

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

URUGUAY / AÑO 4 / N° 20 / DICIEMBRE 2011  
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

**Nelson Ramos/ Juan Burgos / Juan Antonio Cavo / Pasado, presente y futuro del MNAV /  
Gloria Mundi 2011: Bourgeois, Freud, Hamilton, Twombly / Escritura para ver /**

Juan Burgos: Gaia, 2010. 180 cm x 121 cm. Collage manual de imágenes de papel.

PETRONA VIERA / Río Santa Lucía

Esta pintura integra  
el acervo pictórico del Banco República

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

 **BANCO  
REPUBLICA**



El Banco País

**4** Con Enrique Aguerre:  
pasado, presente y futuro del MNAV

**10** Vida y obra de Nelson Ramos

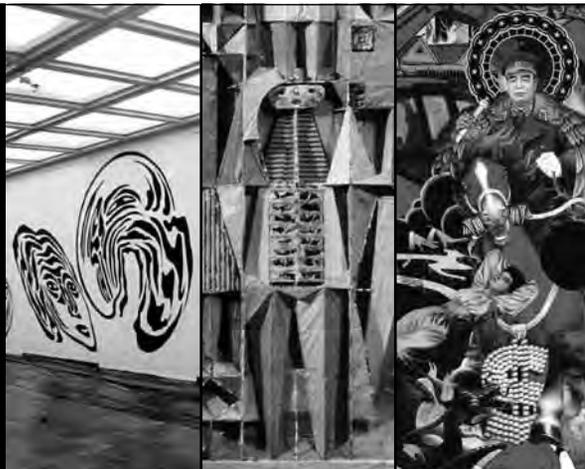
**14** Entrevista: Juan Burgos  
y el collage contemporáneo

**20** Artistas olvidados:  
Juan Antonio Cavo

**22** Gloria Mundi 2011:  
Bourgeois, Freud, Hamilton, Twombly

**27** Fronteras: Escritura para ver

Uruguay / Año 4 / Nº 20 / diciembre 2011  
Ejemplar de distribución gratuita  
[www.revistalapupila.com](http://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.

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

**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**.

**Juan Mastromatteo** (Ischitella, Italia, 1950). Estudió en la Casa de la Cultura de Las Piedras y fue alumno de Guillermo Fernández. Pintor nacionalizado uruguayo, radicado a partir de 1955 en Uruguay. Docente egresado del IPA. Sus obras se encuentran en colecciones particulares de Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Estados Unidos, España, Francia e Italia.

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero ([manterorevista@gmail.com](mailto:manterorevista@gmail.com)) **Directores:** Oscar Larroca ([larroca1@adinet.com.uy](mailto:larroca1@adinet.com.uy)) y Gerardo Mantero. 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.



# Con Enrique Aguerre: Pasado, presente y futuro del Museo Nacional de Artes Visuales

En Uruguay los museos eran concebidos, desde el Estado, como un depósito de gente y de objetos, librados al criterio del administrador de turno. Hace cinco años, la designación al cargo de director del Museo Nacional de Artes Visuales fue objeto de controversias y discusiones que tenían que ver con las visiones que explicitaban los gestores o artistas propuestos, hecho que denunciaba la falta de una política estratégica, en una de las áreas de mayor rezago de nuestro escenario cultural. Enrique Aguerre fue testigo de parte de este proceso, desde su cargo técnico (en audiovisual) en el MNAV, y en la actualidad en su calidad de director del mismo. En la presente entrevista analiza el pasado, el papel de los museos en la actualidad, los bienvenidos proyectos que tratan de subsanar las carencias existentes, y su intención de asegurar la continuidad de una gestión que redunde en alcanzar los estándares que exhibe la región en la materia.

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

**Andreas Huyssen decía que los museos europeos del siglo XIX expresaban la tensión existente entre la necesidad de olvidar (a causa del progreso) y el deseo de recordar (movido por la nostalgia). ¿Cómo definirías las tendencias y los parámetros que rigen la actividad museística en la actualidad?**

De repente sería bueno acotar un poco, porque si hablamos de los museos en general, hoy la tensión más relevante se da en concebir al museo como centro de producción de conocimientos o un lugar de entretenimientos, de consumo masivo. Esa es una gran tensión que se da hoy en día, donde es más importante, de pronto, apoyar la afluencia del público, trabajar para que al museo vengan cien mil personas, medio millón de personas, que poner las baterías en desarrollar programas de dirección artística coherentes, que generen sentido, o plantearse estrategias de cómo ampliar la colección, cómo hacer las compras. Esa es una dicotomía que está presente tanto en el MOMA de Nueva York o el Guggenheim de Bilbao, como en nuestros museos ¿Cuál es el equilibrio entre el acceso masivo, pensado a partir de políticas de inclusión, manteniendo determinados niveles de calidad por un lado y que sea un centro de producción, de reflexión y de crítica por el otro?

**Entonces, ¿vos estarías de acuerdo con el sentido pedagógico de un museo?**

Sí, sin duda, tiene que tener sentido pedagógico. Sin embargo,



Carlos Capelán. "Burubú (Heaven is a Place)". Fotografía: Osca Bonilla.

no estoy de acuerdo con la "escolarización" del museo, que es otro tema. Son zonas que, si nos vamos a los extremos, es fácil traspasar... Acá tenemos, dentro del área educativa, programas que contemplan desde preescolares hasta adultos mayores. Pero hay problemas que plantea el arte que deben ser presentados como tales, no podemos elaborar una receta facilista de cómo abordarlos. En todo caso, es posible brindarle al espectador elementos para encarar ese problema, pero sin escolarizar.

**El área museística es de las más rezagadas en cuanto a desarrollo en el Uruguay. Sólo basta ir a la región y ver, por ejemplo, lo que se está haciendo en el interior de la Argentina; tanto en inversión edilicia como en gestión.**

Sí.

**Hace unos años le hice una entrevista a Gabriel Peluffo, donde éste expresaba: "El museo, por supuesto, ya no se concibe como un depósito de funcionarios y de cosas. Sin embargo, las políticas a nivel museal, a nivel gubernamental parece que lo siguieran concibiendo así".**

¿Esto lo dice en el 2007?

**Sí, en la mitad del gobierno de Tabaré Vázquez.**

Bueno, es verdad.

**El gestor que asume la responsabilidad en la dirección del MNAV, tiene su visión personal. Eso se vio muy claramente con Jacqueline Lacasa, Mario Sagradini, con Angel Kalenberg antes.**

Sí, es verdad eso. Yo hace quince años que trabajo en el museo, así que puedo dar una visión testimonial al respecto. Por ejemplo, en un momento, la gente que venía a trabajar al museo era gente derivada de AFE, de PLUNA. Era en cierta forma el destino de los funcionarios de antes que se desarmaban. En otros casos eran personas con pedidos de licencias especiales, personas con problemas de salud, problemas hasta de demencia... Se transformaba a la institución museo en un depósito de "funcionarios disfuncionales". En un momento fue así. Yo te diría que hoy en día se trabaja en dos temas a este respecto. Por un lado, la necesidad de cambiar ese estado de las cosas con la creación de un Sistema Nacional de Museos, que lo está organizando Javier Roger. En este sentido, se estaría convocando a concursos para cubrir puestos con personas preparadas para las funciones requeridas. Esto ya es importante porque en el museo se precisan técnicos pero además técnicos especializados en las distintas áreas. Está muy bien tener administrativos, pero no hay que pensar el museo como oficina pública. Se necesitan bibliotecólogos, comunicadores, curadores, investigadores, conservadores, archivólogos, gente que esté en la

dirección ejecutiva, gente que se encargue de la gestión, de la dirección artística. Es necesario pensar organigramas donde haya un fuerte componente técnico. Hace unos años que se oyen propuestas al respecto, pero nunca se hizo realidad. La gente entra y hacia el mejor esfuerzo posible, pero los logros eran resultado de la buena voluntad y no de la formación. Somos todos como entusiastas en este ámbito. El trabajo en un museo es de las funciones que más se relacionan con la comunidad. Todos estamos expuestos a la comunidad y está muy bien que sea así. Recién ahora se está pensando en capacitar a la gente y trabajar en lo que mencionabas hace un rato, ese rezago que tenemos a nivel regional. Estas estrategias, estas políticas culturales ya se han aplicado en Chile y en Argentina y se nota la diferencia. Vamos en camino, pero es recién ahora, hace un par de años, que empezamos a reunirnos con otros directores de museos, a juntarnos con gente de todo el país a través del Sistema. En estos ámbitos nos empezamos a plantear la importancia que tienen cosas básicas, como un proyecto museológico y un plan museográfico. Son cosas fundamentales a partir de las cuales podés proyectar, de lo contrario estás improvisando, y eso se nota. Estamos en camino de modificarlo, pero lleva tiempo, son cosas que no se hicieron durante... bueno, en realidad no se hicieron nunca. Ahora que estoy preparando



Miran Fukuda. "Otani Inji III as the Servant Edohei", de la muestra **Sharaku interpretado**.

la historia para el centenario del museo, vamos a tener documentos que se van a digitalizar para que lo vea el público, pero la situación de que el museo esté cerrado, de que el museo no tenga condiciones de seguridad, que se pueda inundar, que se pueda incendiar... son circunstancias que atraviesan todo el siglo pasado. Ahí también nos tenemos que interrogar nosotros como comunidad y plantearnos qué lugar le damos a los museos. Está bien cuestionar al Estado como tal y plantear qué es lo que hace, pero también importa transferir la pregunta a la comunidad, ¿qué tanto nos importan las colecciones de los museos?

**Esa es una pregunta importante. Pero otra carencia a tener en cuenta es la falta de formación universitaria en cuanto a curadores, críticos... ¿Es el único país de**

### **la región, también, con este debe?**

Ahora se abrió una tecnicatura, en la Facultad de Humanidades. [Arturo] Toscano está dirigiendo ese proyecto. Y mirá que interesante, porque refleja una necesidad, se anotaron más de setecientas personas, lo que nos dejó muy sorprendidos. Hicimos un convenio para que esa gente venga a trabajar en los museos. Que tomen el museo como lugar de trabajo y combinen la experiencia teórica con la práctica.

### **Un sistema de pasantías...**

Pasantías tenemos ahora con el Instituto de Profesores Artigas, no como trabajo encubierto, sino como pasantías propiamente dichas. Se hace un proyecto, van al departamento educativo, hacen el trabajo y luego esto se evalúa, por una parte el Museo y por otra parte la docente del IPA. Este año

comenzamos y está bárbaro, pero en todas estas iniciativas estamos empezando.

### **En la medida en que se carece de gente capacitada, es difícil lograrlo.**

La diferencia que implica trabajar con gente capacitada se percibe enseguida. Acá por ejemplo, queda en evidencia cuando entra a trabajar Silvia Listar, que viene de dirigir el Museo Gurvich y llega con una experiencia de gestión importante. Para cualquier director esa experiencia es fundamental. Las direcciones anteriores no lo tenían y eso se siente. Porque además estaban pensadas en forma centralizada: el director como centro absoluto de mando, en un esquema netamente piramidal. Ahora nos estamos acostumbrando a trabajar en forma de red, como nodos que se activan de acuerdo a las necesidades. Una vez que se presentan los objetivos del plan museológico, esta estructura es muy importante porque te permite ir evaluando los logros... Teniendo las líneas maestras de trabajo, a mí, Mario [Sagradini] no me dijo nunca lo que tenía que hacer. Yo estaba en el área audiovisual con [Fernando] Álvarez Cozzi y una vez que se definía que hacer, cada área trabajaba. Es una modalidad de trabajo difícil de implementar por lo que planteamos: faltan especialistas o técnicos en cada área. En mi caso soy técnico en audiovisual reconocido por el MEC. Eso es lo más complicado, porque vos no podés suplir un bibliotecólogo... Podés ubicar a alguien interesado en estar en la biblioteca, pero no es una persona formada en esa área específica. Lo mismo en el caso de los conservadores o investigadores. Son cargos y áreas muy sensibles, te diría medulares...

### **Son sensibles y, desafortunadamente, se enfrentan con el manido tema de la burocracia.**

Ese tema lo sufrimos todos, los museos son máquinas grandes y más los museos nacionales... pero en algún momento ya tenés que empezar a tomar en cuenta los tiempos burocráticos, como estrategia para trabajar. Hay que pensar por lo menos, en tres tiempos: el tiempo corto, el mediano y el largo. Sabiendo cómo nos manejamos, nos acercamos más a plantearnos metas posibles: estos proyectos no hay que abandonarlos pero vamos a pensarlos para

Raquel Bessio. "Puesta en escena".

determinados tiempos, con un equipo de trabajo que haga el correspondiente seguimiento. Yo quiero pensar, estando aquí, que vamos hacia ese lado... Si no, no estaría, sinceramente. El objetivo es encaminarnos hacia la profesionalización del medio, para que sea en una mejor experiencia para los que trabajamos aquí y para los que disfrutan del MNAV, y también para los usuarios del museo, es decir, las personas, docentes o estudiantes, que buscan información y material en él para sus investigaciones, publicaciones o tesis. Desde el exterior nos están constantemente pidiendo información para libros y revistas. Son cosas que van hacia fuera del país y no pueden salir de ningún otro lado.

**Está muy buena la idea, manejada con motivo de los cien años del museo, de realizar muestras al aire libre de reproducciones de obras de artistas nacionales en el interior del país. En Florida fue un éxito.**

Sí. Estuvimos en Florida, para el 25 de Agosto y el ambiente de fiesta que había era algo fantástico. Un clima de compartir y de sorpresa, porque la gente no conocía mucha de la obra. Solamente por un tema de seguridad hay obra que no es itinerante. Hay obras que no se pueden mover, como "La fiebre amarilla", que no está recomendada ni siquiera que se mueva de sala, pero hay muchas piezas que no sería mala idea pasarlas en itinerancia por los distintos departamentos.

**En 1969 el museo fue reformado por el arquitecto y artista plástico Clorindo Testa. Luego, en 1986, se concluyeron las obras de la sala de conferencias y los locales del entresuelo, en 1990 se terminó el jardín del museo, concebido por Leandro Silva Delgado. Desde la perspectiva de la infraestructura actual, ¿cuáles serían las necesidades a cubrir por un lado, y por el otro, en un momento de bonanza económica, no sería la hora de pensar en un edificio nuevo, para finalmente tener un museo que éste la altura del nivel alcanzado tan siquiera en la región?**

Bueno, justamente, llegados los cien años, éste va a ser un punto sobre el cual vamos a organizar charlas para hablar entorno al



museo. Vamos a necesitar un local ajustado a las necesidades de un museo del siglo XXI, de eso no hay duda alguna.

**¿No sería quizá el momento oportuno, desde el punto de vista de la economía del país, en pensar en un edificio nuevo?** Se está pensando.

**Mario Sagradini quería hacer un depósito afuera de las instalaciones actuales...**

Se está pensando, sí. El Museo Nacional, por el acervo que tiene y por las funciones que cumple (la biblioteca, por ejemplo, que está quedando pequeña), tendría que enfocarse en ciertas reformas de ampliación y aprovechar para hacer mejoras estructurales y edificaciones importantes, como la construcción de otro nivel. Con respecto a lo que decía Oscar, la idea de Mario del depósito afuera, podría plantearse. El acervo total llega a unas seis mil obras de las cuales cuatro mil y pico están aquí. Hay mucha obra en papel que podría estar en otro espacio, vinculado a un centro de documentación que funcione junto a la biblioteca. Eso lo tenemos en mente, pero hay que ver la parte presupuestal. Estamos trabajando bastante con la Facultad de Arquitectura. Está la casa Vi-

lamajó que se está terminando de reformar y allí quizás podríamos compartir un centro de documentación. Lo estamos conversando con el decano [Gustavo] Scheps. Se está pensando y es necesario.

**Sería, quizá, el momento ideal.**

Con respecto a un depósito para toda la obra, es complicado, porque hay diferentes protocolos de seguridad y de traslado, como decía antes. Pero tenemos un depósito que esperamos ahora reformar. Estamos proyectando el tema de los peines de metal, para que el guardado de la obra se ahorre el arrastre de las estanterías fijas. Eso lo vamos a hacer, está presupuestado. Tenemos esculturas -desde fines del siglo XIX hasta la actualidad- que ocupan mucho lugar. A veces nos quieren donar obras y hasta no tener las condiciones adecuadas, es una responsabilidad aceptar nuevas piezas. La colección del museo está muy bien integrada en lo que respecta a obras ubicadas entre 1910 y, podríamos decir, 1960, pero a partir de esa fecha, tendríamos que pensar como instrumentar para conseguir obras y artistas que no están presentes en la colección o insuficientemente representados. Para eso necesitamos un edificio que



Hugo Gilmet. "Ensayos sobre paisaje".

esté en condiciones. Hay muchos artistas que estarían dispuestos a vendernos obra a precio muy accesible e incluso donar, para formar parte de la colección. Hay artistas que ya lo han hecho.

