

Nuevas Vías de Acceso III

2008



Nuevas Vías de Acceso III

2008

Museo Nacional
de Artes Visuales

Textos de:

Enrique Aguerre
Raúl Álvarez (Rulfo)
Enrique Badaró
Sonia Bandrymer
Pedro da Cruz
Alicia Haber
Olga Larnaudie
Silvia Listur
Fernando López Lage
Fernando Loustaneau
Melisa Machado
Tatiana Oroño
Gabriel Peluffo
Alba Platero
Raquel Pontet
Pablo Thiago Rocca
Nelbia Romero
Elisa Roubaud
Mario Sagradini
Gustavo Tabares
Santiago Tavella
Francisco Tomsich
Alfredo Torres
Daniel Umpierrez

Coordinación
Jacqueline Lacasa

“Lo bello máximo”

Los conceptos de patrimonio artístico y museo de arte han sufrido una constante evolución desde la idea del museo universal pergeñada en los albores de la edad contemporánea hasta nuestros días, y aún se encuentran en plena revisión. No obstante, esos conceptos se han desarrollado de tal forma que el encuentro y reconocimiento del patrimonio artístico se intersecta con el museo de arte como institución que lo alberga y lo potencia.

Mientras que la idea de patrimonio artístico parte de la visión antropológica primigenia de las colecciones abarcadoras de la producción y la cultura humana, con sus discusiones e interrogantes, es recientemente cuando esta línea de pensamiento se inserta en la vía estética como rectora de una modalidad museística que incluye la preservación, la educación y la promoción como camino para el museo actual.

En estas circunstancias la sociedad posmoderna ha tomado partido por lo que Lipovetsky¹ ha denominado “cultura de la conservación” aludiendo a la revalorización del patrimonio artístico, y en ese entorno el museo apunta a lograr una “sensibilidad estética” en la que la obra intercepte al público, cuestionando su apreciación y abriendo diversas posibilidades para que el mismo se apropie del patrimonio que el museo contiene. Esta cultura no pretende reconstruir el pasado sino recrearlo, trabajando con la memoria y también con el presente para apostar a lo que está por venir.

Esta posición se aleja claramente de la postura monolítica con una “historia oficial” rectora de la colección y organizadora del patrimonio y recorre el camino de las historias mínimas o de las múltiples visiones que permiten acceder por diferentes vías al patrimonio artístico. Todas esas vías, subjetivas y valiosas, deben ser parte del rizoma (en tanto tallo que no tiene comienzo ni fin) para habilitar el desarrollo de una sensibilidad estética abierta y permeable para acercarse al patrimonio.

Si este es el desafío en el caso del Museo Nacional de Artes Visuales en Uruguay, el primer paso para impulsar este camino es el de crear las “Nuevas Vías de Acceso” y posicionar al museo como un espacio público, para lo cual debe pasarse de una situación de ausencias de las múltiples miradas y enfoques para encontrarse en un entorno diverso y prolífico.

Nuevas Vías de Acceso III

Al estructurar las ausencias se comunican las historias, y en ese proceso se comienza a reconocer el estado de las obras artísticas en nuestro país.

En palabras de Slavoj Žižek: “Hay una diferencia entre estructurar ausencias (de una voz interior) y la ausencia pura que brindan las coordenadas de la subjetividad moderna: esta subjetividad depende de una melodía ausente, esto quiere decir que el sujeto moderno emerge cuando la contraparte objetual desaparece pero permanece (efectivamente) en su propia ausencia, el sujeto es correlativo a un objeto imposible cuya existencia es puramente virtual”.

Y es en este sentido que, siguiendo a Žižek, podemos interrogarnos acerca de cuál es la melodía que se ha naturalizado en nuestras prácticas artísticas.

Revisar la elaboración y los procesos subjetivos en los que los artistas realizaron sus obras y buscar entender sus contenido y circunstancias no puede ser un ejercicio mecanicista y tautológico.

La memoria colectiva tiende a ser frágil cuando se trata de almacenar obras en compartimientos estancos; una vía de acceso puede vincularse con articular las ausencias que comunican las historias y en ese proceso potenciar el trabajo de conocimiento y cuidado del estado de las mismas, tanto para su conservación como para mantener la presencia viva del artista en la memoria del imaginario social uruguayo.

Continuando con esta tarea de reconocimiento y apertura al acervo dentro del proyecto “Museo Líquido”, que implica elaborar herramientas para la recuperación del museo como espacio público, en Nuevas Vías de acceso III se invitó a críticos y curadores

uruguayos a seleccionar una obra del acervo del museo para luego ser exhibida entre los meses de abril y mayo de 2008.

Asimismo, cada participante elaboró un artículo referente a la obra elegida que forma parte de esta publicación. Con este conjunto de artículos compilados se iniciará un ciclo de charlas y mesas redondas en el Museo Nacional de Artes Visuales, a cargo de los críticos y curadores que participan. El objetivo de los artículos es iluminar la obra elegida desde el punto de vista teórico y permitir al público un abordaje diferente de las obras de arte del acervo, no sólo desde el análisis formal de la obra sino contextualizada desde su propia cosmovisión como agentes del campo del arte.

En este sentido, NVA III permite generar un nuevo espacio de contacto para la investigación y la producción artística. En las vías anteriores se trabajó una perspectiva histórica (NVA I)², cuando se presentó una selección de las obras que habían sido premiadas en los Salones Nacionales entre los años 1937 y 2006. También se trabajó con la creación de los artistas contemporáneos que crearon una obra propia a partir de ingresar al acervo y la selección de una obra del mismo (NVA II)³. En esta “Nuevas Vías de Acceso III”, se podrán apreciar obras desde la óptica particular que ejercen los críticos y curadores, donde se conjugan apreciaciones de diversas vertientes estéticas y filosóficas.

Como en los casos anteriores, la riqueza del trabajo radica en la diversidad de los puntos de vista que los participantes aportan para tener una nueva mirada sobre nuestro patrimonio cultural.

Este libro se genera por el trabajo y compromiso de todos los participantes, por la capacidad de dialogar, de acceder al acervo y de elegir.

Los textos que se publican presentan aspectos comunes al reconocimiento de los grandes maestros de la pintura nacional, pero de manera peculiar invitan a la búsqueda de espacios para poder pensar y producir ideas en torno al estado del acervo, su conservación e importancia.

Como se planteaba al comienzo de este texto, también se trabaja sobre las “estructuras de las ausencias” promoviendo la capacidad de diálogo y la esperanza para llevar a cabo un trabajo que sólo puede

ser colectivo y ligado absolutamente a procesos de subjetivación. Pedro Figari nos recuerda en “Arte, Estética, Ideal”⁴ cómo el potencial de lo bello en el arte se inscribe en la infinita capacidad de la mirada; de esta forma lo bello se transforma en una búsqueda incansable de lo máximo. El artista enuncia en 1912 que es “imposible catalogar *lo bello máximo*, dentro de su propia relatividad, así como sus atenuaciones y variedades, principalmente en el dominio emocional, es que, a veces, un motivo mínimo produce efectos máximos, y viceversa”.

Pero Figari nos lleva un poco más allá y devuelve la libertad de pensar lo bello de la crítica subjetiva y especializada, nos invita al acceso desde la libertad de mirar y estar con el objeto artístico. La creación de un vínculo particular, que habilita a comprender los complejos paradigmas que nos anteceden y que hoy se expanden en la libre expresión y en la potencial voluntad de elegir ser receptores y productores de sentido crítico.

Lic. Jacqueline Lacasa

Directora

Museo Nacional de Artes Visuales

¹ Gilles Lipovetsky y Sebastián Carles “Los tiempos hipermodernos”, Anagrama (2006).

² NVAI. Equipo curatorial: Eduardo Muniz, Osvaldo Gandoy y Raquel _ Pontet. Julio 2007.

³ NVAII Equipo curatorial. Enrique Aguerre y Jacqueline Lacasa. Octubre 2007.

⁴ Pedro Figari. “Arte, estética, ideal”. Colección de clásicos uruguayos. Montevideo (1960).

La vida de las formas

ENRIQUE AGUERRE

JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO

Vida de las formas, c. 1955

Gouache, 63 x 93 cm.

Tuve la oportunidad de conocer la obra de José Pedro Costigliolo (1902-1985) hace ya unos treinta años, en la casa de la calle Luis de la Torre de la familia de Mario Freire –compañero de liceo, y sobrino de María Freire–. Entrando a la misma y a mano izquierda se encontraba una pared cubierta de cuadros de Costigliolo y María, desde el suelo hasta el techo. Con catorce años, y sin haberme iniciado aún en la actividad artística, el impacto que me produjo fue determinante, y la danza de colores y formas geométricas que desprendían aquellas obras configurarían una experiencia estética inolvidable.

Años más tarde, ya en los noventa, conocí personalmente a María al contactarme con la idea de registrar su primera retrospectiva realizada en la Galería Bruzzone, siendo ese el primer video que realizaríamos juntos. Es en esta época que entro en un conocimiento profundo tanto de su obra como de la de Costigliolo, al frecuentar asiduamente la completísima colección del trabajo de ambos que tiene María en su apartamento taller de la rambla montevideana. Siempre me llamó la atención la obra de Costigliolo, y en especial su extensa serie de cuadrados, rectángulos y triángulos de carácter constructivo, de mediados de los años sesenta hasta finales de los setenta. Son imágenes fijas, pero más que fijas, detenidas, pausadas. Por mi formación en el campo del video y de la animación, la idea de dotarlas de movimiento fue una tentación constante que compartí con Fernando Álvarez Cozzi, pero que finalmente nunca llevamos a cabo. Con el tiempo comprendí que estos cuadros no necesitaban en absoluto de la dimensión temporal, que sus formas geométricas

simples tenían vida propia y que su fuerza visual reside justamente en la tensión que generan.

Cuando surge la posibilidad de elegir una obra del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales para la exposición “Nuevas Vías de Acceso III” tuve en cuenta, entre varias posibilidades iniciales, la de elegir una obra nunca antes expuesta (al menos no consta en los registros de la institución) y la que, aún siendo elaborada en soportes tradicionales, estuviera vinculada con prácticas artísticas más recientes; por entender que no es la instrumentalidad lo importante, sino el concepto.

Buscando en la base de datos del Museo a través de Internet, encontré **Vida de las formas** (1955) de José Pedro Costigliolo, y supe en ese momento que ésta era la obra indicada.

Las dimensiones de **Vida de las formas** son de 63 cm de alto por 93 cm de ancho, y consta de una serie de diez *gouaches* sobre cartón de similar tamaño, salvo la primera de ellas que, además de ser más grande (casi el doble que las nueve restantes), lleva inscripto el título de la obra sobre una franja amarilla y debajo de la misma un nombre propio: Henri Focillon.

Es evidente, a esta altura, que esta *gouache* mayor refiere a la portada de un libro y las demás a diferentes ilustraciones a ser intercaladas entre sus páginas.

El libro “Vida de las formas” del historiador de arte y profesor del Colegio de Francia Henri Focillon (1881-1943) fue publicado en 1934 y puede conseguirse actualmente en Internet en su versión francesa original ¹, como también en la biblioteca del MNAV la edición –que seguramente leyó Costigliolo– de El Ateneo de Buenos Aires, del año 1947.

Podemos entender lo altamente inspirador que fue para un Costigliolo afiliado a la abstracción geométrica de mediados de los años cincuenta en Montevideo, el libro de Focillon al leer, por ejemplo, lo siguiente: “La forma no es más que una apreciación del espíritu, una especulación sobre la extensión reducida a la inteligibilidad geométrica, mientras no vive en la materia. Al igual que el espacio de la vida, el espacio del arte no es su propia figura esquemática, su abreviación justamente calculada. A pesar de ser una

ilusión bastante difundida, el arte no es solamente una geometría fantástica, o más bien una topología más compleja: está ligado al peso, a la densidad, a la luz, al color.”²

Las formas negras de carácter orgánico sobre fondos de diferentes colores de las ilustraciones de Costigliolo son una suerte de traducción musical del libro de Focillon que tienen vida propia más allá del texto en cuestión.

Hoy en día, estas experimentaciones artísticas con las formas vuelven a resurgir a través del uso de la computadora personal como nueva herramienta de creación en cuanto dispositivo técnico. Vemos ejemplos de ello dentro del llamado arte generativo, de naturaleza algorítmica. Práctica artística reciente basada en el código informático como medio creativo que gana día a día adeptos a partir de la popularización de proyectos de código abierto como *Processing*³, donde la herramienta es confeccionada en forma colectiva y el conocimiento derivado de esta experiencia es compartido horizontalmente. No se trata aquí de software propietario –como el Photoshop– que permite una manipulación muy precisa de la imagen, sino de un lenguaje que consiste en generar formas a partir de fórmulas matemáticas o algoritmos biológicos.

Ya no hay un lápiz que dibuja, ni un pincel que pinta; las formas surgen de líneas de código compiladas, de instrucciones que se le dan a una computadora.

Pero estos avances tecnológicos y herramientas cada vez más sofisticadas, en manos de los creadores actuales, no van en detrimento de lo realizado anteriormente por generaciones de artistas que los precedieron, sino que ponen de relieve la visión de un maestro como José Pedro Costigliolo, que confirma una y otra vez en sus pinturas la urgencia por establecer un régimen de visibilidad explícita a universos de formas cargados de sentido.

Enrique Aguerre

Notas

¹ UQAC, Université du Québec á Chicoutimi
http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Vie_des_formes.html

² “Vida de las formas seguido por el Elogio de la mano” de Henri Focillon. Librería y Editorial El Ateneo, 1947. Pág. 67.

³ Casey Reas y Ben Fry
www.processing.org

Aproximación a los afectos

RAÚL ÁLVAREZ (RULFO)

PAUL CEZZANNE

Retrato del pintor Guillaumin
Grabado, 15, 5 x 11,5 cm.

PABLO URIBE

Prueba de cielo I, 2001(tríptico)
Serigrafía sobre cola vinílica, 49 x 69 cm. c/u

Nadie escribe para todos sino para sus amigos, y no es que no se escriba para que todos puedan leer, sino para aquellos que quieran compartir el texto. De ningún modo es para todos: sea un cuento para niños, un relato de ciencia ficción o una teoría científica. No se escribe para todos porque escribir es seleccionar, y se selecciona tanto sobre lo que se escribe, como la forma en que se escribe y a quién se escribe. La pretensión de universalidad de un discurso, de su texto, las ideas o los conceptos, no son tanto la desinteresada entrega de una verdad descubierta como la imposición de una verdad decretada; no es tanto un intento de teoría como el establecimiento de una ley. Incluso ni se escribe para todos en esa escritura ambiciosa, la escritura política, que por naturaleza lo hace en toda dirección.

Por eso, nunca se escribe para todos sino para algunos, no se hace tanto para los colegas –aunque se finja en el intento– sino para aquellas personas que comparten o que puedan llegar a compartir un tipo de conexión afectiva. Más allá de la redundancia, el afecto es un tipo de conexión, una aproximación. El afecto es lo que vuelca a uno hacia otro, mueve a uno y espera por el otro en el mismo movimiento; pero no a cualquier otro, a un amigo, y ambos con el afecto se conectan.

Uno siente afecto por sus amigos, y éste es aquel que es capaz de generar ese afecto. La afinidad entre dos sujetos –aquí no hablamos de individuo– instala al afecto y a la amistad en un mismo acontecimiento. Afecto-amigo o amigo-afecto se presentan en

una circularidad sin origen determinado. De la misma manera, la amistad es bidireccional, se es amigo de quien es nuestro amigo, tanto uno como otro se ven afectados de la misma forma en un mismo intercambio. Ambos deben sentirse próximos, estar próximos, y esto implica un lugar, un territorio compartido, un espacio simbólico en común.

La amistad es un lugar de intercambio, un espacio donde se comparte. La afectividad es aquello que incita, que hace fluir un grupo de cosas, pues la amistad es un tipo de relación tanto entre sujetos como entre sujetos y cosas o entre las cosas mismas. Como líquenes en su relación simbólica, un alga y un hongo intercambiando y alternando necesidades, se afectan ambos, el uno hacia el otro.

Y además, hay tantos individuos como cosas y por ello hay multiplicidad de amistades, múltiples tipos de ella: “Amigo de Pablo”, “Amigos del Museo”, “Amigos del partido”, etc. Diversidad de tipos de amigos, infinidad de cruces afectivos entre unos y otros, de distintas formas y de diferente manera. Tanto la diversidad de contextos, de objetos e individuos configura un entramado de afectividades. Sólo cuando un tipo de amistad engloba a las otras y es determinante del resto es que aparece la exclusión, el fanatismo y la intolerancia. De otro modo, la coexistencia de tipos de amistad permite la existencia del individuo (no ya sujeto): siendo amigo desde un lugar y colega desde otro. Entre dos sujetos puede existir un tipo de amistad para un grupo de cosas pero no para otro. Una amistad tal vez acerque, pero nunca determina todos los tipos posibles de las misma.

Hablar de “Amigo del arte” implica cierto grado de inexactitud, demasiada amplitud y poco compromiso consigo mismo y con sus amigos. La amplitud reviste la incapacidad de selección tanto de obras como de contextos, tanta incapacidad de encontrar afectos como de reconocerlo en uno mismo. Por eso, hablar de colega para un campo tan amplio e inabarcable, es una forma de respetar un espacio que no es propio; no sólo se reconoce lo cercano sino aquello que no lo está. El colega es ese con el que compartimos el mismo territorio, diferentes sectores del mismo, pero cierta distancia. Por momentos se comparten los mismos objetos, aunque no siempre, y se apropian distintos discursos sobre los mismos. En otro campo, Nietzsche y

Hegel, por cierto, son colegas pero no amigos, y sus amigos no lo son entre sí. Por estos lugares, si se es amigo del proyecto de Monet, no se es del de Ingrés. La amistad con uno implica no serlo del otro, pero aclarando que esa ausencia no busca ni lleva a la enemistad y menos a la intolerancia. Esas distancias son tan amplias que es imposible que el afecto actúe, o tal vez sea él mismo el que marque la diferencia, aunque en realidad son ambos y al mismo tiempo.

Pero las distancias no son insondables, o mejor dicho, se puede estar cerca desde un lugar y lejano desde otro. No sólo un tipo de objetos nos relaciona socialmente, y no estamos sobre el mismo contexto en todo momento. Leni Riefenstahl fue tan amiga del Tercer Reich como amiga del Cine. La amistad siempre se presenta de diferentes maneras, no se habla siempre de la misma. En este caso hay dos tipos claramente diferentes de relaciones de afecto: uno que permite la conexión abierta y múltiple, que permite generar nuevos lazos de amistad, y otro que encierra y sofoca cualquier tipo de afecto posible y diferente; por naturaleza excluye, generadora de una potente enemistad y poseedora de una absoluta omnipotencia. Pero podemos ser amigos del cine de Leni.

Otro contexto distinto es la universidad en donde se reúnen un tipo de colegas; las facultades reúnen a otros. En éstas comienzan a aparecer grupos de amigos que se reconocen en un proceso de aprehensión del conocimiento y de selección. Este genera lazos, genera el mismo tipo de afectos por el mismo tipo de objetos de conocimiento. En estas instituciones se realizan congresos, en el museo charlas y talleres, en la universidad seminarios. También en los pasillos y salones es en donde la amistad se solidifica, pues fluye donde aparece y se construye. Desde esos lugares y de esa forma se instala el afecto, donde aparece aquello que nos afecta. De la misma manera lo hacen las obras visuales y los textos, cuando nos retiramos a un lugar apartado y distante de otros sujetos para conectarnos y dialogar con uno u otro. Somos amigos del texto, ambos quedamos sujetos por el afecto que se entrega y que uno ofrece, ambos somos afectados. Ahí es cuando nos sujetamos a ese objeto y con él nos conectamos. Sea una obra de E. Degás como de M. Blanchot, deja inscripta la posibilidad de una amistad. Ésta –como diría nuestro

amigo Deleuze— condensa un grupo de preceptos y afectos. La obra, sin importar su lenguaje, es un conjunto de sensaciones a entregar, es el lugar donde se ofrece el afecto, donde se da. Esto nos aproxima a la obra y a un recorte del mundo, a un territorio, y en esa primera aproximación es que encontramos las cosas que son próximas. De alguna forma, el afecto es preformativo, pues se construye al momento que actúa.

Nuestro amigo francés aclara: “Los preceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos.” Por eso es posible la amistad tanto con el texto como con la obra, dejando ser un objeto para sujetarnos a él. A veces la conexión con una obra, corriente, estilo, estética o lenguaje es tan fuerte que podemos hablar de amistad, pues es generadora de afectividad, sentimos afectividad por ella y en ella.

Los “Amigos del museo” son aquellos que se reúnen en pro de que el museo funcione, son amigos también entre sí, pues aquello que los vincula es un mismo objeto, un mismo objetivo —la preservación— centrado en eso que llamamos Museo. Éstos no son exclusivamente amigos del edificio sino de las funciones que éste cumple o que puede llegar a cumplir. No son tanto amigos de su acervo, como de cómo este se maneja: cómo se cuida, cómo se expone, etc. Se puede decir que son amigos de la posibilidad de que otros generen amistad con las obras que ahí se encuentran. De alguna manera, el Museo también sería amigo de su acervo, y el primero como emblema es tanto contenedor como contenido; espacio y acervo unidos en una relación amistosa.

El acervo es un conjunto de obras disímiles: distintas épocas, distintos estilos, lenguajes, temas, etc. Infinidad de diferencias. La disimilitud del contexto en que cada una surge es lo que configura cada obra de diferente manera, es la que carga de preceptos y afectos particulares. La amistad con todas las obras, del tipo que sea, se ve impedida, pues el afecto encuentra en la proximidad su posibilidad. Estar próximo a todas las obras implicaría serlo a todos sus contextos, y la omnipresencia se ve truncada al ser poseedores de un cuerpo, por ser individuos, únicos; por estar en un espacio y tiempo acotado,

móvil pero acotado, y es por eso que la selección es un modo de ir-hacia. J.Lacasa, nuestra amiga, propone que nos acerquemos al museo, a su acervo, y que busquemos una obra que permita construir afectos. Al momento de acercarnos a este territorio tan amplio, el primer movimiento recurre a la búsqueda de la obra de un gran amigo: Mario D'Angelo, entrañable. Inolvidable amigo con el que compartimos pasillos, salones, obras, interminables charlas. Un individuo único, sensible y comprometido que recibe en uno de los Salones Nacionales uno de sus premios. Lamentablemente el museo no tiene dentro de su acervo una obra de éste, ni de otros amigos también premiados: Fidel Sclavo o Mario Sagradini. Más allá de los premios, que son una de las vías por las cuales hay obras que ingresan al acervo (no debería ser la única), la búsqueda está centrada en encontrar una obra de alguien con quien nos ligue una profunda amistad, y nos permita hablar sobre la amistad misma.

Hay dos formas de aproximarse a cualquier obra; puede ser como con: "Prueba del cielo I" realizada por un inquieto pero sobrio amigo, Pablo Uribe. De otro lado, tenemos la obra "Retrato del pintor Guillaumin", de alguien con quien compartimos una amistad desde años atrás: Paul Cézanne, que aquí pinta a su amigo francés. Hay dos formas de aproximación, pues podemos hacerlo desde el reconocimiento del afecto o desde la búsqueda del aprecio por la diferencia.

Pablo realiza una serigrafía sobre cola vinílica, la reproducción de un fragmento de cielo de una obra de J.M.Blanes. Esta ingresa al acervo por la vía del gran premio del 49º Salón Nacional. El retrato de Paul es un dibujo corriente, formalmente correcto, con una composición equilibrada, quebrada pero segura. Tener dentro del acervo de cualquier Museo a "un Cézanne" es casi una obligación; éste genera tantos lazos afectivos que se transforma en un amigo "incondicional", peligrosa maniobra, porque pone la firma por delante de la obra, que es la verdadera portadora de lazos afectivos. La suya no es una gran obra en sí misma, es más una firma que un grupo de afectos que nos conecten a ella. Un dibujo simple de uno de los más importantes artistas de la historia, gran amigo de ella, pero no por eso es ésta una de las obras más importantes del proyecto cezanneano. Realizada por

encargo de dos tipos de afecto, el de su amigo y el del trazo. Próxima no tanto a nosotros, sino al propio artista y a su pasión por el dibujo y el plano. Y no es que aún no puedan existir ese tipo de lazos entre sujetos: aún pueden, pero nosotros ya no los tenemos. El contexto sobre el que el arte se mueve en nuestra contemporaneidad reclama otro tipo de amistad, adaptada a los cambios de la experiencia del mundo y del campo mismo.

La obra de Pablo, amigo cercano, es una red de metáforas que tejen un discurso de afecto. Es un texto que deja visible la inextricable lucha entre identidad e imagen de la identidad, entre el campo de la práctica y “el cielo de las ideas”*, inmanencia y trascendencia. ¿Qué cosa es la identidad sino un tipo de amistad? Una que centra sus afectos en un origen común y en un grupo de costumbres en común, pero no la única posible. La obra nos ofrece un cielo que no posee propietarios y una tierra que está ausente; aquí nada es, cuando debería serlo. Nada está cuando debería ser pertenencia, la identidad así lo reclama pero como amistad o pretensión de ella, comienza a mostrar ciertas fisuras. Pero el gaucha aún aparece en la obra, fragmentado, ausente también. No tan claro como en la obra de J.M. Blanes, pero aparece para marcar su ausencia con su presencia. Rastro y registro de lo que ya no es o en donde ya no está. El gaucha es muy poco amigo, un tipo recio y austero, lejano y sombrío, solitario. El gaucha puede ser fiel amigo si se respeta un conjunto de códigos, pero si se desmarcan, el gaucha se transforma en enemigo. Pero estas afirmaciones dudosas no son otra cosa que el afecto por una idea romántica que aún sobrevuela el imaginario, más una imagen construida que un reflejo del modo de vida actual del gaucha. Lo único cercano es el cielo: se nos aproxima transformado en nubes algo oscuras y pausadas; la mirada la dirigimos hacia arriba. Pablo abstraer el fragmento y ofrece un desvío de la mirada y la atención. Visualmente el fondo comienza a ganarle la partida a la figura, el cielo al gaucha, mientras las nubes se apropian del cuadro. El cielo marca su presencia más que en la obra en la que tiene su origen. Pero ni siquiera es el cielo verdadero, final, no inmutable: es sólo una “prueba del cielo”. Todos sentimos afectividad por él, por el cielo. ¿Quién siente verdadero afecto por los gauchos? y de estos

como representación de la identidad. Otro amigo, Santiago Tavella, quemaba no hace tanto un pan de pasto en una performance a modo de protesta de los discursos demagógicos. Solamente la política se encarga de declarar un afecto tan amplio como inverosímil; luego marcan un solo rumbo y excluyen otros. No somos amigos de los gauchos y esto es por la distancia, por los distintos tipos de distancia. Porque la distancia es distancia de costumbres y territorio, diferentes vivencias y cosas en común, y relaciones de esas cosas en común. Pero enemistad ni se piense, no desde aquí, aunque la cultura y la vanidad sientan tanta simpatía por la exclusión por puro miedo al caos y a la imposibilidad del caos de ser amigo de alguien. Y el gaucho es ese que no quiere mapa (orden) pero sí territorio, por eso es que podemos ser amigos desde ese otro lugar, como lo somos con Leni. Simpatía por el gaucho tienen algunos, respeto otros, indiferencia unos cuantos. Pero los únicos amigos del gaucho son los perros, las vacas y el olor del campo bajo el desamparo del cielo. Somos colegas de un mapa, de un territorio, de una nación, pero no son representantes o una forma de identificación. Podemos llegar a una relación simbiótica entre centro y periferia si logramos aceptar las diferencias y encontrar otras vías de aproximación, otro tipo de amistad.

Pablo mantiene distancia con la imagen del gaucho pero amistad con la reflexión sobre la imagen de la identidad. Y es con el proceso que construye su obra que asume la responsabilidad de salir al encuentro de los preconceptos. La serigrafía aparenta distancia con la *tecné*, des-afectando la noción de obra por sí misma a partir de una forma de construcción preestablecida (óleo). Este proceso mecánico es lejano a la pincelada de Blanes, pero próximo en intenciones. Mientras Juan tiene un tema (el gaucho), nuestro amigo habla sobre el tema y sobre la identidad relativizando los códigos preestablecidos.

Mientras tanto, la relación que establece Pablo con su colega es diferente a la que Paul establece con su amigo Guillaumín. El primero descontextualiza un fragmento de su colega Juan para deconstruir un discurso. Guillaumín por su lado ni aparece, poco importa que este sea un buen amigo del Paul; este lo digiere, lo desplaza por completo. Transforma un individuo en imagen, en esquema, lo despoja de cualquier relación de afecto que podamos llegar a tener con él, lo

reduce. Mientras nuestro amigo pone a su coterráneo, a su colega, en un mismo lugar, toma su obra con respeto desviando el discurso hacia una problemática que nos compromete y que actualmente nos afecta; trae la obra y la aproxima. No nos pide ser su amigo sino conocer sus diferencias, y cuando uno conoce las diferencias pierde el miedo de lo distinto.

Paul destruye a su amigo, no queda más que un despojo de aquel, leves líneas que adquieren un protagonismo que la firma sólo certifica; en este caso hay una defunción declarada del origen en pos de que el dibujo “viva”, pero para que éste viva, debe matar primero a su amigo.

Pablo y Paul, Blanes, pueden generar afecto desde distintos lugares. Tanto un texto como una obra de arte visual son también sujetos que entran en la amistad de diferente manera y desde distintos lugares, poniendo los preceptos y afectos a disposición de quien quiera aproximarse.

Pero el Museo no brinda opinión, está ahí a la espera, resguarda a ambas obras y a dos tipos de construcciones del afecto, es amigo de su acervo y de que este se amplíe. El museo no ofrece más afecto por uno que por otro, sino que lo ofrece a un campo para que múltiples individuos se conecten y se crucen, se sujeten. El museo debe ser un territorio sin alambrados donde los afectos y preceptos se encuentran condensados en múltiples obras, y que éstos generen afectividad en la medida que la aproximación al museo se haga posible. Éste es amigo de que se abran infinitas *vías de acceso* a la afectividad y que se reúnan grupos diferentes de amigos y no ya, como antes, de uno solo.

Rulfo, 3 de abril de 2008.

* Aquí usamos la figura “cielo de las ideas” porque es la idea platónicamente más corriente y clara de comprender. Deberíamos usar otra, la cual aún no encontramos, que tratara de explicar que las ideas se encuentran en el cerebro, que pertenecen a un espacio físico y biológico. Las ideas no son trascendentes a menos que se encuentren inscriptas sobre un objeto: un libro y su texto. Desde ya pedimos disculpas por esta mentira.

El filo de la seda

ENRIQUE BADARÓ

Vxor Solimani

De autor y fecha desconocidos, incorporado al acervo del MNAV en 1911.

De *Vxor Solimani* sólo sabemos algunos datos fragmentarios. Más bien intuitivos, sin firma, sin fecha, toda aproximación inicial es tangencial, tenuemente rasante. Ingresa a nuestro museo en 1911. El hecho de que aparezcan letras en el cuadro apunta a un concepto binario, el apasionante vínculo entre la imagen y el texto. La historia del arte es prácticamente, en un alto porcentaje, la historia de la escritura: desde las grafías neolíticas que derivaran en los primeros pictogramas, luego ideogramas, luego fonogramas, luego letras o signos tales como entendemos hoy la escritura. Pensemos que Egipto y su arte, en particular las artes bidimensionales como el bajorrelieve y la pintura están íntimamente ligados al trabajo de la imagen y de la escritura. Las letras tienen valor fonético, conceptual pero también formal. Ante nuestros ojos funcionan como parte de la totalidad de la imagen. Pensemos en el arte chino o japonés, en que la caligrafía no se separa de la estética del hecho artístico, las runas nórdicas medievales o la caligrafía árabe. Por ejemplo la *tugra* o monograma otomano, en los que se insertaba el nombre y título del soberano, hermoso conjunto visual en que las verticales y las enormes curvas estructurales generan una delicada estética de la escritura. En este incógnito cuadro aparece una pétrea escritura en latín; incluye un nombre que intenta ayudarnos a entender quién es la figura representada.

Aparece enmarcado en un óvalo, una elipse marmórea. No es el círculo mandálico del medioevo o el tondo renacentista con un punto central, el eje del mundo o el centro del mundo. Ahora son dos puntos que generan esta elipse, que se desplazan, se abren entre

sí, generando nuevas tensiones; obviamente, el barroco ya estuvo presente. La imagen nos muestra un perfil. El perfil es un concepto en cuanto a representación del rostro humano se refiere, muy profundo; volviendo a lo egipcio, pensemos que fue la forma pictórica por excelencia de representación del rostro humano por milenios, al menos desde 2900 al 700 A.C., pero no solamente en el Egipto faraónico, en los frescos mayas en Bonampak, impactante obra del siglo VIII D.C., o en Mesopotamia. La carga histórica de la representación del perfil es nítida, pero también hay algo de divino, de hierático, de inmóvil y de lejano. Pensemos en las monedas de los Luises y las de los representados de perfil en los camafeos, el friso jónico de las panateneas del Partenón.

Y por último, observemos el ornamento. Lo ornado. En el albor del arte moderno se genera una mirada de desconfianza hacia la ornamentación. Aquí el artista y el artista copista –simulador– se regodean en la descripción ornamental de un tocado oriental en que no sólo un turbante sino un conjunto de piedras, perlas, pendientes, metales, estructura casi escultórica, corona una cabeza triunfal. Están los pliegues de las telas, ricas torsiones de paños en el vestido y en el tocado. La pasión por los pliegues y la pasión por la descripción de lo textil es una obsesiva seducción de los artistas desde la antigüedad (pliegues de peplos, las vestimentas medievales, las representaciones de los primitivos flamencos y, por supuesto, del estallido exultante y opulento en que renacentistas y barrocos se regodean en su hedónica o dramática utilización.

Este retrato de misterio está tratado por capas de óleo matérico, sedosas veladuras, suaves capas de betún de Judea, generando una atmósfera cara al renacimiento de la escuela veneciana renacentista; la luz florentina a *ggiorno* no aparece, se puede percibir un tenue, muy tenue embrión tenebrista, pero el tema es absolutamente estático, lejos de toda expresión dramática o teatralizada. Es un retrato idealizado, podríamos hablar de una fría abstracción modélica, canonizada. Nos alejamos del realismo; no representa al ser humano en su imperfección sino a la idealización de un perfil considerado bello. Pero hay en principio una aparente contradicción interesante:

Un perfil europeo vestido de oriental. Nos enfrentamos a una de las pasiones tamizadas de la cultura occidental: el orientalismo.

Cíclicamente, metódicamente, occidente busca en oriente abreviar frente a sus reiteradas experiencias de vaciamiento existencial y cultural. La pintura románica basada en lo bizantino y ésta en la estética del cercano oriente, Rembrandt y sus personajes semitas, hebreos y árabes, del romanticismo, en particular el francés, con un Delacroix que se inclina respetuoso ante la exultación de un norte africano decididamente fascinante, o un Ingres, pivot entre el clasicismo y el romanticismo con sus odaliscas, baños turcos y ni que hablar de un impresionismo y post impresionismo ya decididamente trasponiendo perfiles, líneas y colores del Japón insondable y siempre cautivante de elementos para ser adoptados por occidente.

Encontramos en la pintura que nos convoca, más allá de de su hermetismo, más, mucho más de lo que en un primer momento pudimos experimentar. Esta opción curatorial es a partir de un objeto anónimo; no me interesó la búsqueda de de acumulación de datos históricos o técnicos sino sentir la libertad de enfrentarme a la obra y elaborar mi pensamiento con total independencia de una trama concisa de coordenadas prefijadas. Permitir que lo rizomático, la porosidad del objeto artístico me habilite a llegar a puertos nuevos, desconocidos... Como cuando encontramos un objeto arqueológico que nos fascina por no saber nada de él, casi como un *objet trouvé*: su valor está fundamentalmente en el juego perverso de contextualizar y descontextualizar.

Este cuadro, *Vxor Solimani*, fue exhumado.

No es sólo este cuadro, es parte del acervo de un museo, parte de un conjunto de obras heterogéneo, casi inasible. Este cuadro será un cuadro distinto desde ahora: se le acumularon vibraciones del pensamiento de alguien que no sabía de su existencia. Con toda seguridad no pertenezca a la historia oficial del arte uruguayo, casi es más seguro que no pertenezca a la historia del arte universal, —es apenas una copia—, pero de alguna manera, a partir de su exhumación y re/visión podrá ocupar un nuevo lugar en el imaginario de los objetos que colectivamente poseemos. *Vxor Solimani*, o *Uxor Solimani* significa, literalmente, *La esposa de Solimán*.

Este es un retrato de Roxelana, una de las cuatro esposas de Solimán el Magnífico.

Sultán del Imperio Otomano, rigió sobre Turquía, Arabia, Hungría, los Balcanes, un imperio en la zona charnela de la Europa y Asia, entre oriente y occidente.

Solimán, hijo de un incansable guerrero que había consolidado un gran imperio, era un joven príncipe otomano, nacido en Trazbon, actual Turquía, en 1494. Al morir Solimán, en 1566, el filo de su espada aseguró un imperio desde la frontera austríaca hasta el Nilo y desde Bagdad a Túnez y Argelia.

El Corán, historia universal, poesía, arte militar y un oficio manual, la refinada orfebrería, son parte intrínseca de su sólida formación. Como heredero del trono, reinó durante un largo lapso –desde los 46 a los 72 años de edad–, período en el que acumuló tantos títulos como triunfos guerreros. Occidente, que le temía y respetaba, lo llamó Solimán, el Magnífico.

