

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

**Américo Spósito /
José Pedro Costigliolo /
Carlos Musso /
Reflexiones inconexas (0 no) /
Espacio de Arte Contemporáneo /
La difícil inclusión de las artistas
mujeres en la Historia del Arte /
Cine y artes plásticas /**

- 3** Contra la dispersión del tiempo:
reencuentro con Américo Spósito
- 8** Costigliolo: Homo Geometricus
- 12** Reflexiones inconexas. O no.
- 14** Entrevista a Carlos Musso
- 22** El nuevo Espacio
de Arte Contemporáneo (EAC)
- 24** En construcción:
la difícil inclusión de las artistas mujeres
en la Historia del Arte.
- 28** Cine y artes plásticas



Uruguay / Año 4 / Nº 17 / abril 2011
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

staff / Colaboran en este número

Ionit Behar (Haifa, Israel, 1986). Crítica de Arte, gestora cultural, curadora. Realizó sus estudios de Gestión Cultural en la Fundación Banco de Boston en Montevideo. Se licenció en Teoría del Arte en el Programa Multidisciplinario de las Artes de la Universidad de Tel Aviv. Participó en la reapertura del Museo de Israel, Jerusalén, en julio de 2010. Recientemente se desempeña como asistente de curador y encargada de prensa en la ONG No Longer Empty en Nueva York.

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

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

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

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy
Directores: Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.
Diseño gráfico: Rodrigo López.
Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura 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.



Contra la dispersión del tiempo: reencuentro con Américo Spósito

Figura muy presente entre quienes lo conocieron, pero esquiva para aquellos que no vieron las pocas retrospectivas que se hicieron en Montevideo de Américo Spósito (1924-2005), la suya es reunida a través de dos entrevistas. La primera, que le hiciera en los '60 un joven Alfredo Zitarrosa, periodista del Semanario Marcha, y la última, poco antes de su muerte, llevada a cabo por Andrés Echeverría para El País Cultural. El "loco" Spósito, como se lo conocía, reaparece así entre nosotros gracias a la vivacidad y paciencia de sus dos entrevistadores tan alejados en el tiempo, quienes registran, cada uno en su momento, el discurso torrencial de un pintor que no solo pintaba sino que pensaba sobre el acto de hacerlo y lo comunicaba a viva voz, caminando, charlando, inquiriendo y contestándose. En el mismo apartamento abigarrado pero con gatos distintos, con y sin la presencia de su mujer Haydée, más solitario en la última, más "loco" en la primera, estas dos entrevistas nos permiten escuchar la voz caótica y al mismo tiempo llena de iluminaciones certeras, del pintor de los ceibos, las gruesas franjas, la decidida y vibrante plasticidad.

Alicia Migdal

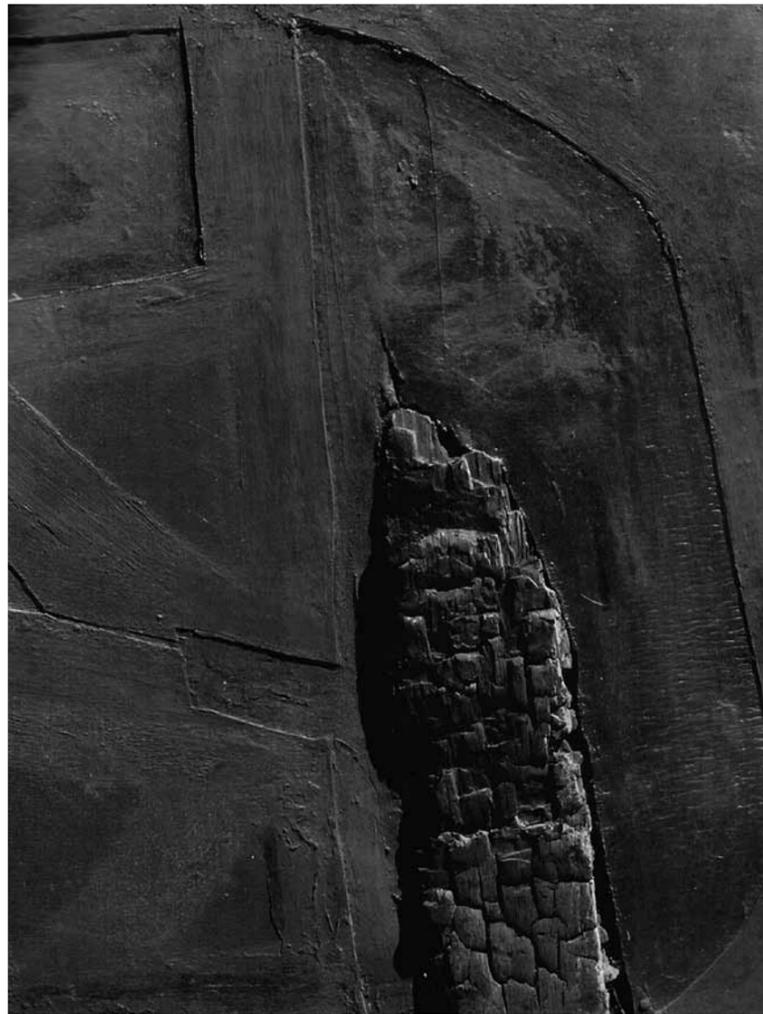
El desempate y/o la demolición, absolutamente.

Entrevista a Américo Spósito, por Alfredo Zitarrosa (1).
Marcha, julio 30, 1965. Recogida en el volumen *Crónicas - Entrevistas para Marcha*, Ediciones de la Banda Oriental (2002)

Américo Spósito: pintor abstracto. Y principalmente —me digo que hay que decirlo— tomar en cuenta que al pintor tampoco se le puede "representar", esto es, que no se le puede reportear, en un sentido tradicional. Preguntarle cosas es como un castigo. Por otra parte está a la vista el hombre; aunque sea inseparable de su obra. Y ese es el tema de la nota. Pero como él insiste en parecer un argumento de lógica-formal, casi siempre, y por fuerza de ese empeño, la persona misma queda entre paréntesis. Habrá que hacer pininos para hilvanar todo con algunos juicios modestos. Públicamente, es necesario pedirle disculpas a Pablo Mané (y al lector), por otra parte, toda vez que tendremos que orillar el terreno de la crítica. Y además es necesario reiterar: Spósito, que está vivo y conversa como todas las personas, a veces parece más bien un servo-mecanismo, una máqui-



Ceibos 1. Óleo sobre tela. 80 x 160 cm.



Leño. Óleo y madera sobre tela pegada a fibra. 100 x 150 cm.

Siempre está inventando cosas y no se le puede agregar más fama de la que conquisten directamente sus cuadros o su persona auténtica.

Fiel a sí mismo, por otra parte, tiene el instinto certero del que se investiga concienzudamente. Podrá pararse a conversar durante media hora con un desconocido, confundiéndolo con un amigo —no le pasa a cualquiera—, pero jamás olvidará un cuadro que haya visto, una exposición, o el nombre del pintor que le interese.

Cree en la ciencia, lo mismo que en Jehová y en las pirámides. Habla de la luz como si se tratara de una cosa, del vino como si fuera una persona. Pero como el reportero suele andar apurado, cuando uno le pide, le ruega, que se ciña al reportaje, dice que *"bueno; pero si vos querés trabajar conmigo, tenés que asumir la responsabilidad..."*(?). Después de atravesar por el realismo, por las estructuras dinámicas y por los petróleos, la pintura de Spósito parece volver por sus fueros originales, tratando de reconciliarse (*"en otra vuelta de la espiral"*) con las cosas concretas, con el color y con la vida.

Viendo eso, y aunque traída un poco de los pelos, como hay fotografías y parece que "existen" concretamente, se le hace una pregunta sobre los platos voladores. El contesta que *"eso es como preguntarle a un topo qué opina de las gaviotas"*.

...?

El teléfono... —acaba de sonar. Spósito siempre tuvo cierta desconfianza hacia el teléfono. Es cómico verlo levantar el tubo, mirarlo bien y acercárselo lentamente al oído, como si fuera a recibir una descarga. Va hasta el teléfono y habla:

...estoy acá con A. Z.... Sí, estoy solo prácticamente... Lo que hay, bueno, tengo unas ideas... Lo que pasa es que hay que concretar las cosas... ¿Qué tal? ¿Son bien? ¿Funcionan? ¿Pero lo encara estéticamente o es una información, así, tratando de penetrar en el prob... —hay una larga pausa—... Necesito una persona que tenga sierra; necesito agarrar maderas y serruchar esas maderas... para que queden los agujeros... Bueno, venite; porque resulta que voy a tener témperas y óleos... ¿Vos conocés la exposición de la Unesco sobre el lenguaje de la escritura?... Estuve... Copié todo, sí.

(Se ríe. En realidad copió todo, varias veces)...

Porque el arte es un planteo de signos. Llamaba la atención la falta de pintores...

na cibernética. Lo mismo que al resolver una ecuación, cuando se quiere remitir lo que dice al sujeto real, habrá que hacerlo multiplicando cada término por el paréntesis. Adentro del paréntesis, por supuesto, está la incógnita.

Cuarentón, calvo, medio loco, desconcertante, calabrés, le falta el palo para subirse a la montaña y andar pastoreando unas cabras. Lleva lentes a causa de que pinta y le gusta tocar, mirar de cerca, "ver" que las cosas son, que están: es como una necesidad.

Naturalmente a veces parece una criatura, es comilón, tiene carácter fuerte. Dibuja admirablemente y ha pintado con asfalto, con agua —como cuando yo era chico—, con incamate, aparte las materias tradicionales. Es religioso, metafísico, macizo, histrión, distraído. Vive de su sueldo de profesor, en un apartamento demasiado estrecho para sus grandes cuadros del pasado.

Su gran descubrimiento, después de los cuadros negros —¿quién fue que dijo: *"solo veo la noche dentro de mí"*? Premio Blanes, año 1961; el pintor ya vivía comprimido en un taller de tres por cuatro— fue la flor de ceibo. De apunte en apunte,

deslumbrado por el rojo, desembocó en la actual exposición del I.G. E. (Instituto General Electric).

Si la obra de un abstracto se resuelve a despecho y en contra de la realidad (como él dice, *"demoliéndola"*), la lucha de Spósito, librada a brazo partido con un presupuesto y con unos medios sofocantes, acaba de desembocar en la victoria de un color, de un símbolo, en la creación de treinta cuadros que se sostienen, dicho sea con perdón de sus amigos, en los mismísimos bofes del pintor.

Esta exposición de "Ceibos" (los cuadros se llaman así, como otros se llamaron "topos", "olimares", etc.) fue preparada en quince días. A falta de paredes para ceibos monumentales, el artista parece haber querido concentrar en cada tela una gran tensión poética. La conversación misma de Spósito, a los fines de justificar esa apreciación, contiene un alto porcentaje de lirismo. Si uno quiere escuchar cosas de auténtico cuño literario, vale la pena oírlo hablar de sus místicos, álgidos, dulces ceibos.

También puede hablar, sin embargo (¿o "por supuesto"?), de las víboras o del sánscrito.

Larvas 2. Óleo sobre tela. 106 x 156 cm.



(Hay otra gran pausa. Quién sabe qué cosa le están diciendo)...

En estos momentos de crisis económica nos viene muy bien, eso que está bravo, la opinión que corre en los ambientes realistas... Dicen que esto se viene abajo de una manera bárbara... Ah, ¿sí?... ¿Vos crees que acá podrá haber una tentativa de revolución o de agresividad?... Ah, ¿sí? Ah, yo de eso no sabía nada...

(Otra pausa que aprovecha para atender a los gatos que lo están rodeando)...

¿Qué cosa decís... de los platos voladores? ¿Vos también andas con eso de los platos voladores?... No, mira, yo no vi nada... Concretamente no, no vi... Bueno venite. Hasta luego.

Cuelga el teléfono y viene hasta donde yo estoy terminando de copiar la conversación, afanosamente:

¿Qué te pasa que estás escribiendo? ¿Se enfrió el agua?

Habíamos empezado a tomar mate. Trajo uno de los cuadernos donde copió la exposición de la Unesco.

¿Viste eso? Es la evolución de la estructura sol-luna-tigre-recibir. (?)
"La letra se hace obra de arte. El objeto y el signo forman, con la personalidad del que escribe, un conjunto completo y armónico, materializado en la blancura del papel".

Américo, tú ves alguna relación, en alguna de las escrituras que copiaste, con...
Mira, todo es ceibo...

Ahí se te fue la mano. La voz vino desde el porche. Acababa de entrar Haydée, su mujer, con varios paquetes.

Mientras nos saludamos, Américo dice:
¡Ah! Haydée... ¿Cómo estás, Haydée? —a veces, se pone serio y besa a su mujer como si fuera la maestra. —Sí, no... Pero es la hazaña más hermosa de mi vida tener sistematizado el problema del lenguaje y la comunicación... ¿No te parece, Haydée?

Sí, Américo.

Sí, Américo —repito yo. (¿Yo había dicho algo de la máquina cibernética?)—.
Pero te pregunto por el arte abstracto...

Mira si esto no es ceibo... Una súplica hecha por un maestro chino... —Y me muestra otra vez el cuaderno, literalmente cubierto de dibujos.

Claro, Américo, naturalmente... Pero yo digo de la pintura abst...

Oíme una cosa... El otro día hablé con una persona bastante inteligente, que andaba preocupada con el problema de los platos voladores...

No, Américo. Eso ya lo contestaste —interviene Haydée, que es la que suele "concretarlo"—. Él quiere una definición sobre pintura abstracta.

Sobre pintura abstracta... Bueno, Haydée, pero hay que ver que vos no me dejás hablar... —suena el teléfono —...¡El teléfono!... Perdóname.

Mientras él habla por teléfono, Haydée y yo nos quedamos conversando. Cuando vuelve dice:

Che, ¿éste no me habrá partido en cuatro las telas? Porque dice que hay 31 obras.

¿Con quién hablaste, Américo?

Con el de los bastidores.

Américo, ¿cuántos cuadros pintaste?

Sí, yo ahora me tengo que ir para Colón. Habría que hacer un gran cuadro— ceibo, un plano-ceibo bien grande, al óleo... —se piensa necesariamente en el personaje de "La boca del caballo".

Haydée se pone a preparar el té y yo veo que tengo que sacarle una declaración sobre pintura abstracta, de cualquier manera. Spósito, mira una cosa. ¿Vos te acordás de Hegel que decía que la idea se enajena en la realidad?

¿Eh? Ah, sí... Escucha lo que te voy a decir: la enajenación de la idea por parte de la realidad es un resultado del movimiento abstracto del individuo, de la cabeza... Eso se desempata en el terreno del arte abstracto, enajenándose de nuevo la realidad por

parte de la idea. ¿Cómo te explico mejor?

Creo que te entendí perfectamente, Américo. (El desempate de Hegel..., de la r...; Américo en su juventud era un gran jugador de fútbol). Y entonces, respecto del arte abstracto...

Pero no te estoy diciendo... ¡Escuchame bien y anotate esto: Venimos de lo ideal y vamos a lo real!

Estás defendiendo un punto de vista materialista.

¡Pero y claro!

¿...?

De lo real llegamos a lo abstracto y de lo abstracto nos paramos en lo posible. El hombre creador es la posibilidad, la disponibilidad, no la necesidad.

Bueno...

Apunta mejor... ¿Vos que entendés ahí? Attendeme bien: La posibilidad es el campo donde se organiza el nuevo arte. Y una de las cosas notorias en los pintores contemporáneos es el MOVIMIENTO (*el subrayado es de Américo*). Hemos llegado a la conclusión de que teníamos que reemplazar una estética por otra. Hemos reemplazado la proyección sentimental por el movimiento concreto real, el objeto de esa proyección por un móvil (*en el sentido de "cosa que se mueve"*); vamos realmente al objeto, trayectándolo... Si se trata por ejemplo, de ir a visitar a una persona, vamos en camino a verla, pero no nos acordamos de ella (*transcripción textual; quiere decir "hechos, no palabras"*). Se trata de un problema de salud del sistema nervioso; hay una tonificación, un enriquecimiento; de ahí que el arte abstracto sea un movimiento saludable (*movimiento "en la cabeza", así como había dicho antes, y también en el sentido de "escuela"*). Y se trata de una crítica de la época.

¿Por qué criticamos a la época? Porque la época no cumple lo que promete. En la pintura abstracta no se trata de cosas prefiguradas, sino se trata de configurar la realidad, encontrando la técnica adecuada. Porque el sentimiento es nada más que una nota en la conciencia, previa al acto de creación. ¡A mí qué me interesa el sentimiento si no tengo los ojos...! ¿Me comprendiste?

(Termino de copiar, cierro mi libreta y me tomo el último trago de té). Muy bien, Américo.

Bueno, ¿y ahora que más querés que te diga?

¿Eh?

¿Qué más querés que te diga?

Este... Mira, yo me tengo que ir a...

Bueno, te acompaño.

Se levantó y fue a ponerse un saco. Salimos juntos a la calle y me siguió hablando del arte abstracto, torrencialmente. Dijo que no quería de ninguna manera que yo me quedara sin entender. Así que fuimos a tomar un café y me explicó todo de nuevo, por espacio de tres horas consecutivas. A las doce de la noche, muerto de frío, lo acompañé de regreso hasta su casa. Ahí donde yo iba no pude ir y entonces estoy invitado para volver a casa de Américo, el domingo.