**A propósito de esto, ¿existe una relación tensa entre la Comisión del Patrimonio y el MNAV en lo que tiene que ver con la adquisición de obra?**

No, no, tengo la experiencia de Mario, que fue el primero en comprar después de un tiempo, y te diría que no. Compramos a través de la Comisión, disponemos de un dinero, se pregunta que dinero hay, se hacen las propuestas...

**Entonces existe independencia de criterios evaluatorios y de decisión.**

Hay independencia sí, porque la obra la elegimos nosotros, no la elige Patrimonio, aunque existe un chequeo. Es como cuando trabajamos con la salida al exterior de obra. Ahí, si bien consultan al museo, la que decide es la Comisión de Patrimonio. Con respecto a las adquisiciones, acá llegan los catálogos de todas las subastas, vemos las propuestas, hacemos un informe sobre la

pertinencia de tener determinada obra o artista representados en el acervo, y si está el dinero se compra. Desde el último año de Mario hasta el fin de este año mío hemos comprado más de cincuenta obras. Obras que además se exhiben públicamente, que es otro punto de interés. Antes se compraban obras y no siempre se exhibían.

**¿Cuál es el criterio de selección?**

Bueno, estando ahora el Espacio de Arte Contemporáneo, el Museo Nacional debe poner énfasis en cubrir el siglo XX. En este sentido tiene, como dijimos, carencias en las últimas cuatro décadas de este siglo. No se entienden, directamente, las narrativas del arte nacional en este período.

**¿Cuáles son, desde tu punto de vista, las fortalezas y debilidades del acervo del Museo?**

Saliendo de los '60 hasta ahora, es primordial mejorar la colección. Son, por ejemplo, insuficientes las obras que tenemos de Américo Spósito, de Espinola Gómez o de Nelson Ramos y podemos seguir... De Gurchich tenemos una sola pieza y de Fonseca no tenemos ninguna escultura. Es im-

posible construir un relato desde el museo con tan pocos elementos. Está bien que podemos pedir obras, de hecho estamos trabajando en una muestra de Gurchich para el año que viene, con más de ciento treinta obras, pero son itinerantes. El museo, en su fondo, debería tener representados distintos períodos del artista. Es difícil, a pesar de nuestra voluntad de investigar sobre la colección, construir los guiones desde dentro del museo si no tenemos los recursos materiales donde sustentarlos. Este año tenemos ubicada la colección en la planta baja con unas pocas modificaciones, muy pequeñas, pero cuando viene la visita guiada las resaltamos y la gente agradece. Por ejemplo está el boceto para la escultura de Artigas de Ferrari, que es un Artigas apocado, de poncho, alejado de la imagen de la "Patria pujante" que nos es más familiar. Está también "El grito de Asencio" de Figari, que pocas veces ha sido expuesto.

**De alguna manera te adelantaste a mi pregunta, pero, ante la creación del Espacio de Arte Contemporáneo, ¿cuál es la función actual del MNAV?**

Está establecido por ley, que el Museo

Alejandro Turell. "Phoenicopterus ruber",  
de la muestra Anecúmene.

Nacional debe encargarse de la difusión del arte, nacional e internacional, de la investigación ya que debe producir publicaciones sobre artistas, preferentemente nacionales, aunque también incluir artistas del exterior. Y hacer también un registro de dónde están las obras patrimoniales en lo referente a las artes plásticas y visuales.

### ¿En algún momento hubo bastante desorden con eso?

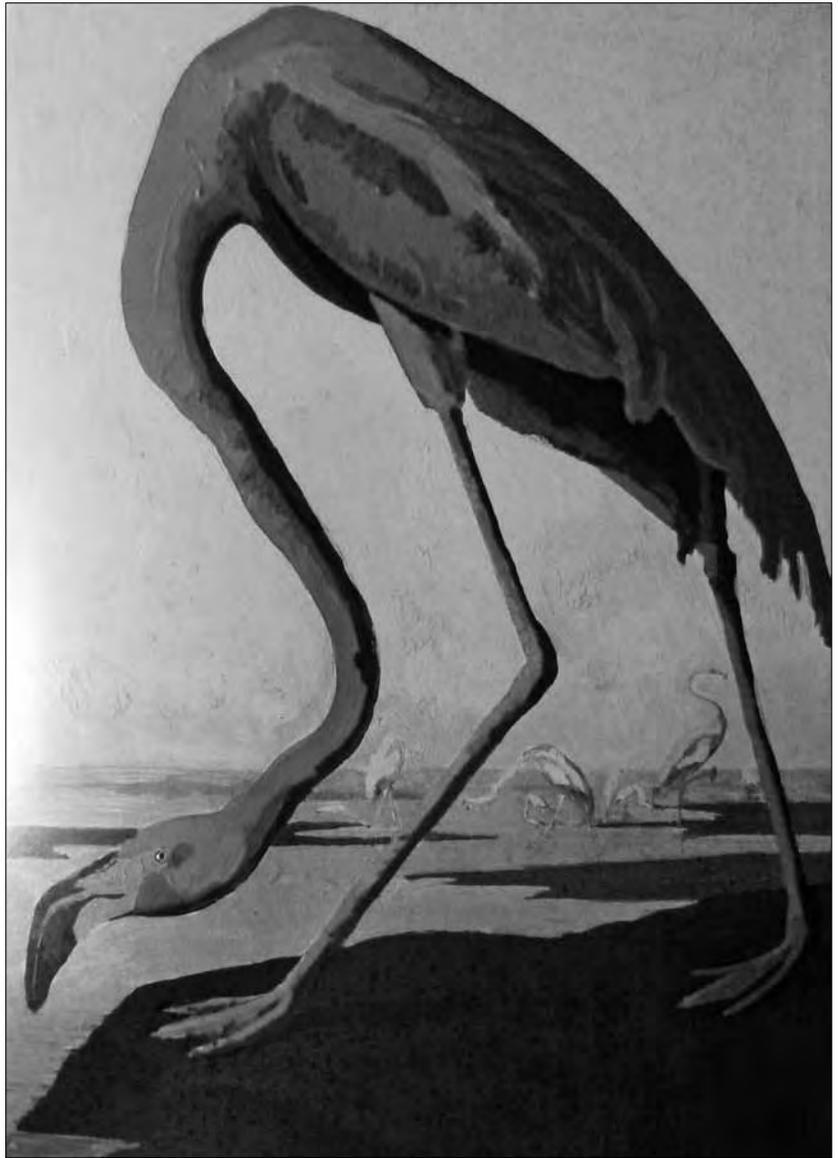
Sí, nos costó muchísimo rearmar el mapa de dónde estaban las obras. En la década del '90, en la época de Kalenberg, se mandó gente del museo a fotografiar piezas del acervo al interior del país, en busca de cosas que estaban, cosas que no estaban y cosas que deberían estar, cosas rotas, cosas que desaparecieron, cosas que salieron del país...

### ...U obras que aparecieron detrás de un muro.

El año pasado me pidieron un informe sobre un cuadro que Zuloaga hace de Carlos Reyles y que estaba en la residencia del embajador Uruguay en España. Una obra de esa importancia no debería estar ahí, sino dentro del país y en el ámbito de los museos. Se trajo y ahora está expuesto en el Museo de Arte Decorativo, en el Palacio Taranco, aunque falta restaurar. Ni más ni menos tenemos el retrato que Zuloaga pinta a Carlos Reyles, yo nunca lo había visto. Salió en los años '90 para decorar una vivienda... Ahí tenemos que empezar a priorizar qué obras pueden estar en despachos u oficinas. Con motivo del Bicentenario me tocó coordinar con la pinacoteca del Palacio Legislativo y encontramos en un despacho, la maravilla de retrato de Emilio Frugoni que pintó Alfredo de Simone. Ahora está en el Salón de los Pasos Perdidos. Si bien es imposible hacer público la totalidad del acervo, es importante pensar qué tipo de obra puede destinarse a esta función "decorativa" más privada y cuál no. Eso también debería incluirse dentro de las funciones del Museo Nacional.

### La rotación favorecería el acercamiento.

Nosotros lo hacemos. Hay muchos museos del interior que tienen acervo nuestro. Museos de Mercedes, Tacuarembó, Durazno, Salto, todos ellos tienen obra del



MNAV. Pero es necesario sistematizar: uno de los roles sería ese, hablar de un solo patrimonio y ver de qué manera circula. No hay problema. Nosotros prestamos muchas obras al Museo de Arte Decorativo con motivo de una muestra de Cúneo Perinetti, y me parece mucho mejor que se esté exhibiendo en buenas condiciones, en las tres salitas nuevas que abrió ese museo, a que estén guardadas en el depósito. Irán otras obras después, son cosas posibles de articular. En materia de documentación, también. Junto con el Círculo de Bellas Artes, reunimos toda la información documental existente sobre artes visuales. Las dos instituciones estamos trabajando juntas, en excelentes relaciones. Hay mucho material del Círculo que usamos para las investigaciones sobre el Centenario del museo y que pedí para digitalizar. Tenemos a Vera Sienra que trabaja aquí y los lunes en el Círculo y de las investigaciones surgen datos interesantes. La primera exposición con artistas

internacionales, por ejemplo, no la hace el Museo Nacional sino el Círculo, pero lo hace aquí, en el Parque Urbano, sobre 1909, un año antes de la inauguración del museo. El Círculo organiza una muestra, una suerte de mini bienal, a la que se invita a exponer a artistas de España, de Italia, de Argentina y de Brasil. Lo ví en un catálogo del hijo de Laroche, una documentación que no teníamos. Hay mucho para investigar.

El centro de documentación, por ejemplo, tiene materiales de los que no podemos de ninguna manera prescindir. Acá en este museo trabajó durante mucho tiempo Alfredo De Simone, también lo hicieron Vicente Martín, Jorge Damiani o Leonilda González. Tengo actas de donaciones de obras de Cúneo firmadas por Vicente Martín, que es el que las recibe. Hay muchos artistas que trabajaron acá. De hecho, de los ocho directores que ha tenido el museo, salvo Kalenberg que era crítico, los demás eran artistas, y Muñoz del Campo, que era



El MNAV desde el jardín anterior. Fotografía: Ana Cecilia.

arquitecto, pero dibujaba. Conseguimos un programita, con texto de Kalenberg, de una exposición del año 1974, sobre los dibujos que Muñoz del Campo no quería mostrar. Los expuso por única vez en una galería. De algún modo hay una tradición, Laporte, Laroche, Zorrilla de San Martín, Mario, Jacqueline, ahora yo. Más allá de buenos o malos artistas, hay una preocupación que nos liga con la comunidad, con los pares. Uno siempre anda diciendo qué es lo que habría que hacer, y una vez que te toca, a ver cómo llevas los proyectos a la práctica. También es bravo: llegas sabiendo que son más las de perder que las de ganar.

### **La creación del Espacio de Arte Contemporáneo por un lado descomprime la presión que sentía el museo de exponer prácticamente todo...**

Es más, el espacio del MNAV no está hecho para todas las propuestas de arte contemporáneo.

### **...Y por otro lado estaría bueno generar una dialéctica con el EAC.**

Eso lo estamos trabajando. Con Fernando Sicco tenemos un par de proyectos para el año que viene. Lo hacemos también con el Museo Figari, aunque el vínculo es quizás más cercano porque compartimos una gran cantidad de documentación, libros, cartas... Cada vez más, toda exposición que se monta, busca inscribirse mejor en el contexto histórico del artista y su obra, y eso supone un fuerte trabajo de documentación, y

precisamente, uno de los centros que debe producir información es el Museo Nacional. Va más allá de las mencionadas funciones que tiene por ley. Los que trabajamos aquí lo sentimos como una responsabilidad, pero por no tener los técnicos calificados, por no tener la posibilidad, eso está en *stand by*. Pero en algún momento hay que hacerlo.

### **¿No crees que Bellas Artes (IENBA) tendría que haberse involucrado más?**

Eso es otro punto, otra galaxia podría decir. Creo que está planteada la idea de formar la Comisión de Bellas Artes, con integrantes de la Escuela.

### **¿Tu cargo es un interinato?**

Brevemente, yo soy funcionario técnico y mi cargo lo ponen en reserva. Inicialmente se planteó como un interinato de seis meses en este cargo que es un cargo político y por lo tanto no puede llamarse a concurso. Primero debería sacarse la condición de cargo político, luego especificar las características del mismo a través de la Oficina Nacional de Servicio Civil.

### **¿No se había dicho que finalmente se iba a llamar a concurso?**

Se va a hacer. Los concursos ya empiezan ahora, pero empiezan para administrativos y técnicos. En este caso hay que crear el cargo y sus atributos y hacer que vaya a concurso con integrantes de la Oficina Nacional de Servicio Civil, del Ministerio

de Educación y Cultura, creo que se había hablado también de un representante del gremio de artistas...

### **Ahora, ¿qué tendrá que ver la Oficina de Servicio Civil al momento de evaluar el perfil del sujeto que dirija el Museo Nacional?**

Lo que pasa es que le estás pidiendo presupuesto para los cargos.

### **Entonces deja de ser un cargo político y pasa a ser un cargo técnico.**

Exacto, y se puede concursar para ocuparlo. Concurso en el cual, lo dije cuando ocupé el cargo y lo repito ahora, no voy a participar. Voy a seguir trabajando en el Museo, en el área que dispongan las autoridades competentes, en mi calidad de funcionario. Pero, si bien es el cargo que, con muchas ganas y energía, ocupo ahora, creo que puedo aportar también desde otro lugar. No es interés mío perpetuarme, sino actuar como un facilitador de procesos.

### **El recambio permanente tampoco ayuda.**

No, es verdad. Para lograr una gestión más o menos coherente se necesita entre tres y ocho años. Ahí tenés un tiempo prudencial de pensar, planificación y concreción de proyectos. Sino acá lo que estamos haciendo es lo que plantea Achúgar, son líneas de trabajo. De alguna manera, yo traté de darle una continuidad al trabajo de Mario [Sagradini] y esa línea de continuidad era

algo que el museo no tenía desde hacía mucho tiempo.

**La gestión de Mario quedó en algún modo invisibilizada porque él renunció...**

Si, pero sin embargo, yo traté de seguir cosas que armó o proyectó él, y eso aparece especificado, incluso el libro *Geométrales* lo terminé yo, pero es el proyecto más importante de él, y no es ni Mario ni Enrique, es la institución. Hay esfuerzo, hay dinero y trabajo invertido, bueno, entonces vamos a continuar estas cosas y después sí, plantear objetivos, como decía antes, en varios tiempos. Porque la gente que venga tiene que encontrar el museo funcionando. Si lo agarrás en cero, como le pasó a los anteriores, bueno, ahí estás en el horno. No sabés ni para donde salir.

**Para eso es necesario definir lineamientos claros para instrumentar estrategias de futuro.**

Claro, hay que apostar por el proyecto museológico. Tiene que haber un proyecto en el que se definan cuáles son los objetivos del Museo Nacional, cuáles son los procedimientos para alcanzar esos objetivos y que exista la posibilidad de evaluarse en el tiempo. A ti se te hace un contrato por tres años, o por seis años, está *ok*, pero todos los años, aparte de la rendición de cuentas que hacemos todos, que exista una evaluación. Tú te propusiste, en este año hacer esto y aquello y de esos proyectos llegaste a ciertas metas, ¿eso es bueno?, ¿es malo?

**Eso, sin borrar de un plumazo lo que se venía haciendo antes.**

Hay cosas que estoy haciendo ahora que las va a tomar el próximo director o la próxima directora. Yo eso lo tengo que tener en cuenta siempre. Por ejemplo, tenemos nuevo equipo de detección de humo, de alarmas de intrusión y de circuito cerrado de televisión para brindar seguridad. Implementos todos que, hasta hace dos meses, no teníamos. Eso es fantástico, es clave,

pero hay que mantenerlo. El que venga después deberá mantenerlo y acrecentarlo... es decir, siempre plantearse un "vamos por más". Trabajar por ejemplo en la seguridad y evacuación en caso de incendio.