En 1453, Constantinopla, la antigua Bizancio, cambia de nombre por tercera vez para ser Estambul, al caer bajo la hegemonía del Islam. Allí Solimán ejerció su poder. Fue una figura de intenso poderío político y bélico. Sus triunfos y conquistas militares son impactantes, asegurando al Imperio Otomano una preeminencia que quedará marcada en la historia. Innumerables batallas y tratados, alianzas, traiciones y derroteros bélicos escriben la historia de este hombre fascinante al que, por momentos, lo vemos tomar Belgrado, o Rodas, baluartes de la cristiandad, tanto como sitiar Viena o Malta. Hace alianzas con Francia contra España tomando a su mando a comandantes como el célebre capitán de navío Barbarroja. Solimán se distinguió como un conquistador, un general que al frente de sus hombres en persona llevaba a sus ejércitos al triunfo de la espada y la lanza, la sangre y el poder.

Pero, por sobre todo, es un refinado de la cultura y de la educación. Durante su reinado construyó cientos de obras públicas: baños, puentes, sanatorios, mezquitas, colegios, mercados techados y acueductos, pero, especialmente, la gloria de Estambul: la soberbia mezquita de Solimán (Complejo de la *Süleymaniye*).

Solimán implanta la llamada *Pax Ottománica* –base de un estado

protector en el que judíos, musulmanes y cristianos desarrollaban sus vidas y actividades con tolerancia y armonía—.

Solimán, mencionado varias veces como notable poeta, impulsó fuerte apoyo a la educación creando escuelas religiosas para los niños y luego centros que ofrecían una intensa y profunda educación de carácter universitario a los jóvenes: las *madrasas*. La arquitectura de estas instituciones estaba muchas veces espacialmente vinculada a las mezquitas o interactuando íntimamente en el mismo palacio imperial. Bibliotecas, fuentes, cocinas y hospitales públicos conformaban la sinfonía de edificios que bajo su reinado se erigieron sin cesar. Ya cansado, a los 72 años, en una desgana campaña militar, Solimán muere en Sziget, Hungría, en 1566.

Su muerte se mantuvo en secreto por un tiempo, mientras uno de sus hijos resolvía problemas tácticos de la expansión del imperio. En la miniatura proveniente del *Süleymanname* de 1589, que se encuentra en The Chester Beatty Library, en Dublín, vemos una escena funeraria en la que sus restos regresan de la campaña de Sziget. Todo está primorosamente representado en figuras en fuertes rojos y marrones oscuros. Los estilizados caballos de afilados ojos humanos, los turbantes blancos, se recortan sobre el fondo en tonos pastel, verdes muy tenues o suaves púrpuras. Todo apunta a un refuerzo de la imagen más importante: la carroza fúnebre, de un rojo intenso, transporta los restos de Solimán, envueltos dramáticamente en un paño blanco. La miniatura incorpora caligrafías exquisitas insertadas en rectángulos de oro.

La representación espacial es la típica turco-iraní. No hay perspectiva, lo lejano es lo que está en la parte superior del plano, lo cercano en la parte inferior. Todos los elementos mantienen el mismo tamaño. No hay sombras, no hay descripción realista. La ubicación central del carruaje mortuario da a entender una simple pero sólida composición.

El complejo Süleymaniye es levemente sombrío, a pesar de las maravillosas ventanas de vidrio enjovado de Persia. Su tranquila intimidad, su silencio espiritual la transforman en una etérea protección del mausoleo de Solimán y su legendaria esposa: Roxelana.

Roxelana no es ajena al poder. Ella es una mujer apasionada, de fuerza, de pulsión. Es astuta y empuja a su marido al ejercicio correcto y exitoso de la autoridad. Desde un origen sin preeminencia en el harén, bordando pañuelos de seda, cosiendo diamantes a las vestiduras, va escalando posiciones jerárquicas y termina siendo prácticamente quien comprarte el poder con un hombre que vestía los más deslumbrantes *caftanes* y dominaba con el filo de las armas, en el momento más importante de su reinado.

Y nos consta que existen retratos de esta esposa turca de origen europeo que cautiva con su belleza y astucia a un magnánimo singular.

Roxelana –que se llamaba Alexandra Lissowska–, era una niña rusa arrebatada en una campaña militar en Ucrania y vendida luego al serrallo. También es conocida como Hürrem Sultana.

Su origen extranjero, como la mayoría de las esposas de los sultanes otomanos, la hizo célebre en las cortes europeas de la época, así como su influencia en la corte de la Sublime Puerta.

Luego de algunos movimientos de la familia imperial, de traslados de madres e hijos desde el antiguo serrallo, Hürrem Sultana, convertida en dueña y señora de la corte, se traslada al palacio de Topkapi, el que se transformó en el centro del poder. A allí llevó Roxelana todo el harén y sus intrigas para separar, por ejemplo, a Ibrahim –amigo de juventud de su esposo, ministro y guerrero– de Solimán.

Roxelana, nuestra retratada, fue una amada esposa, pero celosa intrigante y manipuladora del futuro de sus hijos en la cúspide del imperio. No dudó en propiciar muertes, algunas casi poéticas, delicadas como sus antiguos bordados, de allegados al soberano. Le dio varios hijos a Solimán, y todas sus acciones fueron dignas de delirios narrativos. Su pasión por el apoyo a su amado esposo y su furia de madre carnícera a la hora de impulsar a sus hijos a los médanos del poder, nos hablan de una figura histórica de incuestionables dotes para el ejercicio de la autoridad. A su muerte, en 1558, Solimán erige un mausoleo en su memoria, en *Süleymaniye*.

El mundo estético que rodeaba a esta pareja de leyenda era de altísimo refinamiento. En esta atmósfera de objetos pensados para

el placer de la vista y el tacto se podían encontrar las miniaturas iluminadas, o el Corán, textos primorosamente encuadrados, en cuero, oro o lacas, casi siempre con un medallón central, plenamente ornamentados, muchas veces caligráficos, otras geométricos u orgánicos. Vajillas o paneles cerámicos fabricados en Iznik, espectacularmente bellos, en los cuales el azul –al que más adelante se le incorporaron variaciones del turquesa–, era en épocas de Solimán y Roxelana el protagonista, interactuando con los blancos y más tardíamente con los verde oliva.

La magnífica vestimenta era otro tesoro en el que la creatividad, la técnica y el refinamiento estallaban de desborde visual, combinando texturas sensuales de sedas tornasoladas llamadas *serenk*, o los *seraser* tejidos de oro y plata, los *kadife*, o los *çatma*, que eran terciopelos que incorporaban elaborados tejidos de hilos de oro y plata. Pensemos en la inquietante combinación de texturas como las que describimos, con las texturas de la piel humana: sin duda conformarían una única entidad abocada a la sangre y al placer. Las alfombras no le iban en saga; llevan medallones centrales similares a los que vemos en las encuadraciones. Estas alfombras son tan maravillosas que exceden el orbe musulmán, y ya se exportaban a occidente cuando Solimán accede al trono. Podemos observarlas en cuadros europeos, especialmente en obras de los hermanos Van Eyck. (Por ejemplo, *La virgen y el canónigo van der Paele*, 1436).

Tal vez en el cuadro, la ornamentación del tocado y vestido de Roxelana intenten acercarnos a este mundo.

Tenemos noticia de un cuadro pintado por un maestro italiano desconocido, sin datos de fechas, pero que podríamos ubicar en el siglo XVII o XVIII. La obra que nos convoca es una indiscutible copia aproximada de esta pintura original de la cual poco sabemos. Este juego de copias de copias, es como el ingreso en un ámbito de espejos.

La idea del espejo atrae, fascina, pues tiene una relación con los hechos artísticos efímeros (considero la pintura como efímera, en otra escala de tiempo; pensemos en Altamira, que ya la perdemos para siempre, así como en la Última cena de Leonardo, que sin ir a esos extremos involucra un concepto sobre la existencia y el

principio de realidad). Las obras no son más que reverberaciones, cuyo valor central está en generar las vibraciones y asociaciones mentales internas de cada observador, y al mismo tiempo juega con connotaciones vinculadas al rico espectro de nuestras percepciones. Toda búsqueda en torno a este cuadro es misteriosa, velada, suavemente inasible; debemos ir desenvolviendo translúcidos envoltorios para acercarnos un poco más a Roxelana y a su esposo, nombrado en piedra. Volverán a su sueño de archivo, de microscópico crepitar de sus texturas quebradas bajo las capas de óleo, independientes, caprichosas, creando diseños de engarces lineales entre sus fisuras, que el pintor copista nunca previó ni intuyó; quien quiso hacer un símil de un cuadro que a su vez es el símil de una mujer de la cual sólo se encuentran vagos retratos, narraciones, ecos. Es el juego de espejos y el simulacro, copias de copias. Algo a lo que los espectadores de la llamada posmodernidad estamos acostumbrados. Los personajes están presentes en el cuadro: de uno tenemos la imagen, de otro el nombre. La escritura nos remite a una historia profunda y profusa y nos marca el sentido de orientación para determinar quién es la retratada. El amor, la guerra, la intriga, el placer, la violencia, sobrevuelan este mudo retrato. Imaginemos qué sucedería si de cada cuadro u obra de arte de este archivo tuviéramos la posibilidad de realizar diversas y periódicas lecturas; sería como *el jardín de los senderos que se bifurcan*, dando posibilidad a visiones diferentes que a su vez se abrirían en otras visiones, y así hacia el infinito. Un cuadro olvidado nos acerca a un mundo diferente lleno de sutilezas e intensidades absolutamente distantes para nosotros. Una vez terminado el evento, guardado el cuadro, cerrado el libro, tal vez volvamos a olvidar a Roxelana y a Solimán el Magnífico, tal vez olvidemos una superficie cuarteada con su personalidad propia, su topografía particular, sus honduras, su coloratura sombría. Tal vez *Vxor Solimani* vuelva a ser una expresión hermética que espera latente para ser desentrañada nuevamente.

Enrique Badaró Nadal, *Ensayo curatorial sobre el cuadro –marzo de 2008–*.

Bibliografía

Soliman el Magnífico, Sultán del Este

Harold Lamb. Ediciones Grijalbo, S.A. 1975

Introducing Islam

Zliavdiin Sardar, Zafar Abbas Malik. Icon Books Ltd. Cambridge, RU. 2001

Constantinopla, la herencia histórica de Estambul

Stéphane Yerasimos. Ullman & Könemann, 2007

Obras Maestras de la Iluminación

Ingo F. Walter, Norbert Wolf. Taschen, 2005

Martín Aquino, de orejano a subversivo

SONIA BANDRYMER

CARLOS GONZÁLEZ

La muerte de Martín Aquino, 1943
Xilografía, 39 x 48 cm.

La xilografía “Muerte de Martín Aquino” de Carlos González logra un reconocimiento institucional al conquistar el Primer Premio en el Séptimo Salón Nacional de Artes Plásticas en 1943. Se expuso por primera vez en la Planta Alta Derecha del Teatro Solís, espacio de la Comisión Nacional de Artes Plásticas. Posiblemente fueron valoradas junto a sus dotes de grabador, la construcción de un nuevo imaginario del hombre de campo en nuestra cultura plástica visual. No era la primera vez que en el arte uruguayo se representaban temas y personajes del medio rural, pero el lugar de interpelación del artista desde grupos subalternos de campesinos personificados con honesta simpatía, constituía otra forma de aproximación al tema. Desde su creación, este grabado ha sido objeto de múltiples apropiaciones, hecho que lo convierte en sugestivo objeto de estudio para la antropología social.¹

Carlos González se autorretrata a nuestra izquierda con el grupo de niños que acompaña el cortejo. Es el segundo, comenzando desde atrás, el que mira de frente. Así nos lo hizo saber Don Carlos, mientras preparábamos en su casa de la calle Patriotas una muestra antológica de sus xilografías². En realidad nunca presencié aquella marcha, pero al decir de González pudo haber estado; a Martín Aquino lo pasearon por toda la ciudad en marzo de 1917 y él había nacido en Melo el 5 de diciembre de 1905. Como chiquilín, la curiosidad lo hubiera llevado cerca de aquel espectáculo.

Sobre la obra de González

El grabado de González fluye con naturalidad como un buen dibujo,

una escritura que aprendió a dominar, al igual que la pintura. Al haberse dedicado a plantar árboles, entre otras actividades rurales, encontró en la madera su lenguaje de expresión: “*El grabado estaba en el árbol, yo sólo trataba de descubrir sus formas*”. Era un hombre de fuerte personalidad e ideas propias: “...A veces los elementos intelectuales son un estorbo. Lamento no haberle podido dedicar más tiempo al arte indígena...”. González no concibe el arte separado de la vida real, es un todo con la persona, lo que él llamaba “un ser integral” ...“Para mi no hay artistas, hay artesanos...”³. En el contexto latinoamericano, admiraba al mexicano Guadalupe Posada; en el plano local a Juan Manuel Blanes por haber declarado su voluntad de constituirse en “un pintor americano”. Sobre sus gauchitos era mejor no hacerle comentarios, pues lo ponían de pésimo humor los modelos italianos con ropa inmaculada en medio de las faenas de campo. De Pedro Figari admiraba su pintura de temática autóctona y su obra en la Escuela de Artes, cuyas vivencias y aprendizajes le llegaron a través de Luis Mazzei, su amigo y colega. Ejecutaron juntos dos murales que aún se conservan⁴. A partir del ingreso de los populares almanaques de la Fábrica Alpargatas ilustrados con pinturas de Florencio Molina Campos, a González se le despierta una verdadera devoción por su obra. Los almanaques se editaron entre 1931 y 1936, 1940 y 1945, 1961 y 1962. Molina Campos había nacido en Buenos Aires en 1891, en el seno de una familia tradicional cuyos orígenes se remontan a la época de la Colonia.. En sus trabajos, observa a los peones que trabajaban en los campos familiares y los representa con humor. A partir de 1942, Molina Campos estrechó su relación con Walt Disney, y fue contratado como asesor del equipo de dibujantes para tres películas que los Estudios Disney estaban por realizar con ambientación en la Argentina en base a sus obras. A partir de esta primera inspiración por esa mirada distinta hacia el hombre y la mujer del medio rural, González elaborará la propia. La suya será una representación que logra inmediata empatía en el observador, pero sin eludir un compromiso. Una historia americana aún no escrita en su época, formará parte de las guardas de sus grabados: el primer Cristo indio de la plástica nacional, los conquistadores llevándose ganado en pie más allá del océano a punta de sable, proclamas como “estudiad

trabajadores”, peones rurales y obreros de fábrica abrazados, contornos del mapa uruguayo con flora y fauna autóctona, lo alejan de toda caricatura.

Sobre el imaginario popular depositado en el Mito de Martín Aquino

El tema de este grabado es de gran seducción. Martín Aquino nace y se cría en un contexto diferente al de la clase dominante. En vida ya era leyenda; su muerte lo convirtió en mito. Se negaba a respetar el alambrado de los campos y no tenía dificultad en discutir con un “patrón”, si le estaba pagando de menos su jornal. En ese lugar virtual de construcción simbólica donde reside el mito de Martín Aquino, se sentían amparados los opositores de un sistema que se percibía injusto. Él hablaba por los “sin voz”: el peón, el contrabandista, el tropero y el analfabeto. Su futuro no podría ser otro que el de servir a los latifundistas pasando a engrosar el proletariado rural 5.

La imagen lograda no es un complemento visual subordinado a una escritura o texto. Se convierte en documento, es objeto mismo de análisis e interpretación y se constituye en medio alternativo para la producción de conocimiento. Habilita varias lecturas, la del oficialismo gubernamental, que festeja haber sometido al “último matrero” y la de la gente común que con su muerte, sepulta un posible “sueño de libertad”. La policía en la campaña y la educación en el medio urbano, serían las formas de disciplinamiento del estado moderno uruguayo 6. El poder político es otro de los temas latentes en este grabado, más allá de la intencionalidad del artista. Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica: A partir de 1871, los estados modernos emplearon la fotografía como un instrumento útil para vigilancia y control de la población (Susan Sontag)

El escritor Serafín J. García era contemporáneo de Carlos González. Trabajaron juntos cuando Don Carlos ilustró con sus grabados la portada y las viñetas de las cinco ediciones de “Tacuruses” impresas en Buenos Aires. Resultan interesantes algunas coincidencias en sus perfiles biográficos. Ambos habían nacido en el interior de la República, vivieron y murieron buscando esquivar la notoriedad, eran temperamentales en su vida cotidiana y supieron retratar al peón rural desde adentro. Con sus obras intentaron afianzar una

autonomía cultural, lejana a un nativismo estereotipado y a las formas “cultas -urbanas- intelectuales” que en Uruguay acompañaron hasta 1950 el discurso “integrador” de José Batlle y Ordóñez, ocultando particularismos y contradicciones de clase. Incorporaron en su jerga palabras “camperas” y en lengua guaraní, por ejemplo “tacurú”, que significa hormiga en guaraní. El poema “*Orejano*” de Serafín J. García, alude a un animal que no presenta señal o marca que indique propiedad, expresando a través de la poesía el sentir de un joven matrero como Aquino.

Orejano

Yo sé qu'en el pago me tienen idea
porque a los que mandan no les *cabreteo*;
porque despreciando las güeyas ajenas
sé abrirme caminos pa' dir ande quiero.

Porque no me han visto *lamber la coyunda*
ni andar hociando p' hacerme de un peso,
y saben de sobra que soy duro' e boca
y no me asujeta ni un *freno mulero*.

Porque cuando tengo que cantar verdades,
las canto derecho nomás, a lo macho,
aunq' esas verdades amuestren bicheras
ande naide creiba que hubiera gusanos.

Porque al copetudo de riñón cubierto
-pa quien n' usa leyes ningún comisario-
lo trato lo mesmo que al que sólo tiene
chiripá de bolsa pa' taparse'l rabo.

Porque no m' enyenán con cuatro mentiras
los *maracanases* que vienen del pueblo
a elogiar divisas ya desmerecidas
y hacernos promesas que nunca cumplieron.

Porque cuando truje mi china pa'l rancho
me olvidé que hay jueces p' hacer casamientos,
y que nada vale la mujer más güena
si su hombre por eya no ha pagao derecho.

Porque a mis gurises los he criado infieles
aunqu' el cura grite qu' irán al infierno,
y digo ande cuadre que pa' nada sirven
los que sólo viven *pirichando* el cielo.

Porque aunque no tengo ni en qué cáirme muerto
soy más rico qu' esos que agrandan sus campos
pagando en *sancochos* de *tumba* reseca
al pobre pión, qu' echa los *bofes* cinchando.

¡Por eso en el pago me tienen idea!
¡Porqu' entre los ceibos estorba un quebracho!
¡Porque a tuitos eyos les han puesto marca
y tienen envidia de verme *orejano*!

¿Y a mí qué m' importa? ¡Soy *chúcaro* y libre!
¡No sigo a caudiyos ni en leyes me atraco!
¡Y voy por los rumbos clariados de mi antojo
y a naides preciso pa' ser mi baquiano!

Al abordar el análisis de esta obra hemos ahondado en diversos aspectos extra artísticos, para poder contextualizar la simbología que el imaginario social depositó en el mito de Aquino. Blanca Luz Brum lo menciona en 1936 como un luchador social, en su libro "*Blanca luz contra la corriente*". En la década del sesenta, Los Olimareños grabaron una canción escrita por Ruben Lena. En 1977, en el libro "La Subversión", publicado por la Junta de Comandantes en Jefe, al analizar el Uruguay, el Comunismo, los Tupamaros, el Che Guevara, el marxismo- leninismo y la guerrilla urbana, se cita en el marco de un relato ocurrido en medio del campo una tatucera llamada "Martín Aquino" por los sediciosos. Las antiguas consignas

de rebeldía local fueron objeto de apropiación por parte de los opositores al régimen militar. La doctrina de la Seguridad Nacional impuso una severa represión sobre la cultura junto a mecanismos de censura y autocensura. Mientras la escena de avanzada se enfrentaba al desafío de imaginar desde el arte una condena al poder dictatorial, pensar y hacer reflexionar se tornaba peligroso⁷. En mayo de 1988, con la nueva impresión de los tacos, se constató que la xilografía de González había sido modificada. El artista se autocensuró quitando las letras del título del grabado "*Muerte de Martín Aquino*" en el extremo superior. La gubia que le había dado vida al mito en la madera ahora le infligía una cicatriz de la época del terror. Estas dos versiones del mismo grabado pasarán a la Historia como silenciosos testigos de un presente fracturado. Resulta interesante la capacidad que tiene la imagen de condensar un tiempo histórico y expresarlo a través de formas y símbolos. Las obras de arte se convierten en documentos paralelos a los datos contextuales, las declaraciones, los testimonios y las fotografías. Muestran otros aspectos de la realidad vinculados a la sensibilidad colectiva⁸.

Sonia Bandrymer, 23 de marzo de 2008.

Notas

¹ Claude Lévi-Strauss. "Mitológicas - Lo crudo y lo cocido". Tomo I. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

² En diciembre de 1987 presentamos al Departamento de Cultura de la IMM un proyecto para organizar una muestra antológica de las xilografías de Carlos González. La originalidad de la propuesta radicaba en que se imprimirían todos los tacos en poder del artista bajo su supervisión, trabajo que se realizaría en su domicilio, evitando así el traslado de las matrices. Su último proyecto había tenido lugar en 1977 en la Galería Moretti, donde se exhibieron veinticinco grabados. En 1987 Don Carlos tenía ya 82 años. Queríamos exponer con claridad las modificaciones realizadas a sus tacos contrastando grabados de su primera época con impresiones de tacos modificados. Contamos con el apoyo de la Escuela Nacional de Bellas Artes y con los Profesores de grabado Pascual Gríppoli y Fernando Odriozola. La totalidad de la obra se publicó

en el catálogo de la muestra “Carlos González. Maestro del Grabado Uruguayo” junto a un inventario actualizado que registró cuarenta y cuatro xilografías. La inauguración de la exposición se llevó a cabo en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal el 20 de setiembre de 1988 (Sala Soriano, hoy destinada a otras funciones), y a partir del 14 de octubre se trasladó al Museo Blanes. Las copias impresas para la muestra fueron donadas al museo por el autor, conformando una de las colecciones más completas de su acervo y de los grabados de González en el país.

³ Entrevista en Cuadernos de Marcha. Tercera Época, Año IV, Número 36, octubre de 1988.

⁴ En 1947 realizaron el mural “ Labores de la ANCAP”, ubicado en el 3° piso del Edificio ANCAP y en 1950, realizaron el mural “ La Historia del Comercio en el Uruguay” ubicado en el Centro de Vendedores de Plaza y Viajantes, Fernández Crespo 1950.

⁵ Barrán y Nahum. “Historia rural del Uruguay moderno 1851-1914”, Ediciones Banda Oriental, Montevideo, 1967 a 1978.

⁶ José Pedro Barrán. “ Historia de la Sensibilidad en el Uruguay “. Ediciones Banda Oriental, Montevideo, 1989 a 1990. Tomo II - El disciplinamiento (1860-1920).

⁷ Nelly Richard. “Fracturas de la memoria. Arte y Pensamiento Crítico”. Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2007.

⁸ Osvaldo Salerno.” PARAGUAY: Los Archivos del Terror”. Capítulo 7, Los Archivos de la Imagen: El Arte en los tiempos de Stroessner. Publicado por la Corte Suprema de Justicia, Proyecto Conmemora, Asunción, 2007.

Joaquín Torres García. *Composición, 1928.*

PEDRO DA CRUZ

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Composición, 1928

Óleo sobre tela, 46 x 38 cm.

Torres García pintó *Composición* en París en 1928. Había realizado su primera exposición en la capital francesa en junio de 1926, cuando aún vivía en Villefranche-sur-Mer. En dicha exposición mostró, junto a paisajes de Nueva York y Fiesole, obras con motivos de inspiración clásica, los que había vuelto a pintar después de una década. Torres García contó que le dijeron “ça n’est pas de la peinture – ça c’est la fresque.”¹ Poco después decidió mudarse a París, donde se radicó en setiembre de ese año.

Es pertinente preguntarse qué sucedió con Torres García y su obra durante ese lapso de dos años, entre 1926 y 1928, e incluso que sucedió durante el correr de 1928. La pregunta apunta a explicar un vertiginoso cambio de orientación en los motivos de su pintura; entre otros, de las figuras de inspiración clásica a las figuras llamadas “negras” o “primitivas”. Pero si se estudia con atención la obra de Torres García, una obra riquísima, compleja, con marchas y contramarchas, es posible afirmar que el citado cambio es producto de la combinación de dos factores: en parte, de ideas y soluciones plásticas inherentes al desarrollo de la obra, y en parte de influencias externas generales y particulares. Se puede comparar este período con el cambio de orientación de Torres García de 1917-18, cuando pasó de figuras clásicas a figuras contemporáneas.² Dicho cambio no fue abrupto, sino la culminación de un proceso.³

Sobre lo inherente

En un plano general, es conveniente tener presente la opinión de Juan Fló: “Hay una imagen plana de Torres García que encadena todos los hechos con una aparente naturalidad, y que se desprende fácilmente de todo lo que disuena o complica.”⁴ Una característica importante a tener en cuenta, sobre la forma de trabajar de Torres García, es que realizó obras con distintos tipos de motivos simultáneamente, en estilos que, en algunos casos incluso, se contradecían. Por lo que es difícil poder establecer una cronología de la realización de las obras, incluso en el relativamente corto período de un año; por ejemplo, durante 1928.

Naturalmente, Torres García experimentó en sus dibujos nuevas formas y soluciones, las que en algunos casos luego utilizó en sus pinturas. Un ejemplo paradigmático del comienzo de su interés por las estructuras de líneas verticales y horizontales es *Escena de calle*, un dibujo de 1917 que el artista reprodujo en su autobiografía.⁵ De allí parte una línea de trabajo sobre la que volvió a reflexionar en Italia en 1924, cuando escribió que su arte iba “de más en más hacia la abstracción y la geometría.”⁶ En un dibujo de 1926, *Dibujo a pluma*, las figuras clásicas fueron dibujadas más esquemáticamente, y evidentemente ubicadas en la composición de acuerdo a direcciones verticales y horizontales. De ese mismo año es *Cabeza*, una cabeza de hombre con sombrero, motivo de tipo contemporáneo, estructurado con verticales y horizontales. Y en un dibujo de 1927, *Cuatro figuras*, las figuras ya todas desnudas en el estilo de lo “primitivo”, fueron totalmente subordinadas a una estructura lineal ortogonal.

En comparación con los dibujos, la tendencia hacia lo geométrico se hace más evidente en la pintura de Torres García al año siguiente, en 1928. Hay un posible punto de inflexión en la acentuación de lo geométrico y la “construcción” hacia mediados de 1928, a lo que Torres García se refirió en *Historia de mi vida*: “Ya a mediados de 1928 se inicia otra cosa. El sentido arquitectural, constructivo, de su pintura. Se produce una disociación entre el dibujo y el color que quedan como dos cosas separadas, pero en el tono, en el color, y en la línea, y no en lo representativo.”⁷

Durante 1928 Torres García pintó simultáneamente varias series de obras: retratos de mujer, máscaras, formas geométricas no figurativas, naturalezas muertas, paisajes urbanos planistas, y obras con figuras de carácter “primitivo”, ya sea figuras de volumen marcado, como *Composición con figuras*⁸, o figuras planas y lineales, como *Composición*.⁹ En algunas de las obras de los tres últimos grupos usó su nuevo método de composición, basado en la disociación entre zonas de color, que cubren toda la superficie de la obra, y contornos de objetos, que no coinciden con las zonas de color. Es el caso de *Composición*. La obra está simplemente estructurada a partir de dos figuras de tipo “primitivo”, un hombre y una mujer, parados junto a un par de objetos. Las figuras fueron pintadas con zonas de color disociadas de los contornos, y éstos a su vez son muy geometrizados, lo que da a las figuras un carácter esquemático. La paleta es restringida: las figuras en rojo y dos zonas blancas, a la izquierda y al centro, sobre un fondo oscuro de carácter neutro. Ahora cabe preguntarse qué llevó a Torres García a introducir figuras de tipo “primitivo” en sus obras.

Sobre lo externo

En paralelo a las mencionadas líneas inherentes al desarrollo de la obra, también hubo elementos externos que influyeron sobre Torres García y los rumbos de su arte. Naturalmente, el artista estaba imbuido en el espíritu de la época, a través de la relación con numerosos artistas y una activa participación en la vida cultural.

Composición, y todas las obras con motivos “primitivos” de 1928 y 1929, pueden ser ubicadas en el marco general de la vigencia del primitivismo, concepto creado en Occidente para designar la influencia que objetos provenientes de culturas de África, Oceanía y América tuvieron sobre el arte de varias generaciones de artistas, de los posimpresionistas a los modernistas.

Entre los artistas que fueron importantes para Torres García hacia 1928, ya sea por amistad o por el conocimiento de sus obras, se pueden destacar Luis Fernández¹⁰, Jacques Lipchitz y Amedée Ozenfant. A Fernández le interesaban la metafísica, el ocultismo y la filosofía, sobre lo que discutía con Torres García y su familia. También

les explicaba la iconografía de los relieves de las iglesias medievales.¹¹ Fernández destacaba la importancia de las formas geométricas, a las que daba un contenido simbólico universal¹², e inició a Torres García en los principios de la sección áurea.¹³ Elementos que serían fundamentales en el *corpus* de ideas en que Torres García se basó para crear su universalismo constructivo poco después.

Lipchitz continuó la tradición cubista en el campo de la escultura, con soluciones plásticas que influyeron a otros artistas, según Torres García incluso a Picasso.¹⁴ Como Fernández, Lipchitz dio mucha importancia a la geometría y la medida. Varios autores afirman que Lipchitz medía sus obras, incluso es posible que haya usado la sección áurea.¹⁵ Y Torres García escribió que “es hombre de medidas y compases”.¹⁶ Lipchitz fue uno de los artistas influidos por el primitivismo. En 1928 realizó *Figura*, una de sus esculturas más cercanas a lo africano, que también vio como resultado de sus ideas cubistas.¹⁷

Ozenfant, creador del purismo junto a Le Corbusier en 1918, se interesó luego por el aspecto universalista de las culturas no occidentales. La influencia del primitivismo es evidente en un libro que publicó en 1928, *Art*, que en opinión de Torres García fue la coronación de la importante labor pedagógica de Ozenfant.¹⁸ Torres García lo encontró con frecuencia después de que su hija Olimpia y su hijo Augusto comenzaron a estudiar en la academia de pintura de aquél. El primitivismo también se evidencia en las obras contemporáneas de Ozenfant. Por ejemplo *La Belle Vie*, de 1929, muestra siluetas humanas superpuestas, similares a pictografías neolíticas.

Constituyen otra probable fuente de inspiración las frecuentes visitas de Torres García a exposiciones y museos. Entre las que realizó en 1928, se destaca la que hizo a la exposición *Les arts anciens de l’Amérique* en el Museo de Artes Decorativas.¹⁹ Ese mismo año el Museo de Etnografía del Trocadero, que Picasso había visitado en 1907 mientras pintaba *Las señoritas de Avignon*, fue renovado.²⁰ No hay datos de que Torres García haya visitado el museo entonces, pero poco después su hijo Augusto comenzó a trabajar allí con el reordenamiento de las colecciones de cerámica

precolombina, específicamente la de cerámica nazca. Es fehaciente que Torres García sí visitó el museo en 1930²¹, año en que manifestó su profundo interés por el primitivismo, cuando escribió que prefería un museo etnográfico a un museo de arte.²² Todos estos datos son interesantes, pero hay que ubicarlos en su contexto y no interpretarlos de forma maniqueísta en una simple relación causa-efecto.

El interés de Torres García por lo “primitivo” estuvo relacionado con una visión de las culturas no occidentales como más cercanas a los orígenes del hombre, como portadoras de ideas que conformaron lo que luego definió como la Gran Tradición, una forma de crítica de la civilización occidental propia del modernismo. Se interesó por lo espiritual, y no por formas plásticas concretas que luego hubiera reelaborado para incluirlas en sus obras, como fue el caso de muchos otros artistas modernistas. El resultado de su interés fueron las dos mencionadas series de obras de 1928 con figuras “primitivas”. La serie con figuras de volumen marcado, como en *Composición con figuras*, de carácter más descriptivo, con la inclusión de animales y plantas para ubicar en su ambiente natural a las figuras humanas, las que desnudas muestran su piel oscura. Como en *Negra y elefante* o *Adán y Eva delante de una palmera*.²³ La serie con figuras planas y lineales es de carácter más geométrico. Obras como la analizada *Composición*, o *Tres figuras*²⁴, marcan un rumbo en la pintura de Torres García, ya que pintó otras obras con las mismas características en 1929, *Cuatro figuras rojas con paisaje*, e incluso en 1930, *Dos figuras africanas*.²⁵

En noviembre de 1928 Torres García conoció a Theo van Doesburg, y en abril de 1929 a Piet Mondrian. Fundadores del grupo neoplasticista De Stijl, ambos habían trabajado con estructuras lineales durante más de una década. El ejemplo fue un incentivo para que Torres García retomara y desarrollara su trabajo previo con estructuras lineales. Cambió entonces nuevamente la orientación de su obra. En un año realizó un cambio aún más vertiginoso que el anterior: de obras con figuras “primitivas” a estructuras ortogonales no figurativas.

Pedro da Cruz

Notas

- ¹ Torres García, Joaquín, *Historia de mi vida*, p. 236. En francés en el original.
- ² Ver boceto para el planeado quinto fresco para el Palacio de la Diputación en Barcelona. Reproducido en el catálogo *Joaquín Torres García – Cataluña Eterna*, Fundación Torres García, Montevideo 1988, p. 25.
- ³ Llorens, Tomàs, “Raque de la Atlántida”, catálogo *Torres García*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991, p. 25.
- ⁴ Fló, Juan, “Significación de Torres García”, en *Joaquín Torres García – Testamento artístico*, Montevideo 1974, p. 13.
- ⁵ Torres García, Joaquín, *Historia de mi vida*, p. 215. Luego reproducido en varias publicaciones.
- ⁶ Op. cit., p. 230.
- ⁷ Op. cit., p. 257. *Historia de mi vida* fue escrita en tercera persona.
- ⁸ Perteneciente al acervo del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV).
- ⁹ También continuó con una serie de relieves y objetos de madera, algunos en forma de máscaras, que había comenzado a realizar en 1927.
- ¹⁰ Artista español que posiblemente conoció a través de Julio González, amigo de la época de Barcelona.
- ¹¹ Olimpia Torres en conversación con el autor, 1988.
- ¹² Fernández, Luis, “Et il est fort possible ...”, *Abstraction-Création Art non figuratif*, No. 3, 1934, p. 15.
- ¹³ Olimpia Torres en conversación con el autor, 1988. Augusto Torres coincidió en ello. Ver Rowell, Margit, “Order and Symbol: the European and American Sources of Torres García’s Constructivism”, catálogo *Torres García: Grid-Pattern-Sign – Paris-Montevideo 1924-1944*, Hayward Gallery, Londres 1985, p. 12.
- ¹⁴ Torres García, Joaquín, *Universalismo constructivo* (1944), 1984, p. 458.
- ¹⁵ Green, Christopher, *Cubism and its enemies – Modern Movements and*

Reaction in French Art 1916-1928, New Haven 1987, p. 26.

¹⁶ Torres García, Joaquín, *Historia de mi vida*, 1939, p. 285.

¹⁷ Lipchitz, Jacques, *My life in sculpture*, Nueva York 1972, p. 90-91.

¹⁸ Torres García, Joaquín, *Universalismo constructivo* (1944), 1984, p. 468.
Art fue publicado en inglés en 1952 con el título *Foundations of modern art*.

¹⁹ El 1° de julio. Agenda de Torres García de 1928, Museo Torres García.

²⁰ Transformado en el Museo del Hombre en 1937.

²¹ El 14 de junio. Agenda de Torres García de 1930, Museo Torres García.

²² Torres García, Joaquín, “Dessins” (1930), *Primer manifiesto del constructivismo por Torres García* (Guido Castillo), Madrid 1976.

²³ Reproducidas en Darragon, Eric, “Torres-García, una visión utópica”, catálogo

Joaquín Torres-García - Un mundo construido, Museo Colecciones ICO, Madrid

2002, p. 64 y 67.

²⁴ Reproducida en ibidem, p. 66.

²⁵ Reproducidas en ibidem, p. 65 y 62.

Luis Solari.

Un día y una historia (1979).

ALICIA HABER

LUIS SOLARI

Un día y una historia, 1979

Aguatinta y aguafuerte, 43 x 69 cm.

Un día y una historia, grabado en metal de Luis Solari (1918 - 1993), revela una serie de singularidades de la creatividad del artista fraybentino. Ante todo, los personajes pueblerinos son antropozoológicos, en parte humanos y en parte animales, disfrazados con caretas, como si participaran de un gran carnaval. Es a partir de 1948 que Solari abordó su universo plástico más significativo, relacionado al carnaval pueblerino. Mientras develaba contenidos característicos de la cultura uruguaya, entre los que se encuentran mitos, folklore, tradiciones orales y la sabiduría de los dichos populares, Solari desarrolló un mundo mágico y fantasioso. Su obra tiene la riqueza de un mensaje universal de hondo contenido humanista y ético, la crítica mordaz que aborda visualmente el tema de la máscara, de las duplicidades, del otro yo, mientras aborda lo monstruoso, el narcisismo y otras debilidades humanas, así como la simbología referida a la muerte.

A través de la máscara y del carnaval el artista fraybentino denunciaba, criticaba y condenaba problemas morales. Solari se sintió muy cerca del espíritu del carnaval porque algunos de sus elementos esenciales son la crítica y la denuncia.

Como sostiene Mijail Bajtin, en el carnaval se aúna la libertad exterior de la festividad popular con la libertad interior, estimulando la sinceridad, la franqueza y la liberación de la conciencia. El carnaval simboliza la oposición y la trasgresión momentánea de la cultura oficial, y la victoria de la liberación temporaria. La capacidad para abolir jerarquías y privilegios, discutir reglas y atacar tabúes del carnaval atrajo a Solari. Denunció

en su obra los males prolongados, sempiternos, persistentes e imperecederos. Demostró un fervor crítico. A través de su iconografía queda evidenciada la importancia que tenía para él la zozobra de la sociedad y el naufragio de las almas.

Logró apartarse del dogmatismo de la intolerancia y de lo petrificado, liberarse del fanatismo y la pedantería, separarse del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y la ilusión. El tema era ideal para él, porque el carnaval encarna la burla, implica desafíos a la autoridad y destrona la seriedad. Lo prohibido adquiere un nuevo protagonismo. El absurdo se tesauriza, desplazando elementos que ponen vallas rígidas a la vida y al pensamiento.

Sobre su postura, Solari dejó pistas escritas y orales que favorecen su comprensión. Explicaba: *En el fondo yo me siento muy asociado con la gente y en especial con las murgas, con la manera que ellos hacen la crítica, donde se consideran aspectos negativos del individuo, de grupos sociales o de comunidades, de países o del mundo, por lo tanto, el carnaval para mí es mucho más que imágenes, que una cosa ilustrativa, pintoresca, folclórica, me refiero al misterio que surge de ese juego de ambigüedades entre la máscara y el hombre, entre el atuendo y la acción¹.*

Por lo tanto, agarré para el lado de las máscaras alegóricas. Los pecados capitales. En vez de los siete tradicionales, fueron otros siete, y los actuales, y después habrá otros siete, y cada vez se van renovando y dejan de ser menos capitales².

Como se puede observar en *Un día y una historia* y en tantas de sus obras, Solari enmascaró con caretas de animales a personajes con cuerpo de seres humanos. Estos llevan “careda” de pájaros, perros, cabras, cerdos, asnos, loros, aves de rapiña, zorros, puercoespines, cocodrilos, monos. No es casual. La interrelación hombre-animal es usada para denotar la contradicción entre el animal que todos llevamos dentro y nuestra humanidad, para indicar la psique no humana, lo infrahumano instintivo, las zonas profundas de lo inconsciente y las pulsiones. Es sabido que el alter ego animal le sirve al hombre para proyectar esas pulsiones en un ser que en sí mismo no es bueno ni malo, pero que así canaliza las zonas más inconscientes, las áreas más instintivas. Cada máscara de Solari alude a determinadas características, muy vinculadas a las

creencias populares y en particular a dichos del pueblo rioplatense: la delación del loro, la ignorancia del burro, el perro que ladra y no muerde, loco como una cabra, enojado o cabrón, miedoso o gallina, bobo-pajarón, la “mugre” moral del cerdo, las lágrimas de cocodrilo.

Así, en sus obras aparecen los desbordes del poder (mandamás-perros, poderosos-cerdos, peces grandes), la falsedad de los que lloran con lágrimas de cocodrilo mientras realizan actos de crueldad, los más ignorantes (burros) que dan consejos, forman el coro de adulones o presiden tribunales, los que siempre están en el aire y se dejan engañar fácilmente (“papamoscas” voladores), los torturadores-perros que juegan a las cartas, el “cerdo” poderoso que está arriba en el subibaja de la vida, los diferentes seres con máscaras de animales que tienen impedimentos (“cangayas”, como dicen en el campo) para ver, oír y hablar de la realidad de la vida, los que practican el deporte nacional de “poner la tapa” (de ahí los sombreros en base a tapas de ollas y calderas), los que en el barco de la paloma de la paz van armados hasta los dientes, mientras los que hablan de paz utilizan una paloma como arma agresiva, mientras los que mandan les hacen cantar su tonada.

Solari manejaba un alegorismo universal sobre los animales que han recogido los pueblos en sus mitos y leyendas. Sobre este uso, escribe Gilbert Durand: *Asimismo se comprueba que existe toda una mitología fabulosa de costumbres animales que la observación directa no podría sino contradecir. Y sin embargo para nuestra imaginación, la salamandra seguirá vinculada al fuego, el zorro a la astucia, la serpiente continúa picando pese al biólogo, el pelicano abre el corazón, la cigarra nos entenece mientras el gracioso ratoncillo nos repugna. Es decir, esta orientación teriomórfica de la imaginación forma una capa profunda que la experiencia no podrá jamás contradecir: tan refractario es lo imaginario al mentís experimental*³.

Esto es frecuente en la literatura, pero pocas son, empero, las fuentes literarias de Solari. Recordaba haber leído a Esopo de niño en la escuela, y sobre todo haber recogido la tradición popular oral. Mucho más tarde, ya adulto y con su obra muy estructurada, se acercó a otros ejemplos literarios. Más evidentes son sus fuentes visuales. Una de ellas es Goya, quien hace la sátira de los vicios usando en sus grabados muchas veces la figura animal.

Otro elemento esencial de su iconografía surge en *Un día y una historia*. Se trata de lo monstruoso, tal como sucede con esa forma ominosa que sobrevuela la escena en *Un día y una historia*. El tema le llegó a través de costumbres del carnaval, tradiciones orales, obras de arte visual y el contexto rural uruguayo tan cercano a él con sus cuentos de horror vernáculo. Con *El Bosco* descubrió una tradición muy antigua basada en una rica imagineria medieval. Algunos monstruos tienen un destino especial en su obra. Uno de ellos es la quimera, ese ser a través del cual Solari denuncia la vanidad y los peligros de las exaltaciones imaginativas. También le dio la bienvenida al temible lobisón. Elaboró variaciones diversas de los monstruos que le ayudaban a demostrar que el racionalismo no alcanza, que la realidad es más compleja de lo que se cree, y a develar zonas sombrías de la naturaleza humana. Se deleitaba inventando sus propios monstruos. Un carcelero deviene monstruoso según una asociación de imágenes muy vinculada a la de Archimboldo: en “Cancerbero’s lunch” el busto es una mano, la oreja una víbora, el sombrero una tortuga, el ojo un perico, la mano una abeja y la espalda una quimera. Los bestiarios indican en su obra no sólo la existencia de lo fantástico sino también los secretos más ocultos del hombre, su contranaturalaza. La fachada monstruosa siempre ha servido para proyectar al mal fuera de sí y lavarse de todas las culpas. Foucault ha señalado, precisamente, cómo esta concepción está vinculada con la metáfora platónica del alma prisionera de la bestia, y Louis Vincent Thomas nos demuestra cuán necesaria deviene esa monstruosidad para facilitar el “proceso de desculpabilización”. En *Un día y una historia* la figura terrible, amenazante, ominosa, nefanda, sugiere una realidad siniestra, anuncia tiempos funestos: es aciaga. Este grabado de los años 70, realizado en plena dictadura, tiene connotaciones que se observan en otras obras de la época. Aunque de perfil bajo, de talante tranquilo, cauto a la hora de opinar, es evidente, cuando se analiza su iconografía, que Solari era acérrimo defensor de la democracia y la libertad, tenía una cierta desconfianza hacia la política institucionalizada o ideologizada. Muchas de sus imágenes demuestran que se oponía a toda concepción totalitaria de la historia y defendía la tolerancia, el

pluralismo, la no violencia, la paz, la fraternidad y la igualdad. Liberal e igualitario, estaba en contra del uso de la violencia para ejercer el poder y evidenciaba un sentido de insatisfacción y de sufrimiento frente a las iniquidades de las sociedades.

El espíritu crítico de Solari fue creciendo durante fines de los años sesenta y las décadas del 70 y 80. Solari mostró las transformaciones de la sociedad uruguaya. Al principio en sus obras se encontraban contenidos de tipo humanista general, pero luego se refirió más explícitamente a los inquietantes momentos que vivió el país desde fines de la década del sesenta, con las convulsiones sociales, la crisis económica, el terrorismo, la violencia predictatorial y la dictadura, sin dejar de connotar lo universal.

La obra de Solari deja translucir todos estos cambios de manera sutil: aumenta en los años de conflictos y luego de dictadura, su crítica de lo bélico, su denuncia de manifestaciones y de autoritarismos se hace presente en forma más enfática, hay alusiones a complots y a actos dictatoriales.

Muchas obras evidencian el espíritu antimilitarista y pertenecen a la época del golpe de estado y de la dictadura como en *Un día y una historia* (1979), en el que una figura amenazadora de reminiscencias goyescas se impone con su agigantada presencia sobre un pueblo antropológico débil y empequeñecido, que continúa su vida cotidiana y sus pláticas diarias sin tomar conciencia del real peligro en un clima umbrío y alarmante. Esos seres forman el “curso de la vida”: desfilan, caminan de aquí para allá, mientras se cierne la amenaza.

Paleta baja española usada para todo el planteo y fondos muy oscuros acentúan el clima mágico y fantasmal, atrapando visualmente vivencias de misterio. Por ello, las luces salen de la negritud. El aguatinata le permite lograr efectos de claroscuro. Intensifica los oscuros con la mezzotinta obteniendo negros ideales para las zonas de pasajes, transiciones y penumbras tan sugerentes y tan vinculadas a su temática.

Un día y una historia también es una obra reveladora de su calidad de grabador en metal, e integra la serie más notable creada a partir de 1968. Desde el punto de vista técnico y formal, Solari descubrió todas las posibilidades del grabado en metal como lo testimonian,

entre otras, las obras “Mr. Porcupine”, “Good Looking and caged gentleman”, “Cancerbero’s lunch”, “Leda y el cisne”, “Un día y una historia”, “El hombre del gran pez”, “Perro con mando”. Creó cientos de planchas. Demostró tener una particular eficacia para utilizar varias técnicas a la vez, superponer planchas, investigar nuevos recursos y defender una creación que valoriza el accidente, lo irregular, lo espontáneo, y rechaza lo analítico, lo detallado, lo minucioso y lo preciosista.

Con el aguafuerte logró precisamente expresiones muy libres en las que jugaba con la inmediatez expresiva, las líneas borrosas, lo desdibujado. A la vez, con la punta seca definió zonas lineales, rayados y punteados. El aguainta le permitió lograr efectos de claroscuro (“Alegoría divertida”). También recurrió a efectos múltiples de corrosión del ácido (“Como me lo sugirió El Bosco”, “Jugadores para un jugador”). En algunos casos, frotaba la plancha (frottage) para lograr otras texturas, definiendo asperezas. Intensificó los oscuros con la mezzotinta obteniendo negros ideales para las zonas de pasajes, transiciones y penumbras tan sugerentes y tan vinculadas a su temática (“El hombre del gran pez”). Con azúcar sobre la resina creó manchas irregulares (“El hombre del gran pez”). *Un día y una historia* sobresale en ese conjunto y es una de las obras más destacadas que exhibe el virtuosismo de Solari y su capacidad de plasmar la riqueza connotativa.

Notas

¹ Solari, Luis. Textos reproducidos en la presentación del montaje de la exhibición

permanente de Luis Solari, en el Museo Solari de Fray Bentos.

² **Solari, Luis. Entrevista de** Raúl Vera Ocampo. “De la magia rioplatense”. La opinión cultural, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1978.

³ Gilbert Durand, Las estructuras antropológicas de la imaginación. Taurus, Madrid, 1981.

Calles y puertos

Un camino hacia la abstracción

OLGA LARNAUDIE

HILDA LÓPEZ

Calle N° 12, 1960

Óleo sobre tela, 146 x 89 cm.

Hilda López nace en Montevideo el 27 de setiembre de 1922. Muere en la misma ciudad el 2 de junio de 1996.

Tiene 16 años cuando comienza a frecuentar los museos. Señala entonces, en una de sus frecuentes anotaciones, que le atraen sobre todo los dibujos de Sáez. En 1941 ingresa a la Escuela de Artes Plásticas de la Enseñanza Industrial, que será “Universidad del Trabajo” a partir de 1942. Sigue allí los cursos de pintura hasta 1945. Comienza por practicar el modelo vivo al carbón y el dibujo a lápiz. Sólo accede a la pintura al final del aprendizaje. Escribirá: *“Estaba completamente absorbida por la construcción y los valores, quedando de lado el color propiamente dicho”*. Reconoce el positivo saldo de ese trabajo cotidiano, que le aportó los elementos fundamentales de la expresión plástica, con la guía de Rosé y su riguroso manejo del dibujo y la estructuración. Hace grabado durante un año con Guillermo Rodríguez.

Asiste más adelante, entre 1952 y 1954, al taller de Vicente Martín, y allí profundiza en el manejo del color y la construcción en la pintura.

Viaja, en 1953, con Martín y otros alumnos a la segunda Bienal de San Pablo. ¹En 1955 asiste a la tercera Bienal.

Cuando Hilda López comienza a mostrar su pintura, a los 37 años, sorprende por una madurez expresiva, un control del oficio, que son en realidad la consecuencia de un proceso de trabajo prolongado. La fuerza del gesto es un distintivo de las primeras series, entre 1959 y 1966.

En 1963, María Luisa Torrens se refiere a la “*transferencia de los impulsos a la materia pictórica, con lo que sustituye el mundo de las formas percibidas, por el imperio de las fuerzas, de una naturaleza esencial y de*

sus ritmos profundos”.² María Freire le reconoce un notorio equilibrio entre el impulso afectivo y el control racional. Indica que sortea con eficacia técnica el riesgo de la pintura gestual, que pide seguridad en el trazo sin admitir enmiendas, destacando que busca crearse un lenguaje acorde a su sensibilidad y temperamento.³

Hilda conoce en 1958 al pintor italiano Lino Dinetto, a quien considera como uno de sus docentes. Muralista y pintor de temas religiosos, nacido en 1927, Dinetto llega a Uruguay en 1950 para trabajar en la Catedral de San José. Antes de regresar a Italia en 1960, realiza experiencias informalistas en Montevideo. Hilda López lo sigue en la búsqueda de espacios que sirvan de apoyo temático en el arranque de ese proceso. En 1959, ella participa en el XXIII Salón Nacional y el XI Salón Municipal. Hugo Novoa escribe entonces:

*“Hilda López propone un paisaje que desconociendo su obra anterior abre una espera auspiciosa por sus calidades formales. Está resuelto con seguridad de tono, y apoyado en una abstracción formal aceptable...”*⁴

Llegan en esos años a Montevideo exposiciones del italiano Burri, del japonés-brasileño Manabú Mabe, del catalán Tapies, del húngaro-francés Vasarely, y la colectiva “Espacio y color en la pintura española de hoy”. El resultado del concurso internacional de anteproyectos para el “Monumento a Batlle” provoca una intensa polémica, en la que interviene el escultor español Jorge de Oteiza, quien considera injusto el fallo por el cual quedó tercera la propuesta de su equipo. Oteiza escribe artículos, da conferencias, cuestiona la realidad artística local y remueve el ambiente con sus posturas. Sus planteos estéticos inciden en varios artistas, entre ellos Hilda López y Leopoldo Nóvoa.

Hilda es parte de la muestra “Pintores y escultores nacionales” con que inicia sus actividades la Galería Zaffaroni, y sorprende como nueva figura cuando, según M^a Luisa Torrens: *“Suelta la superficie en una perspectiva casi vertical. Está casi al borde de la pura abstracción”*.

Su primera exposición individual se inaugura a fines de julio en esa misma galería. Una servilleta de tela con firmas y dibujos de Pavlotsky, Verdié, Neder Costa, Oteiza y su esposa, Montani, del día de la inauguración, tiene por dedicatoria: “Para Hilda López, de la nada al espacio concreto”.⁵

Su exposición “Streets and inlets of Montevideo”, presentada en

Washington por la Pan American Union en setiembre de 1961, reúne 12 calles y 7 puertos, óleos de 1959 y 1960, y una “Composición N° 20”, abstracta, también del 60. Da lugar a una crítica elogiosa de Frank Getlein en “The Sunday Star, Wash.”. Algunas de sus obras integran exposiciones colectivas de artistas latinoamericanos realizadas por la Unión Panamericana, como “Latin América. New Departures”, que reúne 25 artistas de 12 países, y se exhibe en Chicago y New Jersey.⁶

Hilda López se mantiene fiel en sus búsquedas, a la intención de traducir una concepción personal del espacio pictórico, expresada en varios de sus escritos. Su pintura tiene como hilo conductor esa problemática del espacio, un espacio estático inicial, severamente definido en el manejo de planos de sus Calles y Puertos. “... está la historia de mi entendimiento con el espacio, algo que es profundamente mío. El “espacio” era el que yo había vivido en el campo, pero no lo podía volcar, porque se me iba, se me desparramaba; lo pude concentrar haciendo Calles y Puertos de Montevideo. Que terminé pintando en blanco y negro, porque precisaba decir cada vez menos... Uno hace lo que puede. Y yo he podido entenderme con el espacio, porque me ha acompañado siempre (yo me sentí, en el campo, colgando en el espacio) y también esa necesidad de entendérmelas con él, incluso para asustarme...”⁷ “Para mí siempre es el problema espacial. Los espacios desnudos, receptivos, bloqueados” si se quiere (si no, el espacio no vive), que terminan por abrirse paso en una salida que le proporciona movimiento al estático resto”.⁸ Los Puertos y Calles exhiben una anécdota de masas construidas apenas sugerida, muelles, edificios, aceras en pendiente, materia y sentimiento conjugados, sensación de vacío: “Las masas y el espacio, que son dos cosas completamente físicas”.⁹ Serie de escasas obras, en las que va pasando de un manejo de colores agrisados al blanco y negro, y de la alusión al espacio urbano al exclusivo sustento de las formas.

La Calle n° 12, que integra el acervo del MNAV, es de aquellas en que da mayor cabida a la motivación visual, a través de zonas de color, y el registro de las aberturas en las construcciones.

“Y en una oportunidad en el puerto descubrí lo que a mí me interesaba realmente, mirando un espacio de agua encontré que

era aquello lo que yo quería plasmar. Días y días anduve con eso en la cabeza hasta que logré formularlo en palabras antes de llevarlo a ninguna obra. En un boceto procedente de una de esas sesiones descubrí un lugar de agua donde no hay nada y ratifiqué que lo que me importaba era asirme de lo sereno y crear un espacio habitable para el hombre... Solamente conseguí plasmarlo cuando logré crearle las contenciones y obtener así un espacio espiritual, un espacio sin perturbaciones”.¹⁰ Insistirá en que pinta el espacio vacío, como posible receptáculo de la vida del hombre, “no como una abstracción formal sino de vida... y de ahí se desprenden discursos que si bien incursionan en la abstracción contienen las referencias del espacio “para”.¹¹

Señala en una entrevista que Oteiza llegó a comprender su pintura, “luego de ver los horizontes del campo, que eran los horizontes del mundo que yo entonces habitaba...”.¹² M^a Luisa Torrens vincula esta concepción del espacio con la “proximidad entre cielo y tierra” en estas regiones, recordando a Cúneo y sus Ranchos y Lunas.

Notas

¹ Donde se exhiben obras de Picasso – el Guernica–, Calder, Klee, Mondrian.

² “Una trayectoria brillante e insólita”. El País, Montevideo, 22 /7/63.

³ “Gafas de Hilda López”. Acción, Montevideo, 9/7/63.

⁴ “Jersistencias, contradicciones y búsquedas”. Marcha, Montevideo, 30/10/59.

⁵ Julio Verdié le ofrece ese día dos poemas manuscritos (Médano y Médano2).

⁶ Participan, entre otros, Raquel Forner, Marcelo Grassman, Manabu Mabe, Eduardo Ramírez Villamizar, Mario Carreño, Amelia Peláez, Rodolfo Abularach, José Luis Cuevas, Fernando de Szyszlo junto a Hilda López.

⁷ Tatiana Oroño. Entrevista. “Las voces del silencio”. Jaque, Montevideo 25/11/83.

⁸ Tatiana Oroño. Entrevista. “Las voces del silencio”. Jaque, Montevideo, 25/11/83.

⁹ Olga Larnaudie. Entrevista. “Década del 60. Una pintura de sí o sí”. La Hora, 16/5/87.

¹⁰ Roberto de Espada. “Hilda López por ella misma”. El Día, Montevideo,

2/8/81.

¹¹ Olga Larnaudie. Entrevista. “Década del 60. Una pintura de sí o sí”. La Hora, 16/5/87.

¹² Roberto de Espada. “Hilda López por ella misma”. El Día, Montevideo, 2/8/81.

¹³ “Los pueblos de Hilda López”. El País, Montevideo, 17/6/81.

La ciudad en siete tiempos

Poemas inéditos de Hilda López. 1963

Sin tiras de agua
sin blancos caseríos
árboles
entre calles disimuladas
invadieron en verde.

Quedó la ciudad ajena
alegre
algo tonta
con un bonete de cerro.

Espiral **José Gurvich (1927 – 1974)**

SILVIA LISTUR

JOSÉ GURVICH

Espiral

Medios combinados, 106 x 86 cm.

La obra *Espiral*, de Gurvich, es un collage realizado en cartones pintados de blanco y es la única, de las muchas y variadas espirales que realizó Gurvich, en la que emplea estos materiales y esta técnica. Fue comprada al propio artista por el Arquitecto Alberto Muñoz del Campo, el director del MNAV en el período de la reapertura, luego de once años en los que el museo permaneció cerrado¹.

Espiral Constructiva en colores puros, 42cm x 54 cm 1960

Espiral en colores puros 84 x 63 cm 1960

Para aproximarnos a la obra de Gurvich perteneciente a la Colección del MNAV, debemos remontarnos a una buena parte del arte abstracto del siglo XX, más precisamente a las investigaciones artísticas que directamente se desarrollaron vinculadas a las matemáticas y a la simplificación de las formas: la abstracción geométrica y el arte concreto.

Este proceso fue iniciado por las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo pasado, a las cuales Torres García estuvo estrechamente vinculado: el constructivismo ruso, con Vladímir Tatlin (1885-1953), la Bauhaus (Vasili Kandinski 1866-1944), el neoplasticismo de Piet Mondrian (1872-1944) y Theo van Doesburg (1883-1931), el suprematismo de

Kazimir Malevich (1878– 1935) y el Manifiesto Realista de Antoine Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (1890 -1977), que defendieron un arte libre de fines prácticos, una estética de líneas y planos, comprometida exclusivamente con lo visual.

Dentro de esta concepción del arte, la pintura y la escultura estuvieron pensadas como construcciones, no como representaciones, poseedoras de un lenguaje visual autónomo y con significado propio.

El arte constructivista² presentaba relaciones simples de formas geométricas, y desde la relación de los conceptos *espacio - tiempo* fueron sentadas las bases sobre las que se consideró que se debía *edificar el Arte*.

En uno de los puntos del Manifiesto Realista³ se hace referencia a la abstracción como *la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en los objetos* y a la renuncia del color, definiéndolo como *la superficie óptica idealizada de los objetos, como una impresión exterior y superficial; [...] un accidente que nada tiene en común con la esencia más íntima del objeto [...]* *Afirmamos que la tonalidad de la sustancia, es decir, su cuerpo material que absorbe la luz, es la única realidad pictórica.*

En estas propuestas plásticas se destierra todo tipo de ilusionismo, “materiales reales, espacios reales”⁴ fueron la máxima para estos movimientos que alcanzaron su plenitud luego de la Segunda Guerra Mundial. Esta introducción busca situar esta obra abstracta de geometría libre y blanca en un contexto teórico, y en particular a Gurvich, para imaginarlo en el período inmediatamente posterior al cierre del TTG, en un proceso de ruptura y síntesis, del que emerge este fantástico testimonio.

Gurvich, artista de enorme sagacidad e inteligencia, que incursionó y desarrolló diversas ideas con notable versatilidad, nos deja de esa época una obra sorprendente, que refleja cómo situó su trabajo de investigación en el cruce de las grandes tendencias, cómo experimentó y con qué acierto desarrolló esta propuesta que nos convoca.

En el plano, mejor dicho en los planos de esa superficie blanca recortada, el movimiento natural de la espiral está enriquecido por múltiples juegos, intelectuales y plásticos, en el que no está librada al azar ninguna de las intenciones.

Despojado de casi todo, Gurvich nos conmueve con una obra de muchos desafíos resueltos con intuición y genio.

Si observamos la obra frontalmente, lo primero que observamos es un plano dividido en seis rectángulos, tres superiores y tres inferiores más grandes. Estos últimos con el largo aproximado al doble de los superiores, ciñéndose a las conocidas reglas constructivistas. Los rectángulos inferiores se presentan insinuados y sin delimitar en sus bases, para que en el plano general de la obra, la espiral sea la determinante. Pero si miramos oblicuamente, desde la izquierda del cuadro o desde la derecha alternativamente, la obra muestra todos sus secretos.

Colocándonos de un lado y del otro, comienza el juego de relaciones y de hallazgos en la *Espiral* de Gurvich, que nos llevan un paso más allá de lo percibido inicialmente, invitándonos a ver.

Podemos imaginar que Gurvich mismo dirigirá el recorrido, sonriendo benévolo desde algún sitio, a la espera de nuestros tropezones, errores y aciertos en la lectura.

Julia Añorga de Gurvich, su viuda, ha comentado más de una vez que Gurvich decía que llevaba la medida áurea en la mente y en sus manos. En esta obra es posible reconocerla en el eje horizontal y en las marcadas verticales.

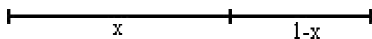
En la práctica es posible construir objetos geométricos relacionados con la sección áurea utilizando únicamente regla y compás, al viejo estilo, pero los integrantes del TTG, además de saber usar el compás, estaban en conocimiento del sustrato de esa práctica, ya que ella fue el “ABC” de su lenguaje.

Los que no tenemos la ventaja de llevarla dentro, vamos a apoyarnos en algo de Geometría y Álgebra, repasando *Sección, rectángulo y espiral áureos*5:

Según la definición de Euclides, la Sección Áurea se establece de la

siguiente manera: “Una recta está dividida en extrema y media razón cuando la recta es al segmento mayor de lo que éste es al menor.”

Supongamos un segmento, que por comodidad consideramos de longitud 1, dividido en dos partes. Vamos a calcular qué valor debe tener x para que sea la sección áurea del segmento:



Según la definición de Euclides, se tiene:

$$\frac{1}{x} = \frac{x}{1-x}$$

$$1-x = x^2$$

$$x^2 + x - 1 = 0$$

Resolviendo la ecuación se obtiene:

$$x = \frac{\sqrt{5}-1}{2}$$

Como la razón áurea es el cociente entre la longitud del segmento y el valor de x , tenemos:

$$\varphi = \frac{1}{x} = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$$

Este valor se puede obtener directamente resolviendo la ecuación:

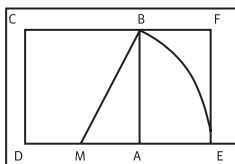
$$x^2 - x - 1 = 0$$

(φ “Fi” es la 21ª letra del alfabeto griego usada para designar a la sección áurea.)

Esta proporción o forma de seleccionar proporcionalmente una línea se llama proporción áurea. Se adopta como símbolo de la

sección áurea (Φ), y la representación en números de esta relación de tamaños, se llama *número de oro* = 1,618.

Para delimitar un **Rectángulo áureo** procedemos de la siguiente manera:



Con la regla y el compás, partimos del segmento DA.

Prolongamos el segmento DA hacia la derecha.

Trazamos el cuadrado ABCD.

Hallamos M, el punto medio del segmento DA.

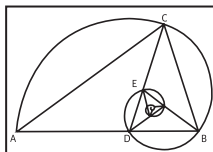
Colocando el compás en M llevamos la distancia MB hasta cortar al segmento horizontal. Obtenemos E.

Completamos el rectángulo CDEF.

¿Qué hemos obtenido? el Rectángulo áureo. El rectángulo AEFB también es áureo. Precisamente esta es una de las características fundamentales de un triángulo áureo: se puede descomponer en un cuadrado (ABCD) y otro rectángulo áureo (AEFB). Dicho de otro modo: los rectángulos áureos son auto-reproductivos.

La Sección Áurea resulta muy importante en el arte, ya que la auto-reproductividad proporciona un factor de unidad en las medidas y, por consiguiente, relaciones armónicas entre los diferentes elementos.

Espiral áurea o de Durer



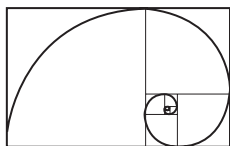
La construcción es muy sencilla: Dibujamos un rectángulo áureo según el método explicado antes. Lo tendremos pues descompuesto en un cuadrado y otro rectángulo más pequeño (que sabemos que es a su vez áureo).

En el cuadrado dibujamos circunscrito un cuarto de circunferencia. Dividimos el segundo rectángulo áureo en un cuadrado y un rectángulo (basta llevar con el compás el lado más estrecho del triángulo sobre el mayor para tener la longitud del lado del cuadrado).

En el nuevo cuadrado dibujamos circunscrito un cuarto de circunferencia de modo que empiece donde terminó el trozo de circunferencia del punto 2.

Se repite el proceso indefinidamente.

Hasta aquí hemos visto la ortodoxia. En la naturaleza encontramos una espiral llamada espiral logarítmica, o espiral equiangular, o spira mirabilis, que aparece citada por primera vez en un escrito de Descartes, de 1638.

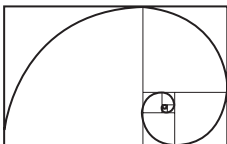


La propiedad que interesó a Descartes de la espiral es que corta a todos los radios vectores trazados desde el polo bajo un mismo ángulo (dicho de otra manera: los segmentos que unen el polo y los puntos de la curva forman siempre el mismo ángulo con las tangentes correspondientes). Es decir, que se hallaba ante una espiral equiangular.

Aproximaciones mediante arcos circulares.

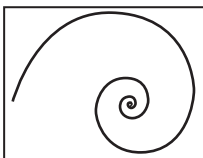
La espiral equiangular descrita por Descartes no puede dibujarse sólo con regla y compás, es una curva logarítmica. Sin embargo, disponemos de algunas buenas aproximaciones. Una de ellas es la llamada espiral

de Durero, que el pintor y grabador construyó de la siguiente manera: dado un rectángulo áureo se divide éste en un cuadrado y un rectángulo más pequeño (mediante una línea roja en la imagen). Es fácil ver que el nuevo rectángulo también es áureo, por lo que se puede repetir con él el proceso (línea verde) y continuar indefinidamente. Pues bien: los vértices obtenidos son puntos de una espiral como la descrita por Descartes. Para tener una aproximación a ella basta entonces unir dichos vértices mediante cuartos de circunferencia.



Un proceso parecido se puede realizar al revés: partiendo de dos cuadrados de longitud uno se van construyendo cuadrados de lado igual a la suma de los dos anteriores. Uniendo los vértices mediante arcos circulares tendremos de nuevo una aproximación a la espiral equiangular, y esta vez con el añadido de que los radios de los sucesivos arcos forman una sucesión de Fibonacci. Se le llama, cómo no, **espiral de Fibonacci**.

Resulta que la espiral náutica se puede aproximar también tomando como base un triángulo isósceles con ángulos de 36° , 72° y 72° y construyendo sucesivos triángulos bisecando uno de los ángulos iguales (en la figura se empezaría con C para obtener D, luego se bisecaría B para obtener E y así sucesivamente). Los triángulos que se van obteniendo son todos semejantes, y cumplen con que la razón entre los lados mayor y menor de cada uno de ellos es exactamente igual a la proporción áurea. Por ello se les llama **triángulos áureos**.



Gurvich utilizó en diferentes obras los triángulos áureos, fácilmente reconocibles en la estructura de rosas y otros elementos de sus cuadros. Resulta fascinante comprender que la *espiral nautilus* está presente en muchas formas creadas por la naturaleza y que entender esta forma ha desvelado a muchos pensadores.

Gurvich, quien trabajó desde el constructivismo buena parte de su producción, no debe haber sido ajeno a estas preocupaciones matemáticas.

Al analizar la *Espiral* realizada por Gurvich, podemos inferir que cuando en los sesenta investigó nuevas propuestas plásticas, partió de ese sustrato constructivista, racional y despojado, pero lo hizo con la misma libertad con la que creó durante toda su vida.

Su espiral tiene esos ejes y esa “estructura medida” muy clara en los rectángulos, que son el asidero con la razón y el ancla de la obra, pero también tiene la total libertad en la curva que asegura que es mucho más que un ejercicio de geometría.

En la *Espiral* de Gurvich, los cartones están pegados de tal forma que desde la derecha vemos marcadas las verticales de la obra y desde la izquierda nuestra vista percibe solamente las líneas curvas de la espiral, en un juego de planos que nos invita a seguir mirando y a seguir descubriendo cosas.

La espiral es un símbolo arquetípico, es decir, de uso universal, que está presente en muy diversas culturas y épocas, siempre asociado al movimiento, a la creación, al origen. Es el símbolo más antiguo encontrado en todos los continentes.

La espiral es símbolo de la acción envolvente, de constante movimiento, de dinamismo, transformación, de cambio. Es una forma viva y abierta, capaz de expresar naturaleza y creación en su totalidad.

Así podemos ver los pequeños rectángulos del centro u origen de esta espiral pegados hacia arriba y hacia abajo, como pequeños pedales generadores del movimiento que impulsará las líneas y levantará esos pequeños planos recortados hasta darle la fuerza al movimiento de la curva, haciendo que la espiral cobre otra

dimensión.

Estos cartones, que en realidad permanecen tan rígidos como antes de ser cortados y ordenados por Gurvich, se mueven con nuestra mirada, nos señalan las verticales y las curvas de una espiral nada ortodoxa, “desprolija” y mágica, sin usar más recursos que los que ofrece el volumen del propio material empleado y pintado de blanco por este artista que, con tan poco, ofrece tanto.

La forma de las espirales que usamos para espantar mosquitos son Espirales

Fermat⁶, quien las investigó en 1636, y su ecuación es $r^2 = a^2 \cdot \theta$

Notas

¹ *M. del Campo estuvo al frente del mismo desde el año 1961 hasta 1969. El museo reabrió en el año 62 y el ingreso de la obra está asentado en el año 1966.*

² *Es interesante señalar que el término Arte Constructivo fue utilizado por primera vez en forma despectiva por Malevich para referirse al trabajo de Alexandre Rodchenko, en 1917.*

³ *Manifiesto Constructivista o Realista, 1920, Naum Gabo y Antoine Pevsner.*

⁴ *“Arte Concreto”, 1930, Theo Van Doesburg.*

⁵ *Epsilones. Alberto Rodríguez Santos* <http://www.epsilones.com>

⁶ *Euclides. Los Elementos, libro II, proposición 11.*

⁷ *Pierre Fermat nació el 17 de agosto de 1601 en Beaumont-de-Lomagne y falleció el 12 de Enero 1665 en Castres, Francia.*

Tarjeta roja

FERNANDO LÓPEZ LAGE

HUGO LONGA

La muerte gorda, 1987

Acrílico sobre tela, 150 x 120 cm.

“Busco superar las limitaciones y la parálisis a la que está sometido un país empobrecido y gris, donde la utilización del color es considerada situación agravante para la salud mental de sus habitantes.”¹

Hugo Longa

La estridencia del color, el empaste de la pintura, la pincelada violenta, la gestualidad expresionista y la iconografía definen la obra de Longa de la década del 80.

Longa incidió de manera singular en la producción de algunos artistas dentro del pacato medio uruguayo.

Uruguay, a mitad de los 80, salía fragmentado de la dictadura militar (1973-1984). Se abría camino hacia una democracia tutelada donde los Derechos Humanos serían asignatura pendiente, tema recurrente, entre otros, dentro de la iconografía de Longa.

Por otro lado el contexto mundial revisaba su historia, caía el muro de Berlín, perestroika y glasnost en la ex URSS, aparecían líneas estéticas y artísticas como la *bad painting*, los *nuevos salvajes*, la *transvanguardia*, el *neconceptualismo*, la *neofiguración*, el *punk* y el *post punk*; hechos que irradiaban al mundo nuevas ideas y actitudes.

Hugo Longa irrumpe en ese contexto con un legado de obra descomulgada y sin concesiones; se decanta como gran pintor y maestro que rompería con la tradición de la paleta baja uruguaya, grisalla, como él la nombraría, instaurada en tiempos de moderación ciudadana.

El color será su consigna revolucionaria, e increíblemente el uso de esta paleta alta y brillante, ocupará un lugar conceptual notable en sus obras.²

En la pintura de Longa, el *cómo y qué* van de la mano, ocupan el mismo lugar, no podrían leerse por separado. La paleta irrestricta, la textura explosiva, la mirada subjetiva del mundo, eran reglas generales en su estudio. Ese era un sitio donde se manejaba información proveniente de diferentes lugares del mundo (libros, catálogos, revistas), y el aire de esos tiempos se filtraba en el ambiente. Además, tenía una predilección especial por el cine, que lo cargaba de imágenes y enriquecía su iconografía. Su cine favorito era el de terror y, dentro de éste, tenía una especial predilección por el slasher.³

La muerte gorda

*“Sin una tradición que lo explique ni lo respalde, la pregunta que intentan despejar los críticos que por él se interesaron es saber de dónde provenía esa paleta iridiscente”*⁴.

Como asiduo visitante del estudio, uno veía obras que de un día a otro cambiaban de color o se les agregaban imágenes; obras *work in progress*. Longa no paraba de retocar algunas de sus obras: un autorretrato, que comenzó en 1984, continuó pintándolo hasta los últimos días de su vida. Lo pintaba, le agregaba o le sacaba texturas y colores, sin perder nunca la estructura del autorretrato, que en un comienzo era realista y terminó acercándose más a la imagen del Nosferatu de Murnau.

Pinturas de fines de los años 60 fueron repintadas por él en los 80, y eso es algo que tiene en común con Luis Solari, otro maestro uruguayo. Hay obras con un largo proceso de elaboración, como “La muerte gorda”, que pertenece al acervo del Museo Nacional de Artes Visuales, que por mucho tiempo se llamó “Tarjeta Roja”.

Los títulos también sufrían cambios y las obras sólo adquirían su nombre definitivo al ser expuestas y catalogadas.

El personaje central del cuadro es una mujer gorda que sostiene en su

mano, a la manera de un árbitro de fútbol, una calavera roja, icono que se repite en muchas de sus obras.

En este caso, el diálogo con el espectador cuestiona con ironía temas como la muerte contradictoriamente festiva, sarcásticamente colorida y paradójicamente gorda tanto en lo referente a la forma como a la textura de la pintura. Longa se jactaba de contar los pomos de óleo de cada color que usaba en cada cuadro, y era muy común escuchar frases como *“éste tiene 45 pomos de amarillo”*.

Es, por lo tanto, el espectador el que le otorga sentido a la obra. Si comprende todo lo que hay debajo de esas capas, si puede formar parte de ese universo, es entonces cuando Longa hace el guiño y le saca tarjeta roja. Automáticamente lo deja fuera del juego y lo convierte en un outsider.

La irreverencia de las obras de Longa podría también asociarse al concepto griego de anaideia, vinculado a la desvergüenza y la provocación. Este concepto es adjudicado a los filósofos **cínicos**, junto con la **parresía** o franqueza y libertad al hablar sin represión, así como el hybris, o pecado de exceso. Estos principios configuran la **moral** griega como una moral de la medida, la moderación y la sobriedad. Tratar temas como la muerte con tanta hilaridad es, para el común denominador, sinónimo de frivolidad, concepto al que el arte se siente ajeno, y sobre todo el uruguayo, apegado aún a valores como la nostalgia, la medida y el perfil bajo. Esta podría ser una de las causas por la cual su obra aún no es lo suficientemente reconocida. Está cargada de ironía, es desacralizadora, cuestionadora, conduce a la reflexión.

Por lo tanto, su traducción requerirá un cuidado extra y quizás una explicación, y esto sigue siendo una deuda pendiente con la obra de Longa. Sólo el tiempo podrá definir cómo se integra al proceso de la historia del arte uruguayo este artista que, hasta el día de hoy, sigue siendo un outsider.

Fernando López Lage

Notas

¹ Manuscrito biográfico, 1989.

² Hubo casos anteriores y particulares que usaron una paleta alta como: José Cúneo, Figari, Blanes Viales, Petrona Viera, Laborde y otros que conformaron al planismo en nuestro país. Estos fueron clasificados como la otra escuela uruguaya, ya que la hegemonía de nuestra modernidad estuvo marcada por la influencia de la escuela JTG.

³ El cine slasher es un subgénero de las películas de terror y se mantuvo vivo gracias a nuevas y creativas maneras de matar a los personajes. “Halloween” de John Carpenter se estreno en 1978 y en esta nueva fase del cine de terror se llevaron a cabo las más ridículas películas así como también se crearon obras indispensables para el mismo género. Un psicópata enmascarado que persigue y mata gráfica y explícitamente a una serie de victimas, en ningún orden en particular y sin haber sido provocado. Las victimas son adultos jóvenes que se encuentran sin supervisión de adultos, y que practican sexo inseguro y toman drogas de todo orden. En medio de esa realidad muy específica el SIDA comenzaba hacer estragos en el planeta, junto a las armas de destrucción masivas, nuevos componentes de países lejanos y medianamente lejanos. El asesino casi siempre usa armas no convencionales, motosierras, navajas, cadenas y objetos filosos. Es inmune e impune a todo; ser atravesado por una bala, quemado, ahogado, apuñalado. De a poco se van revelan detalles de la infancia del asesino, que explican su estado mental enfermizo, y el porqué persigue víctimas con determinadas características.

⁴ Gustavo Laborde El País, domingo 25 de agosto, 2002.

El fuego oculto de la verdad

MELISA MACHADO

HUGO LONGA

La muerte gorda, 1987

Acrílico sobre tela, 150 x 120 cm.

Oculta tras un resplandor de fuego que aparentemente la recubre de cierta inocencia, *La muerte gorda*¹, de Hugo Longa (1934-1990), tiene profundas reminiscencias de Kali, la implacable diosa hindú de la destrucción, el aspecto terrible de Shakti, principio creativo femenino universal.

Aquel que mira puede llegar a creer que está frente a una de esas imágenes donde la redondez de lo femenino invita a relajarse y disfrutar la voluptuosidad de las formas. Una “gorda” que remite a otras “gordas” admiradas y pintadas por artistas de diversas épocas. Pero apenas se aguza la vista y se abre la percepción, aparece la implacable ferocidad de la guerrera: el arquetipo de Kali, la gran transmutadora.

En la tradición tántrica hindú, Kali es una mujer negra de cuatro brazos que en una mano lleva una espada, en otra la cabeza del último demonio que ha matado, con los otros brazos/manos anima a sus devotos y apoya uno de sus pies sobre Rudra/Shiva, su equivalente masculino.

Usa como adorno una corona o un collar de cráneos, y como pendientes dos cuerpos muertos. Su ropa es una faja hecha de las manos de los hombres que ella misma ha matado. ¿O transmutado? Tiene los ojos oscuros, de un rojo sanguinolento; su cara y sus senos están cubiertos de sangre.

Pero Kali no es sólo el arquetipo de lo terrible. Como toda mujer u hombre de naturaleza completa y comprensiva, es luz y oscuridad, el logro de “la verdad” en sí mismo.

En su desnudez absoluta, Kali se encuentra libre de toda ilusión, y libera, a su vez, de toda ilusión. Está más allá de la forma; más allá de *maya*. Es la naturaleza despojada. La que descubre y desenmascara lo que no-es.

Dice la tradición que todo aquel que se cruce con Kali morirá y renacerá a una nueva vida, a otro estado de conciencia. Porque “la muerte gorda” es el fuego brillante de la verdad, aquello que no se puede ocultar bajo las vestiduras de la ignorancia.

Ella es la creación incesante, lo que pugna por ser develado.

En la imagen tradicional tántrica hindú, cada una de las cincuenta cabezas humanas que adornan su cuerpo representa las cincuenta letras del alfabeto sánscrito, depósito del conocimiento y de la sabiduría.

Su faja de manos humanas simboliza la acción del karma y sus blancos dientes, su pureza. Su(s) mano (s) derecha (s), hace (n) el/los mudras de “miedo-no”.

Kali no tiene miedo. Desprecia la ignorancia, anima el conocimiento. Sus tres ojos representan el sol, la luna y el fuego. Con ellos observa los tres modos aparentes del tiempo: pasado, presente y futuro.

Si Kali es una madre, su fuerza y su violencia se asocian con el parto, con ese umbral de vida. La Madre comparte con la Naturaleza el proceso de crear y destruir, el flujo cíclico de suavidad y violencia, luz y sombra, concentración y explosión. Es también el caos primordial de donde surge toda vida, el Big-Bang del que habla la física cuántica.

Y así como el útero materno acoge al feto cuando todavía no es consciente de sí mismo, es la mujer la que seductora y amorosamente promueve el estallido sexual: el orgasmo, la *petite mort*, la disolución momentánea del ego o de la personalidad consciente.

Sin lugar a dudas, Hugo Longa dialogaba con el arquetipo de la diosa.

En su “muerte gorda”, pintura realizada tres años antes de su muerte física, Longa erizó la violenta, oscura cabellera de Kali y la tendió al viento como furia sin rienda, como líquido desmedido. La erizó y colocó allí cuatro calaveras. Y una más sobre la mano izquierda. Bajo ésta, un eléctrico personaje alado azul-celeste. Un guiño quizás: un mudra de “miedo-no”. Un punto rojizo sobre el ojo izquierdo complementa la terrible

imagen y recrea sus tres ojos: la capacidad de denunciar el sentido del tiempo, la ilusión de Cronos. Y la capacidad de ver/intuir, más allá de la forma de las cosas.

A la humanidad le ha resultado difícil conciliar vida/muerte, luz/oscuridad, placer/dolor, Eros/Thánatos, entre otras polaridades. Durante siglos estas cualidades han sido vistas por místicos, poetas, filósofos, artistas, psicólogos, diversos estudiosos y hombres y mujeres de todos los tiempos, como polaridades o principios irreconciliables. Quizás sea éste el “tiempo” de dejar de ver estas cualidades de manera dual y asumir, al fin, la integración de los principios universales primordiales.

Eso es lo que algunos artistas como Hugo Longa suelen hacer muy bien: ver, mostrar, simbolizar, complementar. Y sobre todo, dejar ahí las miguitas para que Hansel y Gretel reencuentren el camino de regreso a casa. En lo posible, antes que venga un pájaro y se las coma. O antes de que advenga la muerte física.

Dicen que ésta es la era de Kali, la era de la transmutación. Dicen también que el centro de la mujer y del hombre ha mudado del corazón al vientre y del vientre al sacro. Que ya no podemos seguir confundiendo el amor compasivo con el amor voluntarioso, ni el amor voluntarioso con el amor verdadero: aquel que complementa, el que une los opuestos.

Dicen que la llave de este amor divino está en el sacro, el sitio más denso del cuerpo, allí donde reside la luz y la oscuridad, la poderosa serpiente dormida, la vibrante kundalini. La que, si despierta sin la preparación adecuada, puede “provocar la muerte”. ¿La muerte física o la transmutación del espíritu?

Dicen que uno de los caminos para lograrlo es el tantra: la preparación para la sexualidad luminosa, para el abrazo místico. Cuerpo, corazón y espíritu esperan detrás de la puerta que todo espejismo sea diluido, que toda malversación encuentre su final, que toda manipulación sea descubierta, que sean liberadas todas las cadenas.

Si no fuera así, ¿qué sentido tendría la sojuzgación del deseo, la aniquilación de lo burdo, la purificación del templo, el ritual y el sacrificio? ¿Para qué ejercitar los músculos, para qué acorralar

la mente, para qué crear cuadros, películas o piezas de terrible y entrañable belleza? ¿Para qué respirar en profundidad, para qué escribir sobre imágenes como ésta u otras, si no para atisbar lo divino?

¿Para qué acrecentar la visión y vencer los propios límites, físicos, intelectuales, espirituales o psíquicos, si no para alcanzar un sólo cuerpo/mente? El de la mujer y el del hombre “completos”.

¿Para qué ansiar la transmutación si no para alcanzar la unión de Rudra y Kali, Shiva y Shakti, yin/yang, los dos principios universales arquetípicos?

¿Para qué, si no para lograr la unión de un sólo cuerpo/alma?: el divino, repartido desde el principio hasta el fin de los tiempos en múltiples estrellas de hermosura ².

¹ *La muerte gorda*, Hugo Longa (1987), acrílico, óleo y pigmentos. 1.50 x 1.20.

² “¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida o la luz de la muerte?

¿Qué se busca, qué se halla, qué es eso: amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su bondura, sus rosas, sus volcanes, o este sol colorado que es mi sangre furiosa cuando entro en ella hasta las últimas raíces?

¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo, repartido en estrellas de hermosura, en partículas de eternidad visible? (...).

Gonzalo Rojas (Chile, 1917). “¿Qué se ama cuando se ama?”.

FERNANDO LOUSTAUNAU

PABLO DAMIANI

Enfrentados, 2001

Madera tallada, 171 x 99 x 28 cm.

Trabajar la escultura en madera, pero incorporando otros materiales, es algo bastante usado y hasta abusado por artistas contemporáneos (entendiendo la contemporaneidad en un sentido bastante laxo).

En Damiani, sin embargo, impresiona a primera vista cierto vigor y cierta independencia por las formas, independencia que lo lleva a abrir nuevos –y a veces inescrutables– frentes. Las obras se constituyen de modo arbitrario, particularmente arbitrario hacia nuevas unidades, en un inventario que incluye casi todos los movimientos posibles de todo aquello que la mano humana es susceptible de hacer, de formar, de deformar. Es como una suerte de atentado a la escultura, a la obra con mayúsculas, pero no se trata necesariamente –o al menos, con carácter exclusivo–, de algo de naturaleza profanatoria.

Es una suerte de juec de massacre, ya que involucra la desaparición de la forma como es evidente, pero sin perder el sentido denunciatorio que pudo haber tenido en sus primeros cultores una centuria atrás.

No es que la obra de Damiani no se pueda ver como “denuncia” también, pero es menos residual a la africanidad que los primeros deformadores formales, y ninguna forma de alegato en Damiani tiene un carácter claramente interpretable. No es afiliable entonces a un sistema pedagógico ideologizante, como supo suceder con tantos artistas y émulos de artistas.

Damiani deforma desde occidente; su ojo clínico va dirigido a tentáculos, péndulos, signos inconsecuentes con la lectura, con la tradición de occidente. Pero sin dejar de serlo. Su obra no obliga a pensar en otros escultores, por más que las posibilidades que tienen los artistas de generar formas son finitas. La desesperante búsqueda

de la crítica en hallar antecedentes, mentores, corrientes, tropieza en Damiani con una nueva forma de salvajismo. Ya que no practica un desprecio de la academia, ni una absorción servil a todo aquello que los otros mundos fueron insertando. Normalmente, el artista se justifica a través de una procedencia; muchas veces termina por ser beneficioso un determinado origen marginal. Otras veces es la ideología la que se pone al servicio de una producción estética en sentido lineal. Nada en principio es juzgable, ya que el discurso que el arte produce termina hablando solo, como los locos, por más deseos que el artista, que los críticos tengan. La resolución plástica en Damiani es extranjera de un mundo, de cualquier mundo. Podría ser de un acá como de un allá. Las formas se podrían parecer a la anatomía de cualquier humanoide, tanto como no tener nada que ver con ella. No es abstracto en el sentido clásico de la síntesis, ya que en ocasiones es barroco y hasta se le puede identificar con íconos bien trazables. La abstracción sería una consecuencia de una mirada genérica, ya que todo parecido con la realidad en Damiani es mera coincidencia. En tal sentido hay algo onírico, pero no desde la poesía romántica (más allá del carácter técnico del término), sino desde la irreverencia para agregar formas incongruentes, sólo dotadas de una lógica interna. A ello se debe agregar algo a lo que sólo cabe el calificativo de vigor: hay una fuerza, una vocación de abuso de los límites que la sociedad impone. En ese sentido es forastero, forastero a un pacatismo congénito que se pasea por los talleres de la vida. No hay en Damiani pudor, ni respeto, ni tradición confesa. Son atributos de cuerpos extinguidos antes de alguna era, son formas casi no transitadas, por más que ya no halla forma que no haya sido transitada. En todo eso radica la situación de Damiani; no es un arte de culto, pero el denunciado salvajismo no es ignorante de un pasado. Las superficies reciben la nobleza de la madera en distintas versiones que pueden ser meras vetas, las manos del artista, el paso del tiempo u otro elemento. Pero lo cierto es que se generan capas apetecibles, que van vistiendo la pieza, haciéndonos olvidar el origen del material, para dar paso a sensaciones ópticas por demás diversas. A su vez, hay inserciones que pueden ser de diversa procedencia, que se inscriben como marcas, trazas a fuego de un pasado-presente, o de un porvenir

con nostalgia adelantada. Es ígneo en vetas pelirrojas que deja el tiempo, pero a fuego lento, como la aguja del reloj. Todo es muy aletargado, hasta que se da prisa.

En lo más intenso de la heterogeneidad, se producen encuentros. No llegan a ser armoniosos, pero tampoco suenan improvisados. Es como que las cosas se concatenan en una armonía que la pieza funda. No es cualquier lógica, no es susceptible de aplicación en otro sistema, pero se entiende lógicamente dentro del marco interno en el que se funda.

Al llegar la hora compulsiva de pensar ancestros en la obra de este artista –tarea que todos solemos emprender, muchas veces cometiendo grandes injusticias–, la lista puede ser tan amplia como inconexa. Una buena señal, ya que esa anarquía, sería una manera de demostrar que lo que hace Damiani se parece a Damiani.

Por un lado, el artista nos lleva a pensar en escultores italianos, tales como Giacomo Balla. Es como si la estructura en algunas piezas se pareciera a la síntesis a la que ha sabido llegar Balla, en ocasiones. También Umberto Boccioni, en cuanto permite que se conformen cavidades que dan espacio para que se conformen nuevas y nuevas capas, que son nuevas lecturas de la obra. Fuera de estos cultores futuristas, formas que son ausencia de las mismas, se nos muestra el cubano Agustín Cárdenas. Curiosamente, una obra conocida de este artista, *Bonjour a la terre*, data de 1961, año en el que llega al mundo el propio Damiani.

Entre los uruguayos habría un innegable torrente torresgarciano, y las secuelas que tienen en la madera y el desprejuicio de las formas antecedentes múltiples. Damiani no es ajeno a ese legado, pero, a diferencia de muchos de esos padres culturales, parece autorizarse elementos menos racionalizables. Es como si los emblemáticos juguetes del Maestro fueran masacrados. Un juego satánico, con el fin de destruir juguetes.

También la inclusión de signos aparentemente inconexos, algunos casi habitados como ánimas, dan un clima inusitado en la escultura nacional.

Por 1970 Jacques Monod sorprendió con un título, *Le hasard et la nécessité*. El célebre bioquímico se mostraba crítico con las

explicaciones teleológicas y animistas que implican una suerte de alianza entre el hombre y su entorno, la naturaleza. También refuta las conclusiones a las que se llega en torno a esas alianzas con elementos culturales. Para Monod, las propiedades de lo viviente deben explicarse a partir del azar que reina en el nivel microscópico, y ser compatible con la termodinámica. Salvando los vicios de toda trasposición disciplinaria, lo cierto es que el proyecto estético de Pablo Damiani parece debatirse entre aquello librado al azar y lo nada arbitrario de los requerimientos que la pieza tiene, dentro de la lógica interna que lo ilumina y sin abandonar las microscópicas partículas que se tornan con frecuencia esenciales. Si Monod pone en cuestionamiento los códigos genéticos y el origen de la vida, en Damiani parece haber como una reformulación del sentido de la escultura, la pertenencia a una cultura, a un dado saber, a un sistema de pensamientos. Hay como un “azar” en los signos elegidos, pero luego éstos se convierten en una verdadera “necesidad” que hace pensar en el sentido (dándole a la palabra la mayor intensidad). Una “necesidad” en la consolidación de formas que de algún modo nos digan algo del nuevo nosotros de hoy.

Fernando Loustaunau

La identidad en tensión

TATIANA OROÑO

HILDA LÓPEZ

Autorretrato, 1977¹

Óleo sobre tela, 110 x 60 cm.

El “Autorretrato” corresponde a una serie realizada en los años 1976-77, cuando el terrorismo de estado desencadenaba su escalada represiva más aguda y coordinada y, junto con la destrucción de instituciones, circuitos de pertenencia y vidas, quebraba el modelo cultural en el que había transcurrido el quehacer artístico de Hilda López (1922 – 1996). Un modelo respecto al cual se había movido con autonomía pero al que también, por esos mismos derechos adquiridos dentro del campo, representaba. “Modelo de identidad expansivo y autorreferencial – cito a Gabriel Peluffo¹ – que definió con mirada etnocéntrica el campo de la cultura nacional”. Era entonces una mujer de 55 años. Y no había sido una mujer-tipo sino autoconstruida, atípica para los estándares de género establecidos. Que de la esfera de lo público a la de lo privado, había desplegado estrategias de un yo independiente de prototipos y binarismos en cualquier terreno. Y que no resultó encasillable en ninguno. Fue unánimemente reconocida. Tal vez sea sólo anecdótico, acaso no, consignar que los juicios de valor relativos a su obra y persona provienen generalmente del repertorio de atributos de género masculino.

La reflexión resultante y a la vez preliminar al comentario de la obra, reflexión que propongo como primera vía de acceso a esa imagen que elegí porque me eligió a primera vista, es que la obra artística de Hilda López implicó construcción identitaria. No rígida sino fluida. No admite, por lo mismo, adjudicaciones rígidas de sentido.

Intentando lo posible ²

“Trabajar con la cuerda tensada al máximo, eso es lo propio de un artista”³, escribió Hilda López como conclusión y remate de una página en la cual, reflexionando sobre la asignación del papel social de testigo crítico en el caso de los creadores artísticos –a partir de preguntas capicúas: “¿un cronista es un artista?, ¿un artista es un cronista?”–, resuelve en pocas líneas falsos dilemas, con la afirmación transcrita al principio.

La página, destinada a sí misma supongo, está fechada en 1975, año bisagra en el escenario local y preámbulo, en la línea de desarrollo de su obra, del segundo y último período inaugurado justamente por los retratos y autorretratos –entre ellos, éste del MNAV– que expondría en *Coral* (Alianza Francesa, 11.04.78), hace exactamente 30 años. El montaje de las telas en andamios tubulares, puestas en diálogo con los dibujos colgados de la pared, materializó en la oportunidad el espíritu coral, un ideal de participación colectiva postulado por la propuesta y propuesto por las obras. Y en disputa simbólica con el discurso de una sola vía de la dictadura, el del autoritarismo. “Desde 1973, la doctrina de la seguridad nacional y, en especial, su capítulo del «enemigo interno», institucionalizó la fisura del *corpus* nacional desde el discurso del poder, internalizándola en cada ciudadano, a quien se le ofreció una sola alternativa de conciencia. La lógica del terror vino a cancelar [...] aquella suerte de mitología de la familia uruguaya que parecía haber sido la condición inexpugnable de nuestra identidad durante más de sesenta años”.⁴ Hilda López retrata los rostros, identidades personales más cercanas en el afecto, del sujeto social que la incluye. Manuel Espínola Gómez, Sarah Guerra, Raúl Zaffaroni, entre otros. Conocía la pertenencia por ósmosis participativa a núcleos de afinidad. Un colectivo de límites permeables: el sector de los llamados “trabajadores de la cultura” en el Uruguay de entonces o, estrechando más el círculo, el de los “artistas plásticos”. Intelectualidad identificada con una cultura de horizonte humanista y politizado, la izquierda ilustrada del Uruguay post-batllista. Un sector, para el que autoexigencia y autoestima iban de

la mano, cursaba la más impensada crisis. La de su liquidación como sujeto histórico. “*No se sabe dónde empiezan las cosas, no se sabe dónde terminan las cosas*” – comentará diez años después Hilda López. En respuesta al traumático giro de la vida, volvió a la investigación de la figura humana. Un “coro” de rostros reconocibles, los pintores amigos y el propio, retratados con seguro ademán, trazo vigoroso, gestualidad intensa. Esa libertad virtuosa de su brazo provenía, entre otras cosas, del trabajo sostenido. Su primera admiración adolescente había sido la soltura de Carlos Federico Sáez. Su primer aprendizaje, el riguroso manejo del dibujo y la estructuración con la guía de Manuel Rosé. De José Cúneo, de sus cielos campesinos alunados, había aprendido. También del color de Lino Dinetto. Había incorporado inflexiones informalistas que estaban en el aire no sólo local – Tapies y Burri habían sido acogidos con receptividad en Montevideo – y con esos insumos había practicado reelaboraciones, como señalara en 1962 Celina Roller, hacia “una creación de contenido expresionista”.

El repertorio de presencias iconográficas acreditaba universo intersubjetivo, de pertenencia, en tiempo de exclusiones, desapariciones y aparecimientos de cuerpos irreconocibles. Se trataba de un coro sin voces pero vibrante, visualmente polifónico, en tiempos de silencio. En épocas de borramiento de identidades, el brazo ⁵ de la artista confirmaba identidades. Las redefinía, dramáticamente. En lugar de lo borrado, lo dibujado. Y en el “Autorretrato”, además del dibujo, el color. Su “zarpa de pintora” imprime prueba de existencia y rastros, deliberados. Un brochazo rojo divide el negro del fondo, contrastado con el blanco que mancha la cara. El cuadro es resultado de un trabajo *coral*, también, con *agudos y bajos* cromáticos.

Aquel dictamen de 1975 recoge su experiencia, para entonces de una década y media de integración, casi siempre beligerante, en el campo institucional del arte. Vale como registro de la única asignación de deber asumida por Hilda López: trabajar sin concesiones. Con ella la pintora ratifica una petición de principios clave en momentos de pensamiento en crisis. Significa una reapropiación identitaria que, además de ser declarada y respaldarse en la obra ya hecha, legitimará

con la obra del momento, y también con la producida posteriormente –quizá por la que es más conocida, como la serie de *Los adioses*–, siempre *rigurosa, despojada y severa*, según la caracterizó Jorge Abbondanza.

Puede verificarse la pertinencia de tales atributos ante este óleo vertical, fechado en 1977, en el cual el descenso del horizonte de visión refuerza el gigantismo del rostro erguido, como impulsado hacia arriba hasta desbordar el plano de la pintura. “Suelta la superficie en una perspectiva casi vertical” había escrito con admiración María Luisa Torrens en ocasión de la primera muestra colectiva en la cual participara Hilda López en 1960, desconozco con qué obras. Ésta que comento ofrece la posibilidad, por cierto atractiva, de hacer casi palpables algunas constantes de su temperamento y sensibilidad plásticos, cualidades que destacó en ella María Freire, como, por ejemplo, la investigación del espacio, esa “fidelidad constante a su voluntad de traducir una concepción personal del espacio pictórico”⁶. En esta tela el espacio, invadido por la insondable expansión del negro, vibra con la lucha de opuestos y la confrontación de mancha y figuración. Un surco cálido atraviesa el negro, que es la ausencia del color, acromático y frío. Además de su peso visual, el negro inviste ostensiblemente valor metafórico (“los negros” de su obra la emparentan, en la perspectiva de la crítica, con otros contemporáneos como Espínola Gómez), al igual que el trazo/tajo rojo que lo divide, de un brochazo oblicuo. La artista los hace valer “*como negativos y positivos vitales*”. Con la fuerza del gesto que le es característica, el arrastre del rojo saturado impregna con connotaciones sanguíneas la palpitante vida psíquica del rostro crispado que emerge del fondo dado a la tela, la boca dispuesta al clamor o el grito. El negro es sustractivo, hay una sustracción de la fisicalidad. El cuadro no le adjudica cuerpo a ese rostro, único resto corporal que aparece plásticamente “sostenido” por la longitudinal forma roja, acaso *resto* figurativo de una chalina. Acaso. Lo que es casi seguro es que un balance ético solventa la presente *gestalt* visual. El resto es lo que resta, no es (lo) restado, sino lo que queda en pie: un rostro vivo. La imagen de una identidad psíquica y pasional para la cual todo el entorno sustraído a la visión, y acaso a la comprensión,

vive en la traza indeleble de una memoria en rojo del cuerpo, y sus distintivos, y su sangre.

Lo que está en rojo en un balance contable es lo que falta. Lo que está en rojo aquí, en pintura, es lo que queda vivo en la memoria del cuerpo, en el impulso y el oficio del brazo, en el proyecto de hacer arte y ser persona. Por una economía de desplazamientos “y pasajes”, la pintura concentra todo el capital visual de la identidad en la expresión facial, sufriente, impaciente, de ese *rostro- resto- rastro*.⁷ Rostro que la representa, identificable, en/con la pintura. Pintura que la representa(ría) aun cuando no se tratara de un “Autorretrato”, puesto que, según dijo: “la realidad que doy es la que siento, ya que la pintura me permite una manera de ordenarme en el mundo. [...]” En una sola frase: “es un trampolín para proyectarme como persona.”

Coda

Se me ocurre que Hilda López hubiera traducido la máxima clásica “hay que ser el que se es”, por hay que hacer el ser. Algo así. Hacer obra artística equivale a ir haciendo varias cosas a la vez. Entre ellas, ser. Algo que no termina. El ser es *work in progress*. Lo mismo que la identidad. Si es trabajo empezado, sigue.

Por ejemplo, sigue siendo interpelante la voz del “Autorretrato” –forma, formato, trazo, color, tensión, textura–, la que integró un coro hace justo 30 años. De voces del silencio.

Y nos habla.

Notas

¹ “Crisis de un inventario”, *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* (63-73),

Hugo Achugar – Caetano, Gerardo. Comp., Trilce, Montevideo, 1992.

² El schützinger invierte el título del autorretrato de René Magritte, *Intentando lo imposible*, de 1928.

³ Olga Larnaudie, “Selección de escritos” (27), *Con nuestra gente. Homenaje a Hilda López* [Catálogo Exposición].

⁴ Gabriel Peluffo, op. cit.

⁵ “*Esa presencia que atropella y se patentiza por mi mano como si estuviera segura del camino [...] todo debe pasar por el brazo [...]*”. Entrevistas periodísticas (M. L. Torrens, *El País*; Elisa Roubaud, *BP Color*, 1978) citadas por O.Larnaudie, op.cit. (12,13).

⁶ Olga Larnaudie, op. cit.

⁷ Glosa del título de su instalación de 1991, *Rostros- Rastros- Restos* (Galería Latina).

GABRIEL PELUFFO

CARLOS FEDERICO SÁEZ

Hoja de biombo

Óleo sobre tela 56,5 x 168 cm

El hecho de que el Museo Nacional de Artes Visuales haya obtenido esta pieza en 1997, recordando el significado del acto pictórico como “juego”, viene a establecer cierto vínculo nostálgico con las convicciones estéticas y las matrices éticas de la abstracción en los tiempos de la década del cincuenta. Hacía ya tres décadas que se había comenzado a sentir la crisis de sentido de la pintura moderna, por lo que esta adquisición es casi un acto simbólico que vuelve a traer la obra de Sáez al escenario de los conflictos, replicando el gesto del Museo de Bellas Artes en 1917, cuando se crea por resolución ministerial la Sala Carlos Federico Sáez y se constituye el primer cuerpo integral de obra modernista ingresado a su acervo.

La “vía de acceso” a una pregunta y algunas consideraciones sobre las transformaciones de las políticas adquisitivas y expositivas del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo a principios del siglo veinte, ha sido, en mi caso, el pequeño cuadro de Carlos Federico Sáez obtenido por dicho Museo (hoy de Artes Visuales) en 1997, correspondiente a un fragmento de “biombo” con los que respaldaba la imagen de sus modelos ese artista en su taller de Roma. Daniel Muñoz, testigo de los hechos, recuerda que una mañana, mientras posaba para este joven pintor uruguayo en Italia, llegó al taller romano el pintor Sánchez Barbudo y fue inmediatamente atraído hacia ese biombo “curiosísimo por la mezcla abigarrada de cuantos colores chillones puede haber en la paleta formando dibujos extraños”. Barbudo pensó que se trataba de una pieza japonesa (o mejor dicho, de un japonismo de nuevo género), interesándose por el origen del asunto. Fue entonces que Sáez explicó el procedimiento.

Tomando una hoja de papel la colocó en el piso y derramó sobre ella pintura de esmalte roja, verde, azul y amarilla. Se arrodilló y sopló con fuerza sobre la hoja quedando ésta “pintada como nadie hubiera podido hacerlo con pinceles, formando jaspes y mármoles rarísimos, el rojo vetado de azul, el azul serpeado de amarillo y verde, revueltas todas las tintas a capricho”.

La pregunta que me interesa plantear es ¿en qué momento la antigua práctica –llevada a cabo por el Museo Nacional y continuada por el Museo de Bellas Artes después de 1911– de crear un acervo en base a *modelos* clásicos importados, registra un giro hacia el abandono paulatino de las “copias” y hacia un reconocimiento de la mutación histórica de estos valores de acuerdo a las pautas estéticas del modernismo? Con este reconocimiento, el arte de los becarios uruguayos se orientaría paulatinamente hacia una idealización del “ser nacional” cambiando el paradigma historicista por el “nativista”, tanto en la escultura como en la pintura del paisaje rural.

Analicemos brevemente esta cuestión desde sus inicios.

El 6 de julio de 1839 la Asamblea General aceptó “dos obras caligráficas originales del ciudadano Don Juan Manuel Besnes e Irigoyen donadas a la Nación”, comprometiéndose, el Poder Ejecutivo, a proporcionar un local adecuado para su conservación. Este es el primer indicio de que, para el caso uruguayo, la idea de un lugar donde conservar y exhibir piezas artísticas nace de estas dos caligrafías en busca de un museo que las albergue.

Las diversas vicisitudes por las que pasó la Sala de Bellas Artes del Museo Nacional, desde su apertura pública en febrero de 1872 hasta la inauguración del Museo de Bellas Artes como institución independiente, por ley de 1911, muestran la importancia que los directores sucesivos de esa sala (José Tavalara, Pedro Bauzá, Juan Mesa, José Arechavaleta) adjudicaron a la adquisición de copias de obras maestras europeas, no solamente por propia iniciativa, sino por la recomendación expresa de personas de influencia como lo eran, en la época, Juan Manuel Blanes, Juan Zorrilla de San Martín y Melitón González.

Las copias serían encargadas a especialistas extranjeros, tanto esculturas –moldeadas por Lelli en Florencia o por Gerber en

Colonia, Alemania— como pinturas —realizadas por Maraschini y por Garnelo—. Pero también se procuró la adquisición de grabados que reproducían piezas del Vaticano y la de fotografías de dibujos de Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci, Rafael, Rembrandt, realizadas por un tal A. Braun, “universalmente conocido en el mundo artístico”. La Memoria del Ministerio de Fomento de 1894 declaraba que “con estas reproducciones conseguiremos despertar el amor al arte verdadero que inspira y vivifica. Desde los primeros pasos, el alumno estará en presencia de los grandes genios, se iniciará con la belleza. Contornos exquisitos se grabarán en su retina y su espíritu recibirá impresiones nobles”. Y en otro pasaje aclara que los facsimilares realizados por Braun “llegan a ser superiores al original”. Por su parte, el Director del Museo de Bellas Artes desde su creación, en 1911, Don Domingo Laporte, insistía en la idea de que “los museos de Bellas Artes, en países nuevos como el nuestro, no pudiendo formar colecciones de obras antiguas, deben reemplazarlas con copias, copias directas realizadas por buenos copistas. Estas dan el mismo resultado que si fueran originales para los fines de la educación artística”.

Todo esto demuestra —más allá del criterio realista que guiaba las adquisiciones en vista de la escasez de dispendios otorgados por el Estado— cuál era la orientación pedagógica y moral que prevalecía en la idea de un museo de arte estatal, por encima del hecho circunstancial de que se tratara de piezas originales o de copias. El prestigio de la “obra original”, aún cuando se reconociera su carácter testimonial, no tenía mayor importancia desde el punto de vista de una pedagogía estética y moral basada en los valores de la antigüedad clásica, como la que se proponía la Sección Bellas Artes del Museo Nacional y, también luego, el propio Museo de Bellas Artes.

En las primeras décadas del siglo veinte, los estudiantes de pintura que viajaban a Europa traían todavía sus propias copias realizadas en el Museo del Louvre, en el Museo del Prado, en el Museo de Luxemburgo, en la Pinacoteca de Munich, que engrosaron el acervo del Museo de Bellas Artes con importantes referentes históricos de la pintura europea. Según se aprecia en las fotografías de la época, entre 1914 (año en que se abre por primera vez al público, en el mes

de agosto, el local del Museo en el antiguo Pabellón de Higiene del Parque Rodó) y 1920, convivían en las mismas salas copias u originales de pintura antigua con obra modernista de jóvenes pintores uruguayos, como es el caso de Carmelo de Arzadun, Pedro Blanes Viale, Carlos Alberto Castellanos, Carlos María Herrera, Manuel Rosé, entre otros. Pero la obra adquirida a estos jóvenes viajeros no era expuesta con el debido discernimiento dentro del caos museográfico que caracterizaba al Museo, en el que se mezclaban autores, temas, épocas, técnicas, dimensiones, en una suerte de *terror vacuo* que llenaba todas las paredes.

El único gesto museográfico claro hasta entonces había sido la creación de una “sala Blanes” en el año 1902, dentro del que todavía era el Museo Nacional. Es decir que los aportes acerca de una nueva visión de la vida social mundana y, sobre todo, del paisaje urbano y rural después de 1910 que ponían a disposición del público los jóvenes modernistas, aún no se reflejaba hacia 1915 de una manera elocuente, ni en la concepción museográfica ni en la política de adquisiciones del Museo de Bellas Artes. Más allá de que hubieran ingresado al Museo algunas de estas obras de factura modernista, en 1916 se continuaban adquiriendo vaciados en yeso, copias de esculturas y bajorrelieves de orígenes europeos y asiáticos moldeados en París, como política predominante.

Ahora bien —y aquí comenzamos a responder la pregunta planteada en los comienzos—, el primer gesto político indicador de una reivindicación de la pintura renovadora en el ámbito del Museo de Bellas Artes aparece en 1917, durante el período en que ocupa el cargo de Ministro de Instrucción Pública el Dr. Rodolfo Mezzera, con la creación de la sala “Carlos Federico Sáez” y la adquisición de un importante cuerpo de obra producida por este artista entre 1895 y 1900. Este hecho es, en parte, indicador del peso intelectual de Pedro Blanes Viale en la nueva política cultural del batllismo después del llamado “Alto de Viera”, ya que este pintor, admirador de la pintura luminosa y matérica de Carlos Sáez, era amigo personal del Ministro Mezzera y asumía, ese mismo año, el cargo de Inspector General de la enseñanza artística en la Escuela Industrial.

La reivindicación de Sáez es un triunfo de los sostenedores de la

estética modernista que, si bien no era consignada por la generalidad de la clase política y tampoco por la obra personal del Director Domingo Laporte, éste guardaba un vínculo indirecto con la poética de la *macchia* a través de sus lazos familiares y afectivos con el pintor italiano Giovanni Fattori (vale la pena recordar que la única obra de este artista – fechada en 1897– que posee el Museo Nacional de Artes Visuales, fue donada por Don José Batlle y Ordóñez).

Es significativo el hecho de que la exposición retrospectiva de Sáez se realiza en 1917 – año en que se consolida la pintura modernista con el primer Salón Municipal de Arte organizado por Pedro Figari– y que se adquieren en ese momento diez cuadros al óleo y nueve dibujos que se suman a una “Manola”, existente ya en el acervo desde fines del siglo diecinueve (donada por el entonces presidente Juan Lindolfo Cuestas), para conformar la sala Carlos Federico Sáez, creada en el Museo de Bellas Artes por resolución del 10 de diciembre. Por otra parte, el pintor argentino Pio Collivadino entrega ese mismo año al Museo un apunte al óleo realizado durante su estadía en Roma, que registraba el interior del taller de Sáez en esa ciudad. Poco después, la madre del pintor (Doña Luisa Sánchez de Sáez) dona doce óleos y noventa y ocho dibujos a pluma de su hijo.

De esta manera, entre 1917 y 1919 se incorpora al Museo de Bellas Artes el primer gran *corpus* de la pintura modernista nacional que, si bien toma como eje la pintura de Carlos Federico Sáez, abarca también, en la llamada “Sala Municipal” de dicho Museo (administrada por la Junta Económico-Administrativa como reservorio para un futuro museo municipal), obras paisajísticas de los pintores que ya entonces apuntaban las bases de una escuela planista que caracterizará la década siguiente, tales como José Cúneo, Humberto Causa, Andrés Etchebarne Bidart, Carmelo de Arzadun, sin que faltara, claro está, la presencia de Pedro Blanes Viale. Resulta interesante señalar este fenómeno promovido por un Ministro atento a los cambios culturales del momento, ya que constituye el gesto museológico fundacional de la pintura modernista en el acervo del Museo de Bellas Artes, del mismo modo que el ingreso de obras de pintores informalistas, abstracto-matéricos y abstracto-geométricos en la década de los años sesenta, será el

segundo gesto indicador de una actualización tardía de los problemas que afrontaba el arte moderno a fines de los años cincuenta. Ya en 1949, artistas que se autodesignaban de vanguardia (Espínola Gómez, Barcala, Solari y Ventayol) fundaron un grupo con el nombre Carlos Federico Sáez, reinstalando a esa figura como emblema de una modernidad que seguía buscándose a sí misma.

El haber adquirido (vía donación) el Museo Nacional de Artes Visuales, una pieza como el “biombo” en 1997, cuando ya hacía tres décadas que se había comenzado a sentir la crisis de sentido de la pintura moderna, es casi un acto simbólico que vuelve a traer la pintura de Sáez al escenario de los conflictos: es cuando una obra lúdica y sin intenciones estéticas precisas, como el fragmento de biombo, viene a recordarnos el sentido de la pintura como “juego” según los sobrentendidos de lo que podríamos llamar la “lúdica posmoderna”, al tiempo que establece un inocente vínculo nostálgico con las convicciones estéticas y las matrices éticas de la abstracción pictórica, en los tiempos tardomodernos.

Esa pieza ingresa al acervo potenciando su significado articulador como puente entre dos épocas separadas por sólo tres décadas, así como la obra mayor de Sáez había ingresado en 1917 articulando el paso de una tradición académica nacional a otra de perfil modernista. Con sus “japonesismos” y “arabescos”, y siendo una de las últimas pinturas adquiridas en el mercado por el Museo Nacional de Artes Visuales, no deja de hacer un guiño a la primera obra presentada por Besnes e Irigoyen hacia 1839 en busca de un museo: la obra caligráfica. Ateniéndonos exclusivamente a los resultados formales, y dejando a un lado los procedimientos de ejecución, la caligrafía de Besnes y el biombo de Sáez responden a lógicas visuales bastante similares, por la saturación rítmica y ensimismada de las líneas, en un caso, y por el nutrido tejido de remolinos lineales originados por las manchas de color, en el otro. En ambos casos, además, se trata de poner en evidencia una estética del “buen gusto” y de la cortesía mundana.

Sea como se quiera, lo cierto es que la obra de Sáez ingresa al acervo del Museo Nacional en dos momentos cruciales de la historia de la pintura en nuestro país. Y seguramente no es un hecho casual.

ELISA ROUBAUD

CARLOS FEDERICO SÁEZ

Hoja de biombo

Óleo sobre tela 56,5 x 168 cm

Por resolución del Poder Ejecutivo de fecha 25 de julio de 1997 fue declarada “monumento histórico la obra de arte El biombo”, la hoja de biombo del artista uruguayo Carlos Federico Saez. Óleo, esmalte sobre tela, medidas 56.5 x 1.69 mts.

Considerando:

I- *Que la mencionada obra de arte además de representar la manifestación pictórica señalada y ser un anticipo de la corriente informalista, tuvo para el autor una importancia singular, habiéndola integrado a otras de sus obras;*

II- *Que esta obra representa un hito en el arte uruguayo que el Poder Ejecutivo entiende necesario preservar con la presente resolución.*

(Todo se hizo por gestión de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Testimonial de la Nación).

Carlos Federico Saez (Mercedes, Uruguay. 14 de noviembre de 1878 – Montevideo, 4 de enero de 1901).

El talento del artista, la ternura del hombre joven, la línea sensible del niño que a los ocho años prefería dibujar a jugar; precedieron y sin duda fueron sólidas bases para los matices románticos del color que se empasta o se afina en la soltura del gesto, características del pintor maduro, cuando hacia 1898 pintó El biombo.

Había nacido en la ciudad de Mercedes, junto al Río Negro y en permanente comunicación con Buenos Aires. El brillo y la naturalidad de ésta se miran hoy en la pintura de Carlos Federico Saez. En un medio donde todos conocen a la familia Saez Sánchez la relación con el otro, la expresión propia, probablemente salvaron

a Carlos Federico de los obstáculos y la agresividad de las grandes ciudades. El sentimiento nace con la percepción de la naturaleza, madura en el recogimiento de las horas largas, pueblerinas, las de sol y siestas, cuando en las calles vacías y con las persianas bajas todos parecen concentrados en su intimidad. Carlos Federico, el segundo de cinco hermanos, compartía con Sarah Silvia (1879) el gusto por la música. Francisco Arturo, el mayor, murió a los 18 años; después venían Eduardo Mario (1881), María Luisa (1884) y Francisco Alberto (1898). A todos los dibujó y los pintó, a todos los quiso como a sus padres, tal como lo testimonia su correspondencia desde Italia, a donde fue enviado a los 13 años a estudiar, por consejo del pintor Juan Manuel Blanes.

Sentimental, espontáneo, intuitivo y con gran sentido del humor, Carlos F. Saez era audaz y seguro para estampar su idea en el rápido croquis o para elaborar expresión y color, reveladores del alma en la pintura de retratos.

Los fondos, como esta hoja de biombo, los hacía con una técnica propia. Una carta del Ministro Daniel Muñoz, escrita desde Roma a un amigo el 31 de enero de 1901, resulta esclarecedora de esta pintura sorprendente. Raquel Pereda, en su libro “Saez” (pág. 146), que investiga y comenta la vida y la obra del artista, transcribe esta carta, que decía así: *“Recuerdo que una mañana, mientras pintaba Saez mi retrato, entró al estudio el reputado artista Sánchez Barbudo, y recorriendo con la vista la decoración original de la estancia –en la que no había nada de rico, pero en la que todo era de buen gusto– le llamó la atención un biombo curiosísimo por la mezcla abigarrada de sus colores chillones y sus dibujos extraños. Creyó Barbudo que aquello debería ser un japonismo de nuevo género, y al interesarse por su origen, Saez se echó a reír y le explicó que lo había hecho él mismo, derramando pintura líquida sobre el papel y soplando encima. Y dudando Barbudo entre si eran bromas o veras las explicaciones de Saez, tomó éste una hoja de dibujo, la puso en el suelo, derramó encima pintura de esmalte roja, verde, azul, amarilla, se puso de rodillas y sopló con fuerza sobre los colores. En un minuto quedó la hoja pintada como nadie hubiera podido hacerlo con pinceles, formando como jaspes y mármoles rarísimos, el rojo veteado de azul, el verde estriado de rojo, el azul salpicado de amarillo y verde, revueltas todas las tintas a capricho. Y de aquella orgía desenfrenada de color se servía Saez para*

fondos de sus estudios de cabeza, sin temor de que el abigarramiento de aquellas manchas estrafalarias le comiese el dibujo y los tonos de su pincel atrevido”.

El mismo biombo fue utilizado como fondo para la pintura del “Ciociaro” (pastel sobre papel) y para un retrato de su amigo Juan Carlos Muñoz (hijo del Ministro Daniel Muñoz), sentado en el sofá del taller de Roma.

Las manchas de los fondos de retratos utilizando la misma técnica, la cualidad abstracta del biombo en el que se advierten influencias orientales propias de la época, cuando Europa incrementó sus relaciones comerciales con el Japón, a fines del siglo XIX, son asimismo signo de su premura por plasmar en corto tiempo lo que siente y lo que es su modelo. Estas manchas, realizadas aparentemente por casualidad, son la expresión del buen gusto y sentido estético de Carlos Federico Saez. Son pintura pura, color, goce del tono y del contraste de luces y texturas. Además, y Saez no podía saberlo entonces, son por su técnica la intuición mágica de la pintura futura, premonición del expresionismo abstracto de Jackson Pollock en 1947; si bien en el caso de Saez, con un oficio tanto más refinado y poético, tanto más plástico y sensual, entonando el color y, lejos de presentar la agresividad de la pintura de los años 40, creando una maravilla de armonía cromática y de composición con formas abstractas, para sorpresa del contemplador en su descubrimiento.

Si la intuición dirigía impulsos y decisiones de Carlos Federico Saez cuando apenas adolescente llegó a Roma para estudiar, la soledad de vivir lejos de su querida familia tal vez aceleró la evolución de su personalidad. Trabajaba y se divertía, rodeado de amigos y artistas en su taller de la Via Margutta, 32. Allí pintaba con pasión, entre tapices orientales, muebles chinos, antigüedades, sus propias pinturas y dibujos, caballetes, fotografías, objetos del Art Nouveau, que era síntoma claro del modernismo que avanzaba tanto como se aproximaba el siglo XX. Influido por la búsqueda de la verdad (“il vero”) de la vanguardia plástica italiana, Carlos F. Saez seguía los consejos de Antonio Mancini (1852-1930) y Paolo Michietti (1851-1929), ambos sucesores de la escuela napolitana de Domenico Morelli (1825 – 1901). Así como admiró al pintor Tranquillo Cremona ((1837–1878), retratista que valoraba el color

sobre la línea, y tomó de su oficio la actitud emotiva que marcaba la pincelada sensiblemente. Todos ellos imbuídos de la filosofía de los “macchiaioli”, generación de pintores florentinos que entre 1855 y 1867 se reunían en el Café Michelángelo propugnando una pintura antiacadémica que reprodujera la impresión de la realidad (“l’impressione del vero”); viendo en la “mancha” de color, la primera y más cierta expresión de la realidad sentida.

Contenido entre su primera formación académica en Montevideo y las rebeldías de las vanguardias europeas que buscaban otro lenguaje, Carlos F. Saez fue revelando su propio color, su espacio, su sensibilidad. Libre y sensual, a veces motivado por el sentido del humor que equilibraba su personalidad afectuosa y no exenta de melancolía, pintura y dibujos parecían fluir tan naturalmente como la sana diversión y la capacidad para adaptarse a todos los círculos sociales, siempre deseoso de relacionarse, de ser aceptado, de complacer y de ser complacido. Tal vez así fuera Carlos Federico Saez. Y tal vez así pueda sentirse ahora su impronta, al recordarlo en la contemplación de esta hoja de biombo que sobrevivió a las otras dos y que es la primera pintura uruguaya no figurativa, hoy testigo fiel del ambiente sofisticado y fascinante que Carlos Federico Saez supo imponer a su taller de la Via Margutta.

Elisa Roubaud

Bibliografía

-“Saez” de Raquel Pereda, Editorial Jorge de Arteaga y Galería Latina, Montevideo, 1986.

-Enciclopedia dell’Arte Garzanti, edizione ottobre 1973.

-Les Mouvements artistiques depuis 1945, Edward Lucie-Smith, 1999 Editions Thames & Hudson SARL, Paris

Agradecimiento a Licenciada Susana Maggioli, Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Nacional de Artes Visuales, por su apoyo con información. Agradecimiento a Eduardo Muñoz y Osvaldo Gandoy, Conservación y Registro del Museo Nacional de Artes Visuales, por su apoyo con información.

Una mirada desde la memoria: el arte, la política y el 68 latinoamericano

ALBA PLATERO

HERMAN BRAUN VEGA

Agresiones, mutilaciones y falsificaciones, 1976

Fotograbado, 72 x 72 cm.

Hermann Braun Vega es un artista peruano, que vive en forma permanente en París desde 1968¹. Toma como reflexión las relaciones “Norte-Sur” a través de su trabajo visual y lo presenta como un campo de reflexión crítica, con coordenadas precisas: el arte, la política, y las relaciones entre estas dos variables.

La obra seleccionada pertenece a una serie que conforma una carpeta denominada **“Agresiones, mutilaciones y falsificaciones”** expuesta en este mismo museo en el año 1986.

El artista peruano HBV trabaja en la línea de la cita de obras reconocidas en la Historia del Arte; en su caso va a proponer obras tanto clásicas como de vanguardia. Esta estrategia lo fue llevando a una crisis personal, donde se cuestionó que accediera a su obra sólo el público erudito, quien estaba en condiciones de desentrañar la información y el significado propuesto. Por este motivo, va a cambiar, apostando a la selección de obras de arte muy conocidas y difundidas logrando, de esta manera, ampliar la base del público receptor de la obra.

Por otra parte, tomará también elementos extraídos del lenguaje de los medios de comunicación masiva (fotos y recortes de prensa), apostando, de esta forma, a que el espectador común pueda transitar el camino de la interpretación. Con estas propuestas el artista trabaja en dos grandes niveles de significación: por un lado contenidos visuales referidos a la Historia del Arte Occidental, y

por otro, elementos referidos a la realidad política latinoamericana contemporánea. Transita un lenguaje “híbrido”, que pone en un mismo nivel, haciendo jugar la apertura de lecturas por parte de los espectadores

La descontextualización en la Historia del Arte, más allá del regodeo visual de la mera cita.

El autor aplica una práctica de larga data, como es la de la descontextualización. Como expresa el crítico cubano Gerardo Mosquera: “La Historia del Arte ha sido el arte de la descontextualización”.

El Renacimiento italiano descontextualiza la considerada artesanía en la Antigüedad, elevándola a la categoría de Arte (con mayúscula). La Historia del Arte Occidental, colonización mediante, se apropiará de objetos de otras culturas para considerarlos tardíamente como “obras de arte”, pero sin tener en cuenta el contexto en que fueron realizados.

Descontextualización del objeto, también como jugada irónica en el arte de vanguardia, abre el camino del arte conceptual, a partir de la obra de M. Duchamp.

Aunque la obra de Braun Vega no prescinde del esteticismo, como apostaba a hacerlo M. Duchamp, podemos relacionar esta obra con la estética del ready-made, pero ya a un nivel del “ready made recíproco”, porque la obra citada de Rembrandt aporta a una lectura compleja y significativa de **“Agresiones, mutilaciones y falsificaciones”**.

La cita de Rembrandt es a partir de una obra muy conocida: “La lección de anatomía del Dr. Tulp”, 1632.

Las lecciones de anatomía despertaban el interés del público general en el siglo XVII. La representación de este hecho que hace Rembrandt, no es tradicional. Abandona el convencional ordenamiento en filas para agrupar a los siete asistentes, colocando al Dr. Tulp en una posición destacada y con sombrero.

El tema de las miradas, tanto del disertante como de los escuchas, es vital en este autor, enclavado en la estética barroca. Se explicitan juegos de miradas que motivan a hacer los recorridos visuales por

parte del espectador de la obra. Se producen relacionamientos de miradas entre lo que está aconteciendo y los participantes. En la parte izquierda y superior del cuadro, en la misma posición que en “La lección de anatomía del Dr. Tulp”, yace el cuerpo del Che, especie de contrapposto visual, simbólico. Se trata de una de las fotos que recorrió el mundo, posterior a su asesinato en 1967. Braun Vega no sólo cita, sino que además “interviene” esa fotografía, actualizándola con otros personajes del contexto latinoamericano .

Abajo: “La lección de anatomía del Dr. Tulp”, máxima cúspide de la libertad en el acceso al conocimiento del cuerpo humano, revolución científica mediante.

Arriba: el conjunto de militares que exhiben la muerte del Che.

La composición cita la obra de Rembrandt. Toma como base la fotografía, aunque Braun Vega la interviene.

Utiliza líneas rectas que forman un rectángulo, logrando enmarcar la atención sobre las miradas puestas en la lección de anatomía del Dr. Tulp. El rectángulo encierra cuatro letras (a, b, c, d). Estas mismas letras se repiten y se presentan como líneas que conectan otros aspectos visuales incluidos en la obra. Líderes latinoamericanos de izquierda (Fidel Castro, Salvador Allende), y presidentes norteamericanos (Kennedy, Johnson, Nixon y Ford).

El rectángulo como dibujo hecho con líneas, enmarca las miradas en relación al objeto del siglo XVII. Líneas que van de un punto a otro en la parte superior del cuadro (¿de boca a boca?) involucran, hacen dialogar puntos visuales con carga significativa.

La anatomía en el siglo XVII sustrae el cuerpo para la ciencia, para liberarlo del poder de la Iglesia.

El Che, muerto por el autoritarismo represivo, triunfante, se entroniza con orgullo presentando escenográficamente, a manera de obra de arte barroca, el hallazgo. Los sujetos que rodean el cuerpo no son exactamente los mismos que estaban en la foto documental. La foto, lejos de seducir, de lograr controlar, provoca la reacción, se transforma en emblema de movilización y de lucha.

El espíritu del 68 rondando la obra

En 1968, Noemí Escandell tomó la foto que apareció en la prensa, sobre la muerte del Che Guevara.

El artista peruano superpone la foto con “La lección de anatomía del Dr. Tulp” de Rembrandt .

Arriba, la foto del Che muerto y debajo, la del pintor holandés.

Casi 30 años después, la obra fue presentada en la I Bienal de Porto Alegre (octubre 1997) y se llamó **“...y Otra mano se Tienda”**.

El título llama la atención sobre las manos en ambas obras , ya que aparecen en similar situación tanto el Dr. Tulp como el militar tocando el cuerpo del Che.

Los artistas argentinos de 1968 empiezan a romper con la sugerente actitud de vanguardia, hegemonizada por el Instituto Torcuato di Tella. Comienzan a recorrer un camino político para la obra de arte, como forma de vinculación con la realidad. Denuncian, a través de obras, la guerra de Vietnam, la influencia de la política exterior norteamericana. Superan la contradicción entre arte y medio social, apostando a crear, con la obra, hechos políticos. Transitan la opción que con diversas variantes propondrá un arte revolucionario.

Escandell formó parte de la vanguardia “Tucumán Arde”, movimiento que se relaciona con otros movimientos sociales y políticos.

El 68: movilizaciones, guerrillas, revueltas estudiantiles, movimientos de descolonización y una radicalización generalizada que recorre América Latina y el Orbe. La sensibilización en Francia a partir de la guerra de Argelia, generó poderosas movilizaciones en la sociedad. Será el sedimento para la construcción de una Nueva izquierda (Nouvelle Gauche). A partir del 3 de mayo de 1968, los estudiantes agitan en la Universidad de La Sorbona en París. Los estudiantes de Nanterre habían intentado participar en la manifestación obrera. El rector llamó a la policía y el edificio fue desalojado. Durante la noche, los estudiantes hicieron barricadas en el Barrio Latino y se enfrentaron con la policía.

En el contexto generalizado de movilización de obreros y estudiantes, se destaca en Argentina la acción Juan Pablo Rienzi. Éste interrumpió una conferencia del crítico e historiador del arte Jorge Romero Brest, que era el director del Instituto Torcuato Di Tella, y leyó el siguiente manifiesto:

“La vida del CHE GUEVARA y las acciones de los estudiantes franceses son las obras de arte más importantes que todas las idioteces que cuelgan en las paredes de los miles de museos del mundo ...abajo todas las instituciones, viva el arte de la revolución!”.

A 40 años de este hecho significativo, nos preguntamos acerca de las relaciones entre arte y política.

En 1968 Braun Vega se instala en París, desde la distancia del exilio, y pudiendo mediar la vivencia latinoamericana, produce una obra en la que no reniega de la Historia del Arte.

Elabora la memoria, produce obra y propone un arte como producción de conocimiento. Utilizando la tan recurrida herramienta de la descontextualización, produce una estrategia renovadora. Abre la lectura de la obra, desde la complejidad del arte como campo de saber. Hoy, a 40 años del 68, podemos ver las obras de Noemí Escandell y de Herman Braun Vega como documentos de la memoria, las cuales es preciso elaborar desde nuestro presente.

Alba Platero, *Abril 2008*

Notas

¹ Se establece el poder militar en Perú.

Una vía de acceso al oficio

RAQUEL PONTET

RAFAEL BARRADAS

Hombre en la Taberna, 1922

Óleo sobre tela, 106 x 82 cm.

La modalidad de producción de un texto de un artista comprende la organización del mismo, así como la relación con su lector, por lo que ese producto contiene en sí mismo las claves para su lectura. En los textos pictóricos figurativos o semifigurativos la teoría de la construcción de lo formal contiene entonces elementos de su arquitectura interna, que ayudan al lector a hacer su aproximación si hace una observación atenta, basado en el conocimiento que tiene de lo icónico. Un poco más allá de lo representado hay una dependencia de técnicas como teoría del color, geometría, etc., y cuando más se busca el *vero*, más se necesita de aquellas técnicas que están en el sustrato del texto y que no se ven.

En ese sentido, Barradas es maestro en la construcción con sólidas geometrías sosteniendo la figuración. Produjo en España y regresó a su país trayendo casi el ochenta por ciento de su obra. Entre ella se encontraba la serie de “Hombres de café”; obra “vibracionista”, y la serie por él llamada “Los magníficos”.

Los “Hombres del café” habían partido de su hábito de entablar conversación con la gente que allí encontraba, “...había elegido el café como panóptico. El café como observatorio desde donde reconstruir el espectáculo entero de la vida urbana sin dejar de ser un sitio de recogimiento social”, dice Peluffo.¹ A esa producción corresponde el “Hombre de la Taberna” que nos ocupa. Uno de los cafés que frecuentaba el pintor era el Café de Atocha y otros de Luco de Jiloca, donde estuvo desde fines de 1923 hasta febrero de 1924.

La obra es muy conocida, y esta vez accedemos a ella por la vía de los artificios utilizados por el creador.

El contexto

Barradas había realizado los “clownistas”, luego su obra “vibracionista” de paleta alta, que presenta en 1917 en las Galerías Dalmau, en Barcelona. En esos años se había difundido en esa ciudad una tendencia al planismo, al mismo tiempo que el cubismo, futurismo y fauvismo. Comienza a pintar retratos de su familia, ahora bajando la paleta y empleando planos de color, usando frontalidad y algunos recursos cubistas. Es 1922, y Barradas comienza en Madrid “una pintura descarnada de toda sensualidad, medular y hondamente poética”². Son los “Hombres de café”.

Poco después, la vida cultural de Madrid y Barcelona, con sus vanguardias plásticas y de las letras, sienten los efectos de la dictadura de Primo de Rivera que toma el poder en 1923 en una España muy tradicional y oscura que comenzará su renovación plástica hacia 1925. Barradas ya había iniciado su serie “Los Magníficos”, y participa de esa renovación. Entretanto, en su tierra natal se vivía un periodo de consolidación de la democracia política, reformas sociales y prosperidad económica, que continuarán hasta 1930.

La obra elegida

“Hombre en la Taberna” es el título; la fecha de realización es 1922. Es un óleo sobre tela de 106 x 82,5 cm. Ingresa a la colección junto a otras 25 obras por la vía de la pensión graciable que el gobierno otorga a la familia Barradas en diciembre de 1951, año en que la dirección del museo era ejercida por el escultor José Luis Zorrilla de San Martín.

Integrante de un quinteto de obras de la colección Barradas del mismo tema, encuadre y título similar, representa hombres trabajadores españoles con su individualidad desdibujada. Los había comenzado en Madrid y los continuará en su estadía en Luco de Jiloca. Es una pintura que comparte con el realismo español cierto contenido social. Es más racional en lo compositivo, y es pintura

de planos. Barradas es artista de su tiempo, utiliza creativamente la frontalidad de la pintura y no hace claroscuro.

En opinión de esta observadora, “El hombre en la Taberna” es la mejor obra del dibujante Barradas, constructor de planos, diagramador de espacios y formas. Ya lo refería Antonio de Ignacio en su panegírico *Historial*.³ En esta pintura el dibujo es esencial, definiendo zonas que no generan la clásica dualidad figura-fondo, y luce casi espontáneamente equilibrado. Sin embargo, una sólida y racional trama sostiene la armonía de la figura del hombre que tiene su rato de ocio en la mesa del café.

La construcción

La obra se divide horizontalmente en dos zonas: una superior en paleta de tierras que ocupa exactamente dos tercios de su altura y otra inferior con dominio de blancos-grises en el tercio restante.

Hay un *pattern* de líneas que juegan en la superficie: las de la botella. Convertidas en ritmo por la repetición de tres, se deforman pero continúan presentes. Contando como figura y fondo al mismo tiempo, esas líneas-formas, —siete en la zona superior—, se repiten transformadas en fuste estriado en la columna, cambian la dirección adoptando la diagonal para ser dedos de la gran mano del trabajador, vuelven a la vertical para ser pliegues de la manga integrados al contorno del botellón y están nuevamente definidas en la botella oscura de la mesa. Las cuatro variantes externas definen un cuadrado. Y no es casual que dentro de éste está el triángulo que contiene al personaje. En simetría. Para evitar la igualdad de pesos, el artista coloca un respaldo de silla en la zona inferior izquierda y su correspondencia en el mismo color a la derecha, arriba.

Sólido, rotundo, contundente, el triángulo, característico de la composición renacentista y básico como equilibrio formal, está desbordando el cuadrado. Llamativamente, o para hacerlo más complejo, Barradas resuelve la base con un zig-zag abierto que pasa por mangas y manos, prácticamente con la misma medida en cada tramo.

Los elementos

Rodean al hombre una columna, la botella, probablemente de vino, la copa, un plato y tenedor y cuchillo. Tal vez este parroquiano se

dispone a cenar; el plato está vacío y la copa servida. Hay sólo una columna, que también aparece en otros “Hombres de café”. En muchas tradiciones simboliza el eje del mundo, el árbol cósmico, también la columna vertebral, lo ascendente y la autoafirmación. Columna o Pilar, tal vez significativo para Barradas, considerando cómo llamaba a Simona.⁴ El número tres se repite en las botellas superiores, en el acanalado de la columna, en el triángulo que sostiene geométricamente al hombre, y como más alta significación, emblema de la Trinidad. Agreguemos a esto que el hombre tiene las manos unidas, como una forma de comunión.

La identidad

El personaje que nos ocupa, –por la descripción que cita Pereda–, bien podría ser el dueño de una vaquería del Puente de Vallecas, con quien Barradas se relacionó en el café con el fin de saber más de su modelo.⁵ Otros son gente del campo que frecuentaba el Café de Atocha cuando llegaban a la ciudad a vender sus productos. Descansaban o entablaban relación con otros o hacían tiempo, como hoy. Estos hombres, campesinos, taberneros, individualizados en el punto de partida de la relación con el pintor, son transformados por los recursos plásticos, el tratamiento por planos, el dibujo enlazante, la elusión de los ojos, para hacerlos arquetipos o *tupus*, del austero trabajador del campo español.

Está sentado, acodado en la mesa en completa frontalidad, así como la botella, la copa y el botellón, pero en la misma mesa el pintor combina objetos representados en planta, sin uso de perspectiva, recurso usado por los cubistas.

Las manos son desproporcionadamente grandes. Barradas marca así el carácter y la tarea del personaje, aunque es bueno recordar que en *El Monigote* ya ensayaba manos grandes en sus croquis.⁶ La aparente calma del trabajador sentado se contradice con la vertiginosa dinámica de las líneas que recortan y marcan formas con bordes negros que no son negros, son trazos rápidos, gestuales, de pincel seco.

Con excepción del borde de la mesa, no hay horizontales. En la parte superior dominan las verticales, debajo, el juego de oblicuas, y en el centro se impone la forma parabólica que envuelve al hombre

transformada en bufanda o cuello de abrigo. Es importante ver la ubicación que Barradas le da a esas manos. Están exactamente debajo y tangentes a la intersección de las diagonales y las medianas del rectángulo, o sea, tocando el centro geométrico de la obra y cerrando los dos tercios superiores.

Son manos que recuerdan otras famosas de la historia del arte, manos grandes, expresivas, de trabajadores, también en una mesa, como “Sin pan y sin trabajo” de Ernesto de la Cárcova.⁷

Paleta

En su serie anterior se constata una paleta alta, la vibracionista. Ahora la paleta es baja, la luz también. El método, poco ortodoxo. Sólo usa tierras, azul, ocre y rojo, más blanco y negro. Es una paleta bastante limitada. Tiene que ver con el tema, con lo acotado del mundo de esos hombres del campo, y también con la tierra de donde vienen.

No hace claroscuro, el énfasis lo pone en la temperatura con una vasta lista de colores obtenidos por mezclas o por transparencias: seis amarillos que no aparecen como pigmento pero inciden por transparencia del lienzo; diez variedades de ocre; ocho tierras más ocre; trece azules; ocho matices de negro; cinco tonos de blanco; trece tonos de gris; nueve matices de tierras.

En estos 72 colores también se observan grises coloreados, a los que en algunos casos agrega blanco. Pero sobre todo, estas mezclas son el resultado de un trabajo continuado, sin lavar ni cambiar el pincel. Se pueden comprobar entre zonas próximas los restos de varios pigmentos en la misma huella de pincel.

El oficio

La proximidad prohibida en los museos permite ver una rica factura con pincel cargado que no es frecuente en Barradas. Recuérdese “Casa de apartamentos” o “Zíngaras”, donde la liquidez del óleo deja ver el color del lienzo. Cuando deja alguna carga del pincel es en el giro de éste en el sentido de la forma.

En otra mirada a su oficio de pintor, nos preguntamos ¿Por qué elude el dibujo de los ojos? Las respuestas pueden ser: una forma de abstracción, una forma de generalizar, otra puede ser su postura ante

la mirada del otro, del ojo como registro del ser, otra su metodología de trazo rápido, evadiendo entonces la dificultad del dibujo del ojo y el diálogo o comunicación de la mirada. Se advierte también que su excelente dibujo no es el resultado del primer trazo que construye formas. Se observan sustratos de ensayos y *pentimenti*, como en “Niña”, c. 1918, y en acuarelas como “Figura” c.1924, en que varias líneas modelan el cuerpo. Luego, guiado por esas primeras líneas, suelta el trazo definitivo con grafito blando o a punta de pincel. Son líneas espontáneas, más frescas y gestuales.

Esta lectura de “Hombre en la Taberna”, una vía de acceso a la obra, propone poner la atención en las normas que el artista utiliza y que con el oficio y el adiestramiento se transforman en uso casi inconsciente. Por esa razón se realiza un breve pasaje por el análisis de los objetos figurativos como objetos teóricos dotados de significación y simbología, ya que esta obra, por su predominante naturaleza plástica y sensible, no es estrictamente una obra “teórica”.

Raquel Pontet

Notas

¹ Gabriel Peluffo Linari, “La ciudad interior”, *Joaquín Torres García y Rafael Barra*

das, Catálogo, Edit Embajada de España y AECI, Montevideo, 2003, p.31.

² Raquel Pereda, *Barradas*. Edic. Galería Latina, Montevideo, p. 140.

³ Antonio de Ignacios, *Historial Rafael Barradas*. Montevideo, 1953, p.40.

⁴ Simona Láinez y Saz es el verdadero nombre de la aragonesa con quien se casó

Barradas en 1915.

⁵ Ibid, Pereda. p. 140.

⁶ Año I, N° 4, Pieza N° 634.a. RdoV/953.

⁷ 1894. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

En la corriente del tiempo. Notas sobre *Niña*¹, de Raúl Javier Cabrera

PABLO THIAGO ROCCA

RAÚL JAVIEL CABRERA

Niña

Acuarela sobre papel, 48 x 33 cm.

**...nena ebria de gatos / que toma en los paseos /
y un extravío dulce / le ataca el dulce pelo...**

José Parrilla, 1939 ²

Para el pelo emplea el color vacío del papel. Y para el brillo de las pupilas. El artista deja ver el dibujo estructurante del lápiz, con una cruz diminuta colocada en el centro del tabique nasal. Si fijamos la vista en ese punto, no tardaremos en descubrir que el cuadro se estructura claramente en cuatro secciones. La primera comprende la cabeza hasta el escote de la blusa que se desliza sobre unos hombros pequeños y desgarrados. El respaldo de la silla remarca la divisoria de fondo con al segunda sección, que abarca la blusa entera, con los dos botones oscuros subiendo la nota cromática. El tercer sector ocuparía la pollera con su gran vuelo detenido –como un ave empollando– y el asiento de fondo, remarcado por gruesas pinceladas marrones. Las delgadas piernas que “comienzan a cruzarse” marcarían el cuarto y último tramo. Este cruzarse le imprime un ligero movimiento de vaivén a la muchacha, por lo demás estática y con una expresión de indiferencia (boca cerrada, ojos muy abiertos) o quizás de melancólica resignación.

¿Qué objeto tendría que diseccionar el cuadro de un artista? Raúl Javiel Cabrera (Montevideo 1919-1992) no improvisa. Nos hemos acostumbrado demasiado a la leyenda del loco bueno que tomaba mate, recogía puchos del suelo y dibujaba rostros de niñas que le brotaban instintivamente. Eso es lo que ha quedado en las galerías de arte. Lo que hay para vender. Caritas muy desleídas repitiéndose, ajenas a todo hito terrenal. Pero hubo más de un “Cabrerita” (no me refiero a las copias falsas, que las hay). Establecer las diferencias en su vasta producción supone emprender un camino en la complejidad de sus procedimientos, adentrarnos en una obra tan intrincada como la vida misma. Esta acuarela en particular se encuentra en una etapa de bisagra creativa, entre el joven artista salido de un orfanato que introdujo un tipo de modernidad desconocida en nuestro medio (ya a los 24 años obtuvo una importante mención en el Salón Municipal), y el hombre que fue recluido durante más de 30 años en una institución psiquiátrica.

Los ojos miran desde un rostro acariciado tenuemente por la penumbra. Las sombras suaves sugieren un retrato al natural o al menos con una iluminación verosímil, como si la muchacha recibiera una luz indirecta, bastante difusa, desde el costado superior derecho. Una luz vaporosa: la paleta habilita colores cálidos, salvo en la pollera y a un lado de la cabeza, con un tinte azul verdoso que brinda cierto clima onírico. Los acuarelados del fondo están trazados en varios sentidos y por ese procedimiento la obra cobra un carácter más suelto y dinámico. La firma da cuenta también de un pulso un poco quebrado e inestable. La vibración se acentúa por el desfasaje entre las pinceladas acuosas y la línea del bosquejo a lápiz.

Dicen que Cabrera cuando era muy joven aprendió la técnica de los vitrales, y me gustaría denominar con ese nombre su etapa de mayor esplendor. La **etapa vitraux** (años 1942 al 50) es de gran dominio del dibujo y de fuerte estructuración, con acentos rítmicos y bocetos marginales que comienzan a invadir la forma primaria de la composición, introduciendo una cuota de caos, de algo inacabado, como matrices rotas —a veces simples figuras geométricas— que

traspasaran transversalmente y en profundidad la escena. La representación del espacio es a la sazón compleja, con perspectivas multifocales, y no planista, como se ha dicho comúnmente. En esta época, las figuras centrales –casi siempre femeninas, pero hay también animales, árboles, casas, caminos y carros– se muestran bien remarcadas (a veces tanto como en las vidrieras medievales), en especial la cabellera y el cuello, los órganos sensorios –ojos, boca, nariz–, el contorno de la cara y las extremidades de los brazos, manos, dedos y uñas.

Los brazos en cruz caen sobre la falda a la altura del sexo. Una mano con un puño cerrado pero sin demasiada presión (la derecha), y el brazo izquierdo que descansa con el dedo meñique exageradamente largo, montado sobre los demás como un cigarrillo (la disposición de las manos y los dedos en la obra de Cabrera dan lugar a menudo a gestos enigmáticos, entre graciosos y esotéricos). El color más oscuro es el de los contornos de la figura. Se diría que en los lugares que aparece la piel desnuda hay un límite que merece ser fortalecido y repasado.

Raúl Javier Cabrera introdujo el tipo de modernidad que hoy reconocemos en la fragmentación, el abarrotamiento y quiebre de la representación: un accidente en las coordenadas espacio-temporales. En su etapa de auge, pinta como si hubiera vuelto de la Primera Guerra Mundial. Si uno compara las reproducciones de las obras en los catálogos de los Salones de la época, en los que Raúl conquistó algún premio (1944-1946), es una verdad que salta a la vista. Los demás pintores –incluso Torres García y sus discípulos, Barradas había fallecido– hacen una obra acabada, unitaria, completa en sí misma. Una obra cuyo espacio puede ser comprendido de un solo golpe de vista.

El abombamiento de la tela de la pollera es muy pronunciado. No acompaña el contorno de la piel: forma una flor. No se pliega debajo de las nalgas: se embolsa cual una Marilyn Monroe vernácula, precoz y taciturna. Un trazo bruno, quizás un pliegue de la corta

pollera, sugiere transparencia y el contorno de un muslo. Las delgadas piernas “salen” del volado de la falda, un poco abiertas. Hay un punto oscuro entre ambas piernas, una pequeña mancha inexplicable respecto al valor anatómico de la figura. Dicho punto mantiene una relación equidistante con el botón inferior de la blusa y la cruz apenas visible (hecha con lápiz) en el centro de la nariz: estos tres puntos sostienen, como una costura sutil, el esqueleto de la composición.

En una charla de bar, no sé a raíz de qué asunto, Ernesto Vila me dijo: “Los artistas están más cerca del manicomio que de la academia”. No hablábamos de Cabrerita. Supongo que para el caso de Raúl Javiel, el “loquero” fue una de las nuevas vías de acceso. Una escala previa. Pero las más importantes obras conservadas en el Museo Blanes y en el MNAV se introdujeron allí antes que fuera internado: **Dos niñas** (1944), **En la isla** (1946), **Composición** (1946)... Luego su producción dejó de importar y de figurar en los libros de arte. Curiosamente esta obra, **Niña**, se adquirió en 1967: hacía más de una década que estaba recluido. Es probable, sin embargo, que haya sido realizada en los primeros tiempos de internación, en el primer lustro de la década del 50, cuando estaba a cargo del artista el Doctor Alfredo Cáceres en el Hospital Vilardebó, quien lo cuidaba y le proporcionaba materiales abundantes. Entonces la internación había sido una opción habitacional en acuerdo con el artista, pues Lucy Parrilla, hermana del poeta y amigo de Cabrera, José Parrilla –que antes se había ido a Europa y por ello le había confiado la tutela a Lucy–, había sido desalojada y no tenía cómo mantenerlo. En estas acuarelas de gran formato, el artista podía explayarse y dejaba un margen difuso, pero margen al fin, para la constitución del espacio pictórico. Tiempo después, con su traslado a la Colonia Etchepare, los rostros de las niñas comenzarían a llenar las hojas pequeñas. Y a repetirse. Apenas unos apuntes de casas y templos aparecen y desaparecen en segundo plano, muy diluidos, como si el espacio que esas muchachas habitaban se estuviera derriendiendo. Los treinta años en la Colonia no pasaron sin mella. La **etapa de licuación** (fines de la década del 60 - 1992) está constituida

mayormente por estas acuarelas pequeñas, de motivos lavados y poca estructura. Son obras que aún conservan interesantes rasgos de ritmo y de expresión, y que ya entonces eran reclamadas por amigos, conocidos y desconocidos que lo frecuentaban. Tal vez más que reclamadas, compelidas. En ellas no son tan severas las luces. El espacio se funde. Las edificaciones van sueltas por el aire, como burbujas.

La **etapa formativa** (1935-1941), inicial, es mayormente desconocida. Se supone que abunda en dibujos de carácter naturalista y pintura al óleo. Siempre pintaba, dice Lucy Parrilla: *“A los once años un señor lo presentó a Charlene, y a causa de los retratos al óleo de éste y de Batlle, muy ‘parecidos’, sacaron su foto en El Día, llamándolo ‘niño prodigio’. Pero aclara que él empezó a pintar a los 18 años, cuando andaba entre artistas y poetas. Distingue muy bien entre aquellos óleos, entre las copias naturalistas ‘muy bien hechas’”*. (Vilariño, Brecha, 29/1/1993.) Luego parece que asistió a los cursos libres del Círculo de Bellas Artes y la Escuela Industrial (hoy UTU), que frecuentó el taller de Pablo Serrano (Taller Don Bosco) y de Carlos Prevosti. También es sabido que rondaba el taller de Torres García. Pero él nunca acusó influencia alguna. Desde el comienzo se mantuvo al margen.

Utiliza poco pigmento y poca agua. Administra los elementos de modo que no se producen casi encharcamientos: las típicas manchas de bordes irregulares oscuros y estrías hacia el centro. (Apenas sí se dan leves a un costado, cerca de la cabellera). Esta **etapa de transición** (años 1951- mediados de la década del 60), la relaciono con el comienzo de la hospitalización, aunque puede que comenzara antes. Son acuarelas grandes y bien estructuradas, pero sin tanto remarcado como las de su época de vitraux, ni complejidades en el dibujo. Figuras frontales o de perfil: comienzan a desaparecer los apuntes, formas, números y bocetos marginales, que en la etapa previa se mezclaban con el paisaje citadino de fondo como una escritura superpuesta. La frescura del color, sin embargo, no la pierde nunca.

Todo el cuadro respira una valoración tonal semejante, sin estridencias. Pero los ojos están vivos y saltan sobre quien mira. Lo acechan. Cabrera era sometido a las miradas de estas niñas-mujeres: lo aplacaban, lo mimaban, lo seducían, lo atosigaban. No me atrevería a afirmar que hay un vínculo directo entre las miradas de las niñas y la presión social que debió sentir Raúl. Algo es seguro: en los últimos años era lo único que pintaba. Jóvenes mirando. Cuando las hace de perfil, uno puede sentir la presencia del pintor, como si “ella” diera a entender que está siendo observada. Cuando las hace de frente, no caben dudas: las pupilas lo atraviesan y ven más allá del pintor, hasta nosotros. Brillan enormes con el color de un alma que piensa. Tal intensidad de la pintura hace pensar en una zambullida en la corriente del tiempo:

“La niña está en penitencia. Pero no merece el castigo. Se sabe observada pero no sabe si le gusta que la observen: el cruzarse de los miembros la pone en una actitud defensiva y quizás, también, un poco desafiante ¿Hay lágrimas en los ojos? ¿Comienza a pagar su pena? ¿Está a punto de levantarse? ¿Nos dejará solos para siempre, sin su anhelante mirar?”

Pablo Thiago Rocca

Notas

¹ Acuarela sobre papel, 48 x 33 cm. Fecha de ingreso: 1967. No consta fecha de realización. N° inv. 2938. Propiedad MNAV.

² **Parrilla Poesía. Seis dibujos de Cabrera.** Esterismo, Niza, 1994.

Bibliografía

Aguiar, Manuel. “De corazón abierto”, La Lupa, Brecha, 29/1/1993.

Brandy, Carlos. “Pasión y locura de Raúl Javiel Cabrera”, Marcha, 10/10/1969.

-Citado por Pablo Rocca en **Obras Completas de Humberto Megget**, Banda Oriental, 1991.

García Esteban, Fernando. **Artes Plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte** (Universidad de la República, Publicaciones. Montevideo, 1970, p. 21 y 118.

Gillio, María Esther. “Cabrerita”, *Marcha*, 7/5/1965.

Kalenberg, Ángel. **Artes Visuales de Uruguay. De la piedra a la computadora** (Ed. Testoni-Galería Latina, 2001, Montevideo, T. II, p. 104.

Larnaudie, Olga. **Montevideo y la Plástica** (IMM, 1996, p. 40).

Laroche, W. E. **Plásticos Uruguayos** (Palacio Legislativo, Montevideo, 1975, p. 155).

Mérica, Ramón. “El beneplácito de los heliotropos”. *Suplemento de El Día*, 23/8/1981.

Mora, Margarita. “La mirada más allá”, *Suplemento Arte y Diseño de El País*, 24/7/1992.

Rocca, Pablo Thiago. “San Pilatos de las niñas. La pintura de Cabrerita”, *Brecha*, 16/12/2005.

Sayagués Areco, Mercedes. “No es una leyenda, es un hombre”. *Opinar*, 12/2/1981.

Torres, Alfredo. “Otra vez bajo la cobija”. *La Lupa*, *Brecha*, 29/1/1993.

Vilariño, Idea. “La frágil y tenaz humanidad de Cabrerita”. *Especial de La Lupa*, *Brecha*, 29/1/1993.

Los luminosos objetos del deseo

NELBIA ROMERO

RAÚL JAVIEL CABRERA

Niña

Acuarela sobre papel, 48 x 33 cm.

Introducción

Enfrentados a una historia nacional que ha recortado acontecimientos, tergiversado información esgrimiendo discursos de verdades absolutas, lo cultural muestra sus bienes reafirmando dicha ideología en el manejo de valoraciones dudosas de funcionarios de turno que juzgan, eligen, exhiben según su criterio lo más representativo del artista y del arte en general.

Se ha reprimido la mirada pública sobre la totalidad de sus representaciones simbólicas, negando la posibilidad de conocimiento, percepción y comprensión de las mismas.

Las nuevas políticas culturales permiten operar desde la diversidad desplegando metodologías museísticas que construyen “vías de acceso” a múltiples miradas re-interpretativas de lo simbólico, tanto a nivel de lo público y privado, estableciendo puentes entre “especialistas” y el colectivo social en la libre circulación de bienes desafiando la confrontación de ideas, consensos y disensos de opinión.

Desde este contexto, con pocas certezas y muchas interrogantes se ofrece al público la posibilidad de conocer otro perfil de Petrona Viera.

Desde la historia del arte uruguayo Petrona Viera ha sido considerada dentro de la corriente “planista” en el Uruguay uno de los más altos exponentes de dicha escuela y primer mujer profesional en el campo de las artes plásticas.

Su obra pictórica transita por “paisajes” aplanados de gran espacialidad, unos habitados por mujeres de actitud sobria y reposada, otros con niñas que circulan en ronda festiva, hasta la abstracción más matérica, síntesis de la naturaleza excluyente de la figura humana.

Todas estas obras se construyen en base a una resolución formal de planos de color relacionados por analogía y contraste, cargados de efectos lumínicos.

Se podría decir que a Petrona Viera se le conoce y/o reconoce por la “representación” de lo femenino, naturaleza y mujer, ambas imágenes protagónicas en su obra.

Obra que transita bien posicionada dentro de canales éticos y morales del “Estado benefactor” constructivo de leyes a favor de un mejor posicionamiento de la mujer en la sociedad.

Petrona Viera es un excepcional ejemplo, hija de un Presidente de la República, dotada de capacidades diferentes, se involucra en el quehacer pictórico desde una vocación auténtica.

Pero su condición de tal, es orientada y capacitada desde una visión masculina paternalista y autoritaria, un entorno familiar facilitador de su quehacer artístico y reglas sociales que controlan y reprimen los sentidos, configuran una “mujer” “artista” que elabora imágenes satisfactorias del status quo.

Todos elementos constitutivos de una libertad aparente que independiza y subordina, simulacro entre liberación y represión del cuerpo y los sentidos.

Presencia y Ausencia

“Ante los ojos del que tiene la capacidad de crear, todo ha de quedar desnudo, o vestido, según su ilusión”

Petrona Viera

Esta reflexión de la artista, da pie a la introducción e intromisión en la obra que tituló “JUGUETES” (composición TALO-TALITO). Desde la introducción se puede elaborar casi una ficha técnica donde se establece que el cuadro es un óleo sobre tela, cuyas medidas son 0.86x0.835 mts., firmada por la autora en el ángulo izquierdo, sin fecha de ejecución, donada al Museo Nacional de Artes Visuales por la Sra. C. Garino de Viera (madre de Petrona Viera) e ingresado al mismo el 31 de Enero de 1968.

Además de estos datos técnicos, la ficha aporta un breve comentario: “Fondo con la representación de la bandera nacional y la bandera de Artigas, sobre ellas, una casaca militar, armas, un Kepis, un tambor y un instrumento musical”.

Este breve comentario introductorio restringe cierta posibilidad de intromisión en una obra que se presenta forzando mecanismos de rechazo y aceptación, dislocando el análisis y lo perceptivo de una apreciación dual, por una apreciación ambigua.

Poner en escena objetos del mundo masculino denominados con palabras ambivalentes es convocarnos a entrar en un juego inocente o perverso.

“JUGUETES” en términos enciclopédicos dice: “objeto hecho expresamente para el juego de niños”, ser “juguete” está referido a “chanza o burla” de otros, también “persona o cosa dominada por fuerza material o moral que la mueve a su arbitrio”.

Desde la simbología “JUGUETES” son símbolos de las tentaciones” significado que aparece en la mitología griega, como también “TALO” (del griego retoño, rama joven).

En primera instancia la obra nos permite visualizar una construcción controlada de cierta obviedad discursiva que establece y regula criterios de situación y disposición de los objetos, jerarquizando algunos hasta la obtención de roles protagónicos.

A esta escenificación de emblemas patrios, uniformes y objetos militares ¿qué significados le corresponden?

¿Son imágenes de la objetividad, meros registros de lo cotidiano?

¿Metáforas sobre la uniformidad y supeditación a reglas del poder militar o civil?

¿Critica la verticalidad del control paternalista, autoritario en la esfera doméstica y social?

¿No acepta la uniformidad de criterios o comportamientos?

¿Subestima la función de las armas?

¿La ausencia corporal está referida a la pérdida de identidad individual?

Pero de toda construcción simbólica objetivable discurren señales obtusas, de difícil comprensión.

Es el terreno del enigma, de los peligros, de las “tentaciones”, de la subversión de las imágenes, exposición de lo prohibido, terreno fértil de significaciones ambivalentes de la subjetividad.

El espacio de la escenificación deviene en proceso de intervención donde la artista, sujeto activo, interviene dos mundos el real y el “representado”, uno cómplice del otro, uno en el otro.

A la ausencia del sujeto biológico lo sustituye el cuerpo del objeto, representación que encubre una intención enigmática.

Sujeto y objeto coexisten en simultáneo, la imagen de la objetividad se nos revela como imágenes de la subjetividad, lo controlable se diluye, las represiones y auto-represiones ceden y se hacen voz sin hablar.

¿Los objetos manipulados son los del deseo?

¿La ausencia del rostro es señal de encubrimiento?

¿La luz manifiesta en los objetos de guerra es la negación de lo siniestro?

¿Las armas responden a la necesidad de concreción y satisfacción de la sexualidad?

¿Será el autorretrato travestido el deseo de rebelión y liberación definitiva?

Todas las disquisiciones enunciadas pretenden ser disparadores para nuevas lecturas multiplicadoras de nuevas miradas.

La obra en tanto autónoma existe como extensión y prolongación de la artista cual espejo, coincidiendo ambas en la protección de su fisicidad externa con una interioridad subestimada.

MARIO SAGRADINI

Vxor Solimani

De autor y fecha desconocidos, incorporado al acervo del MNAV en 1911.

I

¡Ludovico Carracci, Guido Reni, Pietro da Cortona!; increíble, tremenda línea media del *Seicento* italiano en la colección del Museo Nacional. ¡Sorpresa!.

Cuando la Lic. Jacqueline Lacasa me invitó a participar –un honor que mucho agradezco– supuse que debía resignar parte de mis atribuciones: en una muestra colectiva con guión determinado, mi título de *Curador Intermitente Plenipotenciario* (DPDTL) debía acotarse al de simple *Curador Intermitente*.

Ese sacrificio fue indoloro; más complejo es el encuentro con las fichas del inventario del MNAV, sistema digital diseñado por Eduardo Ricobaldi (nieto de Luis, escultor y restaurador e hijo de Hugo, artista y profesor) en la época de Ángel Kalenberg director, y que dan una panorámica del acervo constituido desde 1911, fundación del Museo.

¿Un curador *recortado*, que en cualquiera de las dos versiones (*Plenipotenciario* o menos) es personificado por un artista (que soy yo) que reivindica el arte contemporáneo como situación ineludible del devenir humano, y que ante 6085 obras de la colección del museo, elige material de 400 años de antigüedad ?

Además de ser uno que quiere vivir su tiempo –y en todo caso, soñar el porvenir, aunque no tanto como para prever que su Contribución Inmobiliaria iba a multiplicarse ¡por 3!– y que, agnóstico militante, termina rescatando imágenes religiosas, de Cristo o de San Bruno .

¿En qué quedamos?

Ludovico Carracci, Guido Reni y Pietro da Cortona son exponentes de relieve y están conectados de forma casi sistémica –lo de *línea media* no fue gratuito– y si bien algunos eruditos los tratan como *Cincuecentistas atrasados*, operantes en el contexto del 600, por sus influencias anteriores y sus propuestas pictóricas, sus interconexiones y desplazamientos entre Bolonia y Roma marcaron un diferenciado pero fuerte signo –desbordando la pintura– en la ciudad también Vaticana.

Estos ingresos al acervo del museo fueron en épocas y bajo directores diferentes : Carracci y Reni en 1911 con Domingo Laporte director; y da Cortona en 1955, cuando lo fue José Luis Zorrilla de San Martín.

Si no fuera por ese detalle múltiple se podría pensar que el ingreso hubiera sido orquestado, organizado para tener con pocas obras y autores un “corte” posible, accesible a un país sudamericano, de un período de arte de grandísima movilidad. Hubiera sido, pero no: incluso la obra *Nacimiento de Cristo* fue donada por la Sra. Otilia Ferreira de Maldini; pero no tengo datos acerca de por qué vías llegaron a la colección las otras dos obras. Tampoco tengo datos sobre los Maldini en este país: me pregunto si habrá parentesco con Cesare y Paolo, figuras de la Selección Italiana y del A.C. Milan. Si algún bienpensante cree que esto es una tontería (como tratar de saber cómo llegaron esos cuadros al Uruguay, por ejemplo) recuerdo que el arte uruguayo está constelado de estas pequeñas relaciones: una figura descollante en nuestro país, Costigliolo, era pariente de Pier Paolo Pasolini, poeta, cineasta y jugador de fútbol. Otro era Nelson Ramos Garibaldi, relacionado con el Héroe de Dos Mundos.

Ludovico Carracci (1555 - 1619, Bolonia) era el más viejo de los Carracci boloníes, sus primos Agostino (1557 – 1602) y Annibale (1560 - 1609), éste establecido desde 1595 en Roma, donde decoró el Palacio Farnese y el más famoso de los tres.

Ludovico fundó en Bolonia en 1585 la *Accademia dei Desiderosi* (*deseosos*; de fama), luego *degli Incamminati* (*encaminados*; en sentido

progresivo), supongo que con cierto humor.

La dirigió veinte años siendo profesor de Guido Reni (1575-1642, Bolonia) y de Domenichino, entre los más conocidos: de las escuelas de arte de gran influencia, un movimiento al pasaje del manierismo al barroco y de redefinición de la imagen religiosa.

Guido Reni se radicó en Roma, siendo de los más antiguos alumnos Carracci pero descartado para esta propuesta, pues la foto de inventario indicaba necesidad de restauración.

Pietro da Cortona - Pietro Berretini (1596, Cortona, Toscana - 1669, Roma, Vaticano)

trabajó como arquitecto, pintor, decorador; se estableció en Roma en 1612. Había estudiado en Florencia y ya en Roma, tuvo influencias de los frescos de Domenichino y Annibale Carracci. En 1639 realizó el Palacio Barberini.

Entre fines del 500 y la primera parte del 600, en Roma convivieron artistas contemporáneos de gran significación y sus cruces y contaminaciones hicieron de Roma un centro difusor del renovamiento. En esos años, ahí se funda la Academia de Francia, residencia e influencia del arte francés en Roma, mientras en la misma ciudad estaban establecidos Annibale Carracci, Reni, da Cortona, Caravaggio, Rubens, Velásquez, Van Dick, Poussin, Lorrain, (estos dos en la Academia de Francia).

II

Fui a ver en vivo y en directo las obras seleccionadas: al revisar el primer cuadro, me quedó como primera visión, una tarjeta : *Atribuido a Pietro da Cortona*. ¡Sorpresa!

Una obra *atribuida* es una obra que no tiene firma ni documentación probatoria de su autoría o autenticidad.

Reconocí que era una alternativa de interés: un problema no para resolver yo personalmente, sino un problema propio de un Museo de arte de país dependiente y subdesarrollado, problema que atraviesa su historia desde su fundación y de solución colectiva, social.

Institucional, en última instancia.

Inmediatamente, una situación de contagio: ¿qué pasa entonces con los otros, Carracci, Reni? Son realmente pesos pesados y surge la

duda sobre autenticidad y autorías, sobre las posibilidades uruguayas de poseer históricos a este nivel.

No tengo la erudición ni estoy capacitado para zanjar la cuestión: de la visión directa de las obras, puedo esbozar un “me parece”, “intuyo”, “creo que”, que me integra al país de payadores, pero con esas décimas improvisadas no se avanza; se trata, en estos casos, de un abordaje científico que pueda descartar o reconocer la procedencia verdadera. Para archivar como pastiche fraudulento o para valorizar como tesoro de una época clave.

La atribución de obra es un juicio emitido luego del estudio y comparación de varios aspectos: técnicos, materiales, formales, etc.

Un proceso que trata de *ubicar* la obra: en algún período histórico, en una escuela pictórica, en una secuencia de obras, en la producción de un mismo artista, al menos en un lugar (Susan Sontag: *Tradicionalmente, todas las culturas son locales*).

Una investigación por medios múltiples que seriamente pueda “suplantar” la firma de un artista.

Se pueden revisar los medios –pictóricos, plásticos, incluso humanos–, los materiales físicos, pigmentos, soportes y vehículos –lienzos, aceites, barnices, etc.– con técnicas científicas de reconocimiento físico-químicas, ópticas, de rayos, otras.

Hay un rompecabezas que resolver por gente entrenada e idónea, en laboratorios de investigación con tecnología de punta en lo material; también en lo histórico y formal: aparte de un autor localizado, la(s) obra(s) participan de su época, de su espíritu, cultura y de su tecnología.

La historia incluye propietarios, proveniencias y recorridos, pues tiempo y propietarios se incluyen progresivamente en la obra: deterioros de desgaste, también alteraciones, restauraciones o mutilaciones.

Importa el proceso de atribución, y por lo tanto importa quién lo procesa: *a quién* se le atribuye la obra y *quién decide* la atribución.

No puedo dar un diagnóstico pero puedo sí plantear algunas interrogantes pertinentes a estos misterios pintados.

El Museo Nacional fue fundado por ley del 12 de diciembre de 1911 y su primer director fue el pintor Domingo Laporte. El ingreso

de Carracci y Reni al Museo es el 10 de diciembre de 1911, dos días antes de promulgada la ley. Ahí hay un tema interesante: ¿qué fue primero? ¿Hubo un funcionamiento previo a la ley de creación? No sé cómo accedieron estas dos obras a la colección (adquisición o donación), pero Laporte estudió en Florencia con Giovanni Fattori, maestro de los “Macchiaioli” toscanos, y de allá Laporte trajo a su esposa, hijastra de Fattori. Quizá por esa vía familiar haya llegado al Museo –ahí está– una pintura de su suegro *Vita di caserma*, 1897 (Vida de cuartel, ingresada en 1913) ¿y cómo llegaron esas otras en 1911 ? ¿una especie de dote del nuevo director, un gesto hacia la comunidad? Sería bueno dilucidarlo. Porque en sus comienzos el Museo reprodujo un esquema de Museo de Historia Natural: exponía, además de pintura y escultura, dientes de ballena y otras curiosidades.

Las autenticidades y falsificaciones en arte están vinculadas al comercio del arte, y por la primera década del siglo XX había condiciones concurrentes: el mercado del arte no era una plaza en expansión o desorbitada como en nuestros días, Italia no era una potencia industrial o económica y el Uruguay recibía inmigrantes y tenía un futuro. Precios, información sobre arte y sus tráficó eran reducidos, si lo queremos ver como condiciones favorables a la autenticidad de nuestros cuadros.

Por las mismas razones, en Italia había historiadores o teóricos inescrupulosos que hicieron fortunas certificando cualquier cosa, especialmente para la clase alta norteamericana: hay denuncias sobre estos procederés de famosísimas firmas. Y, por supuesto, había falsarios.

Para el final, la pregunta clave : sean verdaderas o falsas las obras bajo sospecha, ¿es buena o mala pintura? ¿son obras de arte?. Pronóstico reservado: yo diría, *depende*. ¿Y usted, amable lector?

III

Con nombres importantes llegué a esas disyuntivas. Me propuse luego proceder a la inversa como forma de recuperar placer y autoestima: elegir una obra por su calidad visible, concreta, presencial, aunque su autor fuera para mí absoluta y crudamente desconocido.

Resultado: *Paisaje*, E. de Kermadec. Ingresó en 1949. ¡Sorpresa! Firmada; acuarela diáfana, gestual pero diferente a otros autores de pulsión interior, violentos y oscuros, expresionistas / existencialistas, secuelas de guerra y desgarró. Matéricos ellos.

Esta acuarela no: la transparencia y lo irreversible del material ultrasensible, anula los arrepentimientos; gesto, color y dibujo simultáneos se vuelven un caligrama japonés, zen. Una obra con alegría de vivir, de componer.

Identificar al autor fue gratificante: este *desconocido* tenía credenciales y su elección era justa, acompañada de reivindicación; obra y trayectoria son destacables. *Paisaje* es el botón de muestra que merece ser puesto en valor.

Eugène de Kermadec, (nombre completo Eugène Nestor de Kermadec, 1899, Guadalupe - 1976, París), nacido en las Antillas, se radicó adolescente en París y fue amigo de Chaim Soutine.

Con su amigo, el poeta Francis Ponge, publicaron *El vaso de agua*, notas y litografías; París, Galerie Louise Leiris, 1949 , el mismo año que su obra entró a la colección montevideana. Ponge, a su vez, publicó *Algunas notas sobre Eugène de Kermadec*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1965.

La Galería Kahnweiler (inicial galerista de los cubistas) representó a de Kermadec y hay obras suyas en el Museo de Lille, en el Museo de Basilea y en Galería de Auckland. Además participó en Documenta II, 1959; Kassel, Alemania.

Dubuffet, Tal Coat y Kermadec son menores de 50 y son suficientes para probar que el arte francés es todavía vital, escribió Clement Greenberg con motivo de la gran exposición *Painting in France 1939-1946* , Museo Whitney, New York (The Nation, 1947)

Dos años después, el director José Luis Zorrilla de San Martín integró la acuarela al Museo. Greenberg vino a Montevideo, al Instituto General Electric en 1964, invitado por su entonces director Ángel Kalenberg.

¿ Sabría Clement Greenberg el destino latinoamericano de la obra de Kermadec, de las Antillas al Río de la Plata ?

“Shat mat”

GUSTAVO TABARES

32 ESCULTURAS

Un concepto fundamental dentro de la estrategia ajedrecística es la formulación de un plan de juego en donde el jugador establece lo que desea obtener de una posición. Es en la ejecución del plan de juego, es decir, en el paso de las ideas estratégicas generales a la ejecución táctica, donde surge el conflicto entre los jugadores. A las decisiones estratégicas se las llama también decisiones posicionales, y al juego que se desarrolla sin obvios motivos tácticos, de forma lenta y progresiva, se le suele llamar juego posicional. Los jugadores también se suelen calificar como posicionales o tácticos, según cuál sea su punto más fuerte. Las reglas del juego y sus estrategias ya están determinadas. Una buena partida dependerá del conocimiento de las reglas del juego y de la buena utilización de las estrategias ya existentes, y en algunos casos de la creación de nuevas estrategias. Estos elementos estratégicos y clasificaciones también podrían aplicarse a los diferentes agentes del campo del arte (artistas, curadores, críticos, directores de museos, galeristas, dealers, rematadores, docentes, asesores, coleccionistas, etc., etc.). Existen en el arte decisiones posicionales y juegos posicionales. También a estos agentes se los puede clasificar como posicionales o tácticos, según cual sea su punto más fuerte; según la capacidad de cada uno de posicionarse, manipular o generar estrategias.

Datos, nóminas, reglas, códigos, elementos imprescindibles y curiosidades para la mejor comprensión de la Cultura POP, el Juego de Ajedrez y el Arte Contemporáneo en sus más amplias acepciones.

En *Entreacto (Entr'Acte)*, 1924, dirigida por René Clair y Francis Picabia, Marcel Duchamp y Man Ray juegan una partida de ajedrez en la azotea de un edificio, en París. De pronto aparece la imagen de una calle llena de automóviles en medio del tablero, y luego cae un chorro de agua sobre el mismo tablero, poniendo fin a la partida. En *Blade Runner*, Tyrell y J.F. Sebastian mantienen una partida a distancia.

En *X-Men*, Magneto, interpretado por Sir Ian McKellen, se encuentra encarcelado en una prisión de cristal, jugando ajedrez con un tablero y piezas también de cristal.

En *X-Men: La Batalla Final*, al final de la película también aparece Magneto jugando un partido de ajedrez en el parque, culminando con la toma de un leve movimiento en la pieza que observa, pues ha recobrado sus poderes.

Es necesario saber que las piezas son:

8 peones blancos y 8 peones negros,
2 torres blancas y 2 torres negras,
2 caballos blancos y 2 caballos negros,
2 alfiles blancos y 2 alfiles negros,
1 reina blanca y 1 reina negra,
1 rey blanco y 1 rey negro,
y que el tablero es un cuadrilátero con 64 casillas,
mitad blancas y mitad negras.

Tener en cuenta siempre al caos que precede a la creación:

God save the Queen, La fiebre del ajedrez, Wolverine, Artforum, Searching for Bobby Fischer, Pop regional - Pop ilegal, Harry Potter, Jaque al asesino, Vans, La tabla de Flandes, El Juego de Arcibel, Manga, Edgar Rice Burroughs, Bela Lugosi, Patricia

Arquette, Yapalapiti, The Skull, Hughes, Fantasma, Pato Donald, Frieze, Flash, Lost, Johnny Quest, Bob Kane, Sin City, Crónicas de motel, Stan Lee, Danto, Bruce Lee, Marilyn, Vértigo, Lippard, Kill Bill, Marvel, Cindy Lords, Frankenstein, Kubrick, Gerónimo, Stella McCartney, Nicole Kidman, Los subterráneos, Marqués de Sade, Aullido, Los Simpson, Mason, Boris Vian, Kat Von D, Guazón, Suicide girls, Foucault, ponyXpress, Caballero Rojo, Pokémon, Tyson, Borges, Interview, Iman, Spiderman, Woody Allen, Neuromante, Kafka, Lego, James Bond, El séptimo sello, Tadao Ando, Kate Moss, Starck, Sonic, Eco, Deleuze, Digimon, Futurama, Jack Nicholson, Giselle Bündchen, D.C. Comics, Ali, Daredevil, D&G, Foster, Wong, Campbell, Brillo, Hulk, Frutiger, Suzanne, Kant, David Lynch, Denise Stoklos, Meteoro, Natalia Vodianova, Poe, Issey Myake, Hi-Men, Juxtapoz, Wonder Woman, Tropicália, Brad Pitt, Anime, Tom & Jerry, Bukowski, Transformer, La Momia, Artaud, Heroes, Batman, Churba, Groening, Dennis Hopper, Tim Burton, Lautréamont, Bill Burroughs, Víctor & Rolf, G. Corso, Manara, PQP System, Vivienne Westwood, Killing, Gatúbela, Alexandra Ambrósio, Zaha Hadid, Clint Eastwood, Louis Vuitton, Natural Born Killers, Macanudo, Miu Miu, Silvia Saint, Baudrillard, Sankuokay, Prada, Victoria Beckham, Narda, Daspu, Robots, Angelina Jolie, Rodman, Frank Gehry, Crasset, Kid Robots, Newton, Cavalli, Chlœe Sevigny, Casablanca, Fierro, La defensa Luzhin, Leonardo Di Caprio, Lang leve de koningin, Johnny Deep, YoyaShop, La partie d'échecs, Ultimatesurrender, Gus Van Sant, Trainspotting, Win Wenders, Lex Luthor, El Llanero Solitario, etc.

Se deben conocer los inicios del ajedrez:

Chaturanga, Valle del Indo, SVI

Hsiang chhi, China

Shogi, Japón

Chatrang, Persia

Shatranj, Arabia

Ajedrez, sur de Europa, España

Son ventajas estáticas:

Disponer de más material. Una mejor estructura de peones. Controlar más espacio, especialmente en el centro del tablero. Una mejor posición del rey. Piezas móviles contra piezas constreñidas por peones fijados. Pareja de alfiles contra alfil y caballo o dos caballos.

Son ventajas dinámicas:

Mejor desarrollo en la apertura. Ganancia de tiempo. Disponer de la iniciativa o poder iniciar un ataque. Piezas mejor coordinadas.

“CHECK YOUR HEAD”

Tortoise, Desert Storm, King Crimsom, Sex Pistols, Sumo, Joe Strummer, Interpol, Amy Winehouse, Bauhaus, Yo la tengo, Warrior, Arnaldo Antunes, Velvet Underground, Pixies, Chico Science & Nacao Zumbi, Pulp, Carlinhos Brown, Girls againts Boys, Iggy Pop, Honeymoon Stick, Moby, Low, Further, Starchildren, Nico, Metallica, Lou Reed, The Cramps, Televisión, Patti Smith, Elvis, The Clash, Madonna, Michael Jackson, Caetano, Ozzy, Sid Barret, Jesús Lizard, Blondie, David Bowie, Pantera, Love & Rockets, B52's, Talking Heads, Luis Alberto Spinetta, Black Francis, Jesús and Mary Chain, The Cramps, Pink Floyd, Alice Cooper, Morricone, The Cure, REM, Prince, MC5, Motörhead, Bird, Mars Volta, Miles Davis, Björk, David Byrne, Gilberto Gil, Franz Ferdinand, My Bloody Valentine, Rage againt the machine, Versus, Face to face, Joy Division, Leonard Cohen, Sonic Youth, The Fall, Jorge Ben Jor, The Stogges, The Jam, Chemical Brothers, PJ Harvey, Beastie Boys, The Cult, Daft Punk, Kurt Cobain, Jack White, Bono, Tim Machine, Mogwai, Bauer, Kraftwork, Fatboy Slim, Placebo, U2, Pearl Jam, Madnnes, White Zombie, Red Hot Chilli Peppers, Tindersticks, Frank Zappa, Ian Dury, Divididos, Dead Kennedys, Tego Calderón, Bony, Arto Lindsay, Brian Eno, Cars, Siouxie, Sepultura, Serú Giran, Nick Cave, Chris Cornell, Kiss, Artic Monkeys, Grinderman, Los Twist, Johnny Cash, The Killers, Yeah yeah yeahs, James Brown, Bryan Ferry, Police, Iron Maiden, Dylan, Las Pelotas, The Beatles, New Order, The The, Elvis Costelo, Perry Farrell, Keith Richards, BB King, Coldplay, Ian Curtis, Tom Waits, Rolling Stones,

Neil Young, Art of noise, Babasónicos, Sly and the family Stone, Birthday Party, Echo & The Bunnymen, The Doors, John Parish, Joni Mitchell, Roxy Music, Nina Simone, P. Diddy, Nine Inch Nails, Nancy Sinatra, 50 cent, Damned, Bad Seeds, Patti Smith, Marisa Monte, Snoop Dogg, Stevie Wonder, Marley, The Who, Roy Orbison, Ella Fitzgerald, Van Morrison, PIL, Billie Holiday, Led Zeppelin, Marvin Gave, Aretha Franklin, The Dandy´s Warhol, Frank Sinatra, Van Der Graaf Generator, Mission, Marilyn Manson, Depeche Mode, Sade, Soda Stereo, Grace Jones, Hendrix, Kellys, Ministry, Black Sabbath, Kiiiiiiiiiiiiiii, Charlie Parker, Sugarcubes, Talk Talk, Sister of mercy, AC/DC, Adrian Belew, Air, Audioslave, Bad Religion, Black Eyes Peas, Beck, Blur, Courtney Love, Cream, Creedence, Dizzy Gillespie, Devo, Dinosaur Jr., Dio, Dire Straits, Elastica, Funkadelic, Groove Armada, Gorillaz, INXS, Ice-T, John Coltrane, Kylie Minogue, Portishead, Public Enemy, The Strokes, Tom Zé, Ramones, T. Rex, Marsalis, etc.

Un partido se desarrolla de la siguiente manera:

la apertura, el medio juego y el final.

Es muy bueno:

ganar material sin compensación
conseguir un ataque directo contra el rey
conseguir ventajas posicionales sustanciales como la destrucción de la coordinación de los peones o piezas enemigas, debilitación de la posición del rey contrario, dejar al contrario con piezas muy limitadas en movilidad, etc.

Algunas jugadas:

enroque corto, enroque largo, capturar al paso, tablas.

“The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living”:

Marcel Duchamp, Fab 5 Freddie, Christo, Brodsky, Lygia Clark, Xu Zhen, Hélio Oiticica, Yoko Ono, Mark Rothko, [Shepard Fairey](#), [AJ Fosik](#), [Camille Rose Garcia](#), [Doze Green](#), [Alex Gross](#), [Jim Houser](#),

[Andy Kehoe](#), [Waltercio Caldas](#), [Edwin Wurm](#), [Terry Richardson](#),
[El Anatsui](#), [Gelitin](#), [Luis Felipe Noé](#), [Ma. Liuming](#), [Zhao Bo](#),
[Shao Yinong](#) & [Mu Chen](#), [Zhou Chunya](#), [Shen Fan](#), [Zhu Ming](#),
[Lachapelle](#), [Cy Twombly](#), [Cildo Meireles](#), [Rammellzee](#), [Pepón](#)
[Osorio](#), [Pepe Bedia](#), [Ana Mendieta](#), [Bodys Isek Kingelez](#), [Cremaster](#),
[Félix González Torres](#), [Sophie Calle](#), [Nan Goldin](#), [Kiki Smith](#),
[SAMO](#), [Mike Kelley](#), [Chris Mars](#), [MARS-1](#), [Tara McPherson](#), [Scott](#)
[Musgrove](#), [Nouar](#), [Souther Salazar](#), [Todd Schorr](#), [McCarthy](#), [Gober](#),
[Cindy Sherman](#), [Tim Rollins](#), [Robert Mapplethorpe](#), [Andy Warhol](#),
[Kruger](#), [Bruce Nauman](#), [Gary Hill](#), [Fluxus](#), [Dada](#), [León Ferrari](#),
[Richard Serra](#), [G&G](#), [Beuys](#), [Broodthaers](#), [Catherine Brooks](#), [Megan](#)
[Burns](#), [Depthography](#), [Tim Evans](#), [Allison Hawkins](#), [Mike Park](#), [Aya](#)
[Takano](#), [Bernard Frize](#), [Bhakti Baxter](#), [Chiho Aoshima](#), [Chris Vasell](#),
[Cristina Lei Rodriguez](#), [Daniel Arsham](#), [Elmgreen et Dragset](#),
[Eric Duyckaerts](#), [Giuseppe Gabellone](#), [Guy Limone](#), [Jean-Michel](#)
[Othoniel](#), [Jin Meyerson](#), [Johan Creten](#), [Keegan McHargue](#), [Klara](#)
[Kristalova](#), [Kolkosz](#), [Leandro Erlich](#), [Lionel Esteve](#), [Martin Oppel](#),
[Mr.](#), [Paola Pivi](#), [Peter Coffin](#), [Peter Zimmermann](#), [Piotr Uklanski](#),
[Tatiana Trouve](#), [Wim Delvoye](#), [Xavier Veilhan](#), [Frank Stella](#), [Ema-](#)
[Akt auf einer Treppe](#), [Anselm Kiefer](#), [Clemente](#), [Han Yajuan](#), [Wang](#)
[Jin](#), [Hong Hao](#), [Wang Ke](#), [Huang Rui](#), [Wei Dong](#), [Huang Yan](#), [Wu](#)
[Junyong](#), [Robert Combas](#), [Richard Prince](#), [Basquiat](#), [Glenn Brown](#),
[Mauricio Cattelan](#), [Edmier](#), [Tracey Emin](#), [Fleury](#), [J & D Chapman](#),
[J. Currin](#), [D. G.](#), [Gursky](#), [Kippenberger](#), [Jeff Koons](#), [Sarah Lucas](#),
[Meese](#), [Shag](#), [Jeff Soto](#), [Space Invader](#), [Kathy Staico Schorr](#), [Mark](#)
[Dean Veca](#), [Jonathan Viner](#), [Adam Wallacavage](#), [Mariko Mori](#),
[Murakami](#), [Nara](#), [Neshat](#), [Pettibon](#), [R. Phillips](#), [Neo Rauch](#), [Pipilotti](#),
[Thomas Struth](#), [Wolfgang Tillmans](#), [YBA](#), [Wall](#), [V. B.](#), [Adriana](#)
[Varejao](#), [Altmejd](#), [TN & SW](#), [Ron Mueck](#), [Rachel Whiteread](#), [Dane](#)
[Patterson](#), [Balint Zsako](#), [Esao Andrews](#), [Gary Baseman](#), [Bast](#), [Tim](#)
[Biskup](#), [Blek le Rat](#), [Bill Viola](#), [Keith Haring](#), [Ellsworth Kelly](#), [Chen](#)
[Qulini](#), [Shi Guorui](#), [Guo Wei](#), [Wang Guangyi](#), [Dan Flavin](#), [Joseph](#)
[Kosuth](#), [Richard Serra](#), [Lawrence Weiner](#), [Nassos Daphnis](#), [Jasper](#)
[Johns](#), [Claes Oldenberg](#), [Salvatore Scarpitta](#), [Richard Artschwager](#),
[Mia Westerlund Roosen](#), [Cletus Johnson](#), [Keith Sonnier](#), [Robert](#)
[Rauschenberg](#), [Ed Ruscha](#), [James Rosenquist](#), [Robert Barry](#), [John](#)

Curry, Ki Yoon Ko, Xue Song, Li Li, Yue Minjun, Lu Peng, Zhang Dali, Luo Brothers, Zhang Xiaogang, Alfredo Martinez, Jason Gringer, Liliana Porter, Miquel Barceló, Mark Ryden, Kcho, Ray Caesar, David Choe, Dave Cooper, D*Face, Dalek, Date Farmers, Xiaoqing Ding, Lori Earley, etc.

Campeones del mundo:

Wilhelm Steinitz, 1886-1894, Austria/EE.UU., Emanuel Lasker, 1894-1921, Alemania, José Raúl Capablanca, 1921-1927, Cuba, Alexander Alekhine, 1927-1935, Rusia/Francia, Vera Menchik-Stevenson, 1927-1944, Rusia/Inglaterra, Max Euwe, 1935-1937, Países Bajos, Alexander Alekhine, 1937-1946, Francia, Mijaíl Botvinnik, 1948-1957, Unión Soviética, Ludmilla Rudenko, 1950-1953, Rusia/Soviética, Elizavyeta Bykova, 1953-1955, Rusia/Soviética, Vasili Smyslov, 1957-1958, Unión Soviética, Olga Rubtsova, 1956-1958, Unión Soviética, Mijaíl Botvinnik, 1958-1960, Unión Soviética, Mijaíl Tal, 1960-1961, Unión Soviética, Mijaíl Botvinnik, 1961-1963, Unión Soviética, Elizavyeta Bykova, 1958-1962, Unión Soviética, Tigran Petrosian, 1963-1969, Unión Soviética, Boris Spassky, 1969-1972, Unión Soviética, Robert James Fischer, 1972-1975, EE.UU., Nona Gaprindachvili, 1962 a 1978, Soviética/Rusa, Anatoly Karpov, 1975-1985, Unión Soviética, Garry Kasparov, 1985-1993, Unión Soviética/Rusia, Maia Chiburdanidze, 1978 a 1991, Soviética-Georgiana, Jun Xie, 1991 a 1993, China, Anatoly Karpov, 1993-1999, Rusia, Zsuzsa Polgar, 1993 a 1996, Hungría, Alexander Jálifman, 1999-2000, Rusia, Jun Xie, 1996 a 2000, China, Jun Xie, 2001, China, Viswanathan Anand, 2000-2002, India, Ruslan Ponomarev, 2002-2004, Ucrania, Chen Zhu, 2002 al 2004, China, Antoaneta Stefanova, 2004 y 2005, Bulgaria, Rustam Kasimdzhanov, 2004-2005, Uzbekistán, Veselin Topalov, 2005-2006, Bulgaria, Xu Yuhua, 2006, China, Vladímir Krámnik, 2006-2007, Rusia, Viswanathan Anand, 2007, India.

Jaque Mate.

* No se incluyen datos de elementos uruguayos por cuestiones de voluntad personal.

Negras

57	58	59	60	61	62	63	64
49	50	51	52	53	54	55	56
41	42	43	44	45	46	47	48
33	34	35	36	37	38	39	40
25	26	27	28	29	30	31	32
17	18	19	20	21	22	23	24
9	10	11	12	13	14	15	16
1	2	3	4	5	6	7	8

Blancas

- 1 **Javier Francisco Nieva**
Retrato
Yeso, 36 x 22 x 25 cm.
- 2 **Severino Pose**
Estudio, 1925
Mármol, 49 x 25 x 23 cm.
- 3 **Nerses Ounanian**
Figura cubista No. 2, 1956
Yeso, 61 x 18 x 10 cm.
- 4 **Severino Pose**
Estudio, 1925
Mármol, 56 x 31 x 35 cm.
- 5 **Luis Ricobaldi**
Retrato de la Sra. A.M.A.B., 1956
Piedra, 46 x 25 x 30 cm.
- 6 **Nerses Ounanian**
Figura sin brazos
Yeso, 56 x 11 x 10 cm.
- 7 **Fernand Debonnaires**
La belle saison, 1940
Piedra, 76 x 26 x 20 cm.
- 8 **José L. Zorrilla de San Martín**
Cabeza de hombre, 1944
Mármol, 41 x 22 x 25 cm.
- 9 **Giovanni Paganucci**
Retrato
Mármol, 35 x 26 x 20 cm.
- 10 **Germán Cabrera**
Marta, c. 1937
Piedra, 40 x 39 x 25 cm.
- 11 **José L. Zorrilla de San Martín**
Cabeza de estudio
Mármol, 41 x 25 x 30 cm.
- 12 **Nerses Ounanian**
Cabeza
Yeso, 29 x 17 x 24 cm.
- 13 **Desiderio Da Settignano**
Cabeza de niño
Yeso, 35 x 27 x 16 cm.
- 14 **Silvia Villagrán**
Placidez
Piedra, 36 x 25 x 30 cm.
- 15 **Nerses Ounanian**
Máscara
Yeso, 32 x 18 x 27 cm.
- 16 **Edmundo Prati**
Extasis de Santa Teresa
Mármol, 30 x 38 x 31 cm.
- 49 **Alberto Savio**
Retrato Sra. Amelia G. de Savio
Bronce, 34 x 22 x 26 cm.
- 50 **Juan Martín**
Estela, 1960
Bronce, 34 x 25 x 26 cm.
- 51 **Luis Alberto Barriola**
Retrato de Francisco Espínola, 1943
Bronce, 34 x 21 x 25 cm.
- 52 **José Luis Z. de San Martín**
Busto del escultor Menini, 1930
Bronce, 45 x 20 x 24 cm.
- 53 **Dante Contestáble**
Cabeza (pintor Elío Eros Vitali), 1938
Bronce, 45 x 20 x 39 cm.
- 54 **Eduardo Díaz Yepes**
Retrato del poeta Emilio Oribe, 1952
Bronce, 28 x 29 x 19 cm.
- 55 **Federico Moller De Berg**
El ingeniero José Serrato, c. 1940
Bronce, 33 x 20 x 24 cm.
- 56 **Eduardo A. Larrarte**
Retrato de niña, 1961
Bronce, 40 x 21 x 22 cm.
- 57 **Antonio Pena**
Retrato de Nerses Ounanian
Bronce, 40 x 29 x 29 cm.
- 58 **José Belloni**
Jineteando, 1928
Bronce, 44 x 14 x 44 cm.
- 59 **José L. Zorrilla de San Martín**
Martín Fierro, 1939
Bronce, 80 x 35 x 23 cm.
- 60 **Felipe Menini**
Juan Manuel Blanes,
Bronce, 58 x 53 x 26 cm.
- 61 **María Carmen Portela de Sosa**
Cabeza de mujer
Bronce, 62 x 23 x 31 cm.
- 62 **Juan Manuel Ferrari**
El esgrimista
Yeso patinado, 76 x 53 x 21 cm.
- 63 **Juan Manuel Ferrari**
Boc. Monumento al Gral. Artigas, 1913
Yeso, 46 x 18 x 34 cm.
- 64 **José L. Zorrilla de San Martín**
Cabeza de boxeador
Bronce, 36 x 20 x 25 cm.

Sobre el retrato de Pombo, de Guillermo Laborde

SANTIAGO TAVELLA

GUILLERMO LABORDE

Retrato de Luis E. Pombo, c. 1928
Óleo sobre tela, 169 x 110 cm.

Un lugar común en la revisión de la historia del arte moderno, a partir de la mirada feminista y de la de las minorías de opción sexual, es que se trata de una historia de pintores varones, blancos y heterosexuales. Un lugar común basado en la realidad de una regla que podía tener sus excepciones.

Un lugar común en la historia del arte moderno es que las periferias se desarrollaron siguiendo el modelo de los centros de poder, atrasadas con respecto a ellos. La historia del arte moderno es, en ese sentido, claramente eurocéntrica, por lo menos hasta el fin de la primera mitad del siglo XX.

La mirada contemporánea al arte de las periferias en la modernidad introduce cambios en la lectura de esta producción. Si nos detenemos en el planismo uruguayo, visto desde una perspectiva moderna y eurocéntrica, es un estilo “atrasado” con respecto a lo que sucedía en las metrópolis culturales; sin embargo, dentro del ambiente cultural de la región, suponía una importante ruptura con el academicismo imperante. Por lo menos sería la primera ruptura colectiva, dado que hay ejemplos previos de posturas divergentes al academicismo, pero a nivel individual. Esto surge de un análisis puramente formal, que no se detiene en ningún aspecto relativo al estilo de vida de los artistas que participaban de ese movimiento.

El “Retrato de Pombo”, pintado por Guillermo Laborde en 1928, introduce elementos divergentes de los lugares comunes planteados al principio de este texto. Primero, tanto el artista como su modelo

no son heterosexuales y mantienen una relación. Esto tal vez no se desprenda de esa enigmática pintura, sino más bien de otras documentaciones que se citarán más adelante.

Esta situación colocaría a la obra como “adelantada” con respecto a su momento histórico, dado que recién en el Pop Art surgen artistas visuales que tienen actitudes y estilos de vida divergentes de la heterosexualidad citada al principio.

Estos aspectos tiene poca relevancia desde un punto de vista estético-formal, propio de las lecturas del arte moderno generadas desde la primera mitad del siglo XX.

Ahora bien, una lectura desde el contexto de la contemporaneidad puede incluir miradas interdisciplinarias en las que sea válido entrecruzar los aspectos estético-formales con los sociológicos y antropológicos, que indague en la vida privada de los involucrados y que esto enriquezca la trama de interpretaciones que se teje en torno a las obras y los artistas.

El momento en el que fue realizada la obra coincide con el período de estrecha amistad que Pombo y Laborde, sobre todo el primero, mantuvieran con Blanca Luz Brum. Según relata Hugo Achugar en “Falsas memorias, Blanca Luz Brum”, este exótico personaje “Abría la puerta de la casa sin llamar y anunciaba gritando:

-¡¡¡Pombito!!!¡¡¡Laborde!!! Llegué, déjense de hacer chanchadas y vengan a darme un beso.”¹

Más adelante cuenta que, en una de sus desfachatadas irrupciones, “Pombo la fulminó con la mirada y no dijo nada, no estaba solo pero tampoco con Laborde. La visita era de otro pintor.” El pintor en cuestión era Cúneo; luego aclara: “Aunque se decían muchas cosas, nadie había relacionado a Pombo con Laborde y ella había hecho público lo que ellos habían ocultado durante años.”²

Por otro lado, en entrevistas con Manuel Espínola Gómez acerca del personaje de Pombo, Espínola relata que las actitudes de aquél eran inequívocas acerca de su opción sexual, acotando irónicamente que “en esa época había que ser muy macho para ser marica”.³

También encontramos otros relatos que testimonian la relación: “Según lo narrado por Blanca Luz en cartas a Ortiz Saralegui

—publicadas al final de este libro—, Siqueiros quiso que participara del equipo Guillermo Laborde, un uruguayo muy amigo de ambos, pero éste no aceptó. Laborde —joven y destacado artista ya en ese momento— jugó un cierto rol de amistad-odio con ella a lo largo de muchos años, por su relación con su inseparable amigo Pombo, tercero de un triángulo.”⁴

O: “Por afinidades múltiples, se hizo amiga incondicional de Luis Eduardo Pombo, pareja entrañable del pintor Guillermo Laborde. “Pombito” la consideraba su “reina comunista”.⁵

Podría investigarse el tema con mayor profundidad pero, a los efectos de este artículo, estos datos nos dan elementos suficientes como para aventurar algunas hipótesis de trabajo que espero inciten a trabajos futuros más exhaustivos.

Es interesante que esta relación —algo que se había “ocultado durante años”—, no era tan así, si tenemos en cuenta los otros relatos. Tal vez no tanto como un “secreto a voces”, pero sí algo que cualquier suspicaz inferiría. En este punto cabe aclarar que Laborde, además de pintor y escenógrafo, tuvo una relevante carrera docente, campo en el cual una sociedad muy mojigata no tardaría en lapidar al pederasta, cosa que aparentemente nunca ocurrió. Esto habla de una tolerancia hacia la vida privada que coloca al campo del arte en el Uruguay en una posición de avanzada, de la misma forma en que nuestro país lo era en otros campos en ese momento, con respecto a otros lugares del mundo, algunos con un status mucho más cosmopolita.

Con respecto a Pombo, su labor de crítico de arte lo vincula no sólo al campo de las artes visuales sino al de la literatura, donde sí había antecedentes importantes, en las metrópolis culturales, de una mayor apertura para legitimar autores de diversas orientaciones sexuales (Verlaine, Rimbaud, Proust), si bien en estas sociedades tampoco había una aceptación clara de dichas opciones desde el punto de vista de las “buenas costumbres”. Con respecto a Proust, puede leerse en Wikipedia: “Su homosexualidad, inconfesable en la sociedad de la época está latente en su obra, sobre todo en el tomo de Sodoma y Gomorra, donde analiza tanto la homosexualidad masculina como femenina.”⁶

Una de las finalidades de este artículo es la de relativizar la idea del Uruguay como país condenado a ser periférico y subdesarrollado. El análisis de éste y otros aspectos relativos a nuestro país en la primera mitad del siglo XX contradicen ese estigma. La idea es abrir la mente hacia la posibilidad de que cualquier colectivo puede ser lo que quiera, y que tener los antecedentes de haber podido, permite sustentar una plataforma para proyectarse en la globalidad contemporánea por fuera de los estereotipos en los que calzaríamos perfectamente, sin pensar en que lo que fuimos está dentro de los posibles viables que seremos.

Notas

¹ Achurar, Hugo “Falsas memorias, Blanca Luz Brum”, 2000, ediciones Trilce, Uruguay, pag. 46

² idem pag. 51

³ Entrevista del autor con Manuel Espínola Gómez, Montevideo, 2002

⁴ Nota sobre el libro “El mural de Siqueiros en la Argentina” de Héctor Mendizábal y Daniel Schavelzon, Editorial el Ateneo, publicada sin fecha en <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/elmuraldesiqueiros/notas1.htm>

⁵ Spriza, Gabriela, “Retratos, Blanca Luz Brum” publicado en “La ilustración liberal” n° 6-7, 2000, http://www.libertaddigital.com/ilustracion_liberal/articulo.php/134

⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Proust , modificada por última vez el 17:02, 30 mar 2008

Díptico

FRANCISCO TOMSICH

FRANCISCO A. SINISCALCHI

Troncos truncados, c. 1945
Óleo sobre tela, 119 x 140 cm.

I

Francisco Siniscalchi nació en 1914 en San José de Mayo. Cuando tenía once años, su familia se mudó a Nueva Helvecia. El padre era sastre. Siendo niño, Francisco contaba historias en los recortes de tela que aquél olvidaba en las grandes mesas. Siendo adolescente, era un pintor en la comarca, y se benefició de una beca local para estudiar en Montevideo. Era la época del Círculo de Bellas Artes, y Siniscalchi fue alumno de Domingo Bazurro. Su carrera fue relativamente fulgurante y la crítica lo mimó bastante. Se casó con Delcia Puppo. Se mudaron a Nueva Helvecia: Siniscalchi enseñaba en el liceo, y montaron un taller en una casa de las afueras poblada de telas, árboles y una tortuga llamada Manuelita que poseía ciertas condiciones para la épica. Siempre había una naturaleza muerta a medio hacer en el no demasiado amplio estudio de Siniscalchi. Un gran desnudo oscuro vigilaba el cuarto en el que guardábamos los útiles de dibujo, en cajas rojas prolijamente rotuladas, los estudiantes más jóvenes. En otra estancia, trabajaban en cerámica y óleo los discípulos avanzados. Allí, eternamente adosado a un andamio, había colgado Siniscalchi su *Apocalipsis*, una tela de casi cuatro metros de alto por dos de ancho en la que sucedía el juicio final y comparecían todos los tipos humanos, en figuras de unos cuarenta centímetros de alto en la quinta parte inferior y de unos cinco centímetros en la cuarta superior, en la que también estaba dibujado Dios Padre con sus siete brazos, los tres crucificados y la Paloma

Blanca. La característica más llamativa del *Apocalipsis* era, para mí, su condición perennemente inconclusa. A lo que se agregaba que, interrogado Siniscalchi sobre a qué minúsculo adorno de bailarina balinesa o charretera militar podía faltarle una pincelada, el maestro se limitaba a señalar la paloma que era el Espíritu, un hueco de dos alas en la pintura, la huella de la tela blanca. El taller de Siniscalchi inauguraba cada navidad un pesebre artesanal que era visitado por todos los autos de la ciudad. Yo no comprendía ese gesto cristiano suyo. Tampoco comprendí por qué dedicó los últimos años de su vida a trabajar en otra tela interminable que póstumamente todos han titulado *El cuadro de los Fundadores*. Una foto imposible en la que posan los fundadores de Colonia Suiza, de perspectiva heterodoxa como el *Apocalipsis*, y cada vez empezada de nuevo, porque toda familia de añeja estirpe local descubría algún ausente y le alcanzaba fotos de nuevos fundadores. Tengo para mí que Siniscalchi no amaba a Nueva Helvecia, y su cuadro es un espejo crítico, pero también un rarísimo intento de hacer pintura histórica. Tengo una foto en la que el inconcluso *Los fundadores* aparece rodeado de maquinaria quesera y cueros y paisanos en una exposición de la escuela de lechería de Colonia Suiza. Cuando Siniscalchi murió, una comisión de prohombres y mujeres compró el cuadro, que se expone en la sede de las Fuerzas Vivas de la ciudad. Sigue inconcluso: es un misterio, un cuadro testamentario. A mí me gusta pensar que Siniscalchi murió al caer del andamio al que se había encaramado para pintar la paloma del *Apocalipsis*. Eso habría sucedido en el verano del año 2002.

II

Troncos truncados ganó una medalla de oro –el primer premio– en el IX Salón Nacional, en 1945, el mismo año en que Willy Marchand ganó un Premio a la composición por un *Panneau decorativo*, y Felipe Seade y Álvaro Buenafama Uriarte presentaron sendas telas tituladas *Campamento del Ayuí*. El primero, con una composición hierática, ganó el Premio al Cuadro Histórico. El segundo, figariano, uno de la Cámara de Senadores. También hubo premios para Alceu Ribeiro y García Reino, que con su *A pico y pala* da la tónica de un Salón Nacional en el que prima la temática social, lo que no es tan común

en los certámenes anteriores ni tampoco se profundiza en exceso en los siguientes, en los que irrumpe la esplendente pintura de Espínola Gómez, síntesis del planismo exacerbado de De Simone y lo que en ese entonces se consideró arte comprometido.

Primer problema a tratar: cuál es el grado de “compromiso”, o sea, de subordinación del “mensaje” plástico –utilicemos la terminología de la época– al “mensaje” “universal” y “social”, de *Troncos truncados*. O, lo que es lo mismo, cómo se instaura una obra crítica no sólo de su tradición pictórica, en la que se inserta, sino de su tiempo y de su contexto. Mi objetivo, al plantearme este problema, es relativizar una lectura de Gabriel Peluffo Linari en su libro *El paisaje a través del arte en el Uruguay*¹. Allí, bajo el subtítulo “La modernidad cuestionada”, se dice que “*aún con el impacto de la crisis política de 1933, de la agudización de la lucha social, de la polarización ideológica que se instala en el campo intelectual de mediados de la década del 30, predomina en los artistas un discurso lírico, el cual se apodera casi siempre del discurso crítico o apologético que, en un sentido social, pueda estar implícito en sus obras.*” Es en este contexto de apreciación de los “paisajistas líricos”, ajenos a los rigores y decisiones que su tiempo les exige, que aparece por única vez en el libro un cuadro de Siniscalchi, efectivamente lírico e incluso escapista en más de un sentido. Pero no de ingenuidad adolece *Troncos truncados*.

El tema de *Troncos truncados* es la dialéctica entre modernidad en tanto intervención del paisaje y la persistencia de éste en múltiples capas de pre-modernidades y telurismos. En la composición, ese enfrentamiento también es un ligero desequilibrio del movimiento del cuadro hacia la izquierda, logrado gracias a las masas de los gruesos troncos truncados y dos de los árboles finos y largos que permanecen enteros en primer plano. Tal desequilibrio se resuelve mediante varios procedimientos: las dos perpendiculares que representan niveles del terreno y se unen en un punto hipotético hacia la derecha; una línea del horizonte elevada; las copas de los árboles situados en segundo plano, inclinadas por el viento hacia la derecha ofician de contrapeso para la inclinación opuesta del tronco no truncado del primer plano; la cruz formada por los dos arbolitos en pie en primer plano, uno de ellos inclinado ostensiblemente hacia

la izquierda, el otro levemente hacia la derecha.

El cielo está nublado: hay tormenta. Los árboles que el viento azota se utilizan para señalar los límites de un terreno. Se adjudican al menos tres materiales diferentes a los techos de las construcciones que se levantan sobre la segunda diagonal y que se alejan hacia la izquierda. ¿La aplicación del celeste que oficia de techo más moderno es un guiño al planismo? En todo caso, el cuadro es alegórico. Uno de los troncos fue truncado a hacha, el otro a sierra. Siniscalchi me contó que la ideación de *Troncos Truncados* fue primero una mirada desde el ómnibus que lo llevaba a Montevideo en la época de la construcción de la Ruta 1. Ahora, haciendo el mismo camino y mientras se construye la doble vía de la misma ruta, este paisaje se representa a sí mismo de nuevo; vuelvo a ver troncos truncados al costado de la carretera. Nuestra modernidad extraña.

Nueva Helvecia, marzo de 2008

Notas

¹ Ed. Galería Latina, sin fecha.

Un partido de fútbol, muchos otros partidos

ALFREDO TORRES

CARMELO DE ARZADUN

Partido de fútbol

Óleo sobre tela, 87 x 116 cm.

Es cosa archisabida: el Uruguay ha terminado siendo un país en extremo conservador. En todos los diferentes entramados de sus conductas sociales y, consecuencia obvia, culturales. En lo político, si es que ciertas etiquetas todavía significan algo, la izquierda ha resultado ser mucho más centro que izquierda, el centro se ha transmutado en derecha, y la derecha en ultraderecha. En lo moral, la situación es parecida. La tolerancia frente a una mujer en serio, a opciones sexuales diferentes, a pertenencias religiosas o étnicas, a sectores de marginación económica, supone, encuestas a la vista, una de las tantas falsedades cuidadosamente barridas bajo la alfombra. En lo relativo a artes visuales, se idolatran héroes del panteón sagrado, panteón de abrumador dominio masculino. Se pone en un inmaculado pedestal, de lustrados recurrentes, a una mítica modernidad, con su esplendor apoteósico en la década de los sesenta.

Luego vino la dictadura y ¡ay, cómo ese Uruguay arcádico no hay! La cuestión es que ya nunca volverá a haberlo. Por eso, la actitud dominante de insistir resucitar un pasado muerto, de manera irremediable muerto, es un intento absolutamente estéril. No se busca investigar tratando de recrear, perfilar la singularidad para una contemporaneidad ineludible. Se trata del continuo retorno, del volver a los restos del naufragio con una veneración obsesiva. Todos los ejercicios emergentes después de la catástrofe dictatorial han debido luchar contra viento y marea. Muchos han sucumbido, otros han desertado de la porfía contra un circuito artístico propenso al anacronismo. En pleno siglo XXI se sostiene, por ejemplo, que “Las

señoritas de Avignón”, esa picassiana reunión de putas seriamente fracturadas, ese creativo plagio de la escultura popular africana mezclado con el legado de Cézane, sigue siendo un paradigma incomparable. Pelean contra negaciones y ninguneos sutiles o groseros, contra burlas y displicencias. Cuando alguien decide atender esa contemporaneidad, arrecian embestidas varias, desde alguna opinión crítica, desde fieles seguidores de las immaculadas bellas artes.

En el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales casi no hay obras pertenecientes a las últimas dos décadas del pasado siglo, ni a la casi culminante década del nuevo, salvo algún premio o alguna donación aceptada con benevolencia. Lo contemporáneo ha sido desterrado, exiliado, forzada al peor de los males: la negación de su presencia. Es decir, el decreto de su ausencia.

Por eso, aunque a primera vista parezca una actitud contradictoria, la obra elegida es “Partido de fútbol”, pintada por Carmelo de Arzadum en el mayor esplendor de su adhesión al planismo, esa vertiente que algún cronista porteño frente a una exposición grupal llamó “escuela montevideana”. Después Ángel Kalemberg vaticinaría que pudo ser la Escuela de Montevideo. En varios sentidos, no es nada imprudente admitir que fue una especie de escuela nacional.

La elección de la obra se funda en motivos inherentes a la imagen o connotados por ella. Es elegida, primera razón, por una decisión subjetiva. Carmelo de Arzadum no es, en toda su obra, un creador que me resulte extremadamente notable. Sin embargo, creo que ha legado imágenes valiosísimas. Es el caso de “Partido de fútbol”. Segunda razón, entonces: es una de las escasas y certeras puestas en escena de lo que fue una identidad nacional. Un partido de campito, divertido y en ocasiones tormentoso, apenas violento. Emblema de un tiempo de infancia absolutamente perdido, de un país perdido. El picadito de baldío o de campo abierto suburbial, ahora sustituido por ese ensayo de falso profesionalismo llamado baby-fútbol, donde padres un tanto exaltados pervierten entusiasmos infantiles y transfieren propios sueños del pibe. El campito ha sido avasallado por el comienzo de un negocio que ha llevado de Obdulio Varela

a Paco Casal. Esta frase no es lamento nostálgico, volver al *maracanáforever*. Obdulio se murió y los de afuera ya no son de palo. Paco está vivo y es casi, casi, un odiado o amado héroe nacional. ¿Cómo pintaría un artista hoy, desplazamiento semántico de por medio, los duros partidos de la liga baby? ¿Obdulio daría la espalda y Paco miraría interesado al futuro crack para importarlo a Europa? Tercera razón: además, contra viento y marea, contra todas las diatribas, nada más y nada menos que las de Joaquín Torres García, los planistas hicieron lo que quisieron. Fueron, en su momento, artistas emergentes, artistas que rechazaban la tradición vista con buenos ojos y apostaban al riesgo. *“Puede hacerse una división general de la pintura en dos partes: la de una paleta negra, antigua y constante hasta hoy, y la de una paleta clara, modernísima y todavía de suerte insegura en el gusto del público”*, sostenía el crítico Eduardo Dieste en 1925, crítico que asumiera una fuerte defensa de la vertiente planista.* Enfrentando la prepotencia de un clasicismo flechado con un clasicismo alternativo. Negando una pintura de la penumbra, de la luz como efecto teatral, del tono bajo, persiguiendo y atrapando la vigorosa luz plena, el plano de color puro. Suerte insegura quizás, pero más amable que la obtenida por el arte emergente actual, navegando en el desamparo, en una visibilidad negada. Los planistas miraron a Gauguin y a los *fauves* sin copias caligráficas, y no por ello dejaron de hacer arte nacional y –de paso– latinoamericano. Si de Pedro Figari antes, de los concretos y Madi uruguayos y de los planistas, no lograron dejar sedimentos que abriesen caminos vigorosos en el arte uruguayo posterior, se debió al absolutismo del constructivismo torresgarciano, sin duda importante, pero lejos de ser el único paradigma de nuestra modernidad. Si cambiamos el término pintura usado por Eduardo Dieste por ejercicio artístico, se sigue adhiriendo a un arte serio, a renovados refritos de una tradición clásica flechada. A un arte enfermo de trascendencia y solemnidad, anacrónico, con el tufo levemente irritante de una habitación mal ventilada.

Cuarta razón: la imagen de Arzadum no se elige sola. Se recurre a ella fundando un diálogo con un espacio vacío, espacio de ausencia, que tiene las mismas dimensiones del cuadro como objeto físico,

pero que en realidad simboliza un área inconmensurable. Uno de los dialogantes es una obra que pertenece al acervo del Museo Nacional de Artes Visuales y que nos remite a un pasado glorioso. El otro es una delimitación de la pared, un espacio que aguarda. Un presente no asumido.

Para terminar, una cita del teórico Gianni Romano, quien –como resumen de un breve y excelente texto– afirma: *“La obra de arte no es el fin en sí, la obra testimonia la búsqueda de una funcionalidad operativa que se nutre de ambigüedad, de una adhesión no explícita del artista en las comparaciones de la modalidad de lo real. Si quiere ser contemporánea la obra debe expresar el sentir de los tiempos, y no sólo representar una teoría y una gestualidad temporales. Contra la norma, la única operación posible es reactivar la experimentación. Es solamente la posibilidad de dejar una huella lo que permite al artista concebir un proyecto”*. Más adelante, agrega una nueva y muy inteligente alternativa concepción de lo que puede ser un ejercicio artístico de tipo político, usando el adjetivo con criterio abierto y amplio: *“El arte es político en su esencia cuando acepta la crisis como riesgo necesario para asumir la debida responsabilidad de reinventar lo posible y enriquecer el propio presente. El arte tiene algo que decir cuando muestra con urgencia sus motivos de ser, cuando demuestra la no obviedad del hoy, la autonomía del pensamiento y un recorrido paralelo (no una simulación bien resuelta) a los valores éticos que acompañan a la sociedad contemporánea. El arte tiene algo que decir solamente confirmando que es aquel lugar sano en cuyo interior se puede seguir experimentando lo posible como forma de conocimiento. ¿Quién tiene miedo del arte contemporáneo? Quien tiene miedo del presente”*.**

Conceptos claros, sencillísimos. Aceptar la crisis como riesgo necesario desde el cual provocar la reinterpretación constante de lo posible, la nutrición fecunda del presente. Decir, aun mostrando con urgencia, con precipitaciones, con aciertos y fracasos. Mostrando lo subyacente, una dirección paralela a los valores que perfilan la sociedad en que se vive, no la sociedad fabulada por la nostalgia. El ejercicio creador como territorio saludable donde reinventar lo que se sabe, lo que se intuye o lo que se descubre, todas ellas formas de un nuevo conocimiento. El miedo a lo contemporáneo,

el eterno retorno a un añoradísimo pasado, es sólo un ensimismado y pernicioso miedo al presente. Miedo de una antesala que es ineludible. Porque el presente, a velocidad vertiginosa, deviene futuro. Si el partido que el arte nacional decide jugar es sólo un rectángulo de ausencia, de seguro su futuro será un purgatorio de ausencias. Un inmaculado rectángulo vacío.

Alfredo Torres

Notas

¹ Citado por Gabriel Peluffo Linari en “El paisaje a través del arte en el Uruguay”.

Ediciones Galería Latina. Montevideo, 1955.

² Gianni Romano. “Un sistema mal convenido”. Revista “Lápiz”, N° 115. Madrid, 1995.

Con Cecilia Vignolo

ADRIANA BROADWAY

CECILIA VIGNOLO

La vida es un flujo y reflujo, 2007
instalación / performance

Cecilia Vignolo resultó ser la ganadora del 52do. Salón Nacional de Artes Visuales de nuestro país con una obra que, como muy pocas dentro del arte actual uruguayo, logró despertar una polémica mediática y popular. Fue tema de conversación entre vecinas y entre artistas, evidenciando y generando muchos más debates de los que originariamente planteaba la obra. Que un museo estatal haya adquirido una acción artística para su acervo fue un hecho sin precedentes, y tendremos un largo tiempo para continuar hablando sobre eso. Una tarde nos juntamos con la artista a charlar. Transcribo a continuación:

Adriana Broadway: Generalmente la puerta para abordar tu trabajo (incluso a veces propuesta por vos misma) es a través de “lo femenino”, un tema amplio pero limitante. Sin embargo, cuando leía el proyecto original de esta obra, veía que el proyecto se dirigía hacia otras reflexiones, otras emociones. ¿Ese prejuicio te molesta, te limita, te sirve?

Cecilia Vignolo: Trato de ver cuál es el prejuicio que existe sobre mi obra y de conocerlo, porque me intriga y me informa acerca de dónde parto y qué expectativa hay. Una cosa que sucedió en el momento que yo preparaba este proyecto (que fue unos días después de hacer la muestra en el MEC “Hay algo más que quiera decir”)

fue que un colega me comentó: “... Le avisé a Fulano y a Mengano que inaugurabas y van a venir, porque dicen: si Cecilia inaugura una muestra, seguro se va a desnudar...”.

AB: ¿Tomás el preconceito de la gente como un elemento más cuando pensás una obra?

CV: Sí, por ejemplo en el Museo de la Memoria me invitaron a hacer una acción y presenté una obra en la que yo estaba enterrada y se veía solamente mi mano. Me pidieron que se viera un poco más de cuerpo y yo dije que no. Dije: “Si esto les parece muy truculento, me parece buena idea que no lo hagamos, porque me parece super importante hacer algo que beneficie la imagen del museo pero si no es esto, yo no hago nada”. El desafío es que la obra se sostenga, que movilice, que algo suceda más allá de la expectativa que se genera en torno a que aparezca desnuda o no, a que se me vea el cuerpo. Como cuando aparecí desnuda sin depilar en la inauguración del Salón Nacional en Maldonado. Entonces se da ese deseo de ver, esa curiosidad, pero no está la satisfacción fetichista. Te enfrentás a la obra de arte y a la idea. Existe el prejuicio de saber cómo voy a ir, pero lo interesante es que haya algo más.

AB: Creo que eso también ocurre porque tu obra tiene una continuidad, y pese a que exista un facilismo de ponerte en un solo lugar, es cierto que también tu trabajo tiene una coherencia identificable y definida. ¿Cómo ves tu carrera, tu evolución o tu camino hasta tener un lenguaje y un discurso sólido?

CV: Me parece que es un proceso lento, que requiere tiempo y trabajo. En realidad decidí ser una artista sólida y seria cuando tenía 5 años. Siempre me pareció un lugar de trabajo importante y en serio, aunque haga una obra que está cargada de ironía o risibilidad en cuanto a mí misma o la realidad. Me parece super serio, pero no sé si ya es sólido, o lo será dentro de 50 años, o si en realidad hace 10 años lo es. Lo sabré en 50 años.

AB: Lo verás también con esta obra, que se repetirá de la misma manera todos esos años...

CV: No es que se repita. Lo que vemos es un instante de la obra. La obra dura 35 años, desde la mujer de 35 años a la mujer de 70, viendo cómo cambian esas lecturas y esos prejuicios, porque no es lo mismo hoy que dentro de 20 años. Yo no voy a ser la misma. Capaz que en el camino estaré embarazada, o me amputaré una pierna ... en 35 años ya seré un adulto mayor. Va cambiando el sentido de la obra, no es lo mismo que se repite.

AB: A partir de esta propuesta de hacerte una entrevista, me interesó ver esta obra pero desde otro lado. Como si la obra no variara (que en un punto creo que es así), y lo que varía es el espacio, el museo, el acervo, que también, metafóricamente, puede amputarse una pierna, o algo de eso. ¿Tuviste en cuenta esa perspectiva? ¿Qué lugar te parece que tiene tu obra en ese contexto?

CV: Lo que yo ofrezco es una posibilidad. Puede pasar que el museo no tenga interés en mostrar esta obra nunca más y la obra sólo exista en la virtualidad, o puede pasar que, por ejemplo, te digan: “Queremos que con esta obra nos representes en la Bienal de Venecia”, porque la obra, de común acuerdo, se puede mostrar en cualquier lado, no está restringida al ámbito del museo, sino que está en el ámbito de la Colección Nacional y el Acervo Nacional. La obra puede no hacerse más. Depende de la demanda del otro, si hay interés o no. ¿Es interesante? ¿Hay interés? ¿Hay un marco curatorial que lo justifique? No es como la Carlota, que vas y la ves. Tiene que haber cierto interés. En el momento en el que gané el premio aún estaba Kalenberg en la dirección, y aunque se sabía que la dirección iba a cambiar, yo no veía al museo como un lugar con muchos cambios. Tampoco pensaba que iba a ganar el premio y mi obra estaría en el Acervo Nacional.

AB: ¿Cómo ves el espacio museístico desde tu obra? ¿Por qué decidís hacerla en ese espacio? Tu obra siempre habla de la contención o la

pide. ¿Cómo ves a tu obra dentro de “el cubo blanco”? ¿La contiene?

CV: A mí me gusta mucho trabajar para el público especializado y el público no especializado que se dirige a un espacio artístico con la predisposición a tener una experiencia artística. Me encanta. Lo veo como un asilo, me siento asilada en un museo. Siento que es un espacio fantástico, donde cosas que afuera parecen imposibles ahí son posibles y visibles. Lo vivo como un ámbito que es de riesgo y a su vez es seguro. Es un lugar que en mi imaginario siempre existía como ideal. Cuando era adolescente trabajaba dentro de cajas y me imaginaba que eran mi “white cube”. Cuando pude hacer ensamblajes, instalaciones, intervenciones en museos y ser incluida en las colecciones, fue un regalo del cielo. No me parece que es el único espacio. Creo que es interesante salir y hacer experiencias imprevistas en la calle, por ejemplo. Me parece super importante, pero lo que me fortalece y me da la templanza para sentirme segura es volver al museo. Entrar y salir. Entrar y salir.

AB: ¿Hiciste una evaluación de lo que se dio en la prensa y en la opinión pública a partir de tu obra y el premio?

CV: Superó cualquier idea que yo tuviera. Fue una sorpresa todo, desde que gané. Pensé que había una falla en el sistema. Pensé: ¿No se dan cuenta que es una performance, que es efímera, que dura sólo 35 años, que soy mujer, que tengo 35 años...? A partir de ahí se quebró todo mi prejuicio en torno a lo que podría ser posible. La lectura que se hizo de la obra fue muy diferente a la que yo inicialmente hubiera considerado. No lo asocié como un trabajo directamente ligado a los desaparecidos. Para mí habla de la memoria, pero de la memoria de la tierra, de la actitud, del gesto. Sin duda, es una imagen que hace referencia a los desaparecidos y también existe en el imaginario colectivo rioplatense la necesidad de encontrar obras que representen eso. Eso también habla de que el sistema de la performance es mucho más poderoso y eficaz de lo que pensaba.

AB: ¿Incorporaste esta lectura de tu obra a tu trabajo posterior? ¿Te generó nuevas interrogantes o simplemente lo ves como una interpretación por fuera, de otra persona?

CV: Ya no hay afuera y adentro, en realidad. No puedo negar ese sentido que se generó. Es una lectura que se da en Argentina, en Uruguay. En otros países se lee como algo más dramático desde lo barroco, desde el hiperrealismo, otra obra. No puedo más que aceptar los sentidos nuevos. Siempre que hago un trabajo trato de descartar todos los sentidos posibles que juegan en contra de mis principios. Me sentiría humillada si una obra mía pudiera ser leída como fascista, por ejemplo. Me pregunto: ¿tiene algo que ver con el discurso fascista lo que estoy planteando? ¿Tiene algo que ver con el discurso sexista? Hay cosas con las que no quiero que se me confunda, pero después la obra se abre. En una obra anterior en la que usaba una valija, yo hablaba del viaje y después me invitaron para incluirla en una muestra sobre el exilio y los desaparecidos. Está bien, yo tomo conciencia de la multidireccionalidad de mi trabajo, pero si en algún momento los fascistas, por ejemplo, se apropian de una obra mía, lo único que puedo aceptar es que me equivocó yo. No que el otro se equivocó.

AB: ¿Sentís que es tu responsabilidad la interpretación de los demás sobre tu obra?

CV: Completamente. Yo no puedo decir: “tú entendiste mal”, sino “yo incluí información que a vos te permitió llegar a un lugar y que a mí me hace sentir incómoda”. La que se equivocó fui yo. No existe un “entendiste mal”.

NVA III >

Selección de obras



JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO

Vida de las formas, c. 1955
Gouache, 63 x 93 cm.

ENRIQUE AGUERRE

Pág. 8



PAUL CEZZANNE

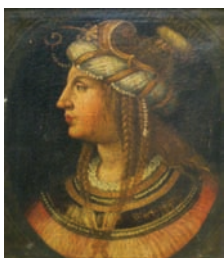
Retrato del pintor Guillaumin
Grabado, 15, 5 x 11,5 cm.

PABLO URIBE

Prueba de cielo I, 2003(tríptico)
Serigrafía sobre cola vinílica, 49 x 69 cm. c/u

RULFO

Pág. 12



AUTOR DESCONOCIDO

Retrato de perfil: Vxor Solimani
Óleo sobre tela, 68 x 53 cm.

BADARÓ

Pág. 20

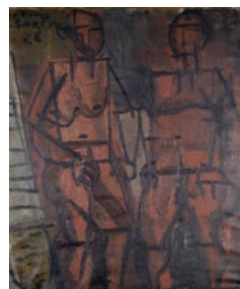


CARLOS GONZÁLEZ

La muerte de Martín Aquino, 1943
Xilografía, 39 x 48 cm.

SONIA BANDRYMER

Pág. 30



JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Composición, 1928
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm.

PEDRO DA CRUZ

Pág. 38



LUIS SOLARI

Un día y una historia, 1979
Aguatinta y aguafuerte, 43 x 69 cm.

ALICIA HABER

Pág. 46



HILDA LÓPEZ

Calle N° 12, 1960
Óleo sobre tela, 146 x 89 cm.

OLGA LARNAUDIE

Pág. 52



JOSÉ GURVICH

Espirales
Medios combinados, 106 x 86 cm.

SILVIA LISTUR

Pág. 58



HUGO LONGA

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

LÓPEZ LAGE *Pág. 68*

MELISA MACHADO *Pág. 72*



PABLO DAMIANI

Enfrentados, 2001
Madera tallada, 171 x 99 x 28 cm.

FERNANDO LOUSTAUNAU

Pág. 76



HILDA LÓPEZ

Autorretrato, 1977
Óleo sobre tela, 110 x 60 cm.

TATIANA OROÑO

Pág. 80



CARLOS FEDERICO SÁEZ

Hoja de biombo
Óleo sobre tela 56,5 x 168 cm

GABRIEL PELUFFO *Pág. 86*

ELISA ROUBAUD *Pág. 92*



HERMAN BRAUN VEGA

Agresiones, mutilaciones y falsificaciones, 1976
Fotgrabado, 72 x 72 cm.

ALBA PLATERO

Pág. 96



RAFAEL BARRADAS

Hombre en la Taberna, 1922
Óleo sobre tela, 106 x 82 cm.

RAQUEL PONTET

Pág. 102



RAÚL JAVIEL CABRERA

Niña
Acuarela sobre papel, 48 x 33 cm.

THIAGO ROCCA

Pág. 108



PETRONA VIERA

Jugueteros-Composicion (Talo-Talito)
Óleo sobre tela, 86 x 83 cm.

NELBIA ROMERO

Pág. 116



LUDOVICO CARRACCI

Visión de San Bruno
Óleo sobre tela, 41 x 32 cm.

PIETRO DA CORTONA

Nacimiento de Cristo
Óleo sobre tela, 128 x 96 cm.

E. DE KERMADEC

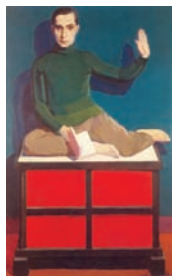
Paisaje
Acuarela sobre papel, 41 x 32 cm.



MARIO SAGRADINI

Pág. 120

32 ESCULTURAS



GUSTAVO TABARES

Pág. 126

GUILLERMO LABORDE

Retrato de Luis E. Pombo, c. 1928
Óleo sobre tela, 169 x 110 cm.

SANTIAGO TAVELLA

Pág. 134

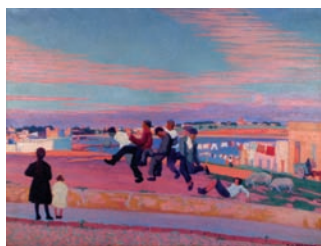


FRANCISCO A. SINISCALCHI

Troncos truncados, c. 1945
Óleo sobre tela, 119 x 140 cm.

FRANCISCO TOMSICH

Pág. 138



CARMELO DE ARZADUN

Partido de futbol
Óleo sobre tela, 87 x 116 cm.

ALFREDO TORRES

Pág. 142



CECILIA VIGNOLO

La vida es un flujo y reflujo, 2007
instalación / performance

DANIEL UMPIÉRREZ

Pág. 148

BIOGRAFIAS >

ENRIQUE AGUERRE, (1964)

Artista y curador independiente. Fundador del Núcleo Uruguayo de Videoarte (1988) y desde 1997 Coordinador del Departamento de Medios Audiovisuales del Museo Nacional de Artes Visuales. A partir del 2005 edita el blog de nuevas prácticas artísticas *frontera_incierta* (<http://fronteraincierta.blogspot.com>). Entre sus últimos trabajos curatoriales se destacan **La condición video -25 años de videoarte en el Uruguay-** en el Centro Cultural de España en Montevideo (2007), el envío uruguayo a la 52 Bienal de Venecia **Imágenes (des) imágenes** de Ernesto Vila (2007), **Nuevas Vías de Acceso II** en el Museo Nacional de Artes Visuales junto a Jacqueline Lacasa (2007). Publica artículos periodísticos y ensayos en catálogos especializados en medios tanto nacionales como extranjeros. Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.

RULFO (RAÚL ALVAREZ), Montevideo, 1970

Exposiciones colectivas seleccionadas: **2001** *Salón Municipal*, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. **49° Salón Nacional de Artes Visuales**, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay. **2002** *Premio Paul Cezanne*, Subte Municipal, Montevideo, Uruguay. **50° Salón Nacional de Artes Visuales**, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay. **2003/4** *Salón Municipal*, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. **2005** *V Bienal del MERCOSUR*, Porto Alegre, Brasil. *Marcas Oficiales*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina; **2006** *Soberbia y Pasión*, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay; *1000 m3* – Centro MEC, Montevideo, Uruguay. **2007** *52° Salón Nacional de Artes Visuales*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay. *Salón Paranaense*, Curitiba, Brasil. **2008** *Uruguay* (Muestras Rodantes), en 19 departamentos, Uruguay. **Exposiciones Individuales:** **2001** *Ética Poscolonial*, Sala Cinemateca Pocitos, Montevideo Uruguay. **2006** *Límites*, Gal. Marte Upmarket, Montevideo, Uruguay. **2007** *Conexiones*, Gal. Marte Upmarket, Montevideo, Uruguay. **Curadurías seleccionadas:** **2005** *Márgenes (Salón de los rechazados)*, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. **2006** *Dispersiones*, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. *Tres curadores tres orillas*, Alianza Francesa, Mar del Plata, Argentina. **Ensayos Seleccionados:** **2005** *Volver a la caverna*, en: *Márgenes* (Catálogo de exposición). **2006** *Dispersiones*, en: *Dispersiones* (Catálogo de exposición). *La Mentira Pactada*, en: *Absorciones* (Catálogo de exposición). *Convivencias*, en: Lacasa, J. (comp.), *Palimpsestos. Escritos sobre Arte contemporáneo 1960/2006*, CAC. **Distinciones:** **2001/2** Menciones honoríficas en el 49° y 50° Salón Nacional.

ENRIQUE JAVIER BADARÓ NADAL (1956)

FORMACION: Facultad de Arquitectura, Montevideo Uruguay (incompleta) 1976-1981. Ecole supérieur d art, Belleville Paris, grabado y dibujo-1980. Ecole de Beaux Arts, figura humana en la pintura-Paris, 1985. Taller de dibujo y pintura Cléver Lara-1984. Taller Rene Portocarrero, La Habana, SERIGRAFIA 1987. Tamarind Institute, LITOGRAFÍA University of New México, Albuquerque USA.1996

DOCENCIA: 1987-DOCENTE DE DIBUJO Y ARTE EN CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO
DESDE 2004 DOCENTE E.M.A.D. (ESCUELA MUNICIPAL DE ARTE DRAMATICO). En instituciones

universitarias. 2006 DOCENTE DE ARTE EN U.A.A. UNIVERSITY OF ANCHORAGE Alaska, cátedra de Artes Visuales. (PROGRAMA SCHOLAR IN RESIDENCE, FUNDACION FULBRIGHT). Desde 1996 Coordinador docente y general del PTAV, programa de talleres de artes visuales para la ciudad de Montevideo, departamento de Cultura IMM.

CURADURIAS: 2007-CURADURIA muestra retrospectiva PEDRO BLANES VIALE Museo Zorrilla. 2007-CURADURIA OPERA, OPUS OPERA.-Teatro Solís. 2007. 2001-CURADURIA HOMENAJE AKIRA KUROSAWA, subte municipal 2002. 2008- CURADURIA junto a Fidel Sclavo de la muestra que realizara PABLO CASACUBERTA EN SUBTE MUNICIPAL. 2008-EL LDIEMPO DE LO SAGRADO, muhar. FOTOS SOBRE EL PATRIMONIO RELIGIOSO EN MACEDONIA del profesor PANCE VELKOV. Transformación del espacio BAZAR MITRE en centro /laboratorio cultural 2007, DIRECTOR GENERAL, CURADOR DEL CENTRO MUNICIPAL DE EXPOSICIONES, SUBTE.1996'2007 INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO **EXPOSICIONES:** Expone su obra en artes visuales desde 1976 hasta la fecha, tanto individualmente como colectivamente. MONTEVIDEO ARGENTINA, FRANCIA ESTADOS UNIDOS, CUBA, ETC.

MUESTRAS INDIVIDUALES: 2001- La espera entre las piedras, MTOP, Montevideo. 2006- MELISMA, Intenational gallery of contemporary art, Anchorage, Alaska. 2007- SOUVENIRS ET Avenir, espacio Dodecá, Montevideo.

CONGRESOS INTERNACIONALES: AL RESCATE DE LAS TECNICAS TEATRALES, O.E.A, RIO DE JANEIRO 1990 FULBRIGHTERS ANNUAL CONFERENCE, THE RULE OF LAW, DENVER COLORADO 2006. INVITADO ESPECIAL AL FORO DE LAS CULTURAS, BARCELONA 2004.

PREMIOS Y DISTINCIONES ACADEMICAS O PROFESIONALES: PRIMER PREMIO PINTURA SALON MUNICIPAL 1987. PREMIO PAUL CEZANNE, EMB FRANCIA 1986. PREMIO FLORENCIO MEJOR ESCENOGRAFIA TEATRAL 2002. PRIMER PREMIO, PINTURA, BANCO REPUBLICA 2000. PRIMER PREMIO PINTURA JÓVENES CREADORES 1980.

SONIA BANDRYMER, Montevideo, 1958

Profesora de Historia, especializada en historia del arte y museología. Ha sido coordinadora general del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes” y del Museo de Arte Precolombino e Indígena / MAPI, donde ha realizado tareas de investigación. Ha presentado ponencias en seminarios internacionales sobre arte y educación. Autora de guiones de programas educativos en televisión nacional y trabajos en colaboración con medios extranjeros, entre ellos la BBC de Londres. Escribe en La Diaria y en medios especializados. Miembro asesor de la Comisión de Programas de Historia del Arte del Bachillerato Artístico de Enseñanza Secundaria. Directora responsable de la publicación digital de arte y cultura Agendarte. Becaria de la Escuela Internacional de Yad Vashem en Jerusalem.

PEDRO DA CRUZ

Pedro da Cruz es doctor (PhD) en Ciencias del Arte por la Universidad de Lund, Suecia. Crítico de arte y artista plástico. Colaborador de *El País Cultural* y las revistas *Dossier* y *TodaVIA* (Buenos Aires).

ALICIA HABER

Es historiadora de arte, crítica de arte y curadora uruguaya especializada en arte contemporáneo con particular énfasis en arte uruguayo, teoría del arte y museología virtual. Es directora del MUVA Museo Virtual de Artes de El País, desde 1996 cuando comenzó el proyecto y desde 1997 cuando se puso en línea en Internet, ejerció crítica de arte de la página de Espectáculos de El País desde 1982 y actualmente escribe en la sección blogs sobre arte contemporáneo de ese medio de prensa (Desafíos: arte actual). Es asesora artística del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo desde 1988. Ha organizado numerosas exposiciones desde 1987. Autora de numerosos libros y catálogos, ejerce también la docencia de Historia del Arte. Actualmente dicta seminarios breves, tanto en el Uruguay como en el extranjero, para cursos de maestría o doctorado en la Universidad de Chicago, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre., USP, Universidad de San Pablo, Claeh Instituto Universitario, IPA, Instituto de Profesores Artigas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Desde 1979 es invitada como panelista becada a presentar ponencias sobre su especialidad en diversos congresos internacionales (ICOM, AICA, CAA, ALAA, AVICOM (Comité pour l'audiovisuel et les nouvelles technologies de l'image et du son de ICOM), FAIMP (Festival Audiovisuel International Musées & Patrimoine). En el exterior, realiza también curadurías (Bienal de Cuenca, Bienal de Venecia, Vento Sul, entre tantas otras). Es miembro de ICOM, AICA, CIMAM, CAA, ALAA, entre otras instituciones profesionales. Haber es egresada del Instituto de Profesores Artigas y estudió en la Universidad de Illinois, en Urbana – Champaign, EE.UU. Recibió una Beca Fulbright para Senior Researchers (Universidad de Texas en Austin) y obtuvo la segunda beca Fulbright de investigación en Administración de las Artes, (Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y The School of Art del Art Institute of Chicago) y becas para desarrollo profesional de la Rockefeller Foundation y del Chicago Department of Cultural Affairs - Chicago Artist International Program CAIP. En 1988, fue elegida la mejor crítica latinoamericana del año por la Asociación de Críticos de Arte de la Argentina. En mayo de 2000 recibió de la misma asociación el Premio Basilio Uribe por la trayectoria más destacada en América Latina que de acuerdo a las bases se otorga al crítico latinoamericano no argentino consagrado, cuya trayectoria en el campo teórico y/u operativo de la crítica se considere sustancial. Significa un reconocimiento por el conjunto de su actividad y su trayectoria.

OLGA LARNAUDIE

Arquitecta. Crítica de arte e investigadora de la historia de las artes visuales, la arquitectura y la artesanía del Uruguay. Curadora de muestras de artistas nacionales en el Uruguay y el exterior; y de exposiciones referidas a sectores y etapas de la plástica y la artesanía nacional. Actividad crítica a partir de 1967 en publicaciones locales y del exterior. Docente de historia del arte y/o de la arquitectura desde 1969 hasta 1996 en instituciones oficiales y privadas. Miembro de la sección uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte –AUCA- (Secretaría entre 1986/90, Presidenta desde agosto 2001). Jurado de premios nacionales e internacionales. Co-fundadora del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Uruguay, a través de un convenio entre AUCA y la IENBA-UDELAR. Miembro delegado por la Intendencia de Montevideo en la Comisión Administradora del Museo de Arte Precolombino e Indígena. Directora del MAPI a partir de enero de 2007. Integró como arquitecta asesora la Unidad Ejecutora para la protección del Patrimonio Histórico, Edilicio y Ambiental del Departamento de Montevideo, IMM/ 1985, y fue delegada de la comuna en la Comisión Coordinadora del Trabajo Artesanal 1989/90. Participó en encuentros internacionales de artesanías y de artes plásticas.

SILVIA LISTUR

Directora Ejecutiva Museo Gurvich 2005- a la fecha. Asesora de la Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay 2001-2005. Coordinación General, organización y producción comercial de la 1ª Feria de Arte en el Hotel Conrad de Punta del Este con la participación de más de 20 artistas invitados, galerías y casas de remates. Creadora del Club de Arte del Molino de Pérez 2001- 2002- 2003-* Responsable de la organización, edición de catálogos y producción ejecutiva de exposiciones de los siguientes artistas plásticos: Ernesto Vila, Carlos Barea, Álvaro Pempfer, Hilda López* (en colaboración con Olga Launaudie), Juan Storm* y Octavio Podestá*. Colaboración en exposiciones y actividades culturales del Molino de Pérez, Exposición "El Teatro Solís" Envío uruguayo a la Bienal de Arquitectura, "Adolfo Nigro, Alberto Delmonte y Hugo Padelletti", "El cuerpo y el poder"* de Mario D' Angelo*, Juan Uría, entre otras innumerables actividades culturales y de difusión, (conciertos, conferencias, presentación de libros, etc.) así como exposiciones colectivas de diferentes artistas nacionales contemporáneos. Colaboradora en tareas de promoción y ventas de Talleres del Mercado: Colectivo integrado por los artistas plásticos Virginia Patrone, Fidel Sclavo, Álvaro Pempfer, Eduardo Cardozo, Fermín Hontou, Carlos Musso, Carlos Seveso y Federico Arnaud. Edición y producción de materiales de divulgación, catálogos y reproducciones en el marco de las actividades desarrolladas como coordinadora de Artes Plásticas del Paseo Narvaja. Selección y organización de muestras de los artistas: Fernando López Lage, Taller de Fernando López Lage, Eduardo Cardozo, Ernesto Vila, Arotxa, Carlos Barea, Fidel Scalvo, Carlos Musso, Carlos Seveso, Mauricio Sbárbaro, Nelson Ramos, Martín Mendizábal, Alejandro Stock, entre otros.

* Las actividades señaladas fueron destacadas como Lo mejor del año por el crítico Nelson Di Maggio del diario La República.

FERNANDO LOPEZ LAGE, Montevideo, 1964

Artista visual, actualmente es el director de la **Fundación de Arte Contemporáneo (fac)**, donde desarrolla tareas como docente y curador. Desde 1987 participa en muestras colectivas e individuales en Uruguay y el exterior. Se destacan: **López Lage**, artista en comisión del Centro Cultural de España en el 2005, donde elabora proyecto para la fachada del edificio e intervención edilicia para el piso de la mediateca. "**Barras Paralelas**" Centro Municipal de exposiciones Subte, en 2001; "**Biblia Pauperum**" en la Colección Engelman Ost en 1997; "**La venganza del hombre tóxico**" Alianza Cultural Uruguay – EEUU; **Mia Gallery** en Seattle, en 1991; **Linda Moore Gallery** en San Diego, en 1991; "**Costuras del corazón**", Centro de exposiciones de la IMM, 1990; "**Identidad y Banalidad**" (2000), Centro Cultural de España; **Burgos Flanagan López Lage**, 1999, Cabildo de Montevideo. Realiza para la Feria del Libro y Grabado la obra "**Rampa**". En el mismo año participa en la Muestra "**Sobre gustos...**" en el Subte Municipal y "**Una mirada desde el sur**" en el consulado de Uruguay en New York. Integra el envío uruguayo de **Art from Uruguay at the Union Station**, WDC, USA. Es invitado a participar en el proyecto *Cultura en obra* realizando una gira por el interior del país. Participa en numerosas ferias internacionales de arte: Los Ángeles, Chicago, Arte BA, Estocolmo, ARCO. En 1992 participa en la muestra "**Erótica**" en la galería Ambrosino en Coral Gables Miami, USA. En 1995, Beca Studio Camnitzer en Lucca, Italia. En Uruguay, recibió numerosos premios en concursos de arte. En 1996 obtiene la **MID AMERICAN ART ALLIANCE** y la **USIA** (New York, Los Ángeles, New Orleans, Chicago, San Francisco, Texas, Washington, Méjico). Residencia

de artista en la **Universidad de Texas**, donde desarrolla una exposición para el **Fox Fine Art at El Paso Texas**. Fue invitado por la Asociación Internacional de críticos de arte para integrar el envío a la **Bienal de pintura de Cuenca/Ecuador (1989)**, donde obtiene el premio Le Parc, mejor pintor latinoamericano menor de 35 años. Asimismo, es invitado a la **Bienal de la Habana (1992)** y nuevamente a la **Bienal de pintura de Cuenca/Ecuador (1994)**, por el comité organizador. En 2007 participa en la **Bienal del MERCOSUR, "Conversas"**. Sus obras se encuentran en colecciones públicas como la Colección Engelman Ost, Nelson Fine Arts en Phoenix, Arizona, Museo de Arte Contemporáneo de Uruguay. Entre sus curadurías se destacan: "C: P 2003", Clemente Padín, en el Subte Municipal, "Living en 5 tonos", Jacqueline Lacasa en Engelman Ost, Martín Sastre "Heidiboy", Colección Engelman Ost, "Invisible I,II,III y IV" en Centro Cultural de España, Colección Engelman Ost, Molino de Pérez y CCE de Lima, Perú. Coeditor de Magazine in situ edición 3. www.facmvd.org
<http://facmvd.blogspot.com>

MELISA MACHADO, Durazno, 1966

Es periodista, poeta, analista de arte y terapeuta corporal. Fue editora y asistente de edición en diversos medios de prensa. Colaboró (y en ocasiones colabora) en El País Cultural, Punto y aparte, Posdata, Tres, Brecha, La Jornada Semanal (México), Qué pasa, Arte y diseño y revista Dossier, entre otros suplementos y revistas culturales. En el género poesía publicó Ritual de las Primicias (Ediciones Imaginarias, 1994) y El lodo de la estirpe (Editorial artefato, 2005). Los libros Adarga, (distinguido en el 2007 en el Concurso Nacional de Literatura) y Flores Negras (2007- 2008), permanecen inéditos. Ha participado en varias antologías, entre ellas Nada es igual después de la poesía. Cincuenta poetas uruguayos del medio siglo (1955-2005), editada por el MEC y el Archivo General de la Nación y El amplio Jardín (2005), publicada por el MEC y la embajada de Colombia. Por su obra poética ha recibido nueve premios y menciones en los concursos literarios de la I.M.M. y del M.E.C, desde 1994 hasta la fecha. Publicó Nantes por dos, apuntes, bocetos, garabatos, editado por Pizza Creativos, en 2003. Como curadora ha colaborado con el cce y la IMM. Estudió Psicología, Letras y Comunicaciones. Se formó en danza contemporánea, Tai Chi, Aikido, Medicina Tradicional China y Zen Shiatsu.

FERNANDO LOUSTAUNAU

Es docente de la Universidad ORT y escribe sobre artes plásticas en el semanario Búsqueda. Es Prof. Invitado de la Universidad de Salerno (Italia). Se formó en universidades de Uruguay, Francia y los Estados Unidos. En ese país, la Universidad de Columbia le otorgó la National Endowment for the Humanities (1992). Ha realizado varias curadurías en el país y en el exterior. Ha publicado varios ensayos y textos de ficción (Lautréamont, Rodó, Susana Soca, etc.) y ha editado en publicaciones internacionales, tales como Artnexus, Palinure de París, Latinoamérica de Roma, Iberoamericana de Pittsburgh, etc. En Uruguay empezó a escribir sobre temas de Estética en El Popular en 1985, habiendo colaborado luego en varios medios. Es miembro de AICA, UNESCO.

TATIANA OROÑO, San José, 1947

Escritora. Profesora de Literatura egresada del IPA, profesora de Lengua y Literatura Españolas (AECI, Madrid). Cursó Maestría en Literatura Latinoamericana (FHCE, Universidad de la República). Crítica literaria y de arte. Colaboradora regular del semanario *Brecha* en su sección de artes visuales. Ha publicado en los volúmenes colectivos *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, Mabel Moraña – Olivera-Williams, Ma. Rosa (eds.), Iberoamericana – Vervuert, Madrid, 2005; *El cuerpo como espacio político. Literatura uruguaya insurrecta*, Sylvia Lago (ed.), Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2002. Autora de catálogos de arte y colaboradora en publicaciones colectivas de arte y literatura. Colaboradora del Magazine *Pourtours* (Marsella) desde su fundación a su clausura (2002-2005), y en revistas del exterior (*Zama*, Dpto de Letras, UBA, Argentina; *Malabia y Guaragua*., España; *Revista Estadual Continente SUL/Sur*, Agulha, Brasil; *Art-Nexus*, Colombia; *Arena Cultural*, EEUU) y del país (*Hermes Criollo*).

GABRIEL PELUFFO LINARI (1946)

Es arquitecto graduado en la Universidad de la República e investigador en historia del arte nacional y latinoamericano, habiendo publicado libros y ensayos en compilaciones editadas en Uruguay y en el extranjero, así como artículos en revistas especializadas. Ha dictado cursos y conferencias en diversos seminarios dentro del país y en el extranjero desde 1985, y realizado curadorías tanto de muestras históricas como de arte contemporáneo. Fue becado por la John Simon Guggenheim Foundation en 1995 y participó en dos grupos de conferencia como becario de la Fundación Rockefeller (1994 a 2003). En Uruguay, ha recibido el Premio del Ministerio de Educación y Cultura en la categoría Ensayo correspondiente a los años 1996 y 2001. En el año 2004, fue designado Académico de Número de la Academia Nacional de Letras de Montevideo y en 2007, Académico Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Es director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

ELISA ROUBAUD DA SILVEIRA, Montevideo, 1935

Bachiller en Derecho, educación recibida en el Colegio Sacre Coeur (8 de Octubre), de 1945 a 1953. Brevet d'Etudes en Frances. Cambridge Certificate en Ingles. Estudios de arte con los profesores Arq. Florio Parnagnoli, en su casa; Critico de arte Nelson di Maggio, en la Alianza Francesa; artista Miguel Bategazzore, en la Alianza Francesa. Periodista especializada en artes plasticas en el diario El Pais (1974 a 2000). Autora del libro "Juan Storm", biografía ilustrada del pintor y comentarios sobre su obra, Ediciones de la Plaza, 1995. Colaboradora de Denise Caubarrere para los libros "Carrasco el misterioso encanto de un barrio", Ediciones Caubarrere-Monzon, diciembre 1998; "El Prado y antiguas costas del Miguelete", Ediciones Caubarrere-Monzon, diciembre 2002; "Ernesto Leborge", Editorial agua:m, mayo de 2005. Actualmente imparte clases de arte en Libertad Libros.

ALBA PLATERO VIEGA, Montevideo, 1962

Vive hace 15 años en Balneario Neptunia, Canelones. Alba Platero Viega es docente e historiadora del arte, crítica y curadora de arte uruguayo. Es investigadora en arte contemporáneo especializada en temas específicos: arte y género; arte y política; las nuevas tecnologías y el arte actual; arte y urbanismo; historia y memoria; arquitectura y arte. Platero tiene formación de nivel terciario en Historia, en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Estudió en la Universidad de la República, Facultad de Humanidades, Facultad de Arquitectura. Es egresada de la Facultad "Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes". Ejerció la crítica free lance en varios medios de prensa capitalinos y del interior del país. Desde 1985 ha ejercido la labor docente y la investigación en Historia del Arte y Arte Contemporáneo, en Enseñanza Secundaria y Universidad del Trabajo del Uruguay, en la Facultad de Bellas Artes (IENBA), UDELAR (Seminario de las Estéticas III: Cátedra de Arte Contemporáneo), en Facultad de Humanidades, UDELAR (Seminario de Estudios de Género y Seminario "Testimonio y Memoria"), y a partir del año 2000 en CLAEH y en el Proyecto Universitario de Bios, en el "Museo Torres García" y en el interior. Desde 1987 ha cubierto, como crítica de arte, las Bienales Latinoamericanas para diferentes medios de la capital, y asistió a debates de crítica latinoamericana en torno a las Bienales de San Pablo, de La Habana y de Porto Alegre. Conoció el Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo (IVAM) y las instalaciones de la Bienal de Valencia en los años 2004 y 2005. Hace diez años realiza curadurías en diferentes espacios culturales de Montevideo. En razón de su trabajo de investigación en arte y cultura contemporáneas, ha participado de equipos que desarrollan pesquisas a nivel nacional (equipos interdisciplinarios, arte, historia, filosofía, política y género). Ha sido invitada a desarrollar ponencias a nivel nacional e internacional en Congresos para Historiadores, en el Área de Museología y en Cátedras Universitarias vinculadas a la Estética Contemporánea. Fue invitada por el Ministerio de Educación y Cultura debido a su trabajo de investigación sobre "El arte durante la dictadura" (1973-1984), como curadora de la muestra 'Arte desde las cárceles de la Dictadura', para el seminario internacional sobre Derechos Humanos en la sede del Mercosur, durante la reunión de cancilleres (noviembre, 2005). Coordina la Comisión Educativa del Museo de la Memoria. Hizo la curaduría para el Encuentro de Museos de la Memoria (Exposición homenaje: Nelbia Romero, Ernesto Vila y Nuño Pucurull, e intervención de Raquel Bessio).

RAQUEL PONTET

Master en Museología por la Universidad Nacional de Costa Rica (2005-2008); Posgrado "Human Resources Management for Cultural Heritage Institutions" de la Universidad de Victoria, Canadá (1998-1999); Diploma de Gestión Cultural de la Fundación Banco de Boston (2002); Egresada de Comunicación Visual del Instituto de Profesores Artigas. Cursó la Escuela de Bellas Artes de Montevideo. Tomó cursos de semiótica, metodología de la investigación de la realidad artística, concepción de la exhibición de arte contemporáneo y otros. Ha realizado numerosos viajes de estudio a Alemania, Hungría, Austria, España, Francia, Holanda, Grecia. Entre 1990 y 2005 es docente de Teoría del Arte en el IPA. Entre 1986 y 2005 trabaja en el Museo Nacional de Artes Visuales, en educación, conservación y documentación de la colección, ocupando la segunda jerarquía del equipo curatorial. En 2007 se reincorpora al MNAV por cuatro meses como Coordinadora de Conservación y Registro. Desde 2005 trabaja como investigadora y asistente de curador en diversas exposiciones, entre ellas la 51ª Bienal de Venecia, el Premio "Cultura y Fraternidad" de la B'nai B'rith, los Premio Figari del Banco Central, y otras muestras organizadas por la Dirección de Cultura del MEC, el MAPI, etc. Miembro Alterno de la Comisión de Patrimonio

de la Nación (1994-1998). Miembro de la Junta del International Committee for the Training of Personnel del ICOM en los períodos 2001-2007 (ICTOP). Miembro de AUCA. Es representante de Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM) en Uruguay desde 2001. Ha publicado sobre Arte, Museología y Patrimonio en revistas especializadas del exterior como ICOM Study Series, París, y Gaceta de Museos, México, entre otras; en libros y catálogos para exposiciones locales. Escribe desde 1998 sobre artistas uruguayos para la Enciclopedia Allgemeines Künstlerlexikon, K.G.Saur Verlag, Leipzig, Alemania.

PABLO THIAGO ROCCA, Montevideo, 1965

Escritor, crítico e investigador de arte. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la República). Vicepresidente de AUCA, filial local de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Co-fundador del Centro Documental de Artes Visuales (AUCA-Universidad de la República). Ha publicado cuatro libros de poesía, un disco compacto y numerosos catálogos y libros de arte. Desde 1993, es colaborador habitual de publicaciones nacionales y extranjeras. Premio Nacional de Literatura 2004 en la categoría ensayo de arte (Ministerio de Educación y Cultura). Algunos proyectos como curador independiente: Catálogo razonado de la colección Piranesi (Biblioteca Nacional, 1995-2000), Camile Corot (Museo Blanes, 1999), Cosas de casa: colección de objetos de vecinos del Parque Posadas (Museo Blanes, 2003), Héctor Laborde (Subte Municipal, 2006), Alejandro Turell (Cabildo de Montevideo, 2006), Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970 (con Olga Larnaudie, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006), Ernesto Vila (muestra itinerante por el interior del país, 2006), Linda Kohen (Meridiano, 2007), Leonilda González (Espacio Figari, Sala de Exposiciones del Banco Central, 2007), Ricardo Pascale (Alianza Francesa, 2007), Águeda Dicancro, Anheló Hernández, Rafael Lorente, Cecilia Mattos, Pablo Ortiz Monasterio, Gerardo Suter (Embajada de México en Uruguay, 2007), Felipe Secco (Alianza Francesa, 2008).

MARIO SAGRADINI, Montevideo, 1946

Artista; Curador Intermitente Plenipotenciario (DPDTL). Realizó curadurías, a veces conscientemente, otras sin saberlo (p.ej. Miguel Angel Battegazzore, Galería AxA, Florencia, 1980). Concibió las muestras: OMBU (alias) Fermín Hontou (Museo Blanes); IMMAGINI (Cabildo); FIERROS de Faedo (Punta del Este); URICCHIO & TRONCONE (Museo Blanes); GOFFREDO SOMMAVILLA (Cabildo, IILA Roma); AMERICO SPOSITO (Museo Blanes); LIBROS de ARTISTA-Capítulo Uruguay (Museo Antropológico); OJO 2000 Interferencias de Arte (Facultad de Arquitectura). En 2003: CABRERA-CRISTIANI-ORLANDO; CARPE DIEM I, II, III -Arte de hoy en Uruguay; DAMIAN-HONTOU-PORZECANSKI; GOLDWASSER-URICCHIO; SARTHOU (todas en Unión Latina). ALFREDO DE SIMONE (C.C.España, 2006). Como Director de Artes Plásticas del Ministerio de Educación y Cultura (1996-1999) organizó muestras en su Centro Cultural y en los departamentos del Uruguay a través del programa Cultura en Obra; y su propuesta más planetaria fue Arte a Bordo, organizada para la vuelta por el mundo del Velero Escuela Capitán Miranda, 1998.

GUSTAVO TABARES, Montevideo, 1968

Es artista visual, curador independiente, docente y co-director de la Galería de Arte Contemporáneo Marte Upmarket. Ha expuesto de forma individual y colectivamente desde 1990 en Uruguay y el exterior. Sus obras figuran en importantes colecciones públicas y privadas. Actualmente se desempeña como Coordinador del Programa de Artes Visuales de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura. Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.

SANTIAGO TAVELLA (Mvd 1961)

Músico, artista visual y curador. Estudia pintura con Miguel A. Pareja (1974-1982) Arquitectura en la UDELAR (1980) composición con Coriún Aharonian (1982-1986) y técnicas digitales con Brian Mackern (2002-2004). Miembro fundador del grupo El Cuarteto de Nos (1980), 12 fonogramas editados, actuaciones en Uruguay, Argentina, España, México, Colombia, Ecuador y EEUU. Como artista visual expone desde 1990 (Mvd, Bs. As., Mar del Plata, La Habana, N.Y. Santiago de Chile, Zaragoza y Sao Paulo). Director del Centro Municipal de Exposiciones Subte. Curadurías independientes en Mvd, Bs. As. Zaragoza y N.Y. En 2004 edita su libro Yo a este lo ablando hablando.

FRANCISCO TOMSICH, Nueva Helvecia, 1981

Estudia Letras Modernas (FHUCE). Integra el staff del Semanario Brecha. Ha publicado textos literarios de diverso tenor y cariz en publicaciones colectivas y en medios de prensa. Trabaja desde el año 2002 junto a diversos artistas, escritores y músicos uruguayos y extranjeros. En la actualidad desarrolla proyectos junto a la cantautora Mariana Figueroa, el escritor Horacio Cavallo, el grupo de artistas Genuflexos y el compositor Vladