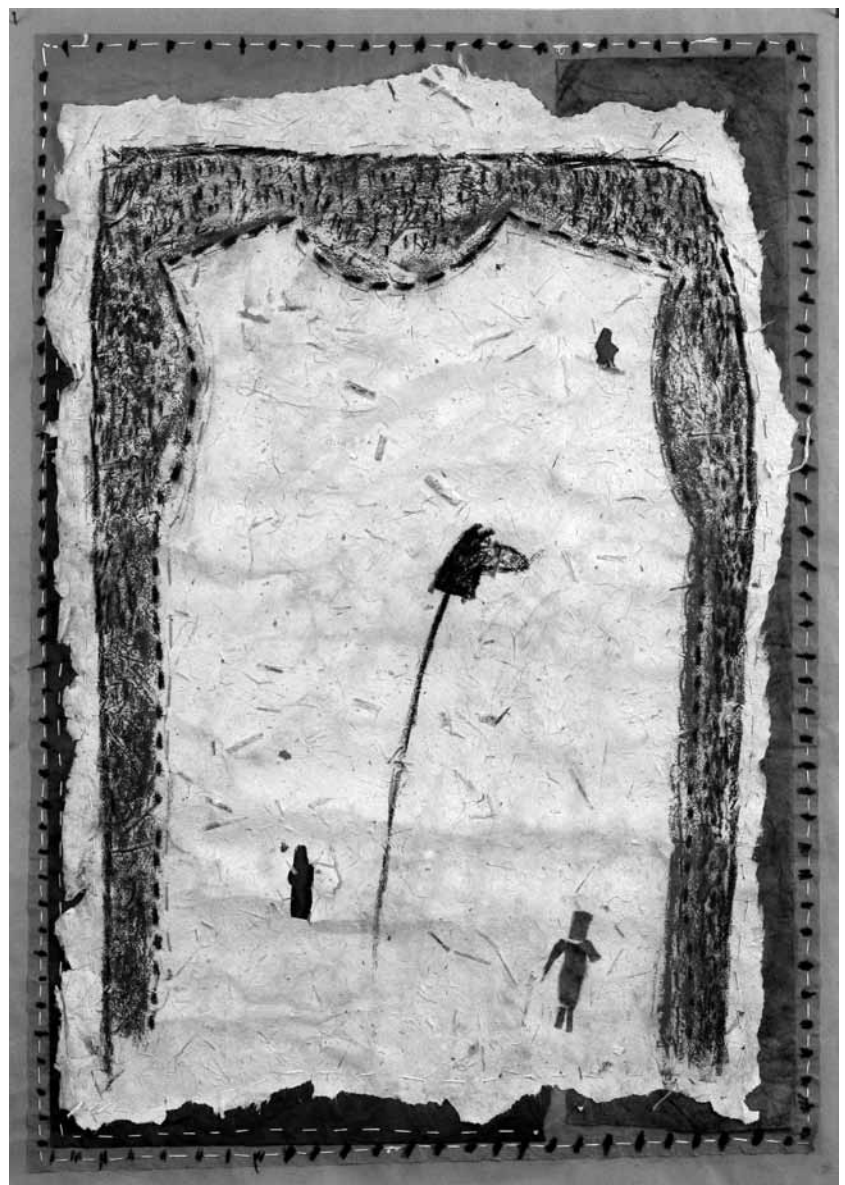
Ahora, pasando a otro tema, en tu obra aparece constantemente el tema del campo y tus raíces.

Mirá, ayer me decía [Hugo] Achugar: *"Si tú cuando estás bien pintás oscuro, prefiero que trabajes angustiada y se llene de color..."*. Porque yo tengo toda la serie que está ahora en el Museo Figari, que es de una etapa que pasé en el Balneario Buenos Aires, muy tranquila, haciendo mis pinturas y viajando "para adentro", pero después que volví de la Bienal de Venecia, empecé a reproducir las traperas, y como dicen los mexicanos, ni modo de hacerlo con poco color. Además fue una época de muchos problemas, Pichín se separó, todo estaba junto. Era

imposible hacer una cosa tranquila, salía para afuera todo el revoltijo. Además estoy segura que toda mi obra tiene que ver con el psicoanálisis. Yo me psicoanalicé con Walter Laborde, tres veces por semana durante tres años. No sabía que hacer con mi vida, tenía a los chiquilines adolescentes y mi vida dio un giro. Yo creo que tenía una "trancada" con la pintura y con la terapia empecé a pintar. Ahora con todo este borbollón voy con Raquel Capurro, pero no voy asiduamente sino cuando las circunstancias me superan.

Desde el año '97 en adelante trabajaste con varias series, todas relacionadas con el entorno rural, con los espacios de la mujer campesina. ¿Te consideras una artista feminista?

Los otros días yo hablaba de la familia de mi padre, que fue muy castradora. A él





lo desheredaron, lo corrieron y yo tengo cosas no resueltas con el dinero. Yo lo relaciono con el poder, y es por eso que digo que el único capital válido es tu crédito. Se lo he dicho a mucha gente, "con dinero a mí no me compran". Entonces, lógicamente soy feminista, porque soy mujer y las mujeres tienen todas las desventajas, pero creo que todos los seres humanos estamos atrapados por los grandes capitales. Mi trabajo puede hablar de una defensa hacia la mujer, pero más que nada se refiere a esa indefensión que sufre la gente en general. Me pasa con los tipos muy sensibles, que si no tienen ayuda, un eje, se descarrilan. Estaba escuchando a un cantante del Sertão: el tipo cuenta que pasó como veinte años en el campo, después se fue a vivir a Río de Janeiro, viviendo en la calle y comiendo de la basura, enganchado en la droga, hasta que encontró la puerta de salida y ahora es un capo de la música nordestina, si recordara el nombre ustedes lo deben conocer...

Hay mujeres que todavía trabajan en el entorno rural...

En el norte, donde hay grandes estancias no se da tanto, ahí trabaja la cocinera, la que cuida y no mucho más, pero el pequeño trabajo agropecuario se da más cerca de las ciudades.

¿Sentís la necesidad de ir asiduamente al campo?

Yo siento, sí. Ahora quiero ir, cuando mejore el tiempo, porque a mí el campo me carga

y el mar me tira todo para afuera. Me gusta caminar cerca del mar y todo eso, pero es como una cosa turística. Pero camino por el campo... tengo la sensación de que algo se me va a aparecer, algo se me va venir a la cabeza. Las propias maderas que traigo de allá...

De hecho has trabajado con ramas de arbusto, cuero en crudo...

Justo ayer limpié una trampa, porque la lana estaba toda apollillada y limpié todas las trampas. Hice mucha cosa en cuero en crudo. A mí lo que me entusiasma es ver un material o una situación que me diga algo. También me alimenta mucho la poesía. Cuando estoy trabajando soy lectora de poesía. Margarite Youcenar es una tipa que leo mucho, también a John Berger, que escribe sobre el campo viviendo el campo, hace una descripción de una vaca pariendo como la pude haber visto yo...

Tuviste dos hijos artistas plásticos ¿Cómo se vive esa relación?

Dos hijos y un marido artista.

Claro, un marido artista, un buen artista.

Un buen artista. La vez pasada [Ernesto] Vila me decía: "Pero que hacías con toda esa obra que no mostrabas!", es que sin plata no podés hacer una exposición.

Se hizo una exposición de Aldo Peralta en el Museo de Arte Contemporáneo,

Sí. Además ahora está apareciendo por distintos lados. Mi intención es que por lo

menos no se desvanezca en el aire. Y con los hijos... Pichín fue alumno de Clever Lara, también fue con Guillermo Fernández pero no anduvo. Hay gente que los rencores con los padres los continúa con los hijos. Guillermo con mi marido se había peleado, porque Guillermo quería llevar los Torres García a Salto y Aldo se opuso rotundamente porque era más expresionista, y un día dijo: "Éste es como el padre, no sirve para nada". Así me contaron, y lo saqué. Trabajé también con el "Flaco" [Osvaldo] Paz, que murió muy joven. Pablo fue alumno de [Miguel Ángel] Pareja y hoy hace unas cosas medio "torresgarcianas"... Yo digo que el viejo Torres ha dado de comer a todo el mundo (risas).