**A partir del 2008, el MNAV dejó de ser Unidad Ejecutora, lo que quiere decir que todo lo que son trámites, papeleos y demás, respecto a compras, pasa por la Dirección Nacional de Cultura. A esta altura está de más decir que la burocracia perjudica todo lo que toca. Por ejemplo, la habilitación de Bomberos (así como otros aspectos funcionales) demora todavía...**

Eso se plantea a través de seguridad, del plan de evacuación. Ahora estamos trabajando con Bomberos para ver cuál sería la habilitación pro museos, porque para ellos nosotros éramos un galpón... Bomberos no tenía una habilitación especial para esta institución. De hecho, si tu los llamabas iban a venir y tirar agua, y claro, sería peor... Kalenberg decía: "antes de que vengan los bomberos llámenme a mí". Hay que hacer cortafuegos, separar los ambientes, bueno, hay estándares internacionales creados al respecto...

Cuando nosotros entregamos en préstamo, por ejemplo, un Barradas, nos ocupamos de que se cumplan todas las medidas para protegerlo, pero también, cuando las grandes instituciones nos dan la posibilidad de compartir exposiciones, como compartimos la de Goya, o la de Japón, tenemos que indicar la infraestructura de seguridad con la que contamos y ver si se ajustan a las condiciones internacionales. Y hay, desde siempre, muchas muestras que no han venido en parte por eso... Yo creo que no hay que maquillar la situación actual del MNAV, sino asumirla, hacerla explícita para mejorarla.

**Ya sería un cambio radical que existiera un proyecto estratégico a largo plazo para la cultura: "hacia dónde vamos a la**



Antonio Pezzino - Julio Mancebo: Cuadernos de Dibujos, de la Colección Gafanhoto.

**luz de nuestras necesidades, de nuestra realidad como país."**

Eso estaría dentro del plan museológico que mencionaba antes. Es una de las prioridades del Sistema Nacional de Museos, para ponerse a trabajar todos en eso... Porque también ese es otro tema, ¿cuántas de las instituciones que llevan el nombre de museos lo son en realidad? Hay un proyecto de ley de museos que ya se propuso, para tener en cuenta que justamente puedas acceder a partidas de dinero para seguridad, acondicionamiento lumínico y demás, pero en el ámbito de un proyecto que suponga, como ya mencioné, presentación de objetivos y estrategias, plazos y evaluaciones sobre lo actuado. Es un poco obvio pero fundamental, porque, de lo contrario, qué hizo o no un director u otro queda en la anécdota. ■

**el monitor plástico**  
de Pincho Casarova  
videoentrevistas

**los sábados a las cinco por el canal 5**

**TNU**

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

**25 artistas**  
**27 programas**  
**28 min c/u**

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thilgo Rocca

**volúmenes 1, 2 y 3**  
**9 DVD**

colección en venta en museos y librerías

Fundación Itáú

# Vida y obra de **Nelson Ramos** Del plano al objeto



**Nelson Ramos.** Intervención digital sobre fotografía. Aldo Curto

|Pedro **da Cruz**

## Los comienzos

La actividad creativa de Nelson Ramos (1932-2006) se desarrolló de forma paralela con una intensa labor pedagógica, la que resultó en la formación de un importante número de creadores reconocidos en el ámbito del arte uruguayo contemporáneo. Nacido en Dolores, en el departamento de Soriano, Ramos se traslada luego, con su familia, a Juan Lacaze, donde el padre ejerció la profesión de ayudante de arquitecto. En 1951, con diecinueve años, el artista se radicó en Montevideo e ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Allí fue alumno de, entre otros calificados profesores, Miguel Ángel Pareja, Felipe Seade y Vicente Martín. En el año 1953 se unió a sus colegas Yamandú Aldama, Raúl Cattelani, Bolívar Gaudín, Pascual Gríppoli, Silvestre Peciar, Ariel Rodríguez Arnay y Glauco Téliz para formar el grupo *La Cantera*, un nombre elegido como referencia a las canteras del ferrocarril de Las Piedras, localidad que frecuentaban por ser lugar de residencia de Pareja. Como sede de esta formación alquilaron un sótano en la calle Gonzalo Ramírez esquina Yaro.

Poco tiempo después, en 1959, Ramos recibió una beca del gobierno brasileño para estudiar durante seis meses técnicas de grabado con los artistas Iberé Camargo y Johnny Friedlaender en Río de Janeiro. Luego se trasladó a San Pablo, donde trabajó durante un par de años en la sección de diseño de una industria textil. Simultá-

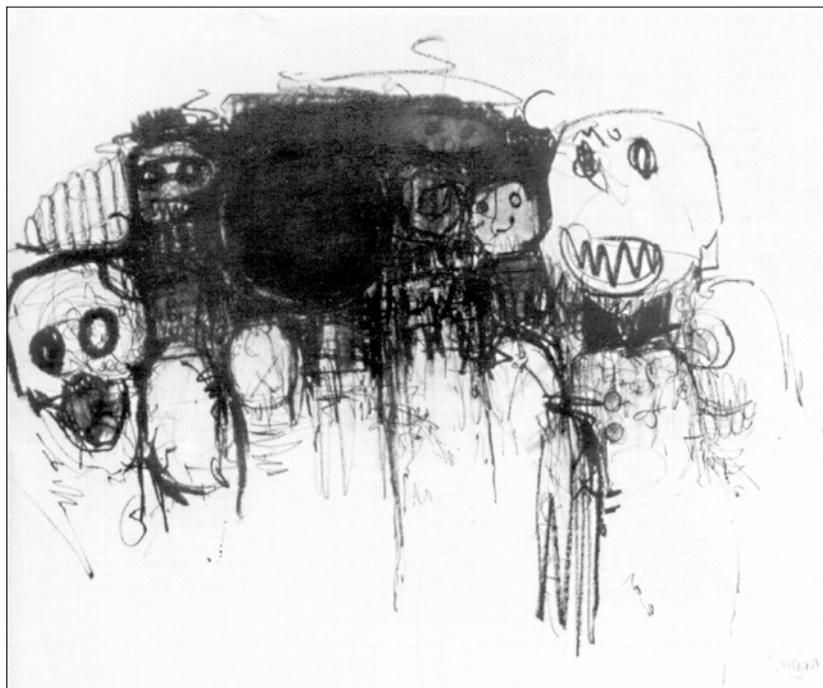
neamente colaboró como ilustrador en los diarios *O Estado de São Paulo* y *Diario de São Paulo*. El trabajo como diseñador de textiles era muy bien remunerado, pero Ramos sentía que un artista debía ser activo en el lugar al que pertenecía por nacimiento y formación, por lo que decidió regresar a Uruguay.

## El dibujo

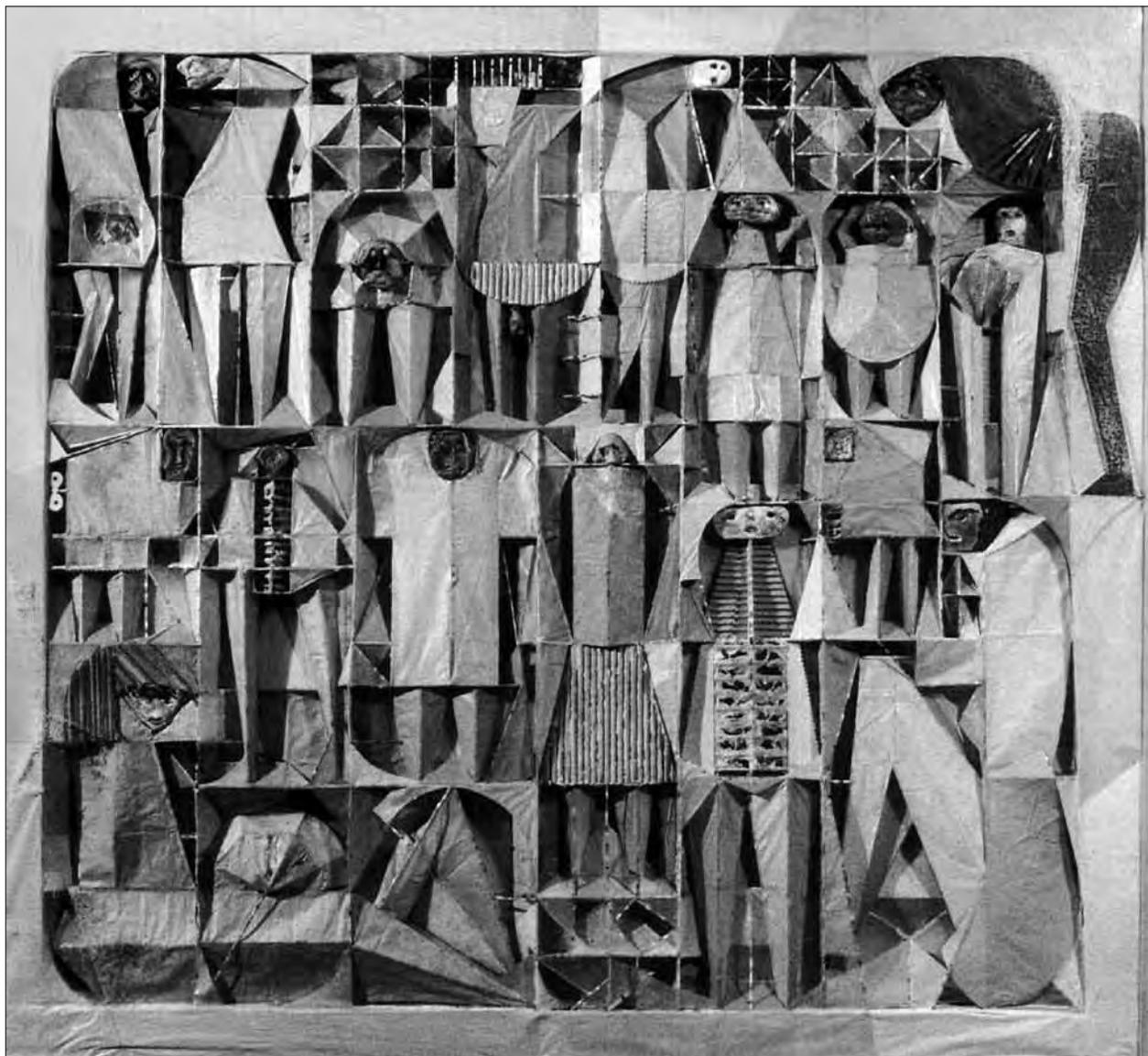
A comienzos de los años '60 comenzó su reconocimiento con premios y becas que le permitieron desarrollar su actividad artística. En 1961 recibió el Gran Premio en la Primer Bial de Jóvenes Pintores. En 1962, gracias a una beca otorgada por el Ministerio de Educación y Cultura, emprendió un

viaje de estudios que lo llevaría a Europa, donde recorrió España, Francia e Italia. Al año siguiente representó a Uruguay en la Bial de San Pablo. En 1964 recibió el Premio de Dibujo en la exposición "Arte Actual de América y España" en Madrid.

En esa época, y hasta 1967, su actividad estuvo centrada en el dibujo, en un ambiente artístico en el que esa disciplina era considerada un arte menor. Ramos fue incluso el primer artista que realizó muestras individuales sólo con dibujos, a los que presentó como obras independientes en sí mismas. Hacia 1963 su trazo se volcó hacia el expresionismo y en 1964 ganó el Premio Blanes con dibujos de gran formato. Dentro de los proyectos de este período, ejecuta-



**El grito americano.** Tinta, (s/d.) 1964



Mundo triste. Caja, técnica mixta, 1985-86.

dos con crayola pastosa, cabe destacar *El grito americano* (1964), con cráneos que surgen de masas oscuras compuestas por trazos expresivos, una temática que Ramos retomaría en obras de años posteriores. Los dibujos que realizó ya avanzada la década muestran un lenguaje informalista expresado por medio de un marcado grafismo gestual. Esta temprana trayectoria hace que se lo considere un pionero para aquellos artistas que, entre los años '60 y '70 hicieron del dibujo su principal medio de expresión, y a los cuales la crítica María Luisa Torrens enmarcó dentro del movimiento denominado "El Dibujazo".

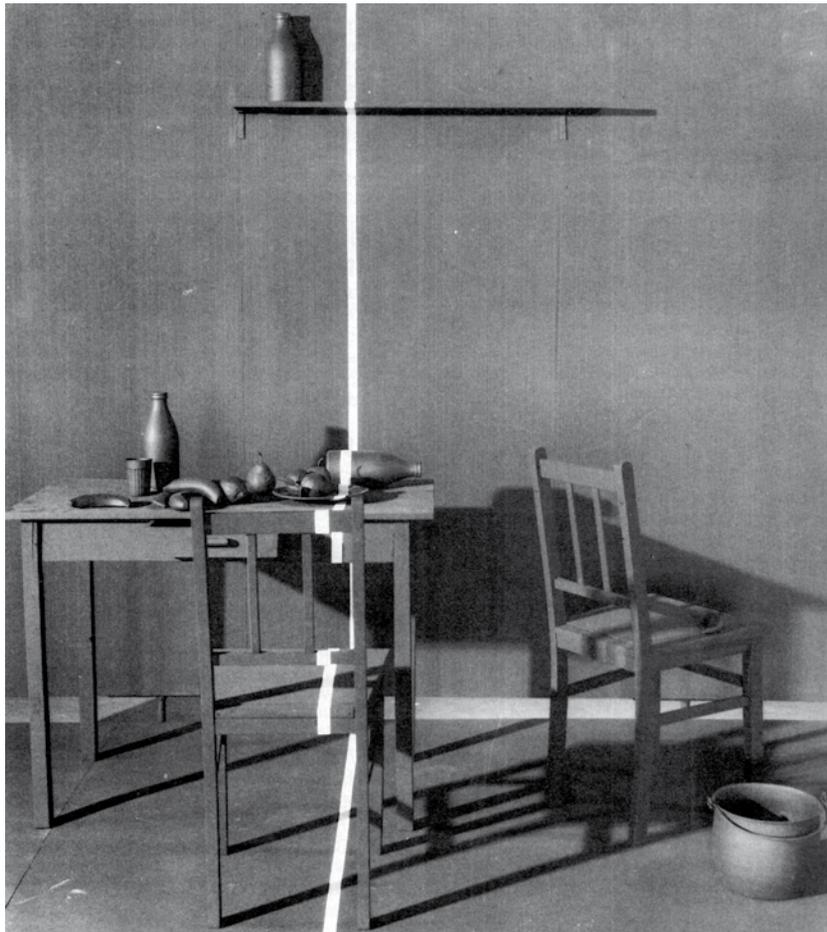
En 1967 Ramos comenzó su actividad como profesor de dibujo y pintura en la Escuela de Artes Aplicadas, actividad con la que continuó hasta 1977. En 1971 había iniciado, paralelamente, una larga y fecunda labor pedagógica con la creación del

Centro de Expresión Artística (CEA), al que concurrieron gran número de alumnos que luego siguieron sus propios caminos creativos. Entre los muchos artistas se vinculan a esta experiencia didáctica podemos mencionar a Claudia Anselmi, Carlos Barea, Diego Donner, Florencia Flanagan, Andrea Finkelstein, Daniel Gallo, Roberto Gilmet, Gerardo Goldwasser, Pilar González, Inés Olmedo, Ricardo Pascale, Abel Rezzano y Blanca Villamil.

#### Objetos e instalaciones

Entre 1967 y 1969 la obra de Ramos se vuelca hacia la composición de conjuntos contruidos con elementos "encontrados" en el entorno urbano. Luego de pintar los objetos de negro, se organizaban en una composición que era recorrida, "cortada", por una línea blanca regular. En este período, las piezas iban tomando carácter

de instalación, ya que ocupaban lugar en el espacio. Una de las más conocidas obras de esta nueva etapa es *Naturaleza muerta* (1967), que consiste en una mesa con botellas, un vaso y platos con frutas. Junto a la mesa se ven dos sillas y una olla, mientras que sobre la mesa se ubica una repisa adherida a la pared. Todo el conjunto, montado sobre una tarima, es recorrido por una línea blanca vertical que se desliza por la pared, la repisa, la mesa, algunos de los objetos y una de las sillas. De características similares, otro conjunto compositivo muestra una mesa y dos sillas, una de ellas volteada, con fichas de juego desparramadas sobre la mesa y la tarima que soporta la instalación. Todo el grupo está pintado de negro, menos las fichas. Sobre la mesa se ve una lámpara con pantalla de metal, la que es intervenida por una línea blanca que también atraviesa el resto de la obra.