"El arte debe perturbar"

Por Andrés Echeverría. Entrevista al pintor Américo Spósito, publicada en el suplemento "El País Cultural" del diario "El País", el 5 de noviembre de 2004. (2)

El 29 de marzo de 1924 nace Américo Spósito. Ese mismo año, del otro lado del océano, Joaquín Torres García se instalaba en Villefranche-sur-Mer, un pueblito francés de la Costa Azul y muchos pintores se prestaban a eliminar los frescos del Salón de San Jorge en Cataluña. El maestro volvería a su Montevideo natal en 1934, luego de casi toda una vida de éxitos y fracasos en el viejo continente.

En 1942, con dieciocho años de edad, Américo se acerca a Torres García llevado por Gonzalo Fonseca, por aquel entonces alumno del taller y uno de sus más destacados exponentes.

Américo me recibe en su apartamento donde vive solo, rodeado de una alquimia de libros, láminas, cuadros y pensamientos que trepan por cada uno de los objetos que veo allí. -"¿Sabe lo que es el arte?"- me pregunta apenas entro. Busca entre sus cuadernos, abre un par de libros y acomoda su gorra de lana mientras se exhibe en un sillón: -"el arte es perturbar"- se responde él mismo.

Cuénteme de aquella época.

Cuando conocí a Torres García, me quedé encantado de conocerlo y él me dijo: "Usted es un artista"; bueno... pensé en cómo podía decirme tal cosa de pronto y qué podía hacer de ahí en más para corresponder a esa opinión. Había gente notable en el taller: Fonseca, Gurvich... El que me dio lecciones notables de vida fue Horacio (Torres). Recuerdo un día que caminamos juntos a instancias de su madre: "Ve con Américo" le había dicho, y Horacio caminó conmigo por la calle Colonia y por 18 de Julio. Me llamaba la atención que le tenía que avisar que se llevaba la gente por delante: venía tan concentrado hablando, que chocaba con la gente que no se corría. ¡Augusto!..., con esa magnífica naturaleza de pintor y humildad



Los zapatos de Américo Spósito. Carbonilla de Sergio Curto.

con trabajo. En Uruguay hemos vivido una época magnífica de la cual tomar ejemplo, pero para vivir los ejemplos hay que confirmar la existencia, como este gato (*me señala un gato que tiene a su lado y ríe*), que todos los días me lo confirma porque me lo regaló una persona que me quiere. En pocas palabras: el amor es el fundamento verdadero de todas las cosas de la vida, y la misericordia, no cabe duda. Yo creo que Dios es un Dios alegre y justo. El arte de Torres García no es pobre porque tiene justicia adentro. Sus obras tienen síntesis e imaginación.

Usted es un hombre religioso.

Dios es lo que Torres García quería (*me muestra una lámina*): que el arte fuera universal. Así, el cuadrado del hombre es perfecto por haber aceptado la naturaleza para vivir y la casa para tener sus hijos. Es la "obra universal". Ahí hay algo simple, para alguien que formó a tantas personas, que nos formó a todos como artistas.

Siento que todos los integrantes del taller tomaron algo de Torres. Usted refleja el estudio de lo orgánico de Torres mientras que otros tomaron aspectos más formales como el ritmo y la composición ortogonal. Su pintura se me aparece muy libre en el resultado estético.

Cuando se "entra" en Torres García, se encuentra a un hombre perturbado por una obsesión que lo atrapó durante toda la vida, y esto es que el arte, además de ser religioso, es algo donde Dios mismo está pidiendo su libertad. Dios es feliz y quiere un universo, se acerca al ser humano para que, en vez de estar limitado a lo que tiene a la altura de su nariz —lo que ve—, sea capaz de imaginar. El hombre, primeramente no puede comprender, tiene que imaginar. Torres te hace ver que todas las cosas están hechas porque hubo imaginación. Fue un hombre que una de las cosas que valorizó más en su vida fueron sus maderitas, sus cosas sencillas. Yo, por instinto, y por la necesidad de la vida, me ganaba la vida enseñando, y me daba cuenta de que no podía enseñar sin antes tener una capacidad de amor, de empatía, de solidaridad grande, donde agarres al muchacho en el entendimiento que tiene, lo dejes trabajar y que al final todos hagan cosas distintas.

En 1949, con veinticuatro años, abandona el taller ante el requerimiento de su padre exigiéndole que se ganara un sustento económico y va a radicarse a Melo como docente de dibujo en secundaria. Lleva a Gurvich a esta ciudad en una ocasión y se entera, el ocho de agosto de ese año, del fallecimiento de Torres luego de que Manolita Piña le avisara varias veces que el maestro permanecía períodos convaleciente en cama.

Me cuenta:

Yo una vez le dije a Torres: "Maestro; ¿qué puedo tener que me ayude en la vida?" Y él me dio un cuadro. En este cuadro puso todas las claves de mi vida: el hombre tiene que vivir en su casa y con la naturaleza.

No continuó en el Taller luego del fallecimiento de Torres.

No podía. Augusto y Horacio trabajaban incansablemente y yo debía ganarme la vida. Uno de los más importantes del Taller fue Fonseca, que luego no pintó más, estampó las obras en piedras. Él tomó el espíritu orgánico en formas globales y totales yendo como un antropólogo a los orígenes de la forma. Dejó una obra muy interesante. Igual que Picasso, que esencialmente siempre estaba en lo abstracto, no mira la figura para reproducir el contorno, sino hasta dónde llega el contorno para ir encerrando la figura. Es fabuloso cómo se mantiene el espíritu de la geometría con el espíritu de

la figuración. Cualquier primitivo talla una piedra y la compone sin que se pierda su esencia. Torres García vio eso en América. El constructivismo de Torres García lo tomó Gonzalo Fonseca. Lo vivió hasta que un día se fue de Nueva York a Italia, a ver los mármoles de Carrara donde luego murió tallando. Allí vio estructuras constructivas. Porque la palabra constructiva, como la palabra abstracta, todo el mundo la emplea pero pocos saben en esencia qué es. En el fondo los pensadores no son otra cosa que los dibujantes que dibujan todos los días.

Se casa en 1952 con Haydée, quien sería su compañera por muchos años y, haciendo usufructo de una beca, viaja a París.

¿Qué otros artistas influyen su obra?

A quienes admiré más en arte, fue a los cubistas. El hombre más destacable fue Picasso, pero nunca alcanzó la admiración que tengo por el francés Georges Braque, a quien quise con toda el alma. Podría pasar toda la vida mirando su obra. ¿Cómo se puede llegar a una estructura distinta, si no se tiene una imaginación bioenergética como la tengo yo, que no ando mirando esta taza o el termo en la mesa, que no ando mirando paisajes? Lo que traen los artistas verdaderos, es la creatividad. Allá en Europa fue una alegría conocer a la familia de Rodin. París me perturbó. Un día yo salí a caminar porque necesitaba algo. De pronto reparé en un árbol que tenía casi cuatro metros de raíz y era en su total tan grande que cobijaba todo. Me quedé toda la mañana contemplándolo, asombrado, sin comer nada. Me preguntaba cuántas veces uno puede ver algo así en la vida.

¿En la naturaleza está la "estructura"?

¡En la naturaleza está Dios!

Continúa en Montevideo su actividad docente y plástica. Su pintura alcanza una abstracción total sintetizando las formas en gruesas líneas que surcan los espacios.

La docencia fue una parte importante de su vida.

Sí, enseñé, y me echaron por enseñar. Seguí hasta la edad madura, hasta que me mandaron una cartita diciendo que me jubilaban. Es que yo tomaba algunas decisiones. Una atribución que me tomé, por ejemplo, fue frente a un chico que me dijo: "Américo, estoy podrido del dibujo"; "Bueno —le dije— no tiene importancia eso, ¿y qué es lo que te gusta?"; "Ah! A mí me gusta la guitarra...". "Bueno —le contesté— mañana traé la guitarra" Y al otro día, para sorpresa de la directora, el profesor de dibujo hizo entrar a un alumno con una guitarra. Y lo hice tocar mientras el resto dibujaba. Tocó la guitarra y estuvo contento, y al otro día cuando vino a la clase, me dijo: "Sabe una cosa, me está gustando el dibujo". Vivimos en un mundo que es sorprendente y maravilloso. Eso es un problema que perturba al artista y Torres lo trasmite. Lo que se aprende, tiene que perturbar al hombre hasta que le llegue al corazón.



© Gentileza, Andrés Echeverría.

¿Pero el arte no tiene también un carácter destructivo? ¿Se puede construir sin destruir?

El arte es destructivo, pero de una manera universal, extraordinaria. Si yo te muestro un cuadro, lo único que creo es una relación de los ojos con los colores, nada más, pero ante todo ya te dije la verdad: el arte verdadero te perturba.

Cuando Américo callaba, continuaban hablando sus cuadros, las maderas que sostenían los libros abiertos en una determinada página, las láminas que colgaban anárquicamente en algún sitio. Parecía que cada objeto quería seguir enseñándome algún rincón del universo donde se había estampado el espíritu del artista. Falleció el 20 de abril del 2005. Asistí a la sala donde velaban sus restos y escuché las particulares anécdotas que contaban sobre él sus parientes y quienes lo visitaron los últimos años. Sobre el fondo, reposaba el artista, tan distante del resto como lo había estado en vida, ausente de una dinámica terrenal a la que nunca se había terminado de adaptar. Como un verdadero creador. ■

1) "El desempate y/o la demolición, absolutamente", cuenta con la expresa autorización de la hija de Zitarrosa, Moriana, para su publicación en el presente número de **La Pupila**.

2) "El arte debe perturbar" de Andrés Echeverría, cuanta con la autorización de su autor para su publicación en el presente número de **La Pupila**.

BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

FABRICAMOS LA MEJOR Y MÁS COMPLETA LÍNEA DE MATERIALES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, ARTÍSTICA Y ARTESANAL

FABRICAMOS: Acrílicos - Témperas - Pasteles Secos - Pasteles Óleo - Tintas - Tinta China - Crayones.

VENDEMOS: Óleos de varias calidades - Lápices de escribir, de dibujo - Acuarelas - Papeles - Cartulinas - Pinceles -

Tel/fax: 408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com

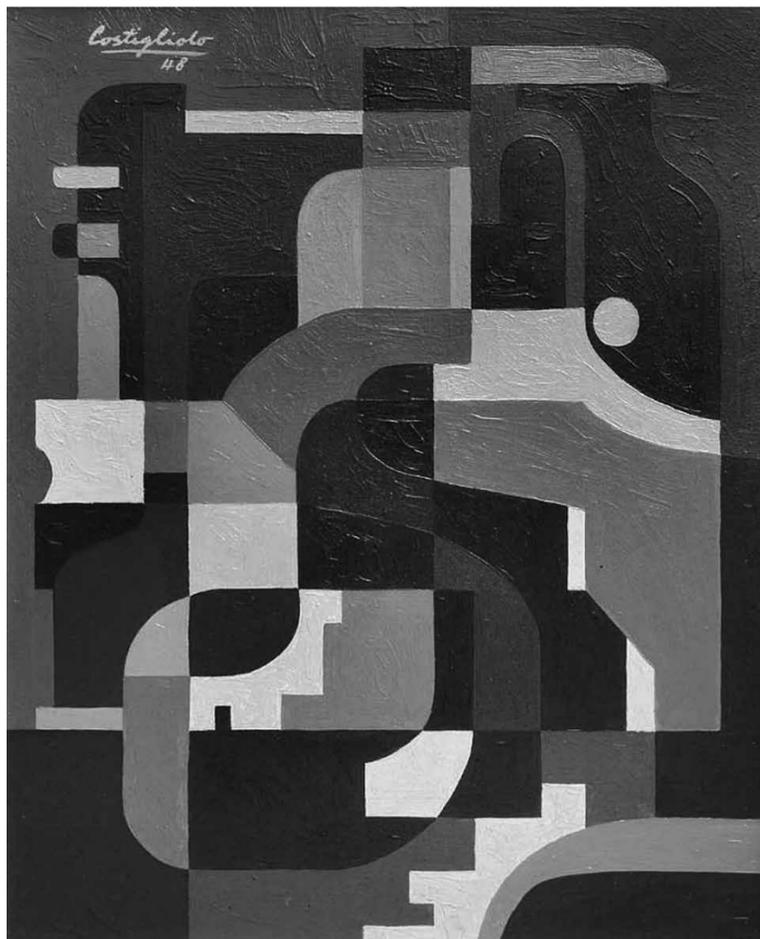
Sobre la vida y las formas de José Pedro Costigliolo

COSTIGLIOLO, HOMO GEOMETRICUS

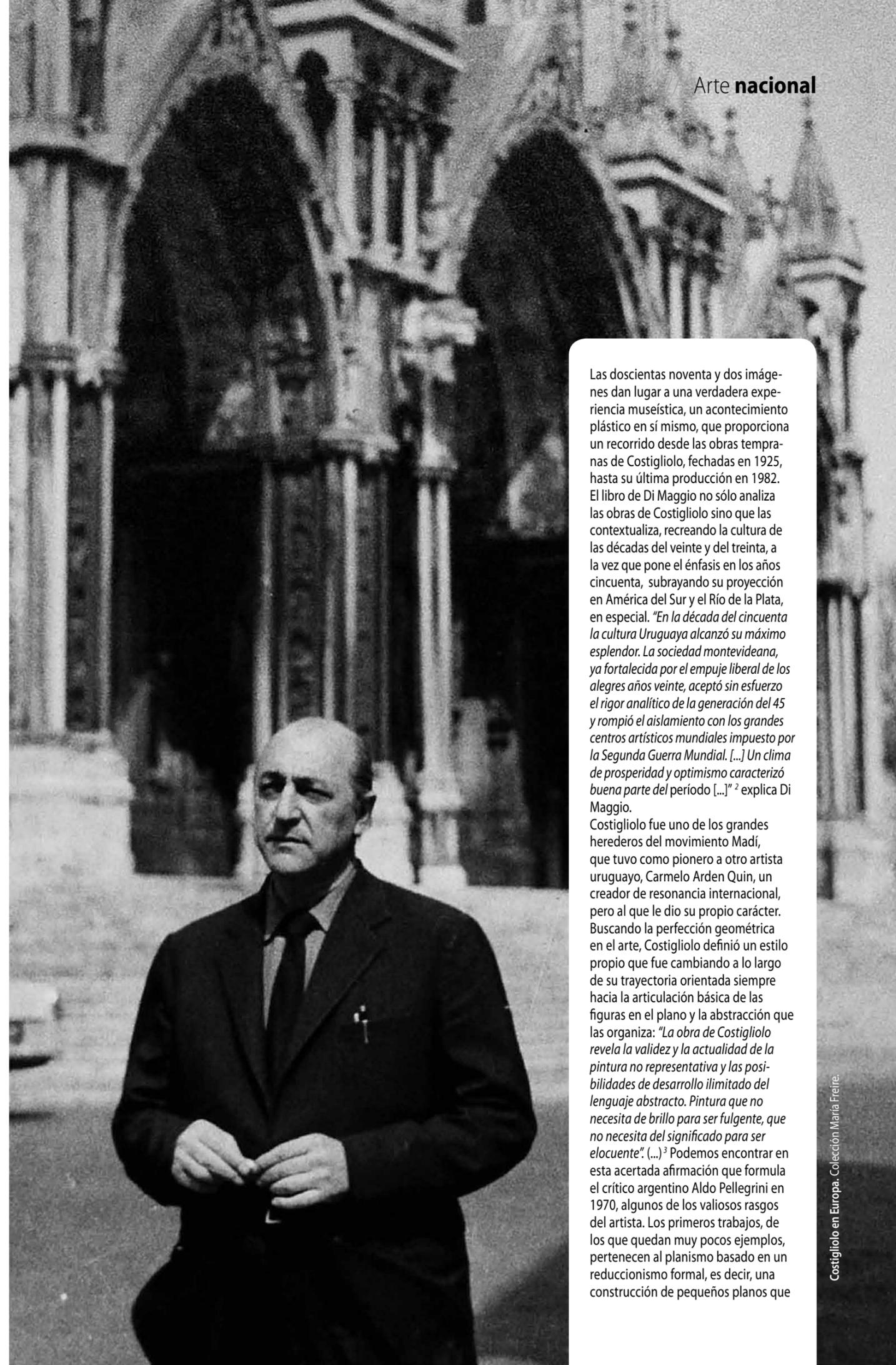
"[...] El arte no-figurativo corresponde evidentemente al espíritu de la época actual y lo considero como una manifestación auténticamente nueva en el dominio de la pintura, aparecido recién en este siglo y sin antecedentes en la historia del arte. Está dotado de una vitalidad tan punjante que admite en su seno diversas concepciones y hasta contradictorias, las cuales en cada caso hallan la debida justificación en la unidad del mundo de un artista o en el estilo de la obra." J. P. Costigliolo, 1953. ¹

Ilonit Behar

Los libros de arte prolongan la obra y vida del artista, permiten revisar infinitas veces sus creaciones, extienden la visita a los museos, a las galerías y a los diferentes espacios de exhibición. El material impreso conserva la obra y también la transforma, permite al espectador, que se vuelve lector, analizarla con el tiempo que administra cada uno y sentirse más cerca de los artistas con los que escasas veces se puede dialogar. A su vez estos materiales aparecen contextualizados con información, análisis y crítica de los mayores conocedores del tema, ampliando las perspectivas desde las cuales se contempla su producción. En lo que respecta a las artes visuales, la década del cincuenta en Uruguay se caracteriza por tendencias en las que predominan las formas geométricas, la abstracción y el arte no-figurativo. El deslumbrante libro **Costigliolo Homo Geometricus** (2010) de Nelson Di Maggio, publicado en el mes de Abril del 2010, presenta la obra del artista uruguayo José Pedro Costigliolo (Montevideo, 1902-1985). En edición bilingüe, español e inglés, el libro resume en forma ordenada y fiel los aspectos estéticos de su obra, que aparece en numerosas y coloridas imágenes, cronologías muy precisas, complementadas por ilustraciones, entrevistas y citas procedentes de diferentes fuentes. La combinación lograda, entre el texto y las reproducciones de la obra del pintor, es perfecta, así como la diagramación y el diseño gráfico de Alejandro Sequeira y Valentina Lucas que exponen una creación visual también geométrica.