¿Cuál es tu relación actual con el devenir del universo plástico en Uruguay y en el mundo?

Mirá, en los ámbitos de la plástica uruguaya yo siempre tuve buena relación con todo el mundo, pero ahora resulta que estoy en la Comisión Nacional de Bellas Artes y ya me miran distinto. Pero como yo no manejo Internet a veces ni me entero de lo que pasa. Ya mandaron una carta de que hay una sola mujer... Una colega llamó para decirme que me iba a ganar miles de enemigos... tengo tan pocos amigos, que tener miles de enemigos no me preocupa demasiado.

¿Eso por estar en la Comisión Nacional de Bellas Artes?

Y eso que no tiene ningún poder, los que deciden en última instancia son los respec-



tivos jurados. Pero bueno, en Montevideo todo el mundo odia a todo el mundo, hay chacritas acá y allá. Yo no voy a las reuniones y a los vernisagges por enemistad o preferencias; es porque no salgo a ningún lado y porque me harta ver que en toda reunión están en esa misma. Después claro que voy a ver todo, porque si antes viajaba de mucho más lejos, todos los miércoles, a ver todas las exposiciones que me daba el tiempo, no me voy a quedar ahora. Pero el día de la inauguración, en general no voy.

¿Siempre hubo chacritas?

Eran distintas. Antes era por corrientes artísticas. Torres decía: "*Estás conmigo o estás contra mí*", pero también se moría de hambre, y los otros por el estilo. Ahora la pelea es por plata y por poder, pero no se habla de pintura.



¿Nos escuchamos poco?

¡No hablamos de nada! Cuando iba a vender tapices a Buenos Aires, era amiga de [Luis Felipe] Noé, de [Luis Alberto] Wells, de [Adolfo] Nigro. La última vez que vino Nigro me dijo,



"bueno, voy a tu casa pero mirá que no te puedo conseguir ningún lugar en Buenos Aires...", por favor, ¡todo el mundo se defiende! Yo no busco galería, no busco representante, no tengo nada de eso. Se notaba muchísimo en Venecia, cuando entraban a la sala y preguntaban por mi representante, "No tengo", y con qué galería trabajaba, "No tengo"; se daban media vuelta y se iban.

Estamos en un momento que el mercado lo abarca casi todo.

El mercado determina, pero además se ve que a los tipos les da seguridad eso.

Como todo es negocio, es como que se sienten cómodos con el hecho de que el artista ponga la obra y que el representante y la galería la manejen. Pero el artista pierde lugar en esa jugada. Hay gente que sabe negociar muy bien, pero yo no, no tengo ni idea de los precios a manejar. Nunca la tuve.

Antes se discutía más. Ahora no hay discusión.

Yo me siento totalmente desmotivada. Salvo algún día que tengo muchas ganas, hago cosas. Para mí la pintura es un alivio

en esta vida de mierda que tenemos, sino estaría colgada de un palo. Pero antes uno discutía cosas y decía esto va a cambiar... ahora se ve menos salidas. La instalación *"Las manos limpias"* la hice en octubre del 2004, las elecciones fueron en noviembre... el otro día decía en Maldonado que las manos limpias hace referencia a que todo el que carnea se ensucia las manos... y ya varios se han ensuciado las manos.

¿Qué es eso de "las manos limpias"?

Hice un brete, que es donde domestican a los animales, los marcan, los "civilizan". Por eso hoy te hablaba que el trabajo trascendía los feminismos, esto nos lo hacen a todos. Nos domestican en todos los sentidos. La violencia actual salió de algún lado, por la violencia de la televisión sumada a todas las demás violencias.

El arte actual es un poco reflejo de esto.

A veces sí, a veces refleja una bobada. Muñequitos colgados... qué se yo. Con muñequitos o sin muñequitos el arte tiene que salir de adentro. Tenés que ser tú, porque sino no es arte. Puede ser una decoración, otra cosa, pero arte no. Lo peor es que se critica justamente eso, que el arte salga de las tripas, ahora todo tiene que ser *light*. Leyendo el libro de Saramago [*"Ensayo sobre la ceguera"*] y charlando con [Ernesto] Vila sobre Pierre Bonnard, que quedó ciego, él me dice: *"Pensar que los mejores cuadros de este tipo los pintó ciego"*, y yo quise hacer una experiencia y pintar prácticamente a oscuras. Al otro día me puse a mirar el resultado de esas manchas, a ver como lo arreglaba y una brasileña que llegó me dice: *"Me encanta, quiero ese cuadro, te lo compro"*; *"pero no es un cuadro, son unas manchas, un experimento sobre la ceguera"*; *"Bueno, pero a mi me encanta igual y me lo quiero llevar..."*. La gente compra por antojos, por impulsos.

Quizá para curar sus heridas... Justamente, en tu muestra actual, en el Museo Figari, es recurrente el tema del curanderismo.

En otro catálogo yo puse que las "venceduras" son como un psicoanálisis arcaico, la gente cree y se cura, o consigue novio. Hace un efecto curativo porque tú te sentís más fuerte o más seguro o menos deprimido. La macana es que hoy a los gurises se les impone *"tenés que tener esto y esto y esto"*, los mismos bancos te llaman: *"Señora,*



tiene concedido un préstamo para levantar antes del tal tal de octubre”, ¡pero yo nunca lo pedí! Es por teléfono y a prepo.

¿Pensás que la izquierda ha subvertido alguno de estos esquemas?

No, qué van a cambiar si son consumidores también. El bienestar no está mal, pero el consumir por consumir sí. A mi me encanta la buena ropa, casi nunca me compro, pero cuando compro es cara, pero si no tengo no me importa. A veces una cosa que me embaló y la compré la uso recién a los tres años. No me interesa. Pero además, ahora no consumen cosas mejores, compran los últimos aparatejos para esto y para esto otro, que los odio a todos. Ahora los voy a jorobar, tengo un mensaje para recuperar que no sé que dice... (risas) 🗨️



De la serie "El Tiempo". Fotografía digital de alta definición, 2012.



De la serie "El Tiempo". Fotografía digital de alta definición, 2012.

EL TIEMPO RECOBRADO

Portfolio del fotógrafo Luis Alonso

Luis Alonso (1969) intenta “detener el instante”. Si bien se trata de una condición que podría parecer inherente a la definición de la técnica fotográfica, cobra una dimensión singular cuando el objeto-objetivo es una figura fija y desgastada. Jugando con la posibilidad de la lente, de ver lo imposible para el ojo; su reciente muestra **“El Tiempo”** (Sala Federico Saéz, MTOP, setiembre 2012), nos enfrenta con una imposible dimensión, cercana, pero a la vez descontextualizada, de la geografía erosionada de los objetos, al mismo tiempo que nos conduce a interpelar, en proustiano ritmo, las posibilidades ocultas en el *mare nostrum* cotidiano de imágenes banalizadas.

|Verónica **Panella**

*Tempus fugit. Memeto moris*¹

Tus últimos trabajos registran en forma minuciosa el desgaste del tiempo sobre los objetos, pero a la vez jugás a detener en una imagen esa erosión... ¿Cómo se resuelve esa dicotomía?

Eso es en realidad como una especie de acción secundaria. Cuando hice mi muestra anterior, *“El Estado del Tiempo”* (2002), con la que comparten el espíritu, aunque se trate de diferente técnica, una de las cosas que me preocupaba era que por primera vez no estaba presente lo que el fotógrafo entiende por *“el momento preciso”*

¿Qué sería “el momento preciso”?