**Naturaleza muerta. Objetos varios, medidas variables.**  
1967. Acervo del MNAV

Estas creaciones tienen cierta relación con el arte conceptual, ya que el color uniforme y la presencia de la línea regular que pasa sobre los objetos no apuntan a una reconstrucción realista de la materialidad representada, sino que toman distancia de ésta y se acercan al mundo de las ideas.

#### **Pinturas blancas y "cajas"**

En los años '70 el trabajo del maestro se concentra en una serie de pinturas blancas prácticamente monocromas en las que el principal elemento era un delgado espacio vertical que funcionaba como una línea divisoria del espacio pictórico. Es en ese estrecho espacio que el artista eligió aplicar los únicos toques de color presentes en las obras. Amarillos o verdes, que luego cubría parcialmente con blanco, como en *Camisa* (1975), *Vertical* (1975), *Vertical con verde* (1976).

En 1978 empezó a explorar la ruptura del plano dentro del espacio del cuadro. En la serie *Los reversibles*, ya con obras tridimensionales, utilizó gruesos marcos dentro de los que construyó, con piezas de madera ubicadas vertical y horizontalmente, lo que puede ser visto como una referencia (consciente o inconsciente) a las estructuras de

las obras del universalismo constructivo de Torres García. Dentro de los campos que delimitaba la estructura, Ramos ubicó elementos verticales en una disposición que semeja la de los cuadros almacenados en un estante del taller de un pintor.

En 1981 Ramos fue contratado por el College of Art and Design de Minneapolis, Estados Unidos, donde dictó cursos de dibujo y pintura, dando también conferencias en varias universidades de Minneapolis y otras ciudades de la región, como Saint Paul y Northfield.

A principios de los '80 la volumetría ganó lugar frente a la línea, en la invención de "cajas" con elementos muy variados: papeles de distinto tipo, hilos, delgadas cañas, maderas, cartones. Un tipo de trabajo tridimensional con figuras recortadas distribuidas en campos delimitados por la estructura de la obra, en lo que podemos considerar otra posible referencia al arte de Torres García. Comenzó realizando cajas como *Las tres Marías* (1980). Poco después, en 1982, inició el trabajo con la serie "*Pandorgas, claraboyas y tarascas*", con temas que recuerdan la niñez del artista: las tarascas (pequeñas cometas hechas con papel de estraza y cañas finitas, remon-

tadas con hilo de coser, por lo que no se pueden recoger y volver a remontar), las cometas, y las claraboyas de las casas de los barrios montevideanos. Simultáneamente realizó cajas con otros temas. *Mundo triste* (1986) está compuesta por una serie de personajes ubicados en los espacios de una estructura armada con maderas delgadas, o palitos, cuyas vestimentas están realizadas con papeles y cartones marrones, que dan cuenta de la continuidad en el trabajo monocromo que interesaba por el momento al artista. En *Latinoamérica* (1988) el plano de la obra está dividido en dos: una parte superior, de mayor tamaño, en la que se superponen formas de papel que semejan velas de barco y cometas, unidas por hilos a la parte inferior, un tipo de friso en el que se alinean personajes que están realizando distintas tareas.

Durante los años '90 continuó trabajando el tema de las claraboyas. *Claraboyas* (1990) muestra una estructura ortogonal en una mirada "desde abajo", como si el espectador estuviera en un patio mirando hacia arriba, un recurso similar al usado en *Claraboyas palermitanas* (1993), aunque en este caso la estructura está organizada en diagonales.

#### **Horrores de la Conquista**

El interés del artista por la realidad latinoamericana, adelanta el motivo común a otra serie de cajas que Ramos realizó a partir de 1989, con temas relacionados a la Conquista de América, en la que muestra una visión crítica, de protesta, contra todos los desmanes realizados por los conquistadores contra la población aborigen. *Invasores* (1991) muestra en la parte superior un friso de arqueros indígenas, bajo los que se ven los soldados españoles arremetiendo a caballo. El papel de la Iglesia Católica como parte del proceso de dominación, está representado por un cura que sostiene un crucifijo dentro de una iglesia. *Humillación* (1990) muestra a los indígenas realizando distintos trabajos pesados, mientras que en la parte inferior se ven cráneos y una hilera de esqueletos, figuras que también forman parte de *Colonización* (1989), *Cholula* (1990) y *Ellos aún nos miran* (1991). En *Tunatiuh*

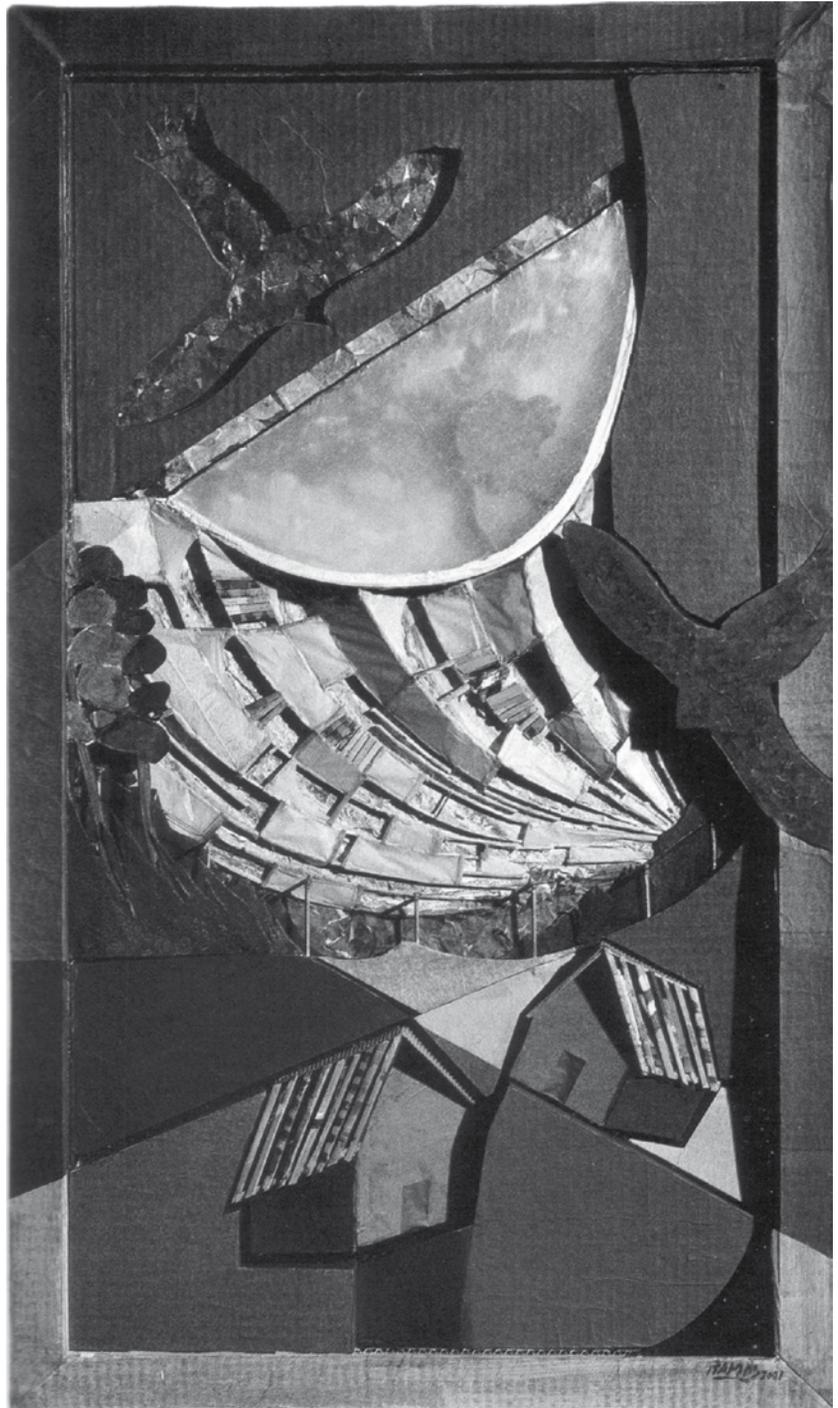
**A Don Pepe con cariño.** Collage, 61 x 102 cm.  
2001 (bajo propuesta curatorial de Alicia Haber).

(1991) casi todo el espacio de la obra está cubierto de decenas de esqueletos ubicados de distintas formas, en una profusión desordenada, en los pequeños espacios cuadrados de la estructura.

Ramos representó a Uruguay en varios eventos internacionales. En 1985 estuvo presente una vez más en la Bienal de San Pablo. En 1991 participó en la IV Bienal de La Habana, y un año más tarde fue artista residente en el Massachusetts College of Art de Boston, Estados Unidos. En 1996 recibió, junto a María Freire y Manuel Pailós, el Premio Figari, otorgado por el Banco Central del Uruguay en reconocimiento de la trayectoria artística. Ese mismo año ganó también el Premio Fraternidad, que le permitió viajar a Israel, Turquía y varios países europeos, donde tuvo contacto con gran número de artistas e instituciones. En 1997 representó a Uruguay en la XLVII Bienal de Venecia.

#### **Objetos inútiles y "papeles chinos"**

A mediados de los '90 Ramos comenzó a realizar una serie de objetos compuestos con formas que reproducen herramientas, pero que en realidad son inútiles. Una especie de ironía, de juego entre la referencia a la actividad manual y la falta de aplicación práctica de los extraños instrumentos de trabajo. Con diversos materiales, madera en primer lugar, creó por ejemplo *Máquina capadora*, un serrucho con el agregado de una gran bolsa en su parte inferior. Otros de los objetos de la serie son *Gran soplador II* (1996), una suerte de gran pantalla de borde redondo con la que abanicarse, y *El dedo* (1997), compuesto por una forma negra alargada que sale de una pieza circular. Durante la década siguiente, ya en los últimos años de su carrera, Ramos volvió a trabajar con papel. En los llamados "papeles chinos" pegó muy finas capas de este material, en una técnica que lograba conferirle al conjunto una cierta corporeidad. En este caso el papel no fue soporte de dibujos, sino el protagonista principal, sobre el cual, y volviendo al motivo de la línea vertical que cortaba el plano de sus pinturas de los años '70, realizó rasgados que dejaban



entrever un espacio detrás de la superficie. Correspondiendo a esta etapa de investigación tenemos trabajos como *Cicatriz* y *Gran vertical*, ambas de 2004. A otras de las obras les incorporó pequeños elementos que aparecen detrás de la superficie en los espacios creados por rasgaduras y cortes. Estas obras ya no son sólo blancas o marrones, los colores de los papeles, sino que los elementos incorporados eran negros o, ya con la presencia de color, rojos. Es el caso de varias piezas realizadas en 2004: *Vertical con rojo*, *Fructificador* y *Domingo 7 de noviembre de 2004*.

Nelson Ramos falleció en Montevideo en fe-

brero de 2006 a la edad de 73 años. Desde su primera exposición individual en 1956 en la Galería Arte Bella de Montevideo, y su primera participación en una exposición colectiva, en la mencionada Primera Bienal de Jóvenes Pintores en 1961, seguirían una larga serie de exposiciones individuales y colectivas, así como numerosos premios y becas, que lo convertirían en uno de los artistas uruguayos más reconocidos de su época. ■



# Juan Burgos y el collage contemporáneo

© OSCAR LARROCA

El escultor Wifredo Díaz Valdéz decía que deconstruía los objetos a partir del diseño de otros (carpinteros, artesanos, luthiers) y luego los reconstruía; los re-creaba. Juan Burgos (1963, Sarandí del Yí, Durazno) es un artista uruguayo que trabaja con la técnica artesanal del collage y recupera, también, la producción ajena de diverso origen y soporte (dibujos, diseños y afiches impresos) para luego reimprimirla en un nuevo papel. Su lenguaje no se agota dentro de los límites del pop más crudo, aunque el tipo de collage con el que trabaja parece ser (a semejanza del pop) la recuperación serena de un paraíso perdido. La vista del espectador no abrigará sosiego ante una obra que resigna el aliento: horror vacui al fin. El universo de imágenes adoptado (mediante el reciclaje ordenado y controlado) es puesto a funcionar en una mesa de disección aséptica. Tanto la técnica (artesanal como *"el tejido de un pulóver"* diría Camnitzer) como el lenguaje (el barroco sin atajos), lo convierten en un artista despegado de algunas urgencias que habitan en el ámbito del arte contemporáneo.

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

## Juan, ¿te formaste en la Escuela de Bellas Artes?

En realidad fui dos años como oyente a la Escuela, pero no hice ningún taller. Era cuando el director era Errandonea, "el Vasco" le decíamos. Ese era el momento en que abrió la Escuela después de la dictadura. Yo fui el primer año en que retomaron los cursos y estaba muy bueno el espíritu de participación que había... Los alumnos colaboramos, incluso, en parte, en la construcción de los salones. Sin embargo yo no me había propuesto como meta ser artista visual, eso fue algo que se fue dando después. Yo entré en la Escuela interesado en compartir ese espíritu de apertura que se vivía después de la represión de la dictadura. Por otro lado siempre me gustó mucho la Historia y la Historia del Arte que daban allí en la Escuela, era como redescubrir la Historia, porque lo que yo había visto hasta el momento en el liceo era muy acotado. Fui dos años como oyente, disfruté muchí-

simo, al punto que hice el mismo año dos veces, pero a la vez pensé que no era algo como para mí. Cuando estudias Historia del Arte, te sentís tan chiquito, que la posibilidad de ser artista visual te resulta muy ambiciosa, entonces dejé la Escuela.

## Fue entonces que hiciste diseño de modas.

Sí, me dediqué cinco años a estudiar diseño de modas, modelaje industrial, sastrería, todo lo que está relacionado con el tema. Fui a la Academia Strasser, que todavía existe. Lo que más me entusiasmó de la carrera de modas fue la parte de hacer los dibujos, diseñar las carteras, por ejemplo. Los aspectos relacionados con la experimentación en el dibujo. En eso fui súper creativo. Después cuando me recibí me di cuenta que en sí, la moda tampoco era lo mío... Yo me tomé mucho tiempo para decidir lo que quería hacer con mi vida, y se podría decir que, a la vez, fue todo como muy de casualidad.

## ¿Cuál fue tu primera aproximación entonces a las artes visuales?

Mirá, después de mi pasaje por Bellas Artes yo estuve experimentando como diez años con el collage. Este interés se relaciona también con mi formación en modelaje industrial, porque es una tarea que te exige gran prolijidad y una gran exactitud en todo. Además tenía una gran cantidad de revistas de modas y empecé a recortar, instintivamente las imágenes y a hacer collage. Lo hice durante diez años, para mí, para regalarle a mis amigos. Hasta que, llegado a un punto de esa investigación, algunas cosas empezaron a quedar un poco mejor. Como no tenía la presión de mostrar esos trabajos, viví el proceso con bastante libertad. Me acuerdo que entre mis amigos estaba Eduardo Cardoso, artista importante de mi generación... y Eduardo me dijo "*ché, ¿por qué no te presentás a un concurso y empezás a mostrar un poco tu trabajo...?*" me hizo una primera



Carter, 2011. 123 cm x 110 cm.

selección de collages de ese momento: *"me parece que esta y esta obra están para ser mostradas..."* Entonces me presenté al concurso de Coca Cola en la sala del Subte Municipal.

**Uno de los últimos certámenes organizados por una galería de arte...**

Fue por el año noventa y algo. Me presenté sin ninguna expectativa y sin embargo me seleccionaron, lo que para mí fue

increíble. De ahí viene la utilización de mi nombre: Juan Burgos. Yo en realidad me llamo Juan Álvaro María Burgos y todos me decían Álvaro. Cuando me fui a presentar al concurso, era bien la época de la típica empleada municipal que no entiende nada y al inscribirte ni siquiera te preguntaba por tu nombre. Te pedían la cédula y te anotaban. Ahí me fijé que había quedado registrado como Juan Burgos y me pareció que quedaba bueno y lo empecé

a usar. Al final, Alfredo Torres vio la obra, escribió una nota y después me llamó por teléfono para decirme que le interesaba mi trabajo... me dijo *"mirá, yo nunca hago esto de llamar a los artistas, pero me pareció muy fresco lo que presentaste, muy interesante, y me gustaría visitarte en tu taller"* Así que vino a mi casa-taller y luego me invitó a hacer una exposición individual en *Casa Gandhi*. Las cosas se fueron dando de forma muy casual.



Civilización, 2010. 133 cm x 110 cm.