Abstracción. 1948. Pintura plástica de base vinílica. 61 x 38 cm. Colección María Freire

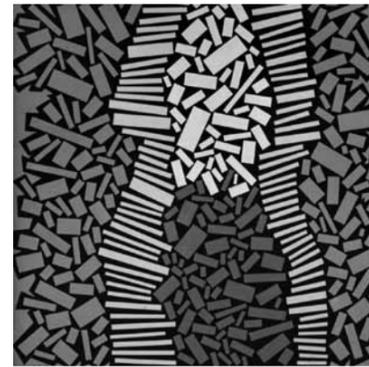


Las doscientas noventa y dos imágenes dan lugar a una verdadera experiencia museística, un acontecimiento plástico en sí mismo, que proporciona un recorrido desde las obras tempranas de Costigliolo, fechadas en 1925, hasta su última producción en 1982. El libro de Di Maggio no sólo analiza las obras de Costigliolo sino que las contextualiza, recreando la cultura de las décadas del veinte y del treinta, a la vez que pone el énfasis en los años cincuenta, subrayando su proyección en América del Sur y el Río de la Plata, en especial. "En la década del cincuenta la cultura Uruguaya alcanzó su máximo esplendor. La sociedad montevideana, ya fortalecida por el empuje liberal de los alegres años veinte, aceptó sin esfuerzo el rigor analítico de la generación del 45 y rompió el aislamiento con los grandes centros artísticos mundiales impuesto por la Segunda Guerra Mundial. [...] Un clima de prosperidad y optimismo caracterizó buena parte del período [...]" ² explica Di Maggio.

Costigliolo fue uno de los grandes herederos del movimiento Madí, que tuvo como pionero a otro artista uruguayo, Carmelo Arden Quin, un creador de resonancia internacional, pero al que le dio su propio carácter. Buscando la perfección geométrica en el arte, Costigliolo definió un estilo propio que fue cambiando a lo largo de su trayectoria orientada siempre hacia la articulación básica de las figuras en el plano y la abstracción que las organiza: "La obra de Costigliolo revela la validez y la actualidad de la pintura no representativa y las posibilidades de desarrollo ilimitado del lenguaje abstracto. Pintura que no necesita de brillo para ser fulgente, que no necesita del significado para ser elocuente". (...) ³ Podemos encontrar en esta acertada afirmación que formula el crítico argentino Aldo Pellegrini en 1970, algunos de los valiosos rasgos del artista. Los primeros trabajos, de los que quedan muy pocos ejemplos, pertenecen al planismo basado en un reduccionismo formal, es decir, una construcción de pequeños planos que



Abstracción (La Gioconda), 1947. Óleo sobre cartón, 21 x 19 cm. Colección María Freire.



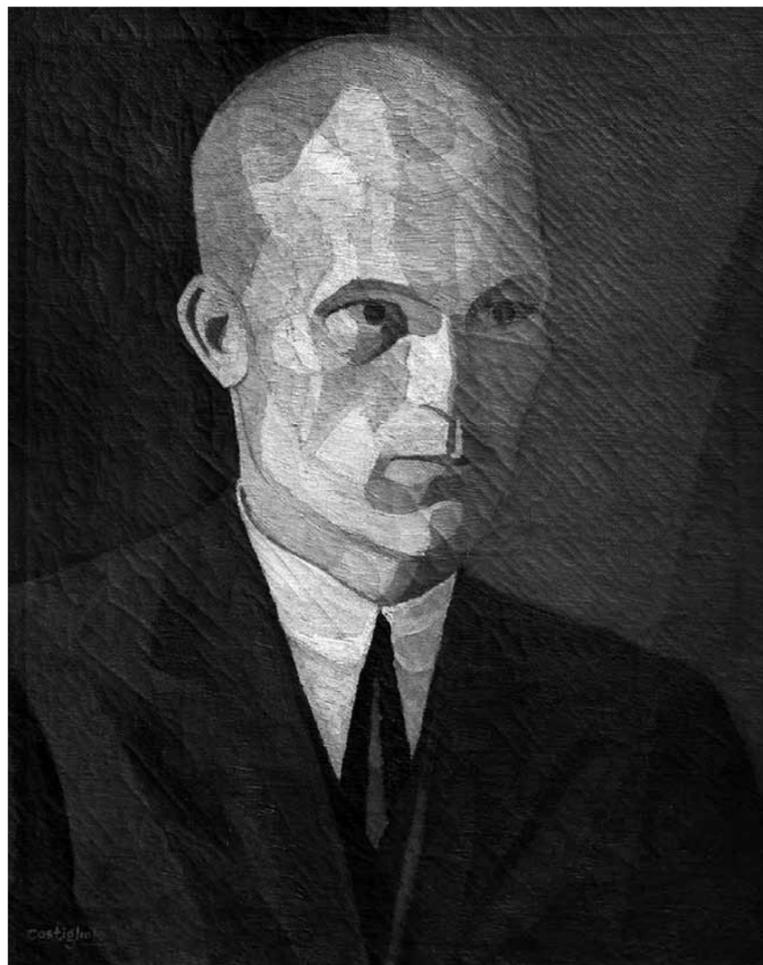
Rectángulos LXVIII, 1968. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

van conformando una figura escultórica por medio de tonalidades y claroscuros. Se puede incluir en esta clasificación obras como **El finlandés**, 1925, **Alfredo Cáceres**, 1925, **Figura Sentada**, 1927. Esta corriente planista fue practicada por el purismo, con representantes como Amédée Ozenfant y Edouard Jeanneret, que son citados por Di Maggio, pero sus formas muy simples sólo

fueron descubiertas por Costigliolo años después, en la década del cuarenta. Investigando sobre las peculiaridades locales y las particularidades de la obra del artista, el libro revela aspectos olvidados o, a veces, desconocidos de su pintura. Por ejemplo, se examinan algunas de las múltiples técnicas que usó, como el diseño gráfico y, en otra medida, el muralismo, prácticas

artísticas que tuvieron dificultad en establecerse y afirmarse en nuestro país. Se recuerda en el libro que, durante veinte años, el artista realizó viajes entre las dos orillas del Río de la Plata, permaneciendo en ambas capitales donde se dedicó al diseño gráfico, creando catálogos y afiches con fines publicitarios y con una gran capacidad comunicativa, como por ejemplo, el que realiza para promover la **Liga Nacional Contra el Alcoholismo** (1949). El contacto con el gran maestro argentino Emilio Pettoruti lo estimuló para volver a consagrarse a la pintura y fue muy importante su influencia para que continuara desarrollando una estética cubofuturista.

En **La Gioconda** (1947), se nota claramente la gran influencia de Pettoruti en el personaje aislado, la composición de líneas verticales, y la recreación clásica. En esta obra Costigliolo presenta su versión geométrica de la **Mona Lisa** (1503-1519) de Leonardo, que ha sido objeto de tantas transformaciones durante las primeras décadas del siglo XX, todavía hasta hoy en día. En los tempranos años cincuenta Costigliolo prueba nuevas soluciones plásticas en el marco de la no figuración y las obras pasan a la fase "estructuras, óleos y vinílicos de formato mediano", en donde los elementos geométricos parecen flotar sin gravedad alguna llegando a una abstracción muy interesante. En esta época conoce a la que sería su esposa, la pintora María Freire, quien en diálogo con Sonia Bandrymer, recuerda: "Lo admiré por su condición humana y por su arte. Costigliolo fue el precursor del arte concreto en el Uruguay. Durante treinta años contemplé el desarrollo de su trayectoria. Era



El finlandés. Óleo sobre tela, 58 x 49 cm. 1925. Colección María Freire.



Composición. 1955. Piroxilina sobre duraboard. 120 x 84 cm. Colección particular. Miami, U.S.A. Fotografía: Mariano Costa Peuser.



Arte concreto. 1959. Gouache sobre cartón. 60 x 40 cm. Colección particular.

modesto y genial"⁴. Así se pronuncia Freire en la entrevista de Junio de 2008 que se publica en este libro.

Uno de los destacados descubrimientos que revela el libro es el **Mural geométrico** (1956) de cerámica vidriada que se encontraba en una vivienda en Nueva Helvecia o Colonia Suiza. En este mural, desconocido hasta el año 2008, se puede apreciar las perfecciones de su técnica y el valor artístico, más que decorativo, con formas de color negro y rojo (tal como aparece la tipografía en este libro de Di Maggio) sobre un fondo blanco. Luego de su viaje a Europa, Costigliolo pasa a su última fase (1965-1984) incorporando a sus trabajos tres formas clásicas geométricas: el cuadrado, rectángulo y triángulo; los cuadrados dentro de cuadrados, sueltos y volando, que pudo haber imaginado por

alguna influencia de Kazimir Malevich y de El Lissitzky.

La publicación se completa con obras desconocidas y analiza otros trabajos ignorados hasta ahora, como borradores, bocetos, catálogos de exposiciones anteriores, afiches, documentos y fotografías. La investigación también revela obras de Costigliolo en colecciones públicas y privadas del Uruguay y del exterior, entre ellas en el Art Museum of the Americas (Washington), el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

El libro **Costigliolo, Homo geometricus**, es un homenaje al pintor uruguayo que luego de una rigurosa búsqueda revela obras, revive imágenes y formas geométricas en una publicación fuera de serie en nuestro

medio, por la información excepcional de la investigación que presenta, por la perfección de las reproducciones, la belleza de la diagramación y los materiales empleados en su realización. ■

1 Nelson Di Maggio, Costigliolo, *Homo Geometricus*, 2010, p. 8.

2 Nelson Di Maggio, Costigliolo, *Homo Geometricus*, 2010, p. 20.

3 Nelson Di Maggio, Costigliolo, *Homo Geometricus*, 2010, p. 266.

4 Nelson Di Maggio, Costigliolo, *Homo Geometricus*, 2010, p. 247.

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

tiempost
postal | logística | distribución

Reflexiones inconexas. O no.

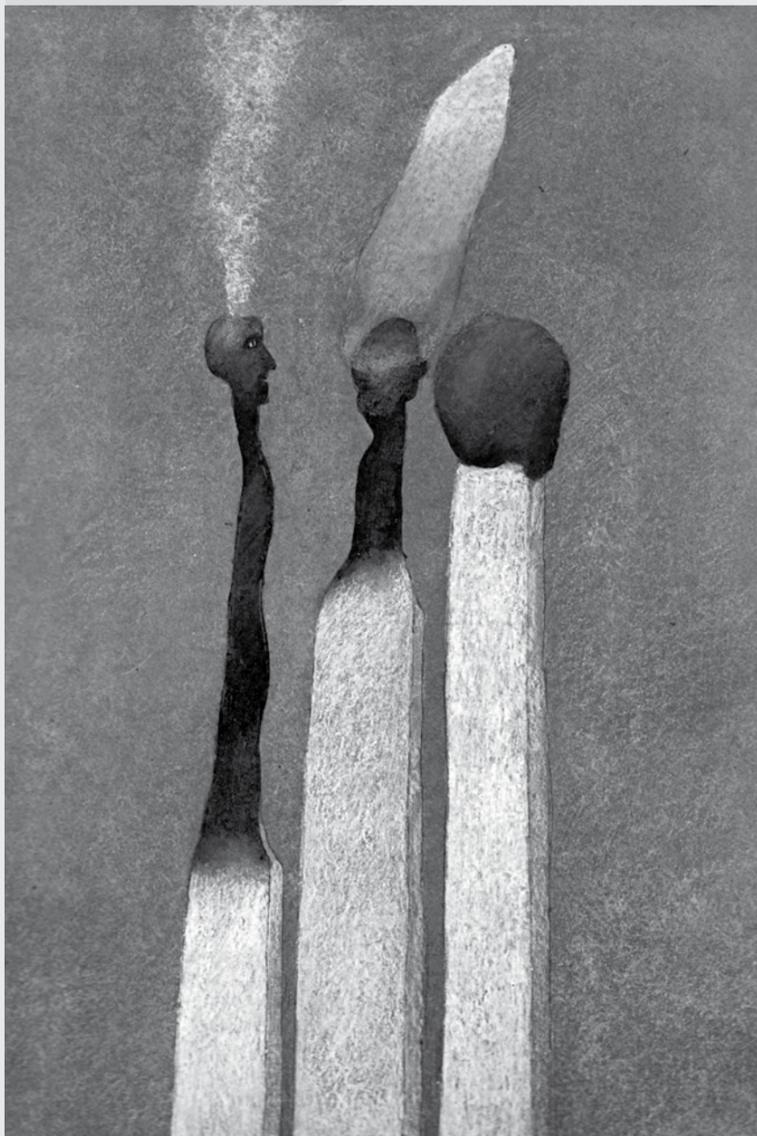
La perplejidad que produce la realidad nos obliga a replantearnos desde donde tiene que partir el análisis necesario. Son más las preguntas que las respuestas en un escenario agrídulce en el que cuando se logran avances los mismos conviven con situaciones incambiadas en el tiempo y agravadas por la inacción. El arte, como siempre, remite a su tiempo; los artistas e intelectuales parecen desconcertados ante la avalancha tecnológica y los desafíos de interpretación de una realidad gelatinosa y gélida que los interpela sin las certezas del pasado. El acto de reflexionar es más que nunca necesario, ya sea como simple gesto de resistencia o como un intento de construcción de parámetros que reubiquen al sujeto en el centro de la acción, en un momento del mundo, al decir de Franco Berardi *"dominado por la patología"*. Lo que sigue es un especie de collage de opiniones de pensadores, gestores y filósofos que, enfrentados a las problemáticas del hoy, ensayan y construyen pensamiento con el más loable de los propósitos: el de entender a sus semejantes.

Gerardo **Mantero**

El arte es la más fabulosa historia de la sensibilidad humana. Dicho de otra forma; se puede hacer una lectura de la Historia de la humanidad desde la óptica del arte, que en muchos casos arroja una mirada exploradora sobre la condición humana, echando luz a episodios y etapas cruciales de la Historia. Se editó recientemente (por Ediciones Banda Oriental) una novela titulada *"Setembrada"* del escritor argentino Eduardo Belgrano Rawson. La misma se sitúa en la guerra que determinó el trágico destino del Paraguay: *"la Triple Alianza"*. Al respecto del papel del arte decía su autor: *"Creo que la narrativa te da una especie de poética instintiva para llegar a bordear terrenos con los que la historia no se encuentra fácilmente. Digamos que la poética recorre caminos que son mucho más elocuentes y demostrativos para saber del espíritu de lo que pasó, que seis tomos de un manual de historia"*.

Jacques Rancière es profesor emérito de Estética y Política de la Universidad de París VII, y a propósito de su especialidad reflexionaba: *"no es posible pensar el arte por fuera de la política ni mucho menos eliminar del nivel político sus aspectos estéticos. Pero esto no quiere decir que una de las instancias se subordine a la otra. En el caso de la literatura su emergencia como campo específico es indisoluble de ciertas ideas políticas que no tiene por qué reflejarse mecánicamente en lo escrito"*.

Estos dos parámetros -la política y el arte- son las variables a considerar para interpretar los desafíos que plantea la contemporaneidad. Esta intrincada relación es la clave para entender un proceso histórico



que desemboca en la realidad de un arte que tiene su validez en reflejar un escenario árido, un páramo donde impera la "nada". Toni Puig es especialista en gestión cultural y uno de los creadores de la nueva imagen de una ciudad desarrollada como Barcelona. Analizando la crisis actual en su país decía: *"Desde el fin de la segunda Guerra Mundial, y sobre todo en los '80, se apostó al comercio de la cultura. Esto se acabó, es el fin del espectáculo, al menos con el dinero público. Yo le doy la bienvenida a la crisis porque obliga a replantear cosas. La abundancia en un 'viva el espectáculo', el artista más caro, etcétera. Hoy el Guggenheim, como todos los museos del espectáculo, atraviesan una crisis increíble porque no plantean preguntas ni trazan respuestas. Hay una generación de políticos y gestores culturales que apostaron a lo 'más', lo más grande, lo más novedoso, que están para geriatrico."* Puig arremete luego contra los artistas: *"A los artistas les ha importado un carajo la crisis económica, y las desigualdades sociales. Sólo se hacen fotos en las catástrofes para darse corte, convirtiendo los derechos humanos en una farsa. Ojo, yo amo a los artistas, pero siento que ahora no plantean los temas que preocupan al mundo de hoy. No importa como, que lo hagan en abstracto, en realista, en metafísico, pero que lo hagan"*.