Es la pelota abollada en la cabeza del jugador cuando la está cabeceando, enterrada en la cabeza... Un instante antes la pelota estaba en el aire, un instante después siguió su trayectoria. Eso es realmente congelar el instante. Después de hacer años de prensa y sacar al tipo en el momento justo y de trabajar varias exposiciones con ese tema y de creer además que esa es la excepcionalidad de la fotografía frente a las demás artes, la capacidad de congelar un movimiento y captar cosas que a simple vista no pueden percibirse, me preocupaba un poco encarar una muestra donde sen-

tía que eso no estaba tan presente. Igual hice la exposición e invité a Dina Pintos, una profesora muy importante en mi formación, que por un motivo u otro nunca podía venir a mis inauguraciones. Luego de la apertura de la muestra me escribió un mail destacando cómo había encontrado en esa obra el momento preciso... quedé muy impresionado y me hizo reflexionar. Encontrar los lugares en el estado en que yo los quería registrar era complicadísimo, porque los lugares abandonados no están así mucho tiempo. El paso del tiempo debía ser evidente, pero no podía haberse llevado todo... debía conservar los vestigios del paso de la gente. Ahora vos me decís lo mismo y la conclusión es que la fotografía tiene eso, siempre es el instante...

¿Podemos decir que todo tu trabajo tiene un hilo conductor? Yo lo veo particularmente claro entre las mencionadas “El Tiempo” y “El Estado del Tiempo”, pero también en “El Viaje” (1994)... hay una recurrencia con lo transitorio de la vida, que por otro lado queda capturado en la foto.

Yo creo que sí hay un hilo conductor, incluso en *“El Viaje”*, los ómnibus que termino

seleccionado para mostrar, son coches viejos. Ahí tampoco las cosas están nuevas ni brillantes. Quizás en las *“Nocturnas”* (1999) sea donde me haya despegado más, los vínculos están quizás en algunos detalles, hay algún destello de esa fugacidad, pero es un trabajo totalmente diferente.

¿Puede ser que en esta última muestra predomine el ámbito de “lo privado” en contraposición a “El Estado del Tiempo”, con una temática más enmarcada dentro de “lo público”?

Puede ser... en realidad yo me fasciné con las posibilidades de lo digital, de mostrar lo que a simple vista se ignora que está. Se relaciona con mi trabajo en el estudio y la dificultad que se nos plantea en publicidad, para que no aparezcan tremendamente evidentes los más mínimos defectos de los objetos... O sea, ¡exactamente lo contrario a este trabajo! Voy a fotografiar, no sé, una tontería, un plato con sus dos cubiertos y una servilleta, hago un acercamiento, ¡y está lleno de rayas! Sigo con el ejemplo, ahora le pongo una hoja de perejil fresco, ¿vos sabías que la hoja de perejil es peluda? La cámara ve mucho más que el ojo y ese fue el punto de parti-



De la serie "El Tiempo". Fotografía digital de alta definición, 2012.



De la serie "El Tiempo". Fotografía digital de alta definición, 2012.



De la serie "El Tiempo". Fotografía digital de alta definición, 2012.

da. Después me empecé a relacionar con los objetos que terminé utilizando. En la librería de un amigo había una edición de La Biblia, que es el libro que finalmente llevé a la exposición. Un día se lo pedí, porque lo iba a terminar vendiendo y me iba a sentir horrible... Lo llevé para el estudio lo tuve dos años, me olvidé que lo tenía. Un día se resolvió sacar unas fotos en la librería, varios amigos, una foto cada uno, la librería, el libro, me dije, "¡esta es la mía!", hice la foto y realmente me gustó y me enganché y a partir de ahí me puse a darle continuidad a la serie... Yo trabajo tranquilo, sin apuro y cuando veo que tengo material trato de conseguir sala, esa es mi dinámica y no me gusta presionarme.

LAS FORMAS DE ACERCAMIENTO AL "INSTANTE PRECISO"

De temprana vocación (su ingreso en Fotoclub es a los dieciséis años) y larga trayectoria en los medios gráficos, Luis Alonso rescata la importancia de la experiencia en la formación de un fotógrafo: "el trabajo te entrena de una manera impresionante. Sobre todo la prensa, que fue mi primera escuela profesional, es muy poderosa porque te obliga a trabajar bajo cualquier situación". En sintonía pues con su carrera profesional, su costado artístico supo captar la dinámica fugacidad urbana en series como "El Viaje" (1993) o "Nocturnas" (1996-99). La actual minuciosidad del trabajo en estudio, abocado al ámbito publicitario, lo conduce a explorar las posibilidades visuales del registro digital, pero

a contracara del filtro de la pausterizada perfección impuesta por el trabajo comercial y la normalizada mirada única: "por un lado, en diez años el nivel ha decaído, la mirada pública está desentrenada porque la gente se acostumbró a fotos de pésima calidad, cualquiera saca una foto y acto seguido invade las redes sociales... Por otro lado, las grandes empresas internacionales se cuidan más, pero con una sola imagen invaden el mundo" Completa esta multiplicidad de miradas con la docencia universitaria, a la que ve como una forma de devolver algo de lo recibido en sus años de formación. Parte de su trabajo artístico puede visionarse en la página <http://www.luisalonso.com.uy>



De la serie "El Estado del Tiempo", "Hipódromo de Maroñas". Montevideo 2000.



De la serie "El Estado del Tiempo", "Hipódromo de Maroñas". Montevideo 2000.

¿Cuál es el criterio de selección de los objetos?


Depende de cada caso. A veces el encuentro es primero con un objeto que me encanta, en otras tengo la idea y salgo a capturar un objeto. Tengo cosas que son de amigos, como el libro, otras las conseguí en la feria y otras, como el billete, que presenté en el anteúltimo Salón Nacional y luego me gustó para incluirlo en la exposición, cuyo interés pasa por el acercamiento, más que por el objeto en si mismo. En ese caso, la idea inicial era jugar con el concepto de "lo Nacional" y se me ocurrió usar un billete y quedé sorprendidísimo con el resultado, parecía un tapiz, con un entramado realmente extraño donde la tinta parece que cose los pelos y da un efecto de bordado, una locura. Es un poco a suerte y verdad. También hay objetos que pensé que podían rendir, pero luego no me gustaron y se descartaron.

Justamente pensaba si buscarías al objeto por esa "geografía" o "relieve" que se oculta a simple vista o por su componente más simbólico, como el juego visual tan fuerte de ver una "Barbie vieja".

Hay como dos ramas, varias personas ya me lo han dicho... Hay cosas muy macro, que quizás a simple vista no se identifican como los objetos que son, resultan más confusas en su condición de "pedacito de", como el cajón de Crush, y otras que son la fotografía del objeto completo, la foto del autito, la foto de la Biblia. Fue parte del proceso de descubrimiento, ver qué modalidad funcionaba para qué objeto determinado, no creo que sea de una sola manera. Sí tengo que reconocer que en el proceso de trabajo me fui metiendo cada vez más para adentro, y que por ahí pienso seguir recorriendo, porque es un tema que precisa más de doce o trece fotografías. No diría que este trabajo sea necesariamente la reacción contraria, pero sí que vi la potencialidad de la técnica al



De la serie "El Estado del Tiempo", "Hipódromo de Maroñas". Montevideo 2000.

desarrollar esta modalidad de trabajo en estudio. La búsqueda del escenario impecable que te obliga la publicidad me hizo ver cómo podía rendir la cosa si le daba el giro contrario... Lo que realmente quiero hacer lo hago cuando me dedico al arte, ahí soy completamente libre y no tengo que cumplir con ningún compromiso. 

1. "El tiempo se fuga. Recuerda que morirás", tópicos medievales que junto con "Vánitas vanitatum" (Vanidad de vanidades) y "Ubi Sent" (¿Dónde están ahora?), invitaban a recordar la fugacidad de la vida. En el siglo XIV, eran frecuentemente grabados en objetos cotidianos que remitían a la fragilidad y el paso del tiempo como relojes y espejos.



Tehching-Hsie.

Una bienal poética...

Llegar a las grandes ciudades brasileras, equivale a estar en el Primer Mundo, mucho más aún si se trata de San Pablo. Brasil se prepara para ser una de las próximas potencias del mundo y eso se percibe en que será próxima sede del Mundial de Fútbol, así como de los Juegos Olímpicos y la presencia de grandes exposiciones de arte que se celebran en el país norteño. Todo el mundo mira hacia Brasil y todos "quieren estar allí". En Río de Janeiro se celebró la segunda edición de la feria **Art Río**, y desde el 7 de setiembre y hasta el 9 de diciembre próximo, se estará celebrando en el Parque Ibirapuera, la **"Trigésima Bienal de San Pablo"**. Asimismo, hay alrededor de una docena de muestras, entre las que se destacan: Impresionismo: París y la Modernidad, con una exquisita selección de obras que arribaron del Museo D'Orsay de París (Centro Cultural do Brasil); **Lygia Clark** (Itau Cultural); **Caravaggio y sus seguidores** (MASP); **Isaac Julien** (Sesc Pompeia); el fotógrafo argentino **Horacio Coppola** (Instituto Moreira Salles); **Willys de Castro** (Pinacoteca do Estado) entre otras.