**Viendo tu trabajo resulta imposible dejar de pensar en puntos de contacto con el cubismo sintético o con la estética Dadá. A pesar de la sorpresa que puede significar para algunas personas la técnica del collage, las bases del planteo ya las encontramos en el trabajo de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.**

Sí, totalmente. En un período anterior, todo collage que hacía tenía múltiples referencias a otros períodos artísticos, justamente al cubismo o también al surrealismo... Tenía mucha influencia de esa época, usaba imágenes de Picasso. En este momento, en cuanto a la información que utilizo para las composiciones, me estoy interesando más por imágenes de artistas contemporáneos, de mi generación o incluso mucho más jóvenes. Ese es un cambio reciente en mi trabajo.

**Salvo contadas excepciones, en Uruguay se puede rastrear un lenguaje más vinculado al assemblage y a la arquitectura de retazos (Julio Verdí, Gonzalo Fonseca, Raúl Pavlotzky o Washington Barcala)**

**que al collage propiamente dicho...**

Sí, no es un lenguaje tan explorado.

**Eso, de alguna manera, marca una cierta ruptura con el lenguaje que se venía manejando.**

Claro, en realidad como yo no fui a ningún taller, soy autodidacta en la técnica de collage, experimenté, en todos estos años una evolución en mi forma de trabajar muy importante. Ahora llegué a un punto de perfeccionismo que es muy grande, porque llegué a desarrollar a una técnica muy compleja, que maneja cientos de piezas, con composiciones de gran formato y de la que logré un dominio que me da mucha satisfacción...

**¿Cómo es el procedimiento de trabajo que seguís?**

Las imágenes no las saco de Internet, las obtengo todas de material gráfico impreso. Primero me manejo como un coleccionista de material gráfico. Los últimos años, que he viajado más he comprado muchos libros de arte contemporáneo. Tengo como preferencias, me interesa mucho

toda la estética del tatuaje, me interesa toda la estética del strip-art... Me entusiasman también las imágenes *vintage*, imágenes de magos o de circos antiguos. Toda la primera parte es investigación del material. A veces hay material que encuentro en anticuarios, que frecuentemente es muy caro y en ocasiones alquilo y fotocopio. Todas las imágenes que utilizo las paso a un papel coteado, bastante grueso y que tiene un laminado encima, que las protege. No trabajo con las fotografías o ilustraciones originales porque me he dado cuenta, con la experiencia, que a veces el papel antiguo se deteriora y que además, al ser piezas de diverso origen, el deterioro es desparejo. Entonces, selecciono imágenes que me interesan. A veces trabajo sobre idea previa y comienzo a hacer impresiones en torno a ella, muchas impresiones. En ocasiones esta etapa lleva meses en los que lleno carpetas y más carpetas con muchísimas imágenes en distintos colores o diferentes escalas. Trabajo con una persona que me conoce hace años y nos entendemos muy bien. Intercambio colores, hago imágenes "espejo". Luego comienzo a recortar todo ese cúmulo de imágenes. Las recorto manualmente, con tijera, y empiezo a trabajar en el plano horizontal, sobre una mesa, armando como si fuera un puzzle, con todos los elementos recortados. No pego nada hasta que no completo ese puzzle de cientos de piezas. Cuando siento que no sobra ni falta nada en esa composición, es que empiezo el proceso de pegado. Trato de que cada pieza encaje perfectamente con la otra, minimizando la superposición de imágenes.

**Son piccitas que encastrás manualmente, una por una.**

Sí, lo que te decía, trato de que cada pieza encaje con otra, evitando lo más posible la superposición, que se formen "capas".

**Además de lo técnico, tu trabajo también supone una recuperación y resignificación de esas imágenes. La referencia al Pop es inevitable, ya te lo han dicho muchas veces, pero ¿estás de acuerdo, que incluso en lo referente a esta factura, absolutamente artesanal, y en un lenguaje que recupera elementos de origen tan variado, tu trabajo va más allá de aquella corriente?**

Sí. En realidad, en las obras que he rea-



Raymond, 2011. 123 cm x 110 cm



Son of the devil, 2010. 123 cm x 95 cm

lizado en los últimos tiempos y no veo tanta relación con el Pop. Me siento más identificado con el Barroco Latinoamericano. Visualmente es súper barroco, aunque claro, pueden tener referencias Pop algunas de las imágenes que utilizo. Sin embargo creo que la idea general se encamina hacia otro lado.

**Se podría preguntar por qué no trabajas digitalmente, haciendo todo el collage en pantalla, ¿por qué no el Photoshop, por ejemplo, para culminar en la impresión de un plano único?**

A mí no me interesa producir una gran cantidad de obra. Normalmente produzco poco, no más de seis obras por año, en raras ocasiones ocho o diez. A mí me interesa la exclusividad del trabajo. Que mi trabajo tenga un carácter personal, en el que se note el detalle, se note el esfuerzo, son elementos que me gustan mucho y que le dan un carácter único e intransferible a mi producción. En eso soy muy "vieja escuela": Hay incluso un efecto visual, producto de ese montaje específico de las piezas, que mencionaba antes, en el que no hay capas ni superposición y que se percibe especialmente cuando ves la obra con la luz de costado, que acerca al trabajo final a la técnica del mosaico. A mí me interesa mucho ese efecto y

se perdería totalmente en la impresión digital

**Es característico del barroco el uso de temáticas y de íconos contemporáneos. Hay un poco de todo en la obra, desde referencias religiosas hasta elementos del kitsch.**

Hay de todo, sí. Por ejemplo en el tríptico que expuse acá en el EAC y que se llama "Las zarzas", que en realidad son cuadros que hice especialmente para la Bienal de El Cairo el año pasado, aquí tenés tres imágenes femeninas que son icónicas: está Evita Perón, como representación del poder político, Santa Rosa de Lima que representa a la Iglesia y una composición mía de la diosa de la Tierra, la Pacha Mama, la fuerza de la naturaleza que va más allá de la voluntad humana. Yo utilizo muchas imágenes religiosas, desde hace mucho tiempo, vírgenes, santos, muchos ángeles alados, pero la presencia de estas "colecciones" iconográficas es variable según la serie que esté trabajando. En algún momento el énfasis estuvo puesto en la construcción de ciudades como relatos de signo apocalíptico. En este momento estoy trabajando mucho con el tema de la magia, con los magos. Trabajo con información de fines del siglo XIX o de principios del siglo XX, que obtengo a partir de imágenes de afiches de época.

**¿Cómo se procura este tipo de material?**

A veces compro por Internet, otras cosas las busco en libros, conseguí un libro muy bueno de Taschen, con imágenes de circos. A veces el material que consigo condiciona el trabajo. Me enamoro de un libro por una de sus imágenes y eso actúa como disparador. En ocasiones puede ser un libro o una película las que disparen ideas, o a veces simplemente son piezas que encajan... Lo de "las zarzas" fue más que nada casualidad. Una imagen que encontré en Nueva York en un libro. Luego, de Nueva York fui a Buenos Aires, que el Centro Cultural de España inauguraba un mural muy grande, enorme, y ahí, caminando, compré la imagen de Evita, y esas dos imágenes se "conectaron" y dieron lugar a toda una serie.

**Mario Loretto componía imágenes con fragmentos de papeles trozados a mano, le interesaba toda esa cosa rústica. Tu trabajo sin embargo parecería ir por otro lado, en una búsqueda de control absoluto, donde más allá de la imagen de "falso caos" nada parecería haber quedado al azar.**

Bueno, esa es la parte más agotadora del proceso. Es divertida la parte de composición, pero llegado el momento definitivo, de pegar las piezas... es muy cansador. Es uno de los motivos por los que tampoco



Comité de Bienvenida, 2008.  
Propaganda poster intervenido con collage, 78 cm x 54 cm.

fortuito el comienzo, los primeros encuentros entre los elementos. Pero después todo debe tener su lugar en el espacio. Como te decía, no comienzo a pegar hasta que todo el collage esté armado, con su simetría correspondiente, o no, porque no todas las obras manejan simetría, de hecho no aparece tan clara en las últimas obras. Es decir, trabajo en la composición y en el montaje específico hasta que cada pieza ocupa el lugar que siento destinado para ella.

**¿Considerás que tu obra recupera, de alguna manera, elementos de vocaciones primarias en tu vida, como pueden ser el sacerdocio o la moda?**

Bueno, yo en realidad tenía una vocación religiosa. Cuando acá todavía era dictadura, en el último año del proceso, yo me fui un año a Europa y estando allí viví y trabajé en varios monasterios. Viví en tres monasterios durante ese año, uno Trapense cerca de Valladolid y dos Benedictinos al norte de Barcelona, y sí, la opción de vida religiosa fue algo que manejé fuertemente. Sin embargo ese viaje fue un período de mucho aprendizaje en el que me di cuenta que no era ese mi camino. Pero, como decía antes, tampoco tenía claro que mi camino fuera el arte. Y con respecto a la moda, hay elementos vinculados al espectáculo que se genera en torno a esta actividad, la estética de los desfiles internacionales de algunos diseñadores, por ejemplo, que me pueden resultar inspiradores. Son espectáculos que conjugan todo lo que la moda tiene de arte para mí. Hay imagen, puesta en escena, música, escenografía.

**¿Tenés referentes en el arte uruguayo? ¿Algún artista en particular?**

En realidad no siento mucho la posible in-

hago muchas obras al año. El proceso individual de construcción de cada pieza es muy exhaustivo. Lo voy haciendo de a poco. Ahora tengo una obra ahí, en proceso.

**Pensando en corrientes como el decollage que se desarrolló en Francia en la**

**década del '70 (en el que se despegaban partes de la imagen y donde primaba lo fortuito), tu obra sería todo lo contrario, el proceso inverso. La construcción de ese espacio imaginado parece mucho más premeditado.**

Sí, quizás en algunas composiciones sea



**Conozca nuestra nueva línea de productos de arte**



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 - www.goya.com.uy



fluencia de referentes. Los primeros artistas uruguayos que conocí, que me estimularon y que me llamaron la atención fueron Fernando López Lage y Álvaro Pemper, que son de mi generación pero arrancaron a trabajar antes. Ellos tenían un taller en la Ciudad Vieja y era una locura... Yo llegué ahí porque tenía un amigo que me decía "estás siempre solo, tenés que visitar talleres, ver a los artistas", y entonces me llevó. Yo no tenía experiencia en ese ámbito y fue interesante, quedé fascinado con el ambiente. Con Fernando generamos un vínculo de amistad, que continúa hasta ahora y me parece un gran referente en particular. Fue el curador de una muestra muy importante que hice el Centro Cultural España, en el año 2008 y años antes hicimos una exposición en conjunto con Florencia Flanagan y él en el Cabildo de Montevideo. Pero después, otros referentes, no.

### ¿Cómo fue tu experiencia en Beijing a partir de la Beca Ruy de Clavijo de Casa Asia?

Casa Asia tiene su sede en Barcelona, y en realidad es una beca en la que vos presentás un proyecto y elegís, dentro de Asia, el destino que quieras. A mí me interesó China por todo el proceso de cambios, de occidentalización que está sufriendo. Era una beca muy simple en la que ellos me daban dinero con el que yo iba a China a recolectar el material gráfico para llevar a adelante una serie de collages que tendrían al país, su cultura, sus pasadas y actuales contradicciones como tema. Esos collages los iba a llevar a cabo y a exponer a mi regreso a Uruguay. De este viaje surge la muestra del Centro Cultural España, "La madriguera del conejo".

### ¿Frecuentaste talleres locales?

No, durante cuarenta días recolecté materiales de todo tipo. Pasaba el día en la calle, iba al supermercado, a los puestos callejeros a comprar cosas. Me fascinó con los grafismos de los envoltorios de los objetos. Miraba además la realidad que me rodeaba. El ambiente que producía esas imágenes que me iba a traer. Y después estaba la parte más burocrática, porque yo tenía que sacar del país todo ese material. El embajador en China en ese momento era el actual canciller, Luis Almagro, que me apoyó muchísimo. Tuve una entrevista con él estando allá y me resultó súper abierto. Me apoyó para hacer una exposición individual en China que no estaba programada y además él me ayudó con los trámites para poder sacar del país los objetos que había comprado. Si no fuera por su gestión se me hubiera complicado para traer todo ese material. □

## CRONOLOGÍA

Juan Burgos estudió entre 1986 y 1988 en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo, tras diplomarse en modelaje industrial y diseño de modas en el Instituto Strasser. Desde los años ochenta realiza collages manuales con imágenes provenientes del mundo del arte, de la publicidad y del diseño.

En 2011 expone **Las zarzas**, muestra individual en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo y participa en la muestra colectiva **La mismidad en lo simultáneo**, en el Museo Sívori de Buenos Aires. También participa en la Houston Art Fair.

En 2010 viajó a Egipto, invitado por la organización de la **12ª Bienal Internacional del Cairo**. También fue invitado a participar en diversas exposiciones colectivas y en ferias de arte, como **ARTEBA** (Galería Pabellón 4), en la muestra **Sinvergüenza – Intervenciones urbanas latinoamericanas**, en el Centro Cultural de España de Buenos Aires, en la colectiva latinoamericana **Entre-medios** en la Galería Buschlen-Mowatt de Vancouver, Canadá, en la muestra internacional **Menos Tiempo que lugar** en Montevideo y en el stand de Uruguay en **Los Angeles Art Show**, California.

En 2009 fue uno de los tres artistas uruguayos invitados a representar al país en la **53ª Bienal de Arte de Venecia** y fue invitado a la **Primera Trienal de Chile**, en Valparaíso.

En 2008, tras un viaje a China en el que investigó la estética de los *propaganda posters*, gracias a la beca Ruy de Clavijo de Casa Asia / Barcelona, presentó su muestra individual **La madriguera del conejo** en el Centro Cultural de España de Montevideo. Ese año fue distinguido con el segundo premio en el Premio Nacional de Artes Visuales del Uruguay. En 2007 expuso en el **Manga Art Studio**, en Beijing, China, junto al artista vasco Judas Arrieta y participó en la colectiva **Re-generación Pop** en la Galería Enlace de Lima, Perú. En 2005 inauguró la sala polivalente de la Alianza Francesa con su muestra **Última advertencia**. En 2004 ganó como mejor envío regional de arte figurativo en el premio de la Fundación OSDE, en Buenos Aires, organizado en Expo Trastiendas y Palais de Glace de esa ciudad. En 2000 expuso **Una temporada en el infierno**, en la Colección Engelman-Ost de Montevideo. En 1999, el Premio Paul Cézanne le permitió viajar a París para colaborar en la comunicación gráfica de la compañía DCA-Philippe Decouflé.

COMUNICACIÓN



**Evolucionar no es sólo cambiar la cáscara.**

Nuevos servicios, nueva imagen, la eficiencia de siempre - ☎1890\* - [www.tiempost.com.uy](http://www.tiempost.com.uy)



**tiempost**

postal / logística / distribución

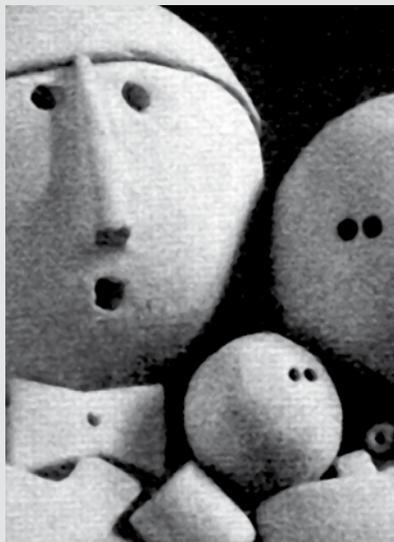
# Juan Antonio Cavo

## La vida breve y el barro eterno: 1932-1994

Juan **Mastromatteo**

Recordar la obra y la figura de Juan Antonio Cavo significa volver a traer a la mente o al corazón, una sola imagen, porque es imposible pensarlo sin que ambas cosas se superpongan. Siempre sentí que la vida fue avara con él. Primero, se había demorado en descubrirle el barro y la cerámica, y segundo, se había apresurado en llevárselo anticipadamente. La pasión por el barro y su encuentro resultó de un proceso cargado de esfuerzos y angustias. Una pelea que comenzó con la pintura, a pesar de las elogiosas apreciaciones de su maestro de entonces y luego amigo, el pintor Guillermo Fernández. El plano del cuadro lo enfrentó a ese "miedo al vacío" que está desde siempre en el origen de todo acto creador, y llegó un momento en que esa angustia lo paralizó. De tal manera se produjo esto que cuando -al influjo de otro maestro, el artista José Gurvich- comienza a modelar y a comunicarse con el barro, el sentimiento de libertad, la alegría del acto creador y la percepción de haber encontrado "su material" le cambiaron la vida y el humor.