¿Y cuales serían esos temas?, ¿los de valor universal, los referidos a la condición humana, el sentido de la vida, la muerte, el amor?, ¿o tratar de interpretar un mundo donde la incertidumbre se palpa en tiempo real?, ¿un mundo que expone conflagraciones o crisis financieras lejanas que por efecto de la globalización sentimos que nos pueden transformar el día a día? ¿Cuál es el papel que le cabe al creador de lenguajes o a la labor intelectual, en la actualidad? Necesariamente van a ser lecturas de una realidad que nos larga a un escenario resbaladizo. Más allá de la discusión de la muerte de los metarrelatos, lo que ya no existe es un marco referencial pautado por contrastes definidos, como los hubo, por ejemplo, en la Guerra Fría: la hegemonía actual dificulta la especulación intelectual y las formas de legitimación del pasado. Carlos Altamirano es un académico argentino que el año pasado publicó una treintena de ensayos. Los mismos integran el segundo tomo de *"Historia de los intelectuales en América Latina"*. Allí explica: *"Las competencias intelectuales se han hecho también más especializadas y hoy difícilmente alguien pueda tomar la palabra y producir la credibilidad que le permita hablar de todo. La idea del intelectual total no tiene el crédito que tenía. El 'todólogo' no es bien visto por los otros intelectuales. Lo que hoy se llama intelectual público ya no se reclama como alguien que habla en nombre de un partido, que habla en nombre del pueblo o se instituye la repre-*

sentación de la clase obrera. Simplemente no sería creído si toma la palabra."

La gran influencia de los medios de comunicación y el vertiginoso proceso tecnológico, deriva en nuevas formas de interacción, como facebook o twitter que son utilizados para establecer relaciones a menudo superfleas, pero también para ser una herramienta de denuncia o de incitación a una revuelta popular como lo fue en Egipto y Túnez. *"Los mass media modifican el medio. El intelectual es un hombre de la grafoesfera"*, señala el filósofo Régis Debray. *"Cuando aparece la biosfera cambia el medio que ha sido por excelencia de producción y circulación. Toda la realidad tanto política como cultural está hoy mediatizada. Esto es parte de lo real y por tanto el intelectual se ve desafiado por esa esfera"*. En este sentido, el mundo de los medios de comunicación se ha convertido también en un mundo para el debate intelectual. Aunque el tiempo del intelectual es más lento que el de los medios, se le pregunta a Régis Debray si puede *"definir en dos minu-*



tos qué es la mediología"; a lo que el autor responde que no puede contestar en dos minutos lo que le llevó dos años pensar y elaborar: *"Esta es la gran cuestión con la que se enfrenta hoy el intelectual: cómo escapará al cliché y a la simplificación de la réplica rápida que proponen los medios. No sé si vamos a poder seguir hablando del intelectual, en el sentido de la figura que procede más del siglo XIX y que prosigue en el XX. Tal vez el conjunto de conceptos del cual la noción de intelectual ha surgido cambie y posiblemente tendremos que llamarlo de otro modo"*. Según Michel Foucault, el intelectual de izquierda se considera a sí mismo la conciencia del mundo, integrante de una elite apoyada en cierta elevación moral auto-atribuida, que en el escenario actual se transforma en un navegante sin rumbo, ya que las líneas del horizonte y las orillas

donde llegar se mueven intermitentemente y nublan la visión. ¿Desde dónde se parte?, ¿desde la certeza debilitada, desde la contemplación narcisista, desde idea de cierta restauración? Siguiendo con el pensamiento de los filósofos, el uruguayo Sandino Núñez dice: *"Yo creo que cierto delirio mesiánico es imprescindible para crear una sociedad pacífica"*, para luego reflexionar sobre el papel de la política. *"La política es aquello que tiene que bajar el poder de los dioses a los mortales. Discúlpeme la expresión, parezco un iluminado. Es decir abajo, en la ciudad de los hombres, la vida del cuerpo social se llena cada vez más de reglas y esas reglas son cada vez más testeadas, son disciplinas, son rituales, son ceremonias: la ceremonia de la cuchillada en la puerta del estadio, la ceremonia de cargarse una mina, de tener una página de facebook, de ser adicto, la fusión de los objetos maravillosos sin la menor distancia; ese vértigo helado que es la democracia de hoy, sin la menor capacidad de dramatizar lo que pasa; no hay ninguna llorona que se tire de los pelos. A diferencia de algo como una ley que es lo que organiza ese bolonqui"*.

Se esta creando una necesidad de reaprender a leer una realidad signada por la perplejidad que nos produce el "vértigo helado", traducido en la violencia dentro de una cancha de fútbol, en la influencia de los medios y en la incapacidad del gobierno y del resto de los partidos políticos de instrumentar una ley que coloque al Estado en su rol verdadero de administrador de las ondas de patrimonio universal. Es notoria la ausencia de proyectos en lo referido a la educación y la cultura, en un momento de prosperidad económica y con mayoría oficialista en las cámaras. En un reciente reportaje a Oscar Botinelli, en el semanario Brecha, el politólogo expresaba: *"La Educación es un tema clave, central para la izquierda, y la noticia de esta semana es que el Frente amplio se va a poner a pensar qué se hace. La izquierda hace décadas se considera vocera del sistema educativo y pasó todo un período de gobierno discutiendo cómo se organiza la enseñanza y ahora recién se va poner a ver qué se hace. Ese es un mensaje desilusionante para la gente. Porque una cosa es que no me sale lo que haciendo, pero otra es que todavía no sé qué hacer"*.

Seguramente de este complejo entramado de problemáticas hay que extraer las claves para entender un escenario móvil que por momentos no muestra su cara sofisticada, y que paralelamente no puede ocultar una situación de descomposición. Tal vez la génesis de lo sucedido en el Salón Nacional, (más allá de los errores puntuales, tanto de forma como de gestión) tenga que ver con esta realidad que nos sacude y que nos puede hipnotizar dejándonos apenas inmóviles ante la caja boba o el ordenador. 12

Carlos Musso:

Acerca del arte y su contexto:

"No nos podemos asombrar..."

Carlos Musso irrumpió en la década del '80 con la fuerza que traducían sus obras desgarradas: gritos en sordina que sacudían al espectador y hacían imposible la indiferencia. Con el paso del tiempo su lenguaje se consolidó y su fuerza expresiva se manifestó al amparo de la contundencia matérica y de una mayor incidencia del color; las atmósferas de sus obras fueron menos opresivas sin perder por ello los gestos inquietantes que lo identifican. En su larga trayectoria ha incursionado en la pintura, el diseño de juguetes, la escenografía, el dibujo y la docencia, dirigiendo uno de los talleres de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ha recibido varios reconocimientos, entre los que se puede contar el Premio Figari. Recientemente fue jurado del último Salón Nacional que produjo controversias y consecuencias de diversa índole. Lo que sigue es la síntesis de una larga charla, en donde repasamos su peripecia artística y escrutamos su opinión referida al arte, la docencia, su experiencia sindical y su visión de lo ocurrido en el referido evento.

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

¿Fuiste alumno directo de Miguel Ángel Pareja?

Fui alumno directo de Pareja en la galería Aramayo: un año, como "alumno alumno". Después iba a la casa. Agarré un Pareja cuando estaba en una formación de paleta baja; o sea, fue totalmente contradictorio: no sabía ni por qué estaba ahí, nada más porque estaba el viejo Pareja. Yo fui por el tema de los colores y el loco me tuvo un año pintando con ocre, negros, blanco, rojo inglés... me quería matar. Después resultó que al año siguiente el loco me fundamentó toda la historia de que había que trabajar más el color. El primer año yo no entendía nada, ¿cómo podía apuntar contra Torres García y terminar así? Después hicimos como una especie de amistad, porque el viejo se fue de Aramayo (no sé bien en qué términos y tampoco viene al caso), pero yo seguí yendo a la casa.

¿En la calle Rivera, por el Zoológico?

Claro; y ahí empecé a mostrar las otras cosas que estaba haciendo con collage, y el loco se entusiasmaba con la visita. Yo ahí aprendí mucho de Pareja como dibujante más que como colorista. En ese momento él estaba con una reflexión mucho más

fuerte sobre lo que era el dibujo que sobre lo que era el color; me hablaba mucho de cómo lograba hacer dar vida a un personaje. Ahí tuve unas charlas bárbaras. Y después vino como una cierta independencia -de alguna manera-: charlábamos, pero bueno... el vínculo de estar mostrando obras se daba medio esporádico.

En aquella época también liderabas, con algunos compañeros, la reapertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Y, eso era como un debe. Nosotros ya estábamos, en el '78 con el grupo "Los Otros" y su primera exposición. Dentro del grupo de amigos teníamos una cooperativa y estaba un ex alumno de la Escuela de Bellas Artes. Cuando era chico, yo había intentado entrar a la Escuela, pero no me dio ni el tiempo ni la fecha. Después... bueno, yo andaba con el bichito de qué hacer con la pintura, pero no quería vivir sólo del arte porque tenía miedo de quedar preso de un estilo, de tener que pintar para poder comer. Entonces pretendí entrar al IPA y ahí me encontré con que estaba en una lista del ESMACO (Estado Mayor Conjunto). Me hicieron presentar dos veces a dar el examen. La segunda vez, la directora me dijo: "Mire que usted está en la

lista del ESMACO, si usted quiere vaya y averigüe". Me pareció rarísimo, porque yo no era nada, nada, nada... Consulté y me dijeron: "Debes estar quemado con algo y el IPA es el lado que los tipos quieren mantener más puro, pero andá a apuntarte en otra cosa..." Me apunté en Humanidades, y fui. Realmente era tal cual: me dejaron estudiar, pero ellos pensaron que estudiar en Humanidades era la pérdida de tiempo mayor. Igual fue sabrosa la experiencia de allí y no solo por lo que me aportó sino por como sucedían las cosas y todo su entorno insólito. Porque, primero, estaba funcionando en el local de Bellas Artes, el de la calle Martí, que lo habían expropiado los milicos y después lo usaron para distribuir Humanidades, (fue devuelto en el '84); segundo, era el primer año de Antropología, organizada por un docente que había llevado Narancio... Después resultaba que no querían que fuera Antropología, porque estaba muy vinculada a la Sociología y se tuvo que hacer mayor hincapié en Arqueología, pero hete aquí que estábamos en el '76 y justo se había aprobado un decreto que prohibía excavar en todo el territorio nacional... Y uno -que no sabía nada- no se daba cuenta por qué diablos era, pero en realidad lo que pasaba era que los tipos es-



Sin título. 110 x 160 cm. Óleo sobre tabla.

taban enterrando gente por algún lado y no querían levantar sospechas. Hoy los antropólogos de esa generación son los que están excavando en los cuarteles. Bueno... me voy del tema. Retomo: es a partir de un amigo común que nos conocemos con Seveso y

empezamos a pintar. Juntos formamos el grupo "Los Otros" y militábamos... ahí fueron cayendo las fichas.

Pintor, dibujante, escenógrafo, artesano en juguetes... No hay nada en la ex-

sión plástica visual que te fuera ajeno. Abarcaste todas las disciplinas que tienen que ver con las artes visuales, de alguna manera.

Sí. Mucha curiosidad con eso. Sí, sí... Quizás haya sido la época, quizás hayan sido las



Sin título. 100 x 140 cm. Óleo sobre tela. 2010. Colección particular.

mos, bueno, en pleno apogeo de todas las reivindicaciones habidas y por haber, sin saber en la que nos metíamos. Me acuerdo que un debate gravísimo, en un momento el más difícil, era plantear que cualquier persona tenía derecho a participar, a integrar el sindicato de artes plásticas. Era bravísimo, pero en ese momento había que reivindicarlo. Costó alguna que otra cosa. Y después los derechos humanos coparon la banca desde el comienzo (no hubo caso) y la apertura de la Escuela de Bellas Artes en términos candentes. Varios críticos como que se abrieron, se fueron de la mesa digamos. Tampoco se fueron del sindicato, pero como que se fueron de la mesa. Porque nosotros ya estábamos en la amnistía irrestricta y ahí había algunos que querían la amnistía pero no la "irrestricta ya". Claro, con la amnistía se peleó paño a paño e incluso ahí resultó que muchos tuvimos que profundizar a fondo en los aspectos legales, muy fuerte. Y bueno... había una asesoría de SERPAJ también. La diferencia entre amnistía "irrestricta ya" era muy distinta a "amnistía ya" y era distinta a "amnistía general". Tenía que ser "Amnistía general e irrestricta ya" para que salieran todos, todo el mundo con características legales ¿no?... Y no fue lo que salió: salió la amnistía general, que fue la que propuso Adela Reta, pero no la irrestricta. Era como muy sutil, lo que pasa es que en esa pequeña sutileza venían los tigres atrás, como "liberar a Sendic": la mano en dos minutos se podría. Pero, los derechos humanos estuvieron y de las tres acciones que hizo PROA, una fue bastante ridícula, porque fue más pensada que realizada: se hicieron unas siluetas en la arena. ¿Quién la vio? No sé, alguno del penthouse de Pocitos, pero nosotros vivimos una acción espeluznante ¿no? Y La otra que se fotografió ahí: la plaza Libertad con los muñecos y las marchas. Había como una constante. Respecto a la situación de la Escuela de Bellas Artes, terminó con la firma de los políticos y del sindicato de artistas plásticos en el compromiso de su reapertura.

Ahora, viendo retrospectivamente toda esa movida reivindicativa, actualmente no hay espacio para la militancia gremial. Prácticamente -y más allá de los logros que tuvieron algunas asociaciones-, se ha ido cayendo de fracaso en fracaso. Parecería que no termina de cuajar una agrupación que nucleó a los artistas visuales.

Hay que volver a dar el debate, porque además hay que -de alguna manera- recomponer heridas... En definitiva, vos no

condiciones de mi infancia (que siempre apostaron como a que tenía que haber una posibilidad de generar otro lenguaje); no te voy a decir pobreza, pero restricciones económicas bastante grandes. Mis padres eran separados en el '54, y eso era una cosa muy rara. Entonces, bueno, yo me armaba los juguetes, porque mucha plata tampoco había. Me gustaban mucho los juguetes, las cosas para armar, más que los juguetes hechos. Rompía muchos juguetes para armar otros... Y también siempre hubo un gusto por lo literario, por lo manual, porque en casa tampoco había televisión. No estaba fomentada la televisión, fundamentalmente porque era cara. Había mucha vida de barrio. En aquel entonces yo vivía en Atanasio Lapido, en una época en que estabas más tiempo en la calle que adentro de tu casa.

Una calle cortita...

Cortita ahí, entre Avda. Brasil y Cavia. Son dos cuadritas. En el momento era una encerrona, porque estaba el Colegio de la

Misericordia, el colegio para madres solteras. Entonces, un solo lado de la vereda eran casas, el otro lado era todo un murallón y encima cerrado por la embajada, aquello era el fondo de la casa. ¡Qué televisión! La televisión era la de un amigo, e íbamos todos. Pero después sí, una cosa me fue llevando a la otra, por ejemplo, durante un tiempo hice zapatos de cuero para la venta y el cuero abrió puertitas de otras cosas y gustos. Y la inquietud de la pintura siempre estuvo, más o menos, fomentada dentro de la casa. Ahí hice un aprendizaje con una tal Blanca Durán, una mujer que pintaba, que hacía cuadros para Bazar Mitre, y aprendí óleo tradicional, pastel tradicional, tinta china tradicional. Lo más académico lo aprendí con la veterana esa, a los 14 años.

También participaste del colectivo que dio más tarde origen a PROA (PROMoción de las Artes).

Ah sí, sí. El otro día encontré un suelto en el diario de la formación de PROA. Y estaba-



Sin título. 100 x 140 cm. Óleo sobre tela. 2010. Colección particular.

podés pasarte toda la vida con cosas mal hechas y pagando los platos rotos, y van cambiando las políticas del gobierno, y van cambiando los gobiernos y todo sigue más o menos igual. Pero hay una cosa que más o menos es cierta: ¿cuál es el lugar del artista? Porque lo que es cierto, fue una discusión que teníamos con [Amalia] Polleri, terrible militante (era una vieja adorable en ese sentido, sufraguista, era para sacarle el sombrero...) Pero ¿cuál era el problema? Por el lado teatral, ellos trabajan dentro del teatro y aportaban...

Desde el punto de vista de las retribuciones personales, la gente vinculada profesionalmente al teatro computa la hora de ensayo.