Daniel **Benoit Cassou**

La "30 Bienal de San Pablo" recibió la aprobación de la mayoría de la opiniones de peso, tanto locales como de los invitados extranjeros, entre los cuales José Teixeira Coelho, curador del Masp opinó que se trata de "una de las mejores bienales que hemos visto en los últimos

tiempos. Es clara, firme y bien trabajada. Da para ver que hay un autor y un pensamiento detrás de ella". Nicholas Serota, director de la Tate de Londres, comentó que "no se trata de una Bienal llena de objetos únicos, memorables, sino mas bien una asociación de ideas". Estas dos opiniones resumen bá-

sicamente la idea global que nos devuelve esta Bienal. Dirigida por el curador venezolano, Luis Pérez-Oramas, de trayectoria internacional, (curador del Moma, NY), bajo el título de "**La inminencia de las poéticas**", basado en las ideas del filosofo francés Michel de Certeau (1925-1986) en



Vista general de uno de los pabellones.



Sheila Hicks.

su libro *"La invención de lo cotidiano"* (1980). Es muy importante reparar en la formación de Pérez-Oromas, que además de ser historiador de arte, es escritor y poeta, de formación francesa, pues toda la Bienal versa en torno a la "mistura" (haciendo honor al portugués) de todas estas ciencias. Muy pocas veces se ha visto tan clara la mano del curador, quien recurrió a la participación de solamente ciento once artistas, habiendo omitido los envíos nacionales.

La selección es muy variada y recurre a varios artistas con trabajos de muchos años atrás, con el ánimo de lograr una comunicación y un dialogo transversal entre las obras, buscando un resultado común. Es así que citó creadores con formación de diferente índole, como escritores, poetas y cineastas que, desde su perspectiva, logran ese común denominador. En esa línea se destaca la obra del artista español **Benet Rosell** quien incorpora películas, dibujos, poemas, pinturas así como tallas religiosas en una propuesta donde estiba a modo de depósito, muchos lienzos en sus bastidores, que envuelve negando la visión de los mismos al público cuestionando la validez de las obras tradicionales. Básicamente, la Bienal se apoya en la obra

de tres artistas: el brasileño **Arthur Bispo do Rosario** (1909-1989), quien produjera su obra durante los cincuenta años en que debió de estar internado en un psiquiátrico, **Waldemar Cordeiro** (Roma 1925-1973) y el alemán **Hans Peter Feldman** (1941). Pérez-Oromas reunió artistas cuya obra comulgan con su línea, independientemente de la edad de las piezas, dejando así desvirtuada la idea de la vanguardia en las selecciones de las bienales, dándole cabida a su propuesta particular, transformada así en la verdadera obra vanguardista. No se pueden ver las obras en forma independiente, pues conforman un todo en el cual prevalece el sentido de la comunicación, y nada mas claro y oportuno para ello, que echar mano a la palabra, por lo que se ven varios artistas que trabajan con

la escritura, como es el caso del uruguayo **Alejandro Cesarco**, artista destacado dentro de las veinte obras imperdibles que realizara la revista *Veja*. Cesarco presentó una instalación que ya hemos visto en salas de Montevideo, así como un par de videos que trabajan con la palabra (como es el caso del trabajo que también presentara en la Bienal de Venecia). Cabe destacar la amplia gama de fotografías que se pueden apreciar, como es el caso del holandés **Hans Eijkelboom** quien a partir de una extensiva serie de obras, trabaja la idea de la despersonalización que se logra a nivel mundial a raíz de la indumentaria que nos une internacionalmente, propuesta que Pérez-Oromas confronta en una estupenda instalación con generosísima cantidad de obras del fotógrafo alemán



Bispo.



Benet Rosell.



Hans Eijkelboom

Agust Sander, artista que también supo registrar en la primeros años del siglo XX, a sus retratados clasificándolos a partir de sus actividades que se perciben por su indumentaria, contrarrestando el colorido del primero con la austeridad sepia del segundo.

En el tercer piso del edificio (que fuera realizado por el centenario arquitecto brasileño Oscar Niemeyer), también se presentan varios fotógrafos entre los cuales encontramos el trabajo del brasileño **Alair Gómez**, que registra hombres con cuerpos escultóricos, algunos desnudos y otros en poses de esculturas clásicas, con el ánimo de lograr piezas musicales, y no un alegato a favor de la homosexualidad como podría leerse a primera vista. Otros fotógrafos que se destacan son **Alberto Bitar** (Brasil) con

una diversidad de propuestas, y el peruano **Edi Hirose** que trabaja con secuencias de cementerios muy precarios.

Se aprecia también mucha pintura, cosa que fue observada por varios críticos dividiendo las opiniones. "Hay que acabar con la babosearía de que la pintura no es contemporánea" comentó Teixeira Coelho, "ya que aquí fueron colgadas como socios legítimos del resto de las obras", cosa que se evidencia con claridad, no solo en el colgado de las mismas, sino en el diálogo que logran con su entorno.

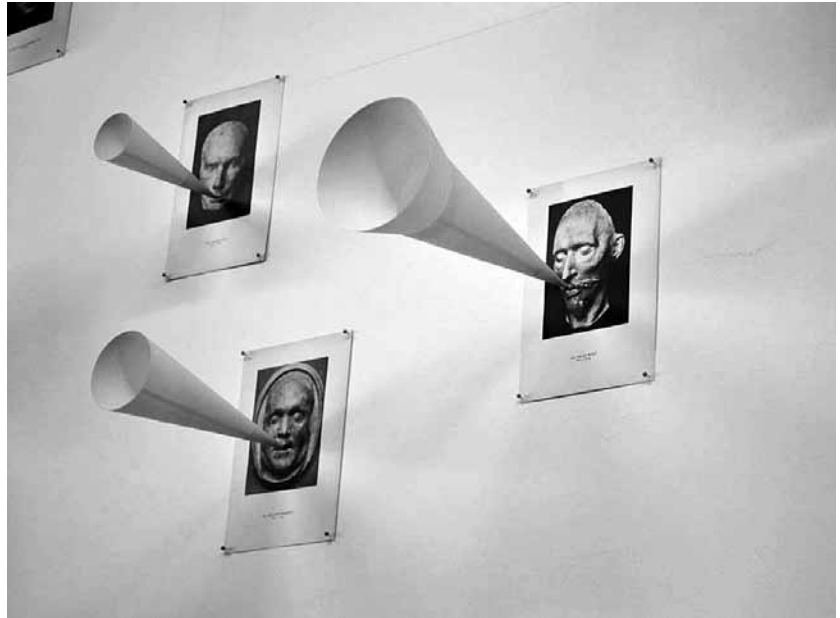
Cabe destacar la pintura del venezolano **Juan Iribarren** (1956), que partiendo de una obra "mondrianista" logra un resultado más plástico, mediante el chorroteo de sus líneas, que aluden a las diferentes tonalidades que se forman cuando el sol entra

y se refleja por a través de ventanales de diferente forma y color que también presenta en fotografías. Otro elemento recurrente en esta ocasión es el arte textil, que a modo de homenaje honra la presencia de la americana **Sheila Hicks** (1934), otra de las de las inspiradoras de esta muestra así como la obra de la también americana **Elaine Reichek** (1943) quien trabaja con bordados, siguiendo la línea de Bispo do Rosario.

Una obra que traza el principio curatorial de esta bienal, es la que proviene de **David Moreno** (USA, 1957) artista que se maneja con el sonido, la resonancia y las vibraciones como elementos de trabajo, en una instalación que, partiendo de máscaras mortuorias de personajes mundialmente conocidos, nos hablan de la mortalidad de los cuerpos, la condición animal del hombre y sus impulsos de vida y muerte manifestados en diferentes síntomas. Los dibujos gestuales del argentino **Eduardo Stupia** (1951), quien logra colocar al espectador en una visión o bien microscópica o bien muy macro, donde no se perciben imágenes concretas, quedando a criterio de cada observador ver lo que pueda o quiera encontrar. Y así podríamos continuar citando artistas que se destacan y que aportan, fundamentalmente su cuota aporte a la gran instalación que logra ser esta Bienal.

Cabe destacar la presencia de la coterránea de Pérez-Oramas, **Gego** (1912-1994) con presencia en los más importantes museos del mundo, que se percibe a modo de homenaje. Capta la atención un artista que resalta por su exquisitez y sensibilidad

David Moreno.



ya que su propuesta es más vigente en el tiempo. Se trata del brasileño **Cadú** (1977) quien habita una choza en una zona selvática de Río de Janeiro, rodeado de naturaleza, presentando una maqueta de la misma, así como el delineado en el piso de las medidas exactas de la casa, con un video que cambia semanalmente, donde exhibe el entorno y los animales que habitan la región. Por otro lado, presenta una serie de cajitas musicales que, a partir de los números de lotería premiados y mediante las perforaciones correspondientes, logran melodías diferentes, así como una armonía que surge del recorrido de un trencito eléctrico que intercepta una serie de botellitas que emiten un tintineo poético, para estar alineados con el espíritu de la Bienal. Una obra muy sutil, que sin dudas logra darse la mano con la obra del Bispo do Rosario, trayéndolo a ésta época, evocando la simplicidad de la vida y encontrando una forma de hacer arte desde una plataforma muy primaria y simple, como puede ser la de ambos artistas.

Pero las propuestas no acaban en la Bienal. Como dijéramos anteriormente, las muestras llamadas "paralelas" son dignas de un viaje hasta la ciudad paulista. Sin dudas la presencia de las obras del Museo D'Orsay, denotan la importancia que tiene el escenario brasilero en el mundo, expuestas en la zona céntrica de la ciudad, a pocos metros de la Catedral, en el Centro Cultural do Brasil, en un edificio con pequeñas y cálidas salas que fueron acondicionadas así como pintadas, para ambientar un recorrido en el París de la Modernidad, con obras de los impresionistas Renoir, Degas, Monet, Manet así como la bella obra de la maternidad de **Berthe Morisot**, "La cuna" pintada en 1872. Dentro de lo más novedoso y conmovedor, está la muestra del inglés **Isaac Julien** (1960) videasta que recibiera el Premio Turner en el 2001, quien presenta cinco videos instalaciones de enormes magnitudes, donde plasma su obra de una forma magistral ocupando un lugar destacadísimo dentro de los artistas de video-art a nivel mundial. 

Algunos datos útiles para visitar durante las últimas semanas de la Trigésima Bienal de San Pablo:

Caravaggio y sus seguidores; MASP. Avda Paulista, 1578. Mar, mie, vier, dom y feriados, de 10h a 18 hs. Vier 10h a 20 hs..

Lygia Clark. Itau Cultural.- Avda Paulista 149. Martes a viernes, 9h a 20 hs. Sab, dom y feriados de 11hs a 20 hs. Hasta 11 Nov.

Impresionismo: Paris y la Modernidad. Centro Cultural Banco do Brasil. Rua Álvares Penteadao, 112, centro. Mar a jue, 10 h a 22 hs. Vier, de 10h a 23 hs; sab, dom y feriados de 8h a 23 hs.

Isaac Julien. Sesc Pompeia – Rua Cleilia, 93, Pompeia. Mar a sab, de 9h30 a 21hs; dom y feriados, de 9h30 a 20 hs.

30 Bienal San Pablo – Parque Ibirapuera – del 7 setiembre al 9 diciembre 2012. Mar, juev, sab y dom. De 9 hs a 17hs. Mier y vier, de 9hs a 22 hs.

Adriana Varejao. MAM. Parque Ibirapuera. Mar a dom y feriados de 10h a 18 hs.

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

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



25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

colección en venta en museos y librerías

patrocinada por **Itaú** Fundación



National september 11 memorial & museum New York

Matilde **Accorenti Nin**

El nuevo ícono de la ciudad de NY: un recordatorio visible de la ausencia

Si bien el diseño de un memorial es todo un reto al momento de intentar elaborar una pausa en la vida diaria y generar un espacio de reflexión, el proyecto del **National September 11 Memorial & Museum** logra crear este espacio y trasladar al visitante a un estado de contemplación inmerso en el Lower Manhattan.

El monumento conmemorativo del 9/11, que fue inaugurado en Setiembre del 2011, es el resultado de un concurso convocado por el Lower Manhattan Development Corporation, (LMDC), en el año 2003. Sus ganadores, fueron el arquitecto Michael Arad de la firma Handel Architects, y el paisajista Peter Walker, de Peter Walker and Partners, quienes llamaron a su propuesta "Reflecting Absence" (*Reflejando la Ausencia*).

Siendo una de las zonas más concurridas y transitadas de NY, este proyecto fue materializado en una gran plaza, comprendida en una superficie de ochenta mil metros cuadrados, en la que dos enormes huecos, que son las huellas dejadas por las torres, se han convertido en piscinas con cascadas de agua que caen en sus cuatro lados, mientras podemos leer los nombres de las víctimas grabados en bronce sobre la balaustrada. Rodeada de árboles y áreas ajardinadas, el efecto logrado enmascara efectivamente el ruido y las vistas de la ciudad que la contiene.

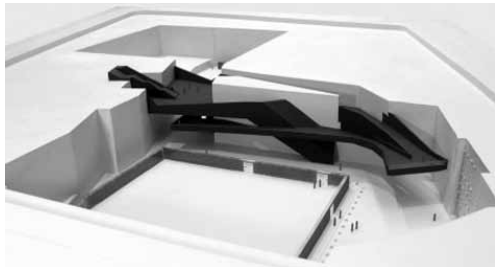
El acceso a la Plaza se realiza desde las cuatro calles circundantes, otorgándole así una íntima conexión con la ciudad pero a la vez protegida por ésta extensa plantación de más de trescientos árboles de roble. En el espacio inmediato bajo la plaza, hay una enmarañada red de zanjas de plantación y

túneles para el mantenimiento de las raíces de estos árboles.

Continuando el recorrido hacia el Museo del Memorial, ingresamos a través el edificio pabellón de entrada, diseñado por la firma noruega Snøhetta Arkitektur Landskap AS. Desde aquí, los visitantes descenderán a través de una rampa en zigzag que los transportará a treinta metros bajo tierra hasta llegar al nivel cero (*ground zero*), donde están las bases originales, "Foot-print," y los restos estructurales de las Torres Gemelas.

Museo del Memorial – visita al estudio David Brody Bond, (DBB), y entrevista a Charly Salinas Weber, uno de los arquitectos responsables del diseño del Museo.

El museo fue un encargo realizado a la firma DBB por el LMDC luego de haber sido anteriormente seleccionados también,



Imágenes cedidas por el Estudio Davis Brody Bond.

como los arquitectos asociados para el proyecto del 9/11 Memorial. El espacio en el que se proyectó el Museo es un recinto de once mil doscientos metros cuadrados, en el que los elementos existentes determinaron de alguna forma el concepto del Museo.

Por una parte, las dos piscinas que tienen su correlato en el interior y al bajar al nivel cero, son dos bloques de hormigón suspendidos. Estos elementos dan escala y articulan el espacio del Museo. La estructura de estos enormes volúmenes colgantes, no se verá y estarán revestidos en foam de aluminio y un basamento oscuro, lo que dará además la sensación de que "flotan sobre la luz." Debajo de ellos, se ubicarán las salas de contemplación silenciosa y en el centro del conjunto, un mausoleo llamado "Centro Memorial". A su vez, este recinto (denominado "Bathtub") está delimitado por los proyectos de los edificios colindantes, la terminal del trenes Port Authority Trans-Hudson, (PATH), y la frontera más importante, es la del muro pantalla original. Este muro de setenta metros formaba parte de la excavación del WTC. Este muro que sobrevivió al colapso de las torres, soportando enormes presiones laterales, conteniendo al río Hudson, también será parte de la exposición junto a las demás estructuras de fundación del sitio.