El barro, su mezcla, preparación y colado, su especial color gredoso, era el comienzo de la tarea y había que ver la alegría que lo embargaba cuando en algún rincón de su La Paz querida, un zanjón abierto por alguna pala mecánica, le descubría esa greda siena natural tan característica del color de sus obras. Su espíritu era el del linera, se conectaba con el barro como quien encontrara un tesoro en medio de montañas de desperdicio y detenido con asombro frente al hallazgo, su alma se colmaba de alegría. "Mirá lo que encontré" te decía con entusiasmo y descargaba la bolsa llena de barro, imaginando tal vez, que a partir de allí,



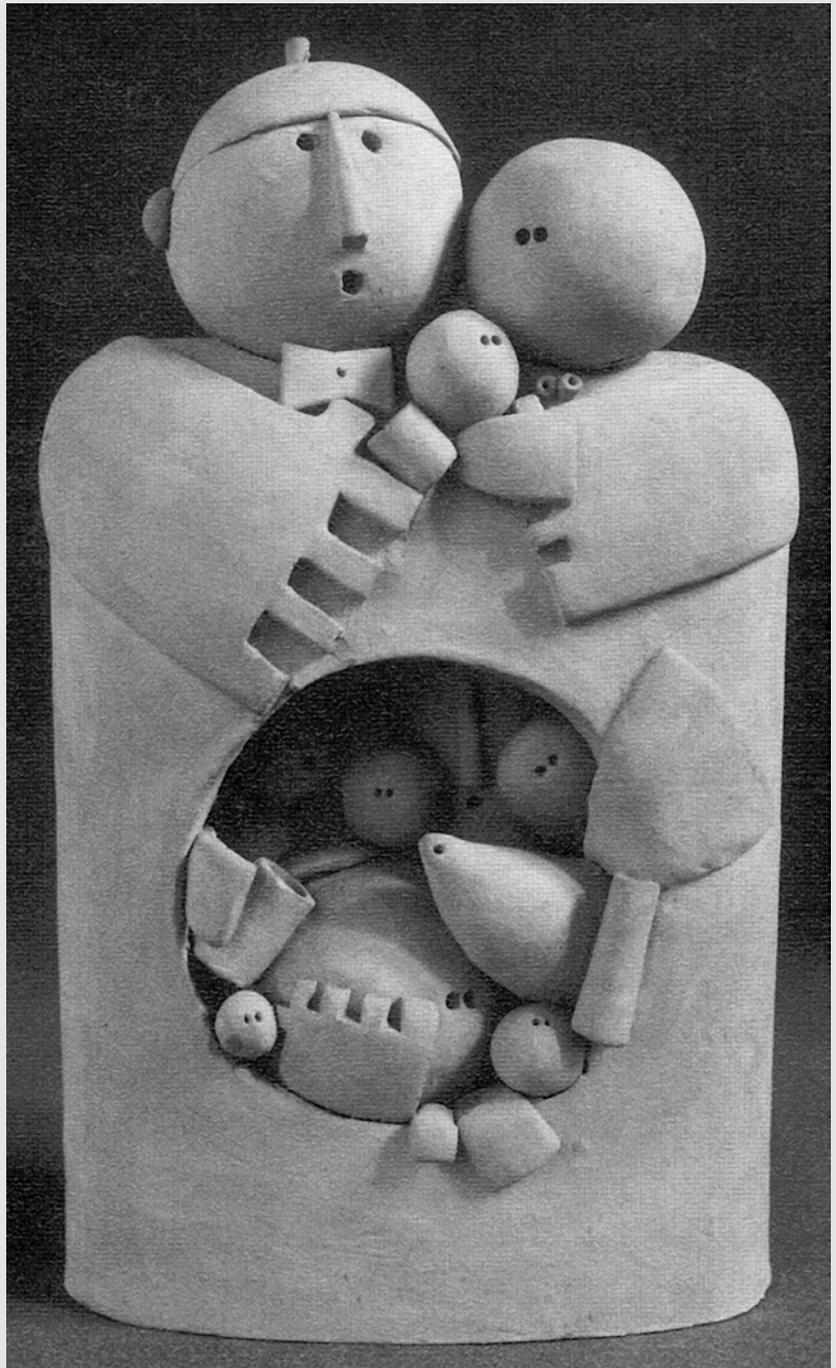
como por encanto y en un acto mágico aunque inevitable, comenzarían a salir formas redondas y ovaladas, curvas y rectas, huecos simulando ventanas, ventanas por donde asomarían hombres y mujeres de cualquier lugar del planeta, porque sus formas aludían y expresaban al ser universal, y sus miradas, dos pequeños puntos en la cara, como el detalle si se quiere, más simple y potente de un modo de ver sin fronteras, donde se concentran paradigmáticamente, el nexo entre lo individual y lo colectivo, entre el yo y el universo. Es que los seres que poblaron el mundo creativo de Juan Antonio Cavo ("Cachito" Cavo) nos representan a todos; borran las diferencias y rescatan las formas fundamentales de la geometría humana, de la que todos, sin excepción, somos parte y arte. Entendiendo su espíritu nos acercamos mejor a su obra y frente a ella, consecuentemente, participamos del espíritu que la hizo posible.

Se habla a menudo de la simplicidad de las formas que componen ese mundo de imágenes que su obra nos propone y por lo tanto, de la correlación con un espíritu similar que las materializa. Ni una cosa ni la otra. En "Cacho" se combinaban en dosis insospechadas, una conciencia lúcida sobre los límites de lo humano y la función social de la cultura, de la cual el arte es expresión. Admiraba todas las manifestaciones artísticas y era común escuchar de qué manera valoraba y ponderaba las virtudes ajenas, las enseñanzas recibidas y las deudas contraídas con aquellos que tanto le dieron. En este contexto, debemos deducir que la claridad de su espíritu, más que tributaria de una visión simple, era el resultado de una profunda lucha interior a través de la cual fue modelando y construyendo una manera posible de entender y traducir su propia e insustituible percepción del mundo, las cosas del mundo y la adecuación de ellas, al universo del arte. Como a pocos, le dolía la condición humana, y todas las formas ocultas o visibles de la violencia, y por contrapartida, cultivó en el territorio de la creación la doble convicción de alimentar en el mismo acto, su amor por el arte y la vida. "De barro somos" podría expresar ese modo posible de ser y hacer. Recuerdo cómo amasaba el barro en sus manos con delicada precisión, mientras conversábamos sobre temas cotidianos, cómo iba componiendo la obra, moviendo "la pieza" de un lado a otro y hasta a veces deteniéndose para preguntar, "¿cómo la ves aquí?", para ubicarla luego en el lugar exacto que la requería. Corría el mate y de vez en cuando el agua tibia del termo se mezclaba en una tacita con un poco de barro para hacer la "barbo-

Escultura s/d.

tina", y si ya no quedaba agua humedecía el dedo con la lengua y pegaba o alisaba una superficie, con todo lo cual era común verlo con la cara pintada de barro, como si él mismo se mimetizara con la querida materia prima de su trabajo. Su figura entonces adquiría la dimensión de su obra y quedaba claro que la una era la prolongación de la otra.

Al igual que lo hacía con su trabajo, había ido elaborando un ritmo para la vida, y en ese proceso no se registraba la lucha interior, todo parecía surgir con la natural cadencia de los hechos inevitables. Sin embargo, recordamos que muchas veces, terminada una obra, casi sin palabras, con breves gestos en sus labios o algún movimiento de la cabeza, insinuaba que hubiera preferido otra cosa. Su espíritu le informaba que por ahora no se podía hacer nada, que lo mejor era dejarla así y en su fuero íntimo alimentaba la esperanza que sería "para la próxima vez". Realizaba en un cuaderno o en hojitas sueltas que luego pegaba, toda una serie de dibujos a lápiz en los que iba registrando detalles significativos de sus "aciertos", acentuaba en ellos algunos datos sobre las luces y las sombras de las formas que luego se transformarían en volúmenes. Acumulaba experiencia y conocimiento siempre con el objetivo de modificar y profundizar el contenido formal y sensible de su obra. Planchas con diferentes relieves componían un mundo de figuras cotidianas, traspasadas por una geometría universal humanizada, cilindros convertidos en torres pobladas, como un corte que, mostrando el fragmento, evidencia la totalidad del universo, esferas enormes coronadas por algunas pequeñas, celebrando en la abstracción del símbolo la humana condi-



ción de la maternidad, la pareja, el ser y su geografía. Salía con su cuaderno a caminar por el barrio, sacando "apuntes" de lugares y personas poniendo el acento en la singularidad del conjunto, de cómo se daba la conjunción entre el plano de una casa, una parte del árbol, la ventana y una cara que se asomaba.

Sacaba apuntes como quien luego va a escribir una historia, sin saber que lugar le correspondería a cada personaje, lo cierto es que en el momento menos pensado, aparecían incorporados al repertorio de sus recursos y posibilidades.

*"Un día de estos, tenemos que salir juntos a*

*dibujar."* Fue de esta manera y por mucho tiempo un modo de despedirnos y decirnos un "hasta mañana", un modo inconsciente de alimentarnos en la generosa fuente de la amistad y el reencuentro cotidiano.

La vida se lo llevó tempranamente. Algunos lo atribuyen al cigarro de tantas horas en que debió enfrentar los desengaños de la peripeia creadora; otros, quizá mas creíbles, sostienen que no se "fue", que sigue como el barro, viviendo eternamente en la cristalina belleza de sus obras, en la humana geometría de sus figuras. ■



**Louise Bourgeois.** Escultura de la araña gigante, Maman 1999, en las afueras de la Tate Modern en Londres. (Nathan Strange / Associated Press).

# El legado de Louise Bourgeois, Lucian Freud, Richard Hamilton y Cy Twombly

| Ionit **Behar**

Cada vez se hace más evidente el interés que dedica el artista al público, más profunda la reciprocidad que quiere establecer con quienes contemplan su obra, como si al fin reconociera que su arte depende de los que la contemplan. Tanto el artista como otras figuras públicas procuran atención, aclamación, audiencia, posteridad. Consideran que el espectador

tiene que sentir o cuestionar la intención que motiva su obra para relacionarse con ella y así tratar de descubrir sus procedimientos, sus propósitos, su valor. Pero, si se trata de la muerte de artistas muy reconocidos, como sugiere la serie de menciones del título, habría que meditar sobre un tema que no solo involucra a un público contemporáneo sino a otro que

vendrá, posterior o lejano. La muerte no llega a interrumpir la relación sino más bien provoca una prolongación que se independiza del autor. ¿Es acaso la muerte una etapa de transformación, una más pero no necesariamente la última? Si desde el principio el artista comprometió a su público, ¿qué cambia cuando se aprecia la obra de un artista fallecido? ¿Podría decirse acaso

Louise Bourgeois. Fotografía de Robert Mapplethorpe.



que el mayor reconocimiento – fama y fortuna - que el artista recibe, culmina con su vida? Al llegar a ese punto final, suma a su celebridad la valoración definitiva de su trabajo. El artista deja de ser un individuo privado, dueño de sus actos, para convertirse en un personaje público y disponible; la desaparición de su persona lo transforma en una figura fantasmal. No producirá más, terminó su obra pero no su posteridad. Si su gloria ya existía, crece; si no, en ese final pudo haber comenzado. También el año 2011 se acerca a su fin y en su transcurso partieron grandes artistas. Pioneros, o quizás vanguardistas en sus diferentes realizaciones y estéticas, Louise Bourgeois, Lucian Freud, Cy Twombly y Richard Hamilton, crearon en distintos medios, según diferentes visiones pero con semejante éxito. Sus obras cambiaron la historia y, al mismo tiempo, la crearon. Hoy en día se ven infinitas referencias a su producción en el trabajo de artistas contemporáneos, algunas claras, directas; otras, no tanto. Los cuatro nacieron entre la primera y la segunda década del siglo XX, crecieron en años de cambios vertiginosos y apasionantes tanto de la historia mundial como de la historia del arte, si fuera posible separarlas.

A fines de mayo de 2010, falleció la madre del arte confesional o psicoanalítico, un ícono de renombre internacional. Los trabajos de Louise Bourgeois (1911-2010) procuraron involucrar al espectador en un intercambio íntimo y visceral. Creados a lo largo de siete décadas, sus trabajos cautivan tanto sensorial como mentalmente. La presencia de su mano está tanto en su obra en cerámica, como en textiles, yeso, bronce, piedra y tinta. Su sensibilidad por la calidad de los materiales, combinada con íntimas, psíquicas experiencias refuerzan, el trabajo de Bourgeois que se presenta poderoso a la vista. Durante un largo período negó la oposición entre la figuración y la abstracción, una relación tan fundamental para el arte moderno; y enriqueció el arte contemporáneo con un estilo muy personal, que traduce sus emociones y biografía en objetos de arte, creando un lenguaje abstracto, cargado a su vez de contenidos psicológicos. Sus esculturas, dibujos y grabados tuvieron un efecto galvanizador en trabajos de artistas más jóvenes, especialmente mujeres. Una de sus esculturas más conocidas es *Nature Study* ("Estudio Natural", 1984), una esfinge sin cabeza con poderosas garras y múltiples pechos. Quizás una de sus obras

más provocativas es *Fillette* ("Chiquilla", 1968), un gran falo de latex. Su trabajo fue leído por muchos como una declaración feminista y su carrera como un ejemplo de lucha, de perseverancia contra la negligencia, entre otras cosas. En vida, trató de superar no solo las obsesivas, insostenibles memorias de la Primera Guerra Mundial, sino también los recuerdos que le legaron sus muy diferentes progenitores: un padre intimidante y agresivo y una madre perfeccionista y cerebral. "*Heredé el intelecto de mi madre y el corazón enfermo de mi padre. Así estoy destrozada entre los dos*" dijo Bourgeois (la traducción es de mi autoría). Sus series de *Cells* (Celdas/Células) de los años noventa – instalaciones de puertas antiguas, ventanas, rejas y objetos encontrados – estaban destinados a ser evocaciones de su infancia, que según la artista era la fuente psíquica de su arte. Nacida en París, Bourgeois unió diferentes épocas en su personalidad y biografía: la realidad de la burguesía parisina, orgullosa y sensible, que disminuyó gradualmente a lo largo de los años veinte, y se encarnó en la problemática figura de su padre. Fueron años de estudiante en los que experimentó el modernismo parisino; participó activamente en una escena artística muy



Cy Twombly .

diferente luego de su partida de París y mudanza a Nueva York. Finalmente padeció la crisis interna y externa de los Estados Unidos de aquellos días, incluyendo el gran movimiento por la igualdad de derechos en el cual participó activamente. Holland Cotter, crítico del New York Times dijo que Bourgeois hablaba con frecuencia del dolor y miedo como temas centrales en su trabajo: miedo al recuerdo del pasado, a la incertidumbre del futuro y la pérdida del presente.

En el pasado mes de julio, el artista estadounidense, Edwin Parker "Cy" Twombly (1928-2011) falleció, a los ochenta y tres años y luego de mantener una larga lucha contra el cáncer. Su muerte fue anunciada por la poderosa Galería Gagosian que representa al artista desde hace tiempo. Ya en los inicios de su carrera, Twombly fue un artista transgresivo. A lo largo de su trayectoria, apostó con astucia a las

corrientes del arte de la posguerra, adoptando formas del expresionismo abstracto, del minimalismo durante un breve período, apenas reconoció el arte Pop y anticipó alguna de las preocupaciones del arte conceptual al que dedicó gran parte de su trabajo. Influyó en muchos artistas, desconcertó a muchos críticos, y fue su obra difícil de entender no sólo para el amplio público sino para sus colegas y contemporáneos del ambiente.

Twombly es conocido sobre todo por sus pinturas, pero también tiene una sólida producción de dibujos, esculturas y fotografías. Sus pinturas juegan en la línea borrosa que se encuentra entre la pintura y el dibujo, formas casi infantiles y sin control. El artista practicó el dibujo en la oscuridad para hacer sus líneas menos definidas o decididas. Sus grandes inspiraciones vienen sobre todo de la más amplia área literaria, de extremos tan distantes que se

extienden, por ejemplo, desde Homero, Catulo, Rumi, hasta Pound y Rilke. Su mudanza a Italia en el momento en que el arte se movía en dirección contraria, de Europa a Estados Unidos, con especial énfasis a Nueva York, muestra su carácter austero e idiosincrático. A lo largo de su carrera evitó la publicidad pero sobre todo ignoró a los críticos quienes cuestionaban constantemente su trabajo. El punto más bajo en su trayectoria fue en 1964, luego de la exposición en la conocidísima galería neoyorquina de Leo Castelli, que representa también a artistas como Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Sin embargo, en la década de los ochenta con el auge del neo-expresionismo, jóvenes artistas, como Jean-Michel Basquiat, encontraron inspiración en los llamados "garabatos" de Twombly. También muchos artistas europeos, entre los que podemos mencionar, por ejemplo, al alemán Joseph Beuys, se inspiraron en sus obras.

Las líneas trazadas por Twombly están basadas en la experiencia, en la sensación de la propia acción más que en la ilustración de algo específico, o en la imitación de un acontecimiento exterior a su pintura. En sus propias palabras: *"Es más que si estuviera viviendo una experiencia, más que estar haciendo una pintura"* (mi traducción). En Marzo 2010, el Louvre dio a conocer su nueva adquisición, una pintura, realizada por Twombly, del techo interior en la *Salle de Bronzes*, al lado de un tríptico creado hace más de medio siglo por Georges Braque. Este trabajo, como otros de los últimos años, es sereno y clásico comparado con sus pinturas más tempranas, caracterizadas por su carácter tormentoso y escatológico.

Pocos días después de la muerte de Twombly, falleció el pintor británico, Lucian Freud (1922 – 2011), nieto del fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud. Lucian

Cy Twombly. "The Ceiling", en el salón Bronces Antiguos del museo de Louvre de París, 2010.

fue reconocido como uno de los más grandes, influyentes y controversiales pintores británicos de su era. Nacido en Berlín, Freud llegó a Londres en 1933 con su familia cuando tenía diez años, luego que Hitler y los nazis subieron al poder en Alemania. Desde entonces empezó a desarrollar su pasión por el dibujo. Durante una carrera que abarcó aproximadamente cincuenta años, Freud se hizo famoso por sus intensos e inquietantes retratos de desnudos. La mayor parte de su vida la pasó en Londres en donde se lo encontraba, con gran frecuencia, en bares, en compañía de hermosas mujeres jóvenes. Nicholas Serota, director de la Tate gallery dijo que "Sus pinturas tempranas redefinieron el arte británico y sus últimos trabajos pueden compararse con los realizados por los grandes pintores figurativos de cualquier época". Desde los años cincuenta, cuando comenzó a usar un pincel más duro y moviendo la pintura a lo largo de grandes franjas en el lienzo, los desnudos de Freud presentaron una nueva carnalidad y masa. Las figuras muestran cansancio, angustia, apatía. La relación entre el modelo y el pintor, en su trabajo, invirtió la tradicional relación del retrato. En los sesenta el crítico John Russell describió la particular relación de Freud como la que se establece entre un interrogador y un interrogado. Ese



poder inquisidor del artista se puede ver en múltiples retratos, como por ejemplo en *Reflection With Two Children* (1965) que también es un autorretrato. Las obras de figuras femeninas parecen poner en evidencia no solamente sus formas desnudas, sino también buscan dejar registro de lo inoportuno de esa condición. El espec-

tador siente, al estar confrontado con esos personajes, que está fuera de lugar y se pregunta si de verdad corresponde o tiene el derecho de estar allí. Freud explica su atracción por retratos de desnudos diciendo que le complace que la gente aparezca natural y físicamente a gusto como los animales. Con sus propias palabras continúa

**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](mailto:plastica@internet.com.uy) - [www.infantozzimateriales.com](http://www.infantozzimateriales.com)



Lucian Freud. "Inspector de la Seguridad Social durmiendo", 1995.

diciendo que *"trabajo a partir de personas que me interesan y me importan, en las salas en dónde vivo y conozco"*.

Una de las obras más conocidas y reproducidas de Freud es el retrato de la Reina Elizabeth II, quien posó, en este caso vestida, para el pintor. La obra, de colores brillantes, muestra la cabeza de la Reina coronada con la Diadema de diamantes y fue donada a la colección particular de la modelo. Esta pintura dividió a la crítica y al público como una de las representaciones más controversiales de la monarca. Algunos críticos dijeron que Freud la pintó como un "travesti", y es posible que fuera esa su intención.

En su taller, Freud trabajaba de modo deliberadamente lento. Las personas que posaban para él decían que a veces le tomaba meses o años completar un retrato. Ese proceso lento se debía a que le prestaba atención a cada pequeño detalle, a las complejidades de su pincelada, otorgándoles a sus cuadros una intensidad natural. Freud se negó obstinadamente a seguir las tendencias de su tiempo e insistió en man-

tener un enfoque realista, incluso cuando críticos y coleccionistas no estaban a favor. Desarrolló, por eso, su propio estilo figurativo incluso cuando la abstracción era la corriente predominante. Aún así ganó el reconocimiento que se reserva para los más grandes pintores del mundo.

Richard Hamilton (1922-2011), pintor y collageista Inglés, es considerado por críticos e historiadores de arte, el padre del arte pop; su collage ***Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*** (1956) fue difundido como uno de las obras primordiales de este movimiento. En 1952, fundó el Grupo Independiente (Independent Group) en el Instituto de Arte Contemporáneo en Londres, junto a Eduardo Paolozzi, Lawrence Alloway y otros arquitectos. Este grupo contribuyó al desarrollo del Pop Art, un término propuesto por el crítico Alloway. Impulsado por sus propias tendencias intelectuales y políticas, Hamilton creó íconos inmortales, modelos eternos del mundo moderno. En este pasado setiembre, el artista, de ochenta y nueve años murió, aunque se

mantiene como el más influyente representante de la plástica británica en el siglo XX. *"Todas las interpretaciones eran interesantes para Richard. Me enseñó mucho, como lo hizo con muchos otros artistas"* dijo al respecto David Hockney.

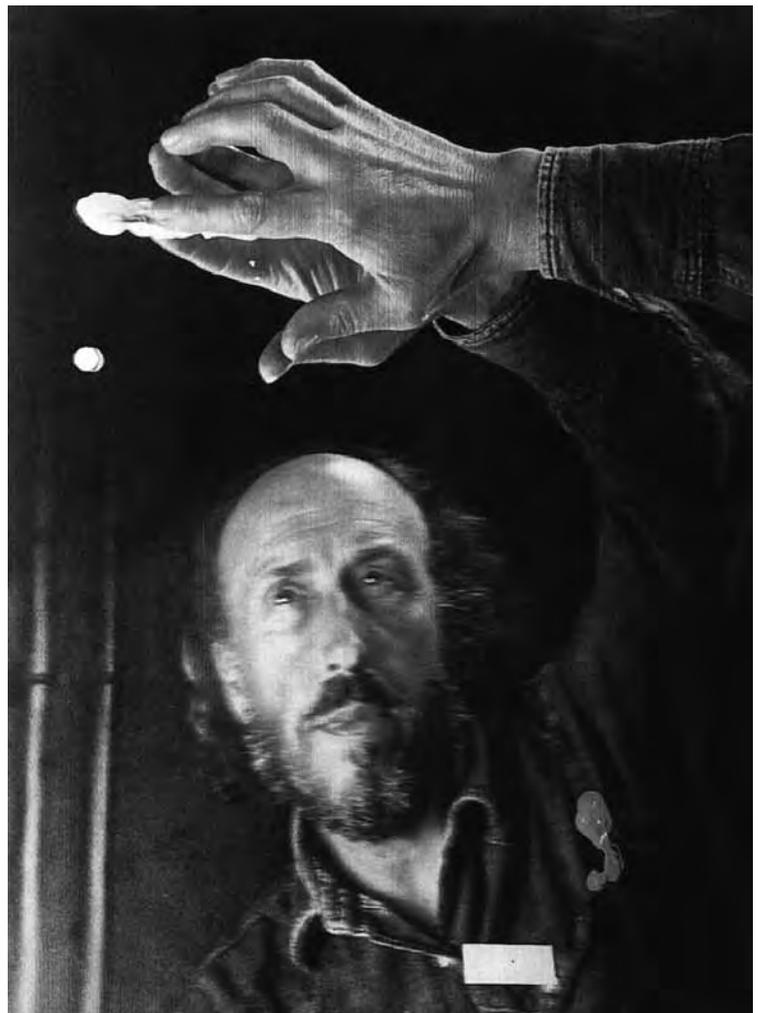
Hoy en día su estilo nos parece familiar, pero en su momento, su ironía fue visionaria e impactante. Era un intelectual. Su arte es reflexivo, inquieto, y se adelanta en celebrar la importancia de la tecnología. Con el tiempo sus intereses políticos fueron cada vez más serios y más fuertes. Por ejemplo, se enfrentó al conflicto de Irlanda del Norte, a las dos guerras de Irak, entre otros episodios bélicos. Pero, al mismo tiempo, manifestó su reconocimiento artístico en defensa de Duchamp, cuando los gestos subversivos y filosóficos del francés estaban siendo olvidados. Entre los años 1965 y 1966, Hamilton creó la réplica de ***Large Glass*** (El Gran Vidrio, 1915-23) de Duchamp y se convirtió en una de sus obras maestras. Durante medio siglo, Hamilton produjo imágenes llamativas y a menudo políticas, desde Mick Jagger

en esposas luego de un asalto por drogas, retratos de prisioneros en Irlanda del Norte y hasta una imagen de Tony Blair vestido como vaquero. Una de sus obras más conocidas es la antítesis al colorido Pop Art: la cubierta monocromática, blanca y negra de los Beatles. Hamilton recibió una invitación de Paul McCartney para diseñar el álbum doble de los Beatles de 1968. El artista decidió darle una muy simple tapa de color blanco – de ahí su título **White Album** – y en la parte interior incluyó una reproducción de un collage de fotos de los miembros del grupo.

Hamilton anticipó nuestro futuro. Diseñó una computadora como un ready made en los primeros tiempos de la tecnología digital. Observó y aceptó los cambios que la tecnología introduce en las condiciones de vida del ser humano, en su habitat. Pero luchó por lo que le importaba, reveló la presencia humana en esta nueva etapa del desarrollo de la máquina y la adecuación irónica y crítica de su época. En una Gran Bretaña de posguerra, el pop era un ideal utópico pero Hamilton lo llevó a la práctica. Pocos días antes de su muerte, seguía trabajando en una gran exposición retrospectiva que viajaría a Los Angeles, Filadelfia, Londres y Madrid entre el 2013 y 2014. Revolucionarios los cuatro, Bourgeois, Twombly, Freud y Hamilton crearon un nuevo lenguaje, un arte provocativo que logró y logra llamar la atención del público, de críticos, historiadores de arte, curadores, coleccionistas, y de admiradores o curiosos que se acercan a sus obras. Es cierto que fue siempre dispar el interés que despertaron: frustración, por una parte y, también gran reconocimiento, hasta el punto que cada uno de ellos, hoy en día, es considerado el *padre* o la *madre* en sus respectivos estilos. Sin duda, la muerte del artista no es la culminación de su carrera sino un momento de silencio creativo pero, a su vez, muy necesario para la contemplación y valoración de su producción. El año transcurrido se llevó consigo estas grandes figuras del mundo del arte pero ahora, sin tomar en cuenta las fechas y sus coincidencias, sus trabajos continúan provocando, confirmando la grandeza de las transformaciones que produjeron durante su existencia y las consecuencias que se observan entre sus seguidores y entre quienes las discuten. 📍



Richard Hamilton. "¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?" Collage para *This Is Tomorrow*, 1956.



Richard Hamilton. "Palindrome", 1974.

# Escrituras para ver

|Riccardo **Boglione**

Leer sin la posibilidad de entender, mirar algo que es mimético de un alfabeto, de un sistema lingüístico, pero sin la posibilidad de descifrarlo, perderse en la voluptuosidad de las curvas, en las órbitas de los revoloteos de las letras, admirar el abismo del lenguaje reducido a pura forma: pasa cada vez que uno intenta leer en un idioma que no comprende, y más enérgicamente si los signos, las letras, no son las mismas de su lengua. Para quienes los desconocen, en Occidente, el árabe, el cirílico, los ideogramas adquieren un estatus primariamente exornativo, pero inquietante por su potencial carga de significado: aquella "amenaza" de que un dibujo pueda implicar significación y un conjunto de letras se pueda derretir en mero adorno. Hay una larga e intensa historia de escrituras (practicadas ambas por literatos con afanes estéticos o artistas "prestados" a las bellas artes) que no quieren decir nada: no quieren en su doble sentido, no dicen nada y no hay voluntad de decir, por sus ejecutantes. Se las pueden llamar escrituras asémicas (recalcando el anglicismo *asemic*, o sea "sin especificidad semántica") y aunque tengan una historia muy larga, estallaron con la segunda etapa de las vanguardias del siglo XX, cuando justamente todos los esfuerzos rupturistas se vertieron en las formas y la "autonomía del significante" casi se volvió, con (mucho) razón, diktat de los rupturistas. En una época como la actual, de descabellada proliferación de la



Ferrari. Escritura (1978)

escritura electrónica, semánticamente correcta, pero a menudo vacía, un paseo, incompleto y simplemente introductorio, por los ejemplos más destacados de esa contra-escritura (que casi siempre implica el gesto, la manualidad) se propone como exposición de una des-significación significativa como dura alternativa a la omnipresente significación insignificante intrínseca a muchas de las manifestaciones textuales en las que estamos sumergidos.

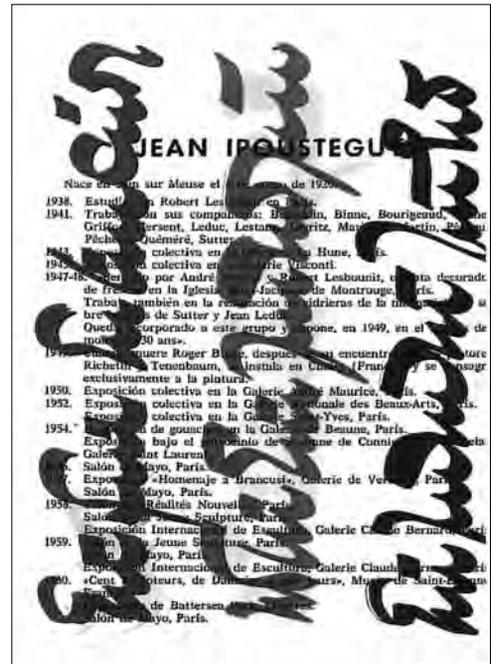
### Oriente

Parece que huellas de una deformación, al borde de la ilegibilidad, de los ideogramas chinos se hallan en algunos trabajos de Zhang Xu, calígrafo del siglo VIII, proclive a la borrachera. El abuso de alcohol, según la leyenda, le procuraba un estado de alteración que coincidía con sus mejores ejecuciones caligráficas, las cuales a veces, pese a su belleza formal, carecían de significado. Aparentemente inspirada en la psicografía practicada por los Taoístas, que visualizaban con un palo, en la arena, mensajes provenientes de los espíritus de los antepasados, los gestos de Zhang Xu liberaron definitivamente la vieja escuela caligráfica de cierta rigidez y encontraron muchos seguidores, el más célebre Huai Su, también creador de distorsiones similares. Cuantiosos siglos más tarde, entre 1987 y 1990, otro artista chino, Xu Bing, hizo de la aberración de la escritura ideográfica el centro de su inagotable reflexión sobre la autoridad del lenguaje y su poderosa y sagrada encarnación escrita en ciertas culturas orientales: *The book of Sky* fue una mastodónica instalación de más de doscientas copias del mismo texto, que causó un escándalo en su país, por la supuesta tomada de pelo a la sabiduría contenida en los libros antiguos de semejante civilización. La obra consistía en volúmenes y rótulos impresos con cuatro mil signos (caracteres móviles tallados en madera, muy parecidos a los reales), pero totalmente inventados por el artista. Más recientemente, Xu Bing ha creado un nuevo "alfabeto", llamado *Square Word Calligraphy*, también

muy cercano visualmente al chino, pero en realidad restitución visual, "asiatizante", del inglés con efectos sorprendentes: los chinos que aparentemente deberían entenderlo no pueden leerlo, los occidentales que conocen el inglés, pasmosamente, con un poco de ejercicio, lo descifran. Manipulación que habla espléndidamente de la ambigüedad intrínseca a toda representación gráfica del lenguaje.