Aportan, y llega un momento en que cuando sale el sueldo de la Comedia, sale. Y ese es el que hace... ¿La diferencia cuál es? Es que vos no podés tratar a dos personas, de diferente disciplina artística, de la misma manera, y por el otro lado me acuerdo de chistes de varios que te decían: "vos ¿de qué te vas a jubilar? Digo, ya no me animo a seguir esa ley porque "yo me voy a morir con el pincel y pintando" como decía Germán Cabrera. O sea, se daba para chiste, pero esa cosa como que no funcionaba, ¿por qué?, porque en definitiva no había un marco legal, y por el otro lado, se chocaba también con terreno del famoso artículo 79 de la imprenta, que no sé en qué está actualmente. El papel ese que vas a comprar, si es para una revista, no tendría que tener IVA, ni tendría que tener IVA la imprenta, la tinta ni nada. ¿Por qué lo tiene que tener el dibujante para venderle al galerista? Hay que encontrar una persona

que nucleé, alguien que tenga carisma. Yo, a veces, soy tremendamente negativo, y otras veces soy ingenuo y positivo, en el sentido de que creo que es un momento en el que hay que formar opinión. Y, vamos a hablar bien claro, la izquierda no formó cuadros o al menos no los formo como se esperaba. Yo creo que nadie pensaba en cuotas partidarias para estas tareas.

Hablamos tanto de la cultura y del poder que parece que la tarea es la de llegar primero al poder para luego pensar que es lo que podemos hacer... En este sentido pienso que hay que armar debates. La Pupila, y no es la idea pasarles la mano por el lomo, ya se aguantó tres años. Ya ha pasado, digamos, los peores momentos, la gente la busca, la lee y demás. Tiene un perfil bastante amplio como para que no le ventiles opiniones... Abrir un poco el debate de formar la opinión de decir "buena, ¿y por qué estos temas quedan colgados?, vamos a revolver este tema". Yo creo que hay algunas cosas que o están mal resueltas o mal planteadas, quizá el asunto sea el mismo: no veo con claridad el rol del Estado en el hacer cultural, al menos en lo que me compete que es en el de las artes plásticas y ese es para mí el centro del problema: El Estado no se debe visualizar como un otorgador de dádivas para los artistas, porque entonces se institucionalizarían "empresas artísticas" y artistas que pensarían como empresas, por lo tanto, toda una confusión de valores, donde hasta la propia evaluación y los criterios quedarían transformados por los del marketing empresarial en el mejor de los casos. Los artistas, para mantenerse activos, no tienen que estar a la espera de recursos de a cultu-

ra como un campo del comercio y del mercado, pero eso no quiere decir que pueden vivir del aire o que la cultura solo puede ser tratada por ricos herederos o individuos mal de la cabeza. Los Fondos Concursables, que están bien y todo, no pueden ser la panacea, no pueden ser lo único que se visualice como política cultural, porque entonces estamos fritos. Está bárbaro un apoyo, pero hay que revisar cuál. Porque esa ansiedad: "¿cómo voy a hacer para pellizcar un Fondo Concursable?", tiene que ser revertida en: "tengo este proyecto y necesito realizarlo ¿Qué es lo que puedo y qué es lo que necesito pedir como apoyo? No es cuestión de hacer proyectos y después desaparecerse, el apoyo creo tiene una contrapartida de responsabilidad generada.

La política cultural tendría que trascender la mera asignación de recursos.

Eso duele, pero ahí vos no tenés un sindicato que pueda transformar la realidad. Se fueron tirando justamente todas las picas personales, pero tampoco se llegó a encontrar un punto común. Un punto común podía ser justamente esto: "bueno, ta, vamos a olvidarnos, vamos a hacer una cosa que no se represente por cuota partidaria, vamos a tomar los temas candentes". ¿Para qué serviría que estuviéramos juntos? Y bueno, sí: el tema IVA es complicado. Bueno, contemplemos que puede serlo y tomemos las medidas del caso analicemos que repercusiones tiene cada opción y actuemos en consecuencia, y separémoslo como tema complicado, a tratar en profundidad. Pero ¿que pasa con esa política cultural? Se hace necesario un acuerdo que nos permita

decir, "nosotros pretendemos..." ¿No es más interesante tener salas de exposición que conseguir, cada cinco años, cinco mil pesos para hacer una muestra? Claro, hay que precisar que es necesario generar entre nosotros, ámbito de solidaridad que permita la posibilidad de plantear "loco, no seas boludo, ¿sacar una exposición y después quedar apenas mencionado en el currículum?" No. ¡Es ya, es ahora! En estos momentos ya se dieron todas las posibilidades políticas partidarias: hubo cultura colorada, cultura blanca y cultura del Frente Amplio. Llegó el momento en que tenemos que actuar nosotros y empezar a pensar ¿qué cosas valen la pena?, ¿qué no? Saber que hay una particularidad, ... tener en cuenta que somos individualistas. Hay cosas que se están perdiendo, se están desvalorizando. El premio Figari por ejemplo, el propio Estado que lo instituyó es el que lo devalúa,

vado así, todo parece un tema vinculado a la cantidad de presupuesto.

Yo creo que no le ven el rédito. Hay un problema... Yo les tengo un miedo bárbaro. Yo, al menos me considero de izquierda, y capaz que por eso te digo lo que te digo: les tengo un miedo bárbaro. La izquierda pensando en términos económicos desde el poder puede ser peor que [Margareth] Thatcher. Otra cosa diferente es desde fuera, desde la base.

Desde el año '86 sos docente en la Escuela, tenés a tu cargo uno de los cinco talleres de Libre orientación estético-pedagógica. Explicanos como encarás la tarea pedagógica desde la Escuela.

Yo entré cuando reabre la escuela, ya tenía cierto camino, y tenía mi revocada en el [Premio de la embajada de Francia] Cézanne. Lo que quise hacer fue sacarme

actualmente porque hice como un click, y me encuentro en un punto donde digo, "bueno estoy capacitado para revisar ciertos prejuicios que tenía".

Dejando de lado justamente el hecho de que a la Escuela siempre se la calificó de anárquica en más de un sentido, tanto positivo como negativo; ¿cómo analizarías el protagonismo y el legado que hoy tiene la IENBA?

Mirá, considero que el protagonismo de la Escuela siempre fue muy bueno, muy intenso y que no es necesario hablar de las glorias pasadas de la IENBA. Porque si tuvo algo bueno la Escuela de Bellas Artes es que generó gente que no está atada al compromiso de un estereotipo. En los años '85, '86, fue muy necesario el estereotipo como elemento de pertenencia a un conjunto de ideas, también algo lógico ya que la dic-



Sin título. 100 x 50 cm. Técnica mixta sobre madera.

empezó de una manera y hoy por hoy ya es un desdibujo en dinero, en cantidad, en forma... Hay varias cosas que están dando una alerta...

Sí. La gestión oficial de la cultura se está devaluando en más de un sentido.

¿Qué se está como perdiendo! Vos podés decir, "bueno, vamos a hacer una cosa: durante un tiempo no se da un Figari, y se promueven tales salas, tales muestras..." Quique Badaró un día me dijo, "Mirá, si nosotros no hiciéramos el premio nacional un año, el ahorro permitiría hacer el montacargas para que baje gente lisiada al SUBTE". ¿Algún artista iba a decir que no? ¿Algún crítico lo haría? Pero tampoco se propuso: no hubo premios y tampoco hay acceso para los lisiados.

Bueno, ahora están colocando un ascensor. Pero volviendo a lo que decís: obser-

las ganas de conocer el proceso de lo que era la Escuela de Bellas Artes, y por el otro lado, enfrentar al bichito de poder enseñar. No puedo vivir de mi producción porque yo la gente que conozco que lo hace, muchas veces queda asfixiada y no puede construir una vida normal. Vida normal le digo a tener una familia, hijos, porque no saber si comen o no comen los de tu familia... nunca me gustó. Hice todos los pasos dentro de la Escuela, o sea, empecé de estudiante, seguí de grado uno en el primer periodo, después de grado dos en el segundo periodo, concursé el grado tres y después pasé a grado cinco en escultura y posteriormente al taller estético. En definitiva, hice un recorrido interno de la propuesta curricular desde distintos lugares y me fui formando una idea sobre lo que yo podía aportar. Y hoy por hoy me interesa mucho este espacio que ocupo

tadura planteó una interrupción, un corte dentro de una evolución al que luego hay que retomar para recomenzar, pero desde el '90 el público, el estudiante y nosotros ya pedíamos otra cosa. La mística de la resistencia ya estaba consolidada, es más, nos quedamos con lo esencial de ese espíritu que es la certeza de tener la posibilidad de genera cultura... Pero no podíamos seguir en ésa, así que crecimos en planes de estudio hasta plantearnos como instituto asimilado a facultad, posteriormente extendernos al interior del país, abrir licenciaturas...

La vieja mística de la Escuela.

Si no querés cobrar ese insumo te encontrás con que existe un equipo docente y un estudiantado totalmente distinto, abierto a las instancias que le presenta el hoy, con capacidad de cuestionamiento y de cambio, entra, sale y no se siente culpable de no

haber estado cuando las papas quemaron, porque, en definitiva, no tenían edad para estar. La Escuela tiene muchas cosas reconocidas dentro y fuera de la Universidad... y bueno, en la medida en que produce se crece en más aspectos de los que se creía. Una cosa es aceptar tu historia y otra es quejarte de la misma.

¿Los estudiantes vienen con mucha expectativa?

El estudiante ya viene ahora con otras expectativas. Si yo te hablo desde mi taller, los estudiantes vienen con la expectativa de discutir e incidir en el hoy y en este lugar desde muchos espacios y en muchos aspectos, no solo la tarea, el oficio, sino también los otros temas, temas como el papel de la curaduría, si existe o no existe, si está bien o no está bien la figura del curador, qué es lo que hace, qué no, qué estaría bien que hiciera, cómo se forma, que preparación tiene que tener. No vienen con la expectativa de "ché, al curador no lo tocamos porque el curador es el intermediario que se queda con mi plata". No, vamos a ver qué cosa es...

Examinan la problemática y las interconexiones horizontales de la actividad artística...

Vienen con la expectativa de decir "bueno, yo pinto, pero capaz que vos podés amar otro tipo de cosa que a mí también me interesa y que, bueno..." Entonces armamos una red de grupitos como de autogestión, dado el interés de un grupo de alumnos, se genera un curso. Claro, me meto en la máquina y tengo que investigar algo yo, pero es la parte que me interesa (y por otro lado es la parte que mantiene actualizado). Como no soy el único, la Escuela mantiene la vitalidad, porque en un momento parecía que podía quedar presa de su propia imagen pasada y quedarse en la reivindicación. Esto se superó como te conté, generando más propuestas y más producción. Empezás a mirar y ves: éste estuvo acá, ésta era de la Escuela, mengano no terminó, fulanito es de tal generación, se formó, dejó, hay un lote... ¿La gracia de la Universidad cuál es? Generar conocimiento, estar al margen de las pequeñas diferencias de mercado, de política, de intereses particulares y estar inmersos en la sociedad, estar todos los días posibles, investigar, intercambiar, discutir, si esto no es universal, no; no viene nadie.

Ahora, ¿cuál es el papel de la Escuela?, ¿formar individuos críticos?, ¿formar artistas e investigadores?

En primer lugar generar conocimiento interactuando en sociedad y en lo particular formando creadores críticos, individuos generosos y cuestionadores: investigadores en todo el sentido de la palabra. Los talleres

tenemos más o menos distintas visiones o maneras de plantear estas metas con nuestros matices a fin de no monopolizar el enfoque a la realidad. En lo particular en este momento mi interés está centrado fundamentalmente en la del artista investigador actualizado.

¿Qué es un "artista actualizado"?

Es tramposo como concepto ¿no? A mí me interesa desplegar todos los temas que hacen al arte, dentro y fuera de fronteras, sean políticamente correctos o no, porque para eso estamos acá, en un espacio universitario, porque bueno, hay un interés de consumir, no en el del mercado moneda, (el mercado del arte no es el punto, es menor y mezquino), sino en el del pensamiento. Ahora, justo este año introducimos una materia donde lo espiritual es un interés central, porque en última instancia los

"Me encanta la parte manual, que no se pierda nunca la parte del "hacer", pero también vi que hay que meterse con lo conceptual, hay que meterse con la pintura callejera, con cosas que ya no te agradan tanto; como los tatuajes... Pero, digo: es el hoy."

aspectos teológicos están presente dentro de los centros operativos de todas las culturas y nosotros muchas veces por aquello del "opio de los pobres" nos negábamos a tenerlo en cuenta, más allá de las instituciones que se adueñan de ese sentir. ¿Te lo querés excluir? Podés seguir pintando, pero está bueno que haya gente que curioseé y vea. Vos notas cómo crecen. Para mí una persona con esta formación va a salir con una capacidad creadora, que no quiere decir cien por ciento productora de pintura. Va a ser creadora en términos de pensamiento y además va a pintar, pensar pintura, pintar pensamiento o esculpir pensamiento, hacer una escultura o una intervención callejera. Son como el sustento para la vida. Me encanta la parte manual, que no se pierda nunca la parte del "hacer", pero también vi que hay que meterse con lo conceptual, hay que meterse con la pintura callejera, con cosas que ya no te agradan tanto; como los tatuajes... Pero, digo: es el hoy. El hoy no lo vas a aceptar por resignación pero sí lo vas a cuestionar, discutir, porque sos parte de esa actualidad, en la

ausencia o en la presencia. En la ausencia se actúa y mucho más de lo que trasciende. Volviendo a la Escuela, están pasando unas cosas bárbaras en un área que es la del lenguaje computarizado. Y bueno, trato de estar, de estar en el tren, porque no quiero sentir que digo: "¡Ah! Pasooó!" A las generaciones de ahora les toca estar inmersos en la "información", andan ahí, son el reflejo de la época y favorecen el concepto de interdisciplinariedad. Otra idea muy querida en nuestra Universidad, es no estar mirándose el ombligo. Se cruza de Bellas Artes a Humanidades (es lo más obvio o más esperado) y también a Ingeniería a ver tecnología en vidrio tanto como a ver en qué puede meterse con la Robótica. Esos cruces que se pueden hacer y que fomentamos, son a veces más fáciles mediante el traslado de los estudiantes que a nivel institucional, pero Arocena ya lo tiene planteado. Lo que es muy fértil es justamente una Universidad en que el estudiantado haga los túneles, enriqueciendo las carreras.

El arte siempre fue reflejo de su época. Este momento, que se puede definir muy sintéticamente como de licuación en el plano ideológico y de preponderancia de la innovación tecnológica además de la comunicación mediática y la presión del mercado. ¿Que reflexión te merece como artista este momento del arte, en líneas generales?

Bueno, yo tengo una creencia de que tu discurso va a ser válido si respetás tu lugar de referencia. Si yo me pongo a hablar ahora de problemáticas de transmutación de la materia o de manipulación de genes en las alas de las mariposas, digo, le voy a errar, voy a decir cualquier macana. Mi lugar de referencia (que por supuesto voy a tratar de cambiar), es mi realidad hoy en estas circunstancias que me toca vivir proyectar y modificar, que incluye mi deseo o no de quedarme o irme del país, lo que sea, junto con las limitaciones de mi edad, de mi cabeza. Es el discurso de un uruguayo del '54 con pretensiones de no quedarse en el termo y el mate, y entonces voy a poder trabajar con dignidad como para meterme en qué jodido puede ser manipular el gen de las alas de las mariposas. O sea, no quitarme la proyección, pero evidentemente yo voy a hacer algo interesante en la medida en que haya como un margen de autenticidad. También es necesario, eso sí (que está marcando más de lo que creía), la inteligencia con la que te tenés que mover. El artista ingenioso ya quedó para las películas, ahora es necesario ser inteligente. Quedarte con aquella cosa de que "bueno, yo me expreso y la gente es la que me tiene que arreglar el fato"... Eso funcionó en el '80, '84, porque teníamos todas las excusas del planeta ("mirá, te pueden



Sin título. Óleo sobre tela. 100 x 140 cm. 2010. Colección del autor.

interesa otra cosa” es que hubo libertad para expresarse. Antes había gente que no se animaba a decirte nada y vos veías que las personas pensaban: *“Le tengo que decir muy lindo lo suyo”*. Con el tiempo me empezaron a buscar pintores que rechazaba..

Recientemente participaste como jurado en último Premio Nacional, Salón que ha dado tanto que hablar.

Si es cierto, y probablemente sea debido a mi falta de experiencia en otros jurados que éste me haya parecido tan difícil, o sea, debido al hecho de que en realidad se realizó en distintos espacios. Una propuesta se presenta y de alguna manera logra hacerse conocer y empieza a tallar antes mismo de la premiación.

¿Ante los organizadores?

Ante el equipo en su totalidad, ya que el “proyecto intervención” es de corte situacionista y afectó las bases mismas de funcionamiento del jurado. El proyecto en sí mismo consiste en invitar a unos cincuenta ciudadanos a que se invistieran de artistas y se legitimaran presentando carpeta de tal y votar por un candidato predeterminado. Esta propuesta atrajo la cantidad suficiente de simpatizantes como para conseguir el primer puesto.

¿Eso no se resolvería poniendo un listado previo (con tres nombres, por ejemplo) para que los participantes votaran a uno de los miembros por mayoría simple?