El único elemento "nuevo" es la rampa. El reto fue hacer que ella se adaptara a lo existente y que a la vez sea el eje o guía de la

exposición. Dicha rampa ("ribbon") será una serpenteante cinta realizada en madera, que acompañará al visitante en un recorrido dinámico del espacio expositivo a través de sus diferentes puntos estratégicos.

El museo enseñará todo, desde la construcción hasta la destrucción de las torres. Una extensa colección de artefactos que van desde elementos de construcción recuperados de tamaño monumental, hasta modestos recuerdos personales.

Una de las piezas más importantes es "**The Last Column**" que fue el último elemento estructural de acero que se desmontó durante la limpieza del sitio. Esta pieza, tapizada de escritos, fotos, notas y recuerdos colocados por familiares se ha convertido en un icono. Muchos de estos "artefactos", se han tenido que ir ubicando en la exposición antes del cierre del Memorial debido a sus dimensiones. Esto ha requerido un trabajo de coordinación constante tanto entre arquitectos, diseñadores, contratistas como

del avance de obra entre el 9/11 Memorial y el proyecto del Museo.

Ambos proyectos, piezas del nuevo programa del World Trade Center (WTC) con diferentes propósitos pero que se superponen física y metafóricamente en su intención de homenajear a los fallecidos en los atentados a las torres, pero también a quienes perecieron en el Pentágono y en Shanksville, Pensilvania y a las víctimas del atentado contra el WTC, en 1993, constituyen un continuo de espacios al aire libre y cerrado, que llevarán al visitante a una experiencia física y emocional a través de una "procesión histórica". Cerca del onceavo aniversario de los atentados, el museo abrirá sus puertas. Si la visita al memorial resulta abrumadora, el recorrido completo resultará sobrecogedor. 

Monumento Conmemorativo – 9/11 Memorial: Inaugurado 11 Setiembre del 2011

Arquitecto: Michael Arad (Handel Architects)

Paisajista Peter Walker (Peter Walker and Partners)

Museo del Memorial: en construcción – Apertura 2012

Arquitectos: Davis Brody Bond (DBB)

Pabellón: en construcción – 2012 fecha de apertura

Arquitectos: Snøhetta arkitektur landskap AS

Imágenes: Davis Brody Bond / Matilde Accorenti Nin

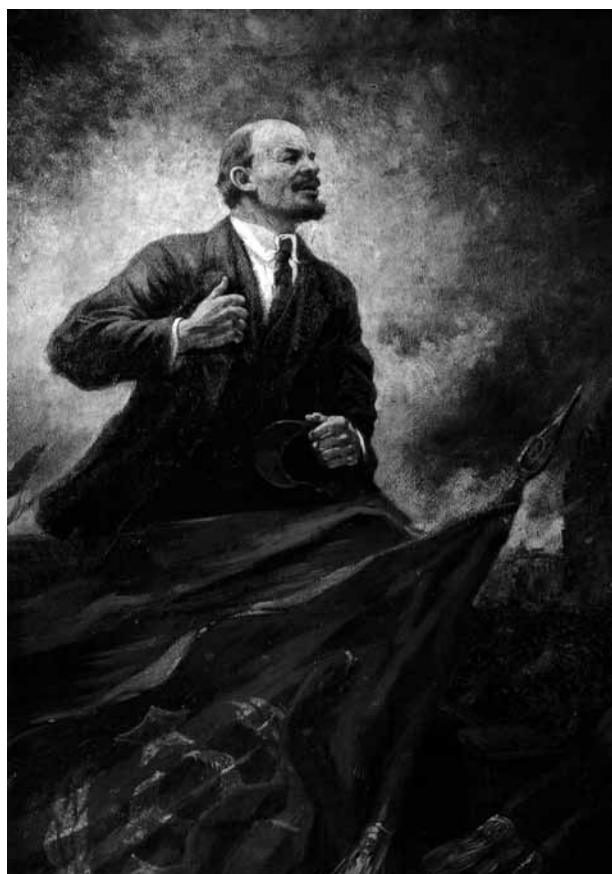
EL REALISMO SOCIALISTA

La pretensión de conducir y educar a las masas

La relación del arte con el poder siempre fue y será compleja e intrincada. Muchos artistas fueron seducidos por los movimientos de masas que marcaron el siglo XX: Marinetti, el fundador del Futurismo tuvo una relación ambivalente con "Il Duce" Mussolini; André Breton, líder del Surrealismo, aceptaba el leninismo. En los dos casos el arte se comprendía influenciado por el contexto socio-político, manteniendo la intrínseca función crítica que caracterizaba a las vanguardias. En la Unión Soviética se impuso, por parte del Estado, el concepto de que el arte debía servir a los fines políticos, argumentando que debía de ser realista y accesible a las masas, debía educar y guiar al pueblo. De esta forma se impuso el "Realismo Socialista" como la única manera de entender el arte; se persiguió a los artistas "disidentes", y después de medio siglo de permanencia, caducó con el derrumbe de un sistema que feneció por sus propios pecados.

Gerardo **Mantero**

Desde los años treinta hasta el fin de la Unión Soviética, imperó el "Realismo Socialista" como única concepción oficialmente reconocida para todos los artistas soviéticos. La diversidad estética que caracterizaba al arte soviético en la década del veinte, finalizó abruptamente cuando, el 23 de abril de 1932, el Comité Central del Partido Comunista, hizo público un decreto que disolvía todos los grupos artísticos existentes y en el que se explicitaba que los trabajadores que ejercitaran cualquier rama del arte estaban obligados a organizarse en "sindicatos creativos". En 1934, en el primer "Congreso Sindical de Escritores Soviéticos", proclamó el realismo socialista como método obligatorio. Según la definición oficial, la obra de arte debía ser "*realista en su forma y socialista en su contenido*". Esta fórmula un tanto ambigua (¿qué significa realmente "contenido socialista"?) se impuso sobre los artistas soviéticos, quienes rápidamente comprendieron que los nuevos parámetros determinarían su destino: el derecho a trabajar y, en algunos casos, el derecho a preservar sus vidas. El interés primordial de las autoridades soviéticas era la creación de un arte que no se pareciera al arte en boga en el occidente capitalista, juzgado como un arte decadente y formalista que rechazaba los valores artísticos del pasado. El influente crítico



Lenin en la tribuna, de Alexander Gerassimov, 1930, óleo sobre lienzo, 281 x 208,5 cm. Moscú, Museo Histórico del Estado.

De izquierda a derecha, **Stalin y Voroshilov en el Kremlin**, de Alexander Gerasimov, 1938, óleo sobre lienzo, 300 x 390 cm. Moscú, Galería Estatal Tretyakov.



de la época, Yákov Tugendkhold, definía la visión oficial de la siguiente manera: *“la distinción de arte proletario y no proletario no se encuentra en la forma sino en la idea de uso de esa forma. Las locomotoras y máquinas son iguales que en Occidente, sin embargo, es que aquí el proletariado es el dueño de de estas locomotoras y máquinas; éste es nuestro contenido”*. Sin embargo, en los años treinta se acusó a los teóricos y artistas vanguardistas de tener un enfoque nihilista del arte del pasado, impidiendo de esta forma al proletariado y al Partido Comunista la utilización del patrimonio cultural para sus fines políticos. En consecuencia también el Realismo Socialista fue presentado como una operación de preservación y rescate de la tradición cultural.