### Prehistoria

Centenares de dibujos de plantas, flores, astros, órganos, personas, un texto denso que debería explicar dichas ilustraciones: es el manuscrito del siglo XV (armado entre 1404 y 1438), y de posible origen italiano, llamado Voynich, el apellido del librero anticuario que lo compró en 1912, luego de que el libro había dado infinitas vueltas por el mundo. Conservado hoy en la Beinecke de la Yale University (MS 408), disparador de varios libros sobre su misterio (incluso un par de novelas olvidables) es quizá el enigma lingüístico más estudiado de la historia: el texto no está escrito en ninguna lengua conocida y tampoco parece ser fruto de un código, dado que un siglo de tentativas de "romperlo" no llevaron a nada. Podría entonces considerarse la madre de toda escritura asémica, superficialmente riquísima de contenido (falsamente vigorizado por la presencia de las imágenes, como algo que requiere una explicación), en realidad simulación de las arquitecturas básicas de cada sistema de escritura. Una potente carga esotérica (de impenetrabilidad, claro, pero a la vez de tensión metafísica) tiene también el "alfabeto del deseo" creado por el dibujante delirante y ocultista Austin Osman Spare, que opera entre finales de siglo XIX y principio del XX, con una faceta "estética" imponente, aunque perteneciente a una tradición conectada directamente al ocultismo y espiritismo. La primera ola de vanguardias, entre 1909 y 1939 (vale decir entre el nacimiento del futurismo y el estallido de la Primera Guerra Mundial), registra, en todas sus manifestaciones, una



Campal. Jean Ipoustéguy (1968).



Campal. Fallició Oliverio Gironde (1967).

## /// Escritura

agresión feroz a los respectivos idiomas de pertenencia, no sólo en sentido de violación de reglas (sintácticas y de diagramación), sino también de producción de poemas y textos ininteligibles, a menudo guiados por el aspecto fonético. Se pueden citar, entre otros, los casos de la lengua Zaum de los futuristas rusos Aleksei Eliseevich Kruchenykh y Velimir Khlebnikov (fundada en la supremacía del sonido sobre el significado, que entendía desmoronar el lenguaje práctico y utilitarista de la burguesía moscovita) y cierta poesía dadaísta, ejercida en el Cabaret Voltaire, luego impresa en los años '20 (sobre todo los versos de Tristan Tzara y Hugo Ball), también animosamente onomatopéyica o directamente *nonsense*.

Empero, a nivel pictórico, gestual y visual raramente se abandona por completo el sentido y se utiliza el gesto: por otro lado, como dichas vanguardias son todas hijas de las nuevas posibilidades tipográficas, la escritura manual desfigurada resulta un poco dejada de lado.

Con los años '50, luego de casos esporádicos como el de Pablo Picasso (autor de algunas hojas de "escrituras de palabras desconocidas" - entre 1938 y 1949 -) empieza el uso sistemático (y a veces teorizado) de escritura asémica por parte de artistas y escritores neovanguardistas, que no ha parado desde entonces. El rumano, naturalizado francés, Isidore Isou fue quien más empujó la lengua creativa hacia una implementación absoluta, llamada *hypergráfica*, donde al idioma se le agregaban cada tipo de otros planes semióticos (visuales y de derivación fónica) para "completar" un sistema visto como no apto para hablar de la nueva realidad posbélica y sus nuevos enredos: aunque volcada a una mayor expresividad, ciertas hojas isouianas, y de otro acólito del movimiento, Maurice Lemaître, flirtean con la seudo-escritura. Sin embargo, es un belga, Henri Michaux, quien tiene la más amplia y dilatada (en el tiempo) colección de obras asémicas. Iniciada en 1927 con *Narration*, detona con la serie de *Mouvements* en 1950, investigación entre los movimientos del pincel o de la plumilla, empleada como una especie de aguja de revelación, y el inconciente, a menudo ultra-estimulado por la ingestión de sustancias narcóticas, por ejemplo la mezcalina (siendo Michaux, junto a William Burroughs, el escritor que más metódicamente utilizó las drogas durante sus actos creativos). Orientado por la convicción de que "toda la naturaleza es signo, signos sobre signos, mezcla de signos", el belga llena hojas y telas de esta "taquigrafía" interior hasta casi su fallecimiento, ocurrido en 1984, buscando una especie de lenguaje anterior a la palabra, a cualquier normalización de la expresión, agrandando desmesuradamente la dimensión visual de lo inefable



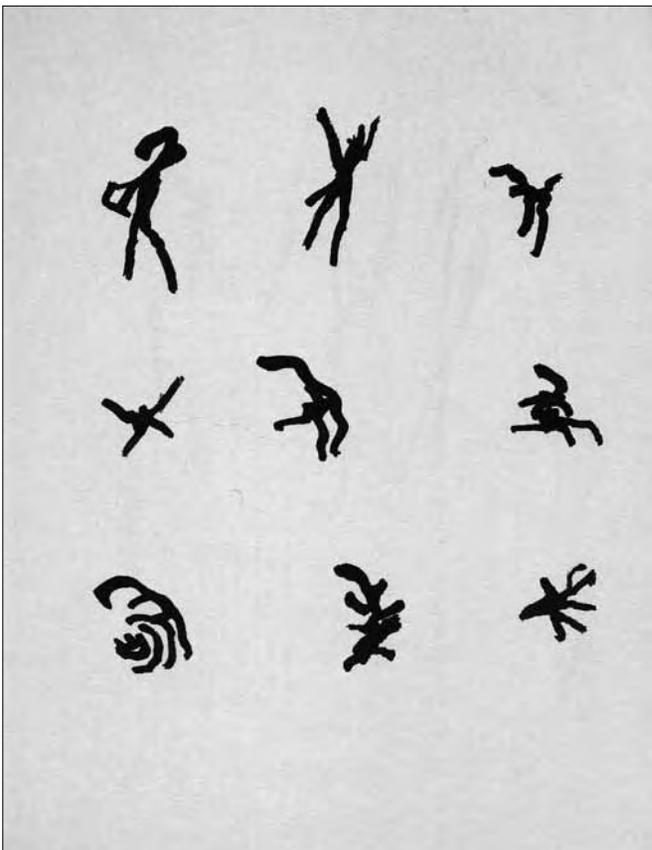
Dermisache. Diario n.1 (1972)



Manuscrito Voynich, p. 78 (1430 circa)



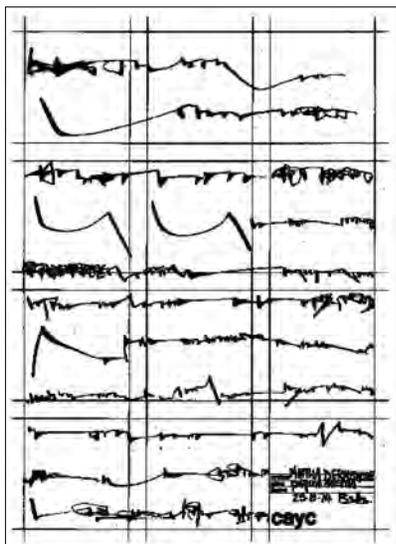
Julio Campal.



Michaux. Mouvements (1950-51).

### Nuestra latitud (y más)

En el seno de las nuevas vanguardias, sobre todo en la vasta área de la poesía visual, se dieron varios casos de escrituras asémicas, surgidos, primero, de la idea de cierto agotamiento propio de un lenguaje codificado, enyesado por su uso desatinado y gastado por los *mass-media*; segundo, de la existencia de una posible representabilidad de movimientos internos, íntimos y subconscientes capturables a través de una mimesis superficial de la "gimnasia" caligráfica (inútil detenernos acá sobre el monstruoso valor que adquiere, en las sociedades hipercapitalistas, el "gesto" manual – la mínima agitación del brazo – del artista en una colectividad cuyas vidas son cada vez más mecanizadas y automatizadas). Verdadera pionera en este ámbito resulta la argentina Mirtha Dermisache que en 1967, en forma "privada", llena varios cuadernos de grafismos (una pseudo-escritura diminuta y visualmente hechizante) hasta que en 1971, a través de Hugo Santiago, uno de dichos álbumes llega a su eminencia Roland Barthes. El semiólogo le escribe una carta entusiasta donde sintetiza que la autora *"ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, que podrían ubicarse bajo el nombre de escritura ilegible. Lo que lleva a proponer a sus lectores, no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura. Nada es más difícil que producir una esencia, es decir, una forma que sólo se revierta sobre su nombre"*. Dermisache desde entonces empieza a publicar y mostrar sus trabajos, que llenan varios volúmenes y extraordinarios *Diarios* (el primero es de 1972), folios que imitan al periódico, pero desdibujando su esencia, o sea la densa acumulación de columnas de palabras. Su búsqueda la ha llevado, últimamente, a trabajar en formas de afiches murales, donde sus elegantes "gramas" se vuelven verdaderos manifiestos de los impulsos más profundos. Es casi paralela temporalmente, y con muchos puntos de contacto con respecto a Dermisache, la actividad de la italo-alemana Irma Blank, que en 1967 produce sus primeros *Eigenschriften*, telas llenas de una escritura preverbal, minúscula, simulacro de una "linda grafía", producto del *Ich*, que se revela (en su repetición obsesiva y desmesurada - llena libros de centenares de páginas -) como un ejercicio del *Es*, una desenfrenada, ritmada e inconclusa autobiografía, justamente con el acento puesto sobre la "grafía", río inacabable de líneas ya desmanteladas de cualquier sentido. De la misma matriz (alfabetos inverosímiles que tratan de volcar en las hojas, estrechamen-



Dermisache. Página escrita (1974).

te ligados, borborígmicos y pensamientos de un yo, naturalmente, politizado -el lenguaje entra en la esfera de lo político y su corrupción formal es siempre, *nolens volens*, una reflexión sobre su rol y poder-) salen las obras asémicas de León Ferrari. Practicadas desde 1962, las caligrafías de Ferrari pasan con soltura, de un trabajo a otro, de la pura ilegibilidad a formas comprometidas, pero leíbles al fin, de textos poéticos, con vueltas y ribetes laberínticos, pero seductores, quizá menos erráticos que los michauxianos, pero igualmente portentosos (las dos caligrafías, *vis a vis*, fueron objeto de una lujosa muestra en 2009 en la galería bonaerense Jorge Mara-La Ruche).

#### Un caso (casi) uruguayo

Finalmente, aunque se podrían proponer decenas de ejemplos más menciono a Julio Campal, nacido en Montevideo en 1933, pero formado en Buenos Aires. Emigrado a España en 1962, Campal incitó, literalmente, el nacimiento de la vanguardia posbélica española *tout court* (con la ayuda de Fernando Millán y pocos más). Creó un colectivo llamado Problemática 63 que organizó seminarios, conferencias y exhibiciones (por ejemplo una crucial *Exposición de poesía visual, fónica, espacial y concreta* en la Società Dante Alighieri de Zaragoza en 1965, que mostró a los españoles por primera vez qué estaba pasando en el arte experimental de la época), pregonando un cambio radical en el con-

cepto de literatura, fundamentado en la tendencia a fusionar las artes y a quitar la vanguardia de su público elitista, para que actuara "*dentro de la sociedad y dirigida a la sociedad*". Fallecido tempranamente en 1968, dejó un puñado de poesías publicadas en revistas, pero su obra fue rescatada por algunos amigos que editaron, en 1970, una antología de versos lineares y, en dos etapas diferentes (1969 y 1998), dos carpetas de poesías visuales. Se trata, en ambos casos, de piezas de refinados poemas asémicos (que juegan sapientemente con los colores) poseedores de un importante elemento innovador, con respecto a lo visto hasta ahora. En la segunda carpeta, por ejemplo, titulada *7 caligramas* (reúne obras de 1967-68), se reproducen trabajos en que el soporte no es neutro, como pasa habitualmente, sino ya impreso. La asemicidad de Campal (de evidente filiación morfológica árabe) se desarrolla así sobre páginas de libros y periódicos. En un caso, la hoja (probablemente del *Cuaderno cultural* de Madrid del marzo 1967) anuncia "*Falleció Oliverio Girondo*", estableciendo un diálogo con el máximo experimentador de las vanguardias históricas rioplatenses; en otro, "cubre" una biografía sucinta del escultor francés Jean-Robert Ipoustéguy, lo cual parece remitir a la idea campaliana, expresada en un escrito de 1966 sobre *La poesía española contemporánea y su futuro*, según la cual "*cualquiera que sea su estructura el poema debe sostenerse arquitectónicamente sobre sí mismo, como un edificio*". En otras instancias Campal había utilizado páginas de diarios españoles. Sus "caligramas" formulan entonces, de hecho, una especie de dialéctica negativa (en sentido adorniano) entre el mundo confesional/poético de quienes manualmente agotan el significado a favor del significante y proponen lo verbal como imagen y el mundo de la comunicación, fundado en fechas, informes, datos, cuya subyugación a la claridad es total. ■

<sup>1</sup> Posiblemente inspirado en el Voynich, vale la pena citar el *Codex Seraphinianus* del arquitecto italiano Luigi Serafini, publicado en 1981 por Franco Maria Ricci, suerte de recopilación enciclopédica de ciencia y natura, enteramente escrita a mano con un alfabeto inexistente e incomprensible, cuyas formas tienen una inspiración semítica.

<sup>2</sup> Hay otros casos pre-modernos, como el de Cristoforo Castelli, un misionario italiano en Georgia que dejó a mediados del siglo XVII un manuscrito que

contiene pruebas caligráficas en diferentes idiomas (*Novi carattiri e zifre vaghissimi e altre cose coriose*) dentro de las cuales de destacan signos irreconocibles.

<sup>3</sup> Esta pequeña "muestra" omite naturalmente todas las lenguas inventadas o artificiales (o sea que tienen una sintaxis y una gramática) y también aquellas de "comunicación" entre este mundo y otros. Se pueden citar, como ejemplos, los garabatos de varias médium antologizados por Gabriel Delanne en su *Recherches sur la médiumnité* de 1923 y la célebre escritura "marciana" de Hélène Smith, que transcribía mensajes enviados por extraterrestres en un idioma que tuvo su momento de suerte y fue analizado por el mismo Ferdinand De Saussure, el cual, comentándolo, habló de "desvarío" de la autora.

<sup>4</sup> No obstante, hay pintores de la época que usan lenguas semi-inventadas en sus cuadros. Para limitarnos a dos casos: el argentino Xul Solar que ya en los años 20 crea, además del neo-criollo (base castellana con inserciones de otros idiomas), una "ideografía", escritura en que cada signo se refiere a una idea; el suizo Paul Klee que en su telas de los primeros años 30 inserta elementos pseudo-lingüísticos y llega a producir tintas chinas de *Abstrakte Schrift*.

<sup>5</sup> Difícil no citar, aunque sólo de paso, el caso de otro belga, el pintor Christian Dotremont, que desde 1948 comenzó a explorar las conexiones entre pintura y palabras en sus *peinture-mots* y que llegó a su plena realización con los *logogrammes*, que intentan condensar pensamiento, lenguaje y gesto.

<sup>6</sup> También un surrealista del calibre de Max Ernst "descubre" sólo al principio de los años 60 las posibilidades del pictograma y luego de algunas pruebas esporádicas publica el libro *Maximiliana ou l'Exercice illégal de l'Astronomie* (1967) que contiene 16 páginas de escritura ideográfica.

<sup>7</sup> El mismo Barthes, años más tarde, en su lateral labor de pintor, llegará a dibujar entidades vermiformes que recuerdan cierta escritura asémica.

<sup>8</sup> Nombro algunos de ellos: los experimentos asémicos de grandes figuras como Jean Dubuffet y Brion Gysin; la inserción de pseudo-escrituras en los cuadros de Cy Twombly y Gastone Novelli; Vincenzo Accame y sus arabescos de caligrafía muda; la serie *Codificações Matéricas* de la brasilera Anna Maria Maiolino, papeles cocidos a partir de sensaciones táctiles; los embrollos de signos del holandés Jan Schoonhoven; las escrituras compulsivas de la alemana Hanne Darboven; los palpitantes alfabetos mentales del italiano Dadamaino.

# LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

## SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 2402 9017



DIANA SARAVIA  
GALERÍA DE ARTE



*La Marquería*  
CUADRERÍA

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



LIBERTAD  
Libros  
Casa de Arte

- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones • arte contemporáneo
- pintura • escultura • arquitectura • moda • fotografía • diseño
- cerámica • ensayos sobre arte • revistas y publicaciones de arte
- arte para niños

Descuentos especiales

Libertad 2433, Montevideo  
Telefax: (598-2) 711 34 60 - libertadlibros@gmail.com