Yo pienso que a la luz de los hechos suena lógico. En este caso, mí me gusta más pensar en sustituir la figura de jurado por la de veedor, aunque es un cargo engorroso y poco codiciado, una tarea sin bambalinas.

¿Hay jurados elegidos por la votación de artistas, que se repiten?

Bueno, ese es el plateo que pone en juego la propuesta aludida, ya que cuestiona la legitimidad del proceso de toda elección. En resumen: si digo que es de corte situacionista es porque es una corriente de pensamiento más, que integra el panorama del arte contemporáneo. Quien ha ido a las conferencias de Camnitzer, o leído su teoría de liberación del arte latinoamericano, sabe a qué me refiero, claro que no es el único en América del sur, también tenemos el grupo de acción **Tucuman arde** desde Argentina. Ambos se manejan en esa frontera incierta donde el accionar de la política se confunde con la artística. En resumen, no es una novedad precisamente

llevar preso... “bueno, yo no sé qué hago con esto...” había un pueblo que te ayudaba. Hoy por hoy, y como todo artista, siento que me corren de atrás; que me puedo poner viejo, que me puedo poner achacoso, que mis propios temas ya no son los mismos... Igual tengo como esa esperanza de que la gente te vaya a buscar y quiera ver más o menos esa solvencia ¿no? Que no hay luces que se prenden y apagan dentro de un cuadro que no lo precisa. El resto, me tienta todo, y necesito encontrarme con una obra de J. J. Núñez y me encanta ver una obra en el otro extremo, la cosa casi aséptica. Siento que es eso lo que está importando y en función de eso se podría decir que hay un campo que se amplió, donde la gente puede sentir que teniendo en cuenta eso, puede hacer cosas interesantes y puede simplemente empezar a hablar.

Vos reivindicas el arte “desde las tripas”. Yo porque tengo cierta cuestión un poco con “las tripas” (risas). Pero ojo, no quiero

hacer sobrevaler el tema de las tripas, es también un tema que se apostó como circunstancial. Mirá que me gusta, me interesa muchísimo encontrarme con otro tipo de arte que no viene de las tripas. Acá hay algún que otro alumno con una cabecita fabulosa, y vos decís: *“Sí, eso no es lo mío loco, pero ta genial”*.

¿Te puedo leer una definición de Felipe Noé? “El problema de actualidad no es el procedimiento, sino el problema es la imagen, eso implica preguntarnos ¿cuál es hoy nuestra manera de ver el mundo?” Atrás de la obra o -en algunos casos- explícitamente hay una visión del artista del mundo. Inconsciente o consciente. Sí, y también hay una visión de individuo. Porque si vos te considerás que no tenés acceso al gran arte, te estás perdiendo un lote. Yo creo que también hay una movida, que a veces molesta; la de plantear: *“Loco, esto a mí no me interesa”*. Pero si está bien dicho, *“esto no me interesa porque realmente me*

lo que aporta esta propuesta; acá no nos podemos asombrar.

Una intervención.

En el sentido artístico de la palabra, ya tuvimos intervenciones de otro corte que no fueron precisamente eso. Retomando, dada la legítima necesidad de información, como te decía anteriormente, el premio empezó a jugarse en dos escenarios Por un lado se sesiona en el Museo Nacional, analizando las carpeta tal como se había establecido, y por otro en los medios, ya que al confirmarse el jurado la propuesta quedó validada aunque sea momentáneamente, ya que no existe forma legal de determinar nada hasta no llegar a abrir los sobres con los proyectos artísticos. Posteriormente, cuando el jurado evalúa las propuestas y desestima ésta, es que se genera la dificultad legal: si la propuesta manifiesta que los que votaron no tenían que ser artistas y votar entonces el jurado tenía que revisar su conformación.

Existió demanda pública de parte de dos artistas que fueron rechazados.

La demanda, a mi entender, no es tal. El problema al rechazar la propuesta surge por la ley de gravedad: si no pasa a la segunda instancia no tiene sentido que el jurado votado por los participantes continúe y de ser así se precisa una intervención de jurídica al igual que en la primera instancia, donde sin saber el origen de los votantes, esto último tuvo que ser confirmado ya que podían haber votos de artistas suficientes como para que se legitimara igual. Esta situación no se dio ya que los votos obtenidos por los no-artistas participantes eran suficientes para restarle validez. Es al consultar que surge el tema de las bases, no antes.

¿Hubo dos bases finalmente?

Había una base que había salido publicada con medida de obra y había una base que había sido publicada sin medida de obra.

¿Pero cómo es que se da la marcha atrás y finalmente el Salón se lleva a cabo?

Los integrantes del jurado por su parte, los

participantes por el suyo, más las cartas presentadas por otros dos participantes, junto a la voluntad del director lograron destrabar el entuerto.

El Salón se suma a una suerte de descreimiento constante en lo que tiene que ver con la gestión oficial de la cultura...

Yo creo que hay un descreimiento que nos esta matando y es necesario atender esa situación por la gravedad que conlleva vivir en un país donde el descrédito pasó a ser pan de cada día. Yo creo que el aumento de credibilidad del jurado no pasa por el número de integrantes, el problema es mucho más profundo y ahí es que se nota lo de las políticas culturales: es la población que está débil y temerosa. No puede ser que el escándalo surja por una intervención que cuestione legitimidades; no se puede tener miedo frente a esto. Hay que pensar que en otras épocas esto se recibía con ingenuidad sino hasta con alegría y con esa tranquilidad se juzgaba y se le daba la importancia que merecía. Cuando no se procede así se termina fortaleciendo el cuestionamiento y si se acepta todo, porque circunstancialmente conviene, es posible quedar entreverado entre tus propias patas. No se pueden aplaudir conferencias que hablan de coleccionar museos como si esto fuera un hecho artístico sin pensar qué juego es el que se está avalando.

Camnitzer “colecciona museos”, explica.

Si digo “colecciono museos, dono obras y entonces estoy en los museos”, puede sonar simpático pero y si digo “relleno renglones de curriculum”. ¿Es lo mismo?

Carlos, se da la paradoja de que a Agustina Rodríguez la denostaron en el ámbito del jurado, pero también existió un gran respeto sobre esa acción, sin analizarla. En la fundamentación de la obra “Variables”, entre otras cosas, se dice: “se trata de evidenciar un modelo de salón eurocentrista, que impone un única visión hegemónica, un salón caduco y sin discurso global, que es capaz de absorber únicamente el arte contemplativo, dejan-



Foto tomada de Arrey.

do de lado otro tipo de investigaciones artísticas”. Una serie de consideraciones de tal profundidad que dan para el análisis pero que el procedimiento elegido no iba disparar este tipo de debates. Sí...Pero movió más de lo que parecía.

¿Porque había un cangrejo debajo de la piedra?

Bueno, yo no me esperaba todas las instancias que implicó.

Las declaraciones de Clio Bugel al País son de extrema gravedad: “hay mucha irregularidades, mucho conflicto, mucha gente dañada (...) Acá nadie se maneja con inocencia: yo vengo de la filosofía del arte, y me estoy encontrando con un universo oscuro”. Ella como encargada de área de artes visuales del MEC, dice estas cosas, sin ninguna aclaración posterior ni de ella, ni una solicitud de rectificación de sus autoridades.

De ser verdad las expresiones, lo son. Quizá fueron cosas de momento, no sé... Hay que encontrar ámbitos para hablar, hay que formar opinión sin malicia. ■

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

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

coleccionado por Fundación Itau

en venta en museos y librerías



Fotos: Gentileza EAC.

Espacio de Arte Contemporáneo

La creación del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) a iniciativa de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), fue resultado de la preocupación a nivel oficial de establecer un ámbito dedicado exclusivamente a las expresiones del arte contemporáneo. El trasfondo del proyecto estuvo pautado por el hecho de que todas las actividades oficiales relacionadas con las artes visuales se venían realizando en el Museo Nacional de Artes Visuales, una de cuyas funciones más importantes es la conservación y presentación del acervo nacional, lo que en algunos casos entraba en conflicto con la presentación de lo contemporáneo. Se llegó a la conclusión de que era necesario crear un nuevo ámbito específico para dichas actividades.

Pedro da Cruz

Iniciativa oficial

En 2009 el MEC realizó un llamado a concurso para el cargo de coordinador artístico del EAC, adjudicado en esa instancia a Fernando Sicco (psicólogo, gestor cultural y creador de arte video), que, luego de asumir en el mes de junio de ese año, supervisó el desarrollo y finalización de las obras de reestructura del local, proyecto edilicio que estuvo a cargo, entre otros, de los arquitectos Ricardo Chele y Marcelo López de la División Arquitectura del Ministerio de Transporte y Obras Públicas (MTOP).

Sicco también planificó el organigrama y la programación con la que la institución sería inaugurada en 2010. La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) realizó un aporte para la puesta en marcha del proyecto, que permitió adquirir el equipamiento técnico y de oficina, así como el acondicionamiento térmico y lumínico. A la ayuda española se sumó el aporte presupuestario del Sistema Nacional de Museos de Uruguay.

El espacio físico

Los locales del EAC se encuentran ubicados en una de las alas de la ex Cárcel de Miguelete, en la intersección de las calles Miguelete y Arenal Grande, en Montevideo. La primera cárcel planificada en Uruguay con ese propósito fue mandada construir por el Presidente Máximo Santos en 1880, en un lugar entonces emplazado en las afueras de la ciudad. La cárcel fue inaugurada en 1888, y funcionó como tal durante más de cien años, hasta 1990.



Foto: Gentileza EAC.

El edificio fue planificado como centro modelo de reclusión, siguiendo el ejemplo de la cárcel inglesa de Pentonville, construida en 1840. La Cárcel de Miguelete fue construida según el concepto de panóptico, con cuatro alas que convergen en una torre central de vigilancia desde donde todas las actividades desarrolladas por los reclusos pueden ser controladas. Las cuatro alas, con cientos de celdas de dos por cuatro metros, distribuidas en tres plantas, suman más de diez mil metros cuadrados edificados, a lo que se debe

sumar los espacios al aire libre entre las alas, contenidos por los altos muros en forma de pentágono que rodean el edificio.

El proceso de recuperación del antiguo edificio comenzó en 1988, cuando se recuperó el ala de acceso, donde funcionaba la administración central de la cárcel, sobre la calle Miguelete. Desde entonces funciona allí el Centro de Diseño Industrial, apoyado en sus comienzos por el gobierno de Italia, y que luego pasó a depender de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.

Los locales del EAC ocupan el ala de la antigua cárcel que da a la calle Arenal Grande. Conservando la disposición original, fueron habilitadas la planta baja (nivel de acceso) y el subsuelo, en total dos mil cuatrocientos metros cuadrados de superficie. La planta alta será habilitada en una etapa posterior, dependiendo del presupuesto asignado a la institución. También con posterioridad se planifica recuperar para el EAC otra de las alas de la cárcel, la que estaría destinada a la realización de proyectos especiales, y como residencia de artistas extranjeros y del interior del país.

En la planta baja algunas de las celdas han sido unificadas en espacios más amplios, como una sala de exposición y una sala de conferencias. En ese nivel también fueron acondicionados oficinas, una mediateca y un depósito de obras. En el subsuelo se han conservado las celdas originales, con rejas en las ventanas pero sin puertas, que en una primera instancia van a ser usadas para proyectos artísticos individuales. Una parte del piso de la planta baja fue removida para crear un espacio común que permite contacto visual entre los dos niveles.

Los objetivos

Entre los principales objetivos del EAC se cuenta la exhibición y difusión de la obra de artistas contemporáneos, tanto extranjeros como nacionales, ya sean reconocidos o que exponen por primera vez, los definidos como "emergentes". Se fomentará la investigación, la experimentación, la interactividad, los nuevos lenguajes y el cruce de disciplinas, con una actitud abierta y participativa. También está contemplada la posibilidad de que el EAC desarrolle actividades dirigidas al relegado interior del país, con emprendimientos que puedan ser mostrados en locales de distintos departamentos. En un folleto de presentación los objetivos del EAC son descritos de la siguiente forma: "Constituirse en referente local de proyección internacional en el fomento de la producción, la investigación y la exhibición de arte contemporáneo; ser un instrumento facilitador de la integración con otras instituciones similares o afines, tanto a nivel local como internacional, con las que propiciará la formación



Mauricio Pizard. Plan Travesti Radical.

SOBRE PTR

"Habla sobre la popularidad cada vez mayor de personajes de la contracultura en los medios masivos de comunicación. El rating o la popularidad de ver algo distinto hacen que los travestis se hayan ganado un lugar en la televisión por ejemplo, pero también son tomados como representantes de lo raro, de lo otro, de las minorías. Todo esto es parte de una indagación constante sobre lo mediaticamente Queer que recorre gran parte de la obra. El collage en PTR sirve para desmantelar, descomponer y descuartizar imágenes para la generación de otras nuevas. La mayoría de las imágenes refieren a ese imaginario sobre lo border-line, el cross-gender y lo chongo. Llevar una portada de una revista de chismes a una sala de un museo"

de redes, coproducciones e intercambios en beneficio mutuo; oficiar de punto de encuentro entre artistas, teóricos y públicos diversos, fomentando las instancias de apropiación cultural del espacio por parte de la ciudadanía; y programar actividades formativas tanto especializadas como dirigidas al público en general en torno a las problemáticas de la producción, percepción y valoración del arte contemporáneo."

Otro objetivo importante, esta vez relacionado al emplazamiento, es el papel que el EAC puede cumplir en la revitalización de un barrio que no cuenta con instituciones culturales de peso, y que según los responsables "está destinado a convertirse en un eje importantísimo de transformación de una extensa zona de Montevideo."

Actividades inaugurales

En 2009 se realizó un llamado de presentación de proyectos para las actividades inaugurales del EAC, que comprenderían exposiciones individuales y colectivas, así como el emprendimiento "Delitos de arte", cuyo objetivo era la apropiación del espacio de cada celda del subsuelo por la intervención de un artista, pudiendo el trabajo también ser en grupo. La convocatoria resultó en la presentación de más de ciento cincuenta proyectos, de los que fueron seleccionados cuarenta y tres en una primera instancia, dejando abierta la posibilidad de que otros de los proyectos fueran mostrados en ocasiones posteriores.

El EAC fue inaugurado el 27 de julio de 2010 con un programa que comprendió tres exposiciones individuales y una colectiva, mostradas en los espacios de la planta baja,

mientras que catorce celdas del subsuelo fueron intervenidas por un total de veinte artistas que participaron en los mencionados "Delitos de arte".

La exposición de fotografías de Paula Delgado "Como sos tan lindo" fue la culminación de cinco años de trabajo desarrollado por la artista en ocho países. La premisa fue la publicación de avisos en la prensa con el texto "Casting. Se necesitan hombres atractivos para fotos". El resultado, una larga serie de desnudos masculinos, explora la relación del hombre con su cuerpo y la construcción de la masculinidad.

Las restantes exposiciones individuales fueron "...como llegar a las masas" de Ricardo Lanzarini y "Coincidencias" de Raúl Álvarez "Rulfo". En la exposición colectiva "Mujeres memoriosas. Instantánea de una colección inestable" fueron mostradas obras de Cristina Casabó, Águeda Dicancro, Lacy Duarte, Magela Ferrero, Nelbia Romero y Margaret Whyte. Las obras pertenecen al acervo del EAC, y la selección estuvo pautada por la idea de mostrar obras que fueron creadas a partir de la condición de mujer de las artistas.

En octubre de 2010 fue mostrada en el EAC la primera exposición procedente del extranjero, iniciando el intercambio con instituciones de otros países. "Post it city", organizada con el apoyo del SEACEX (España), que ya había sido presentada en varias capitales latinoamericanas. Recientemente ha sido inaugurada la segunda temporada de actividades del EAC con las exposiciones "Retro 0" de Federico Arnaud y "PTR (Plan Travesti Radical)" de Mauricio Pizard. ■

“En construcción”: la difícil inclusión de las artistas mujeres en la Historia del Arte.

En 1970, la historiadora de arte norteamericana, Linda Nochlin lanza al ruedo una pregunta incómoda: ¿por qué no hay grandes artistas que sean mujeres? Disparadora de múltiples investigaciones referidas a la participación femenina en la Historia del Arte, la interrogante mantiene, al menos en nuestra realidad, plena vigencia.

| Verónica Panella

“Y sin embargo estaban”

Montevideo, 1926. En “Páginas de Arte”, revista publicada por el Círculo de Bellas Artes se transcribe una copia de la solicitud enviada al Poder Legislativo, reclamando que se considere concluida con fines de exposición, la obra “La Jura de la Constitución”, del artista Pedro Blanes Viale, fallecido ese año. Acompañan la petición firmas de los miembros de la comisión directiva del Círculo. Entre los secretarios, ocupando lugar junto a Carmelo de Arzadum, José Cuneo o Guillermo Laborde, encontramos los nombres de tres mujeres, son Dolores (Lola) Lecour, Aurora Togores y Manila Riso. Al año siguiente, otra mujer se suma al ámbito artístico nacional. Su nombre es Carla Witte, una multifacética creadora alemana representante del expresionismo europeo, que incursiona en la pintura, la escultura y el grabado. Los expuestos son ejemplos independientes y complementarios de mujeres que experimentan sus máximos artísticos en el entorno de la década 1930-1940 y que, más allá de sus diferencias estéticas o vinculares, comparten una realidad en común: de espaldas a sus realizaciones particulares, el registro de su pasaje por el panorama de las artes plásticas locales es, al día de hoy, prácticamente inexistente.