¿Qué significado se le daba al realismo en el arte impuesto desde el poder? Básicamente se trataba de desterrar toda huella de distorsión modernista de la forma clásica, para diferenciarse del arte burgués occidental. Los artistas soviéticos de la época se volcaban a retratar temas alusivos al imaginario que se estaba creando, manifestaciones y desfiles oficiales, reuniones del Comité Central del Partido, retratos de sus principales dirigentes, o trabajadores construyendo la base de una nueva sociedad. De una realidad cargada de futuro, concretamente todo dependía de un “desarrollo revolucionario” que se explicaba como método dialéctico. *“Lo más importante para el método dialéctico -escribió Stalin -no es algo que es estable en el presente pero está empezando a morir, sino algo que está surgiendo y desarrollándose, aunque el presente no parezca estable, ya que para el método dialéctico lo único que no puede ser vencido es lo que está surgiendo y desarrollándose”*. El “realismo” entonces se diferenciaba del condenado “naturalismo”, porque el primero captaba la totalidad del desarrollo

histórico y reconocía los signos de un mundo comunista venidero. La capacidad de hacer una lectura socialista de los hechos de la vida se consideraba la cualidad más importante de un artista socialista. Boris Ioganson, uno de los principales artistas de la época de Stalin, en un discurso en la Primera Convención de Artistas Soviéticos, en la década de 1930, afirmó: *“Un hecho no es toda la verdad; es simplemente toda la materia prima de la cual hay que fundir y extraer la verdad real del arte; no hay que asar el pollo por sus plumas”*.

El “Realismo Socialista” hizo su aparición en un contexto mundial donde la cultura de masas (comercial y global) se imponería hasta nuestros días. Las corrientes artísticas que caracterizaron ese periodo, como la Nueva Objetividad alemana, el Surrealismo francés, el Novecento Italiano y todas las demás formas de realismo utilizaron técnicas e imágenes tomadas de los *mass media* del momento. La diferencia radicaba que en Occidente la incidencia del mercado marcaba la cultura de masas, mientras que en la Unión Soviética estalinista no tenía como meta complacer al público sino “educarlo”, “guiarlo”. En los hechos esto se traducía en un arte que debía ser accesible en su forma, aunque sus contenidos y sus objetivos estuviesen ideológicamente predeterminados. En 1939. Clement Greenberg tituló su célebre escrito “Vanguardia y Kitsch”, donde describía la diferencia del arte de vanguardia y el arte de masas. *“El Kitsch de masas -afirma- se vale de los efectos del arte, mientras que la vanguardia investiga los recursos artísticos”*. El crítico

situaba el arte del Realismo Socialista en tiempos de Stalin, al mismo nivel que la cultura comercial de masas de Occidente. En ambos ejemplos primaba el efecto sobre sus públicos, sin entrar en una discusión crítica con las prácticas artísticas ni su contexto social. Pero en realidad los artistas



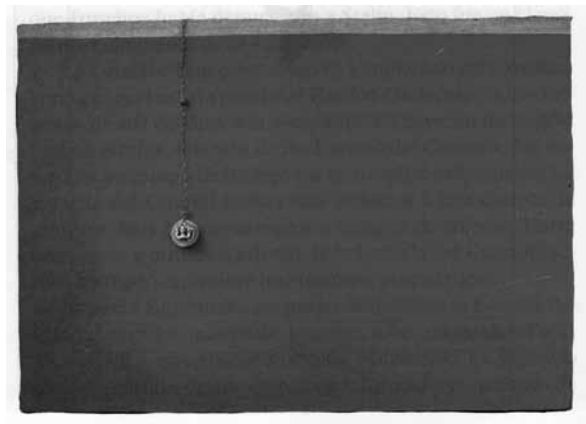
Lenin emigrado, 1905 - 1907, por Emil-Anton-Josef Wisel, década de los años veinte, óleo sobre lienzo, 152 x 69 cm. Moscú, Museo Histórico del Estado.



La manifestación, de Isaac Brodski, 89 x 60 cm, 1930, Museo ruso de San Petersburgo.



Estación Shuvalovo, Vladimir Ovchinnikov, 1978.
Óleo sobre lienzo, 161,3 x 140 cm.



Pared roja, Mijaíl Roginski, 1965. Óleo, cable eléctrico y enchufe sobre lienzo sobre tabla. 120 x 170,2 cm.

de las vanguardias, tanto occidentales como rusas, se sentían muy atraídos por las nuevas posibilidades de producción y difusión masiva de imágenes.

El arte disidente

"Artista no oficial" o "artista disidente", fueron los términos que se les adjudicaron a los artistas que no adherían a la corriente dominante. Los mismos se nucleaban en pequeños círculos en Moscú o en otros lugares, corriendo el riesgo de ser denunciados no solo como disidentes, sino como parásitos desempleados, factibles de ser enviados a campos de trabajo u hospitales psiquiátricos. Los artistas oficiales tenían acceso a los materiales de arte que se comparaban en los almacenes estatales, mientras que los artistas disidentes tenían que agudizar el ingenio utilizando planchas de fibra comprimida, pintura de automóviles, pintaban sobre madera, hacían grabados sobre papel de envolver de mala calidad, etc.

Norton Townshend Dodge (nacido en 1927 en Oklahoma), fue un catedrático norteamericano especializado en economía soviética. Utilizando los beneficios que le otorgaba su profesión, recorrió la Unión Soviética en busca de los pintores no admitidos por el régimen. Sorteando innumerables riesgos, llegó a reunir nueve mil cuadros, siendo la mejor colección mundial de arte ruso del período comprendido entre 1956 y 1986. Logró sacar muchas obras del país, y difundió a los artistas y tendencias que se desarrollaban clandestinamente; como las obras de Alexandre Shnurov, Mijaíl Roginski (vinculados al pop art), Dimitri Plavinsky, Vlas Zilich (vinculados a la abstracción), Minas Avetissian (vinculado al fauvismo), Vladimir Ovchinnikov, Igor Tiulpinov (vinculados al realismo fantástico), Vladimir Nemujin, Viken Tadevossian, Lidia Masterkova, Eli Beliuti (vinculados al expresionismo abstracto), el internacionalmente reconocido Iliá Kabakjov (vinculado al conceptualismo) y el escultor Ernst Neizvestni (vinculado a la abstracción geométrica), entre otros.

En la década del sesenta se hizo muy conocida una historia en los círculos relacionados al arte, basada en un cuento de hadas ruso:

"Un artista atrapó al pececillo dorado. El pececillo dijo al artista: te concederé tres deseos. ¿Qué deseas?

Artista: Una dacha junto al mar.

Pez: Concedido. ¿Que más deseas?

Artista: Una mujer que haga juego con la dacha.

Pez: Concedido ¿ Que más deseas?

Artista: Ser miembro del Sindicato de Artistas.

Pez: Concedido. Tú ya no tienes talento alguno."

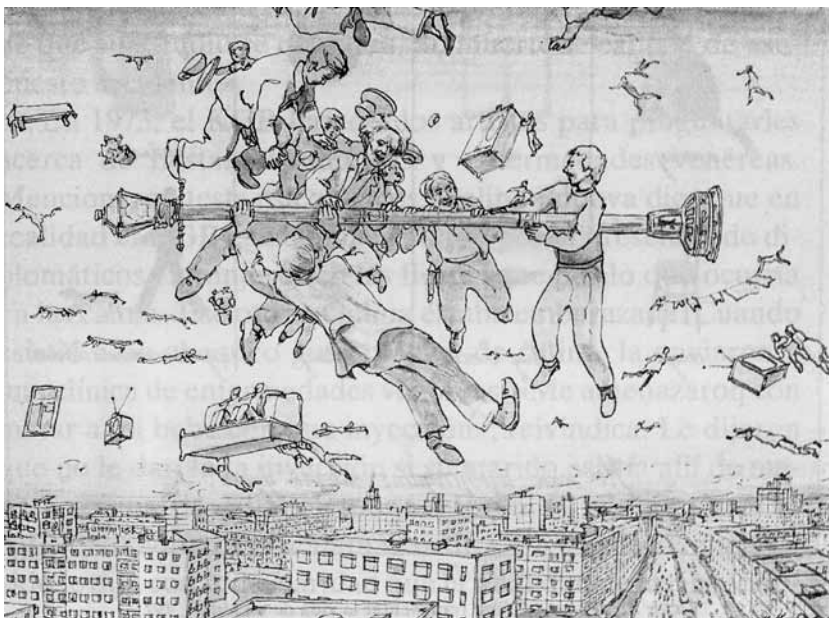
Los talleres de los artistas disidentes también tenían que estar escondidos, camuflados. Era recurrente encontrarlos debajo de grandes tuberías en un sótano. Dodge contaba que para ver la obra de Iliá Kabakov; "subió por tres tramos de escalera hasta el ático de un edificio de apartamento, cruzó una puerta extremadamente estrecha y, de algún modo, mantuvo el equilibrio sobre tabloncillos colocados en el techo evitando una caída a través de un cielo raso al apartamento de abajo. Finalmente una puerta se abrió a un amplio lugar de trabajo. Algunas de las pinturas de Kabakov sobre cartón prensado eran tan grandes que no había manera de trasladarlas". Estos artistas, por lo general,

eran mantenidos por sus mujeres. A partir de la puesta en vigor del "Decreto Contra el Parasitismo", algunos se animaron a manejar ascensores o a palear carbón. En muchos casos las compañeras de los artistas también pintaban, con tanto talento como sus maridos. Sin embargo estaban destinadas a cargar con toda la responsabilidad de las tareas domésticas; preparaban los bocadillos mientras los hombres disertaban pomposamente sobre arte y bebían vodka. El hostigamiento a los artistas no oficiales fue más riguroso en unos momentos que en otros. En la antesala de la Perestroika liderada por Gorbachov, durante los gobiernos de Andrópov y Chernenko, la represión a los artistas "no oficiales" se hizo más drástica de lo que había sido en las décadas de 1960 y 1970, bajo los mandatos de Krushev y Brézhnev. En 1962 se realizó una gran muestra en la Manezh, la antigua caballeriza real, celebrando los treinta años de realismo socialista, donde se mostraron dos mil lienzos de integrantes del Sindicato

de Artistas, y se permitió que en una sala aparte se expusieran unas pocas obras del "arte nuevo", realizado por artistas jóvenes. El primer secretario Nikita Krushev aceptó echar un vistazo. Ante un lienzo del joven Borís Zhutovski, preguntó: "¿Quién pintó este cuadro? ¿Para qué sirve un cuadro como éste? Quiero hablar con él". Zhutovski dio paso adelante, y el mandatario le increpó; "¿Cómo pudo pintar algo como esto? No vamos a gastar un solo kopeck en esta mierda. Tenemos el derecho a mandarlo a cortar árboles hasta que devuelva el dinero que el Estado ha gastado en usted". La comunidad diplomática instalada en la Unión Soviética, estableció, en algunos casos, relaciones con los artistas disidentes, asistiendo a las muestras clandestinas que organizaban los artistas, ayudándoles a sacar sus obras de la URSS, o a coleccionar obras que de otra forma no se habrían preservado. Tal es el caso de George Costakis, un griego que oficiaba de enlace entre la embajada de Canadá y el gobierno soviético. Para mu-



Eli Beliuți, **En la calle**, 1977.
Óleo sobre lienzo. 129,5 x 64,7 cm.



Ilya Kabakov, del álbum **Están volando**, sin fecha. Tinta y acuarela sobre papel, 20 x 26,7 cm.

chos de los integrantes de la diplomacia, se sobreentendía que era un informante de la KGB, pero la importancia de la colección Costakis consistía en la valía incalculable de sus iconos antiguos y las obras de los artistas de mayor relevancia de la vanguardia rusa del siglo XX: Kandisky, Chagall, Rodchenko. Finalmente la KGB lo obligó a abandonar el país.

Tras la muerte de Stalin los intentos de homogeneizar la percepción del observador, fueron quedando obsoletos, el "Realismo Socialista" pasó a ser una parte de la burocracia soviética, amenazada por los aportes de artistas que lucharon contra la censura imperante.

tiempost
postal | logística | distribución

La nueva realidad

Como suele ocurrir después de un período oscurantista, a partir del derrumbe de la Unión Soviética, y el consiguiente fin del realismo socialista, la nueva camada de artistas arremetió contra los mitos y profanó los símbolos del imperio caído. El director de la revista Moscow Art Journal y crítico de arte ruso Viktor Misiano, describe con agudeza la era post comunista: *"En los noventa la historia arrojó a los habitantes de este enorme país a una dimensión completamente nueva. Parecía que todo iba a empezar de cero, que todo iba a ser tal y como nosotros queríamos, aquí y ahora. En el arte, este estado de euforia ha quedado plasmado fundamentalmente en dos movimientos: en primer lugar el "Accionismo moscovita" de Anatoly Osmolovsky, Alexander Brener y Oleg Kulik, tres artistas claves que entendían el*



En carne y hueso, performance de Oleg Kulik realizada durante los años noventa.

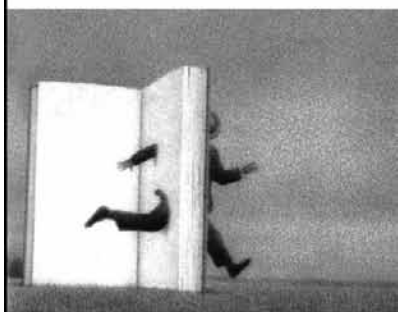
arte como una irrupción transgresora, que en la práctica se traducía en una exaltación de gestos provocativos y escándalos públicos. Y en segundo lugar, en las primeras épocas pos-soviéticas ha quedado reflejado en un sueño igual de exaltado e ingenuo de un nuevo sistema de arte, entendido como la antítesis de la era comunista ya pasada. En lugar de la estricta censura, se instaló la libertad sin límites. El proteccionismo total del Estado debía ser sustituido por el mercado total y la ideología, por el espectáculo". Oleg Kulik envió, en 1998, a la Bienal de Amberes una obra que consistía en un maniquí que representaba a León Tolstói, metido dentro de una jaula. Sobre la misma colocó un grupo de gallinas vivas que defecaban sin compasión sobre una de las cabezas más lucidas de la cultura decimonónica rusa. Anteriormente, en 1995, Kulik realizó una performance en la que estaba totalmente desnudo, y emulaba a un perro rabioso que intentaba morder a los espectadores; metáfora que explicitaba la agresividad que reinaba en la transición de Rusia hacia el capitalismo. Para Ekaterina Degot, reconocida crítica de arte, la aparición del mercado es lo que marca la producción del nuevo arte ruso: *"Antes de la Perestroika existía arte de vanguardia en Rusia, pero se mostraban en círculos artísticos limitados, y en domicilios particulares. Por eso el principal cambio en el arte no afecta tanto a las ideas, sino al aspecto económico: los artistas empezaron a viajar al extranjero y el arte ruso cotizó y se hizo más conocido en Occidente".*

Recientemente se inauguró en el centro




Arts Santa Mónica, en Barcelona, una gran muestra que reúne a treinta y seis artistas rusos destacados por el premio Wassily Kandisky, titulada *"En un desorden absoluto"*. El comisario de la misma¹ Andréi Eroféyev, conocido en Rusia como el "comisario de los escándalos", describía así la situación actual del arte ruso: *"Tras la caída del imperio soviético y del comunismo, el arte ruso busca de nuevo su identidad. Dicha identidad artística se ha mantenido a través de muchas formas que tienen poco de común entre sí (el icono religioso, la vanguardia, el underground conceptual): Rusia hoy es un limbo, es más una zona de incertidumbre que una afirmación. La palabra clave en este momento histórico es caos"*. ■

1. Andréi Eroféyev fue director de la galería estatal "Tretiakov", de donde fue despedido por difamar la imagen Rusa, a partir de una muestra titulada "Arte prohibido", celebrada en el Museo Sajarov de Moscú en el año 2006. Este hecho fue considerado para algunos como la vuelta a la censura de antaño.

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



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



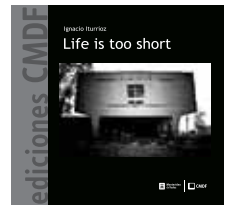
Jeté.
Christian Rodríguez



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



Mar del Plata zínfierno 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 Mugica



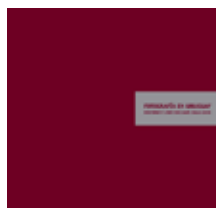
Artículos de investigación sobre fotografía 2011.
S. Pérez Fernández, C. Gamarnik



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

PETRONA VIERA / Río Santa Lucía
Esta pintura integra
el acervo pictórico del Banco República



**Un artista se reconoce por su trazo.
Un país, por su banco.**

 **BANCO
REPUBLICA**



El Banco País