Este artículo habla de mujeres como sujetos en el ámbito de las artes plásticas y de las investigaciones que a su alrededor se realizan, pero especialmente es una reflexión sobre la memoria, el olvido y a la inexistencia a la que se ven sometidas las personas relegadas del recuerdo. Recordar implica seleccionar y descartar y este proceso nos habla tanto de la sociedad en conjunto cómo de quienes, dentro de ella, deciden estudiar el pasado. Aurora, Manila, Dolores, Carla, solo son nombres en una



Carla Witte, escultura en bronce, s/d.

gran constelación de mujeres que “no clasificaron” para ingresar en forma definitiva en la memoria artística de nuestro país, pero que sin embargo tuvieron visibilidad en su momento, con participación en publicaciones o en centros expositores y Salones Nacionales, premiadas incluso en algunas de esas instancias. Para citar solo algunos ejemplos, una mirada rápida a los escasos dossiers que de estas creadoras se guardan en el Museo Nacional de Artes Visuales, nos indican que Lola Lecour obtiene el premio

“Casa Taranco” por su “Retrato de la escultora Aurora Togores” en el V Salón Nacional de 1941, Manila Riso, el segundo premio en el concurso organizado por el Ministerio de Instrucción Pública de 1926, Aurora Togores la mención “Medalla de Bronce” en el Primer Salón Nacional de 1937 por su yeso “Maternidad”. Fuera de los Salones, pero en un espacio no menos importante, Carla Witte ilustra la revista “La Pluma”, dirigida por Alberto Zum Felde, entre 1929 y 1931. Reducidas, pese a esto, y en el mejor de los

Carla Witte, ilustración para la revista “La Pluma”. Setiembre 1931.

casos, a referencias mínimas en obras generales, nos tropezamos accidentalmente con ellas siguiendo los caminos más despejados de los consagrados. ¿Refleja esta exclusión, una menor calidad o dedicación en la producción artística? Si bien no podemos descartar sin más esta hipótesis, el hecho de no figurar siquiera en las constelaciones de artistas menores que suelen complementar el panorama de los maestros, podría dar la pauta de un silencio significativo. En este sentido, no debemos olvidar que estas amnesias culturales no son novedosas en nuestro medio, especialmente en lo que a artistas plásticos refiere, ni son las mujeres las afectadas en exclusividad por esta suerte de “patología social”. Sin embargo la sensación de menor e injusta visibilidad femenina en la Historia del Arte persiste y es actualmente espacio de debate y discusión a nivel internacional.

Inclusora y compleja

La Historia es una disciplina en construcción que ha variado significativamente sus centros de interés en el correr del siglo XX. Desde el Positivismo, ocupado en recrear la historia “de los grandes hombres” hasta las posturas más recientes que iluminan aspectos tan complejos como “las mentalidades”, mucho agua ha pasado bajo los puentes de las escuelas historiográficas. En este ámbito fermental y con el impulso de otras transformaciones y rupturas sociales como los movimientos feministas de las décadas del 60 y 70, es que comienzan a desarrollarse los llamados “estudios de género” enfocados en problematizar aspectos de la realidad que se encuentran determinados por los comportamientos que la cultura y la sociedad le imponen a cada sexo. Al momento de orientarse hacia la labor de mujeres en el arte estos estudios se encuentran “impulsados desde la perspectiva feminista, pero también desde una concepción que no soslaye el mundo de la mujer como si fuera algo extraño a los seres humanos, a su cultura y a las artes”².

La labor de historiadoras, críticas y teóricas del arte³ no se limita a la “recuperación” de personalidades, buscan también desarticular mitos y lugares comunes relacionados con la producción artística femenina. Algunos de los “temas problemáticos” de esta historiografía feminista⁴ del arte recorren aquellas particularidades que la visión de las mujeres imprimen en las obras e investigaciones. Uno de los primeros territorios recuperados para la reflexión es el del propio cuerpo. Rompiendo con el esquema tradicional en el que “los hombres miran a



Carla Witte (1889-1943): expresionista solitaria

Carla Witte supone un fenómeno singular en nuestro medio. Nacida en Alemania, llega al Uruguay a fines de 1927. Una mujer de 38 años en tierra extranjera trae consigo, y de primera mano, todo el acervo visual y teórico que deja en ella el expresionismo alemán. Desarrolla varios lenguajes creativos y parece insertarse rápida y efectivamente en el ambiente intelectual uruguayo, exponiendo en su propio estudio, a pocos meses de llegar al país. Los espacios de participación a los que accede son tan variados como prestigiosos para la época: realiza ilustraciones para los artículos que en la revista “La Pluma” publica quien fuera su secretario de redacción, Álvaro Araújo; dicta cursos en la Asociación Cristiana de Jóvenes, institución para la que diseña también un logo, participa de diversas exposiciones y salones, forma parte del círculo de relaciones de la poetisa Esther de Cáceres, quien posiblemente favorezca un acercamiento con Joaquín Torres García, de quien Witte realizará un retrato. Poniendo fin a esta evidente voluntad investigativa, su suicidio, el 8 de marzo de 1943, marca el ingreso a un silencio prácticamente inamovible. Ni siquiera hay referencias a su trabajo en obras “multitudinarias” como el “Diccionario de plásticos uruguayos”, editado por la Biblioteca del Palacio Legislativo, espacio que le corresponde legalmente, ya que obtiene la ciudadanía en 1932. En 1999 es efímeramente rescatada del olvido y reintegrada al circuito cultural a través de una importante retrospectiva coordinada por el Instituto Goethe, el Cabildo de Montevideo y el Museo “Agustín Araujo” del departamento de Treinta y Tres, donde se conserva buena parte de su obra. Mariví Ugolino, curadora de la muestra y responsable del texto de un catálogo que al día de hoy supone casi la única fuente de información accesible a los datos biográficos de la artista, escribe en esa ocasión “... el misterio es que (...) siendo ilustradora de nuestra más intelectual revista de la época, habiendo retratado a muchos de sus artistas contemporáneos, realizando exposiciones en el circuito donde se exhibía arte, enviando a salones que congregaban artistas, haciendo docencia entre el 30 y el 40, **por qué?, por qué?, la borramos de nuestra memoria colectiva. He preguntado en estos años a decenas de personas (...) la respuesta es siempre la misma: ‘una figura solitaria...’**”¹

1 Mariví Ugolino. Catálogo de la muestra de Carla Witte. Mayo de 1999.



Carla Witte, carbonilla y lápiz, s/f.

Las mujeres y las mujeres se miran a sí mismas siendo contempladas⁶⁵, se comienza a trabajar una mirada propia para la imagen femenina, iluminada ahora desde nuevos e inquietantes ángulos donde el debate sobre las funciones naturales, la violencia y los deseos ocupan un lugar privilegiado. Relacionado con este abordaje, pero en otra línea de análisis encontramos la categoría de las "mitologías domésticas"⁶⁶, donde se problematizan los roles tradicionales atribuidos a los sexos. Discutiendo términos como "público" y "privado" y los lugares que las mujeres han ocupado en estos espacios, artistas como Louise Bourgeois, Judy Chicago o Ana Mendieta, ponen en entredicho estereotipos culturales desde la denuncia, la ironía o el humor. Identificadas por el dinamismo de sus propuestas y la aceptación de la ambigüedad como característica de las relaciones humanas "estas artistas del presente dan por sentado que el cuerpo, la sexualidad, el género son conceptos mutables, y que sólo podemos tener una identidad cambiante, pautada por la experiencia y la exploración del deseo"⁶⁷

Las limitaciones epistemológicas a los que se enfrentan estas investigaciones no son pocas, un pobre registro de fuentes primarias al respecto o la escasa conservación de la obra de artistas mujeres entorpecen los caminos hacia construcción histórica, pero quizás los principales obstáculos sean la desvalorización social que en algunos ámbitos aún recaen sobre este tipo de análisis y la carencia de referentes propios, que limitan, cuando no impiden completamente, la posibilidad de encontrar "maestras" en las que reconocerse. Como plantea Amparo Serrano de Haro "...el primer tema o asunto pendiente con el que tiene que lidiar la mujer artista es su relación con la tradición artística femenina anterior"⁶⁸

Un largo camino a recorrer.

¿Qué repercusión tienen estos estudios en el ámbito de la Historia del Arte uruguayo? En un espacio donde los lugares vacíos abundan, no solo en lo que respecta a este tema, la respuesta no puede aspirar a ser totalmente concluyente. Tomando como referencia las principales obras generales⁹ en torno al arte o a los artistas nacionales, el dato numérico salta a la vista, las artistas, aunque aparecen citadas, son notoriamente menos en relación a la participación masculina. Ninguna fundamentación específica se propone al respecto, las ausencias parecen pasar desapercibidas o simplemente "normalizadas", cuando no se ensaya alguna explicación aplastan-

te, como la propuesta por José Pedro Argul, que vincula la ausencia de representación femenina en las artes plásticas, con una supuesta y poco halagadora idiosincrasia: "las jovencitas que llenan y desbordan los talleres de la Escuela Nacional de Bellas Artes aprenden la lección de que el estudio del arte es algo más que un simple pasatiempo y discretamente desertan de sus filas aún cuando expongan condiciones promisorias. La constancia es también calidad de espíritu"¹⁰. Con ligereza se pasan por alto explicaciones profundas que podrían iluminar esos exilios, tales como la desvalorización social que se imprime a ciertos roles a favor de otros considerados como tradicionales o incondicionalmente aceptados, y reduciendo la labor femenina en las artes visuales a un caprichoso y variable "pasatiempismo" se descartan las realizaciones de muchas artistas cuya riqueza no es la de llevar a cabo su obra "a pesar de..." sino la de ofrecer, por esas particulares circunstancias de vida, un diálogo intransferible con la realidad.

No se trata aquí de entronizar heroínas o sacralizar víctimas. El objetivo es enriquecer el análisis de la historia rescatando "su propia visión de las cosas, su protagonismo cuando exista, sus formas específicas de participación en los procesos colectivos o sus protestas aunque sean tímidas (...). Y vale la pena rescatar todo esto no solo por su interés anecdótico, sino también porque el accionar de las mujeres pueden alcanzar grados variables de incidencia en el proceso histórico general (...)"¹¹

Es un dato ineludible que la actividad e inclusión de las artistas, al menos cuantitativamente, se ha incrementado sensiblemente en los últimos treinta años, aunque siga pendiente de análisis el grado de transformación que imprimen estas actividades dentro del panorama cultural. Como plantea Griselda Pollock, "las palabras lo determinan todo"¹² y en ese sentido, las perspectivas de reconocimiento en pie de igualdad del trabajo artístico femenino, en una realidad cultural que no ha incorporado aún el femenino de la palabra "genio"¹³ se ven, cuando menos, lejanas. Resulta acertado suscribir el planteo de la profesora Amparo Serrano de Haro, quien concluye que "no es que las mujeres artistas no hayan existido, sino que no han sido reconocidas como tales ni han sido valoradas por la posteridad (...). Su arte es el resultado de un acto individual de coraje cuya memoria no resistió el paso de más de una generación"¹⁴. Precisamente de eso se trata la riqueza latente de este campo de investigación: de ampliar el derecho a elegir nuestros referentes culturales, nuestros maestros y



Carla Witte hacia 1936.

Círculo femenino

Las primeras décadas del siglo XX en el Uruguay están marcadas por profundos procesos de cambio. Con fuertes signos externos o pequeños gestos varias mujeres protagonizan, en ese marco definitivos quiebres en lo que respecta a sus roles sociales. Aquellas que se plantean transitar los poco recorridos caminos de la educación artística académica, forman parte de esta comunidad: "sin hacer feminismo expreso, las alumnas de Bellas Artes asumen actitudes plásticas que el resto de la ciudad no imagina siquiera como conjetura". La asistencia a las (ocasionales) clases de desnudo del Círculo de Bellas Artes fundado en 1905, podría incluirse dentro de estas rupturas a las convenciones desarrolladas por esta aceptada minoría entre las que se encuentran la pintora Lola Lecour (1906-1985) y las escultoras Manila Risso (1902-2003) y Aurora Togores (S/D). Dolores se forma en el taller de Domingo Bazzurro y ejecuta los retratos de sus compañeras artistas, interesante "juego de espejos" de buscarse y reconocerse en otras y prácticamente los únicos registros visuales de la memoria del pasaje de estas jóvenes por el panorama artístico uruguayo. En la década del cuarenta se aleja de los círculos expositivos pero no del ejercicio de la docencia del dibujo, actividad que llevará adelante en institutos de educación secundaria. Aurora y Manila estudian en el taller de escultura de Luis Falcini, tomando tempranamente también un lugar activo en los espacios de visibilidad de la época. Manila, particularmente, protagoniza en 1926, poco antes de radicarse en Argentina, un polémico episodio en torno a un concurso de escultura organizado por el Ministerio de Instrucción Pública, en el que el jurado le otorga el segundo puesto mientras que un acalorado público reclama para ella el mayor galardón. En lo que parece una curiosa forma de desagravio, es convocada para integrar el jurado del siguiente Salón de Otoño. A partir de la década del treinta, ya casada y viviendo en la vecina orilla, restringe la creación a su entorno doméstico, aunque nunca abandona sus necesidades expresivas, tal como lo evidencia la realización de su primera muestra individual, en la Galería Latina en el año 1997, cuando la artista cuenta con 95 años. El rastro de Aurora se desdibuja a partir de 1950, a pesar de ser, de las tres artistas, la que recoge los más elogiosos términos, en los breves espacios en los que se la incluye. Considerada por José Pedro Argul, tan severo al juzgar la participación femenina en el arte, como "la más consecuente y la que mayor número de dificultades planteó en sus trabajos, abordando eficazmente la estatuaria, el relieve y el retrato, impregnando sus trabajos de una recatada e íntima melancolía..."², el registro de su participación en salones se corta abruptamente a fines de la década del cuarenta. Mínimas referencias nos indican que se dedica a la docencia y que "muere sola (...) en un departamento de la plaza Zavala en el que termina casi recluida"³



Aurora Togores, "Madre", escultura presentada en el Salón de Primavera. 1928. Facsímil de la reproducción publicada por la revista "La Pluma", diciembre 1928.

modelos de identificación (hombres, mujeres, vigentes, anacrónicos) en un verdadero y complejo sentido de diversidad, sabiendo que somos lo que elegimos recordar. ■

- 1 George Duby, "Historia de las Mujeres T.1". Editorial Taurus. 1992. Refiere al "desencuentro" entre la real participación femenina en procesos del pasado y su escasa inclusión en los estudios históricos.
- 2 Julia Barroso Villar. "La mujer artista en las vanguardias". Revista Heterogénesis N°40, julio 2002.
- 3 En general quienes se han interesado por investigar estos temas son mujeres.
- 4 Tomamos el término en el sentido planteado por Virginia Woolf en "Una habitación propia": "...la perspectiva que las mujeres aportan como sujetos".
- 5 John Berger. "Los modos de ver". Gustavo Gili Editor. Barcelona 2000.
- 6 Concepto desarrollado por Amparo Serrano de Haro en "Mujeres en el Arte, espejo y realidad". Plaza Janés editores. Barcelona 2000.
- 7 Ana Tiscornia. "Arte y mujer: una herencia y un estado de cosas". Catálogo de "lab05: La problemática de género en la producción del arte iberoamericano contemporáneo" (CCE 2005)
- 8 Amparo Serrano de Haro. "Trama y temas de la mujer artista del siglo XX", "Heterogénesis" N° 40, Julio del 2002.
- 9 José Pedro Argul. "Proceso de las Artes Plásticas en el Uruguay". Fernando García Esteban, "Artes plásticas en el Uruguay en el siglo XX", Ángel Kalemberg, "Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora", Gabriel Peluffo Linari, "Historia de la pintura uruguayo".
- 10 José Pedro Argul. "Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay". Barreiro y Ramos. 1975.
- 11 Silvia Rodríguez Villamil. "Los desafíos de la Historia de las mujeres y su desarrollo en el Uruguay". En "Mujeres e Historia en el Uruguay". Trilce 1992.
- 12 Griselda Pollock, "¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?", publicado originalmente en "Feminisme, art et histoire de l'art". Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris
- 13 Ver el Diccionario de la Real Academia.
- 14 Amparo Serrano de Haro. "Mujeres en el Arte, espejo y realidad". Plaza Janés editores. Barcelona 2000.

- 1 Catálogo de la muestra, "El increíble debut de Manila Risso". Galería Latina. Setiembre 1997. Texto de Miguel Carvajal.
- 2 José Pedro Argul. "Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay". Barreiro y Ramos 1975.
- 3 "El increíble debut de Manila Risso..."



"El perro andaluz", adaptado por Tim Burton y Muntazer Comics para su versión en historieta. Dibujantes: Yilly Arana y Ramón Siverio (2010).

"Caravaggio", film de Derek Jarman (1985).

El actor Derek Jacobi interpretó a Francis Bacon, en el film de John Maybury, "El amor es el diablo: estudio para retrato de Francis Bacon" (1998).

Scarlett Johansson interpretando a La joven del turbante (también conocido como La Mona Lisa del Norte, del pintor holandés Johannes Vermeer) en el film "Girl with a Pearl Earring", del cineasta Peter Webber (2003).

"Submarino amarillo", film de George Dunning (1968).

Cine y artes plásticas

Guillermo **Zappiola**

Es probable que quien primero haya teorizado sobre las relaciones del cine con las artes plásticas, y, más ampliamente, con el arte en general, haya sido el pintor futurista, crítico y ensayista italiano Ricciotto Canudo (1879-1923), quien en 1911 publicó en París, su lugar de residencia, el ensayo **La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe**, en el que utilizó por primera vez la expresión "séptimo arte" que luego le sería largamente adjudicada al cine. Canudo definió allí al cine como "arte plástica en movimiento", y afirmó que con el nuevo medio nacía el "arte total", "el alma de la modernidad". Fundador en 1920 del **Club des Amis du Septième Art** y, dos años después, **La Gazette des sept arts**, en 1923 publicó su **Manifeste des Sept Arts**, donde reiteró varias de esas convicciones. Muchos de sus

trabajos se reunirían en el libro, publicado después de su muerte, **L'usine aux images** (1927). La idea básica de Canudo es, si se quiere, bastante obvia: el cine concilia la dimensión plástica de la pintura, la arquitectura y la escultura y la dimensión rítmica de la danza, la música y la poesía (podía haber agregado que tomaba del teatro el texto y los actores). En más de un sentido es realmente el "arte total" que querían los futuristas y otros vanguardistas de su época, y el mérito principal de Canudo es tal vez el haberlo advertido cuando la mayoría de los intelectuales, siempre tan progresistas, despreciaban al nuevo medio como mero "opio para las masas", (en los últimos cincuenta o sesenta años han dicho lo mismo de la televisión, pero tarde o temprano se van a arrepentir).

Sin embargo, los alrededor de diez mil caracteres que debe tener esta nota no aspiran a la ambición de cubrir, genéricamente, los temas del Cine y del Arte. Se nos pidió centrarnos en lo plástico, y aún allí el campo es demasiado vasto. También las posibilidades de acercamiento son múltiples, desde que efectivamente el cine integra las artes plásticas: su materia son el encuadre, el ángulo de enfoque, los volúmenes, el color o el blanco y negro matizado por las infinitas variantes del gris. También las influencias del arte, en especial de la pintura, resultan bastante obvias en lo que la pantalla ha ido ofreciendo a lo largo de las décadas. De hecho, en su inicial búsqueda de la respetabilidad, el cine copió de las artes plásticas recursos y hasta etiquetas para demostrar que él también era "artístico". No en vano el cine alemán quiso ser "expre-

sionista" en la década del veinte (porque el expresionismo era el estilo de moda en los museos y las galerías de la época, y también servía para manifestar, con sus imágenes deformadas, sus juegos de luces y sombras y sus monstruos llegados del "Más Allá" algunos de los miedos originados en el "Más Acá" (la derrota en la Primera Guerra Mundial, la crisis económica y política de la República de Weimar, el creciente fantasma del nazismo). Una película emblemática como **El gabinete del Dr. Caligari** (1919) de Robert Wiene utilizó el expresionismo para comunicar el clima de inquietud y caos reinantes, y otras le siguieron. No es casual que los franceses, en cambio, hayan querido ser "impresionistas", siguiendo una vertiente fomentada por el crítico, teórico y realizador Louis Delluc, contemporáneo de Canudo y fundador también de revistas y cine clubes. Películas como **Fiebre o La femme de nulle part**, del propio Delluc, transmitieron una brisa de tibia realismo, de pintura de ambientes y tipos pintorescos, vinculada a su mejor tradición pictórica. Esa corriente perduraría en films de los años treinta como **Fiesta campestre** (Une partie de campagne) de Jean Renoir, cineasta que ostentaba un apellido revelador. En su madurez de los años cincuenta, el propio Renoir volvería a ese universo con su evocación de la Belle Époque en el film **French Cancan**. Francia fue, por supuesto, la tierra de todos

los "ismos", varios de los cuales saltaron del lienzo a la pantalla en los vanguardistas años veinte, desde los experimentos abstractos de un Man Ray o una Germaine Dulac, hasta el surrealismo, que empezando con **El perro andaluz**, ingresa de la mano de Luis Buñuel y Salvador Dalí. **Biopics** Hay un género cinematográfico que suele ser particularmente convencional, pero al que resulta inevitable aludir cuando se toca un tema como éste; hablamos de la *biopic* o "película biográfica", que ha solido emprenderla contra casi todo personaje histórico conocido, entre ellos artistas famosos, agotándose con frecuencia en lo meramente exterior, formulando un arco de esfuerzos iniciales, fracasos, exaltación, triunfo, que en ocasiones culmina con la caída final del artista en cuestión. Es por eso que alguien ha dicho ya que todas las películas biográficas se parecen. Sin embargo, no es del todo cierto. El esquema anterior vale por cierto, hasta donde el lejano recuerdo pueda ser confiable, para una película como **Rembrandt** (1936) de Alexander Korda, donde Charles Laughton componía con esmero al famoso pintor. Vale también para **Sobreviviendo a Picasso** (Surviving Picasso, 1996) de James Ivory, en la que Anthony Hopkins se esforzaba en parecerse a su modelo original pero el director lo rodaba todo del modo más impersonal posible (si se quiere ver

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



"Vincent and Theo".
Robert Altman (1990).



"El gabinete del doctor Caligari". Película muda dirigida por Robert Wiene (1920).

una aproximación interesante que el cine haya intentado con respecto a la obra del autor de **Guernika**, es mejor fijarse en **Le mystère Picasso**, 1957, de Henri-Georges Clouzot). Y vale sin duda para **La agonía y el éxtasis** (The Agony and the Ecstasy, 1965) de Carol Reed, fastuosa evocación de la personalidad de Miguel Ángel, que comenzaba como un precioso documental de diez minutos sobre la obra del artista, pero seguía como una aparatosa reconstrucción al servicio de los despliegues físicos de Charlton Heston y el refinamiento actoral de Rex Harrison en su rol del Papa Julio II. Creadores más sensibles se han dado cuenta de que era posible retratar vida y obra de un artista con otros matices. Mejor no mirar muy de cerca el libreto de **Moulin Rouge** (1952) de John Huston en lo que tiene que ver con los detalles de la vida de Henri de Toulouse-Lautrec. Eso era melodrama mexicano. Lo que se alejaba de él era, en cambio, el tratamiento visual que Huston, su director de fotografía Oswald Morris y sus esmerados decoradores y vestuaristas imponían al material, convirtiéndolo realmente, por largos trechos, en el equivalente cinematográfico de la pintura de Toulouse. Algo parecido puede decirse acerca de lo que sucesivos cineastas han hecho con Van Gogh. En la atendible película que le dedicó el francés Marcel Piatat, lo plástico importaba menos que el examen de la relación entre el artista y su medio social, con varios comentarios ácidos acerca del modo como un entorno burgués empujaba al pintor a la alienación y la muerte. En **Vincent y Theo** (1990), Robert Altman se ocupó sobre todo de la relación familiar existente entre los hermanos del título y

solo secundariamente de la ilustración de la obra del más talentoso de los dos. Es típico de Vincente Minnelli, con todo su bagaje de cultura pictórica, que haya decidido salvar desde ese lado su biografía filmica de Van Gogh, **Sed de vivir** (Lust for life, 1956), que al igual que **La agonía y el éxtasis** adaptaba una novela histórica no demasiado memorable del especialista Irving Stone y la superaba por el lado de la imagen. Para apreciarlo hay que conseguir, por lo menos, un DVD de la película que mantenga el formato "scope" del original (no vale verla en VHS y en formato 3x4), pero allí se advierte que el tratamiento de la imagen y del color del film coinciden con el que Van Gogh (interpretado por Kirk Douglas) utilizaba en cada uno de los períodos de su vida evocados por la película. No en balde Minnelli fue también el responsable del ballet final (es de su autoría, no de Gene Kelly) de **Sinfonía de París** (An American in Paris, 1951). Van Gogh fue también el tema de uno de los sueños, exquisitamente filmado, de Akira Kurosawa, con Martin Scorsese interpretando al pintor, en lo que podemos llegar a considerar un *tour de force* plástico, así como también un juego un poco forzado. Quizás lo mejor que se haya hecho con el mencionado artista plástico en el cine sea el documental que le dedicó Alain Resnais. Dicho sea de paso, ello llevaría esta nota por otro camino y no hay espacio, pero se justificaría emplear alguno: los documentales de arte, como los de Resnais o el holandés Bert Haanstra con ejemplos del género dedicados a Rembrandt o Franz Hals. A veces, los responsables de un film sobre un artista se han encontrado con que no les permitían acceder al el material producido

por éste para ilustrar su trabajo en una película. Es lo que le ocurrió al equipo encabezado por el director John Maybury en **El amor es el diablo** (Love is the devil, 1998), sobre la atormentada figura de Francis Bacon, encarnado por Derek Jacobi. Curiosamente, la fotografía tenía cierto carácter "baconiano", aunque la pintura del artista estuviera ausente (en este sentido, si se quiere buscar a Bacon en el cine, tal vez está realmente en algunos interiores de **Último tango en París** de Bertolucci). En otros casos, la evocación del artista ha tenido como objetivo primordial el promover la agenda del cineasta de turno. Es claramente el caso de **Caravaggio** (1986) de Derek Jarman, que más que narrar la vida del pintor del título la utiliza como expresión de la militancia *gay* del director (todo lo que la película especula sobre la sexualidad de su artista es eso, especulación. El resultado puede ser válido en términos estéticos, pero cuando menos discutible, a nivel biográfico. No hay que creer en todo lo que se ve). ¿Por dónde seguir? Las ideas se amontonan y los caracteres se agotan. Recordar, por ejemplo, que Dennis Hopper estuvo vinculado a la factoría de Andy Warhol (hasta fue un paródico Tarzán en una película de éste), y observar que hay motivos "warholianos" en un film icónico como **Busco mi destino** (Easy Rider, 1996). Recordar la "moda lisérgica" de los tardíos sesenta, y echarle un vistazo a **El submarino amarillo** (The Yellow Submarine, 1968) de George Dunning. Para este último caso recordar, también, qué iniciales se consiguen cuando uno revisa las mayúsculas del título de una canción como **Lucy in the Sky with Diamonds**. Da **LSD**, claro. ■

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS
SOCIO ESPECTACULAR
Tel. 2402 9017

Ana Salvat
Olga Armand Ugon
La Marqueria
Diana Saravia
GALERIA DE ARTE - CUADRERIA - MARQUERIA
www.lamarqueria.com - arte@lamarqueria.com
Carlos Quijano (Ex Yí) 1288 bis. - Tel. 29018401
Montevideo - Uruguay
Maria Cristina Nieto
Olga Piria

Conozca nuestra nueva línea de productos de arte
GOYA
óleos, acrílicos, acuarelas, bastidores, pinceles, caballetes, delantales, escurridores, modelos para dibujo, cartulinas especiales, para técnicas secas y húmedas en 20 colores distintos, lapices de grado, gomas masilla, todo tipo de portaminas con sus repuestos, carbonillas, blocks especiales, bastidores tipo panel, paletas, espátulas, tela por metro en rollo, lapices de buena calidad, soft pasteles, oil pasteles, y cantidad de productos que sirven para el artista, el artesano, el aficionado, y el técnico que gusta de usar productos de buena calidad.
GOYA LTDA. Justicia 1967
Tel: 24087668/ 24034916 - goyaltda@adinet.com.uy

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

Sala del CMDF



04 feb - 02 mar
Movida Joven
Edición 2010



04 mar - 06 abr
Edgar Chelle
Muestra Homenaje



08 abr - 11 may
Colectivo AF3 (UY)
Acampantes



13 may - 15 jun
Guillermo Baltar (UY)
Pequeñas canciones



17 jun - 20 jul
Kurt Petautschnig (CH)
Residuos



22 jul - 24 ago
CMDF
La Rambla



26 ago - 28 set
Solange Pastorino (UY)
Fe y Representación



30 set - 26 oct
José Diniz (BR)
Sobre mar
FOTOGRAMA-II



28 oct - 30 nov
Alberto de Horta (UY)
Lecturas de piel
FOTOGRAMA-II



02 dic - 01 feb
Fernanda Magalhães (BR)
de viés
Muestra invitada
FOTOGRAMA-II



Fotogalerías a cielo abierto

PRADO
Pasaje Clara Silva esquina Av. Delmira Agustini. Acceso las 24 horas.

PARQUE RODÓ
Pablo de María y rambla Wilson. Acceso las 24 horas.



- 21 dic - 15 feb Mundial del 30 - Fotografías del CMDF
- 18 feb - 29 mar Haiku y fotografía - Roberto Fernández Ibáñez (UY)
- 01 abr - 18 may Hoy - Ignacio Seimanas (UY)
- 20 may - 26 jul Prado - Fotografías del CMDF
- 29 jul - 18 oct Concurso New Holland de Fotoperiodismo
- 21 oct - 29 nov Aurelio González y Luis Navarro FOTOGRAMA-II
- 03 dic - 07 feb Colectivo Sub (AR) FOTOGRAMA-II

- 18 ene - 08 feb Tango Revelado - La fotografía como testigo del tango en Uruguay
- 11 feb - 15 mar Teatro a cielo abierto - Fotografías del CMDF
- 18 mar - 24 may Muestra anual de Fotoperiodismo argentino - ARGRA
- 27 may - 30 jul Hongos del Uruguay
- 02 ago - 27 set Uruguayos - Leonardo Barizzoni (UY)
- 01 oct - 22 nov Mediateca de arquitectura y patrimonio en Francia FOTOGRAMA-II
- 26 nov - 20 dic Fotografía contemporánea chilena FOTOGRAMA-II
- 23 dic - 31 ene 25 años de BRECHA FOTOGRAMA-II

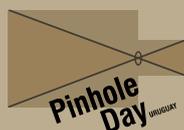
Fotogalería del Solís

- 19 nov - 02 mar Biblioteca Nacional de Chile
- 11 mar - 21 jun 25 de Agosto - Un pueblo al Solís - Fotografías del CMDF
- 24 jun - 04 oct Margarita Xirgu - CIDDAE / CMDF
- 07 oct - 30 dic Pablo la Rosa y Pablo Bielli (UY) FOTOGRAMA-II

Atrio de la IM

- 07 nov - 07 dic **Fotografía en Uruguay:** historia y usos sociales. (1840 - 1930) FOTOGRAMA-II

ACTIVIDADES 2011



Día Mundial de la Fotografía Estenopecica
Domingo 24 de abril. Fotogalería a cielo abierto Parque Rodó
Con motivo del Día Mundial de la Fotografía Estenopecica el CMDF realizará un taller para la experimentación en esta técnica. También se podrá acceder a una cámara oscura de grandes dimensiones para observar lo que sucede dentro de una cámara fotográfica.



Presentación Ediciones CMDF 2011
Jueves 26 de mayo. Teatro Solís
Con el fin de estimular la producción de trabajos fotográficos, la promoción de realizaciones de libros de fotografía y la producción escrita, el CMDF realiza anualmente una convocatoria pública para la edición de libros fotográficos de autor e investigación. La presentación de Ediciones CMDF 2011, se realizará el 26 de mayo en el Teatro Solís, en el marco del Día del Libro.



FOTOGRAMA 11. Encuentro Internacional de Fotografía
Octubre, noviembre y diciembre
FOTOGRAMA es un encuentro internacional de fotografía, organizado por el CMDF, con el fin de generar una instancia de intercambio y aprendizaje, originando un panorama de la producción fotográfica de Uruguay y del exterior. El contenido está dado por las diferentes exposiciones y actividades generadas por las instituciones participantes.



Séptimas Jornadas sobre Fotografía
28, 29 y 30 de noviembre. Complejo Cultural Plaza
Por séptimo año consecutivo el Centro de Fotografía llevará a cabo las Jornadas sobre Fotografía, los días 28, 29 y 30 de noviembre, bajo la temática Fotografía política. Como todos los años, se recibirán propuestas de ponencias, a través de una convocatoria abierta e invitará a especialistas extranjeros para abordar las diferentes dimensiones del tema.



EN CMYK. Encuentro de Fotolibros
Jueves 1 de diciembre
Es un encuentro de Fotolibros, organizado por el CMDF que se realizará por primera vez el día 1 de diciembre, en el marco de Fotograma 11. Busca profundizar el desarrollo e intercambio entre productores, editores y realizadores nacionales e internacionales, con el objetivo de promover la realización de libros fotográficos de autor.



Taller de Preservación de colecciones fotográficas
5 al 16 de diciembre. A cargo de Fernando Osorio Alarcón (MX)
El cometido del taller es conocer las bases tecnológicas de cada proceso y el sustento fotoquímico que lo genera, así como los agentes de deterioro inherentes y externos. Los conceptos de registro, origen de procedencia, tipología de las colecciones, catalogación y descripción de información, estrategias de preservación y reprografía, y estrategias de desarrollo de las mismas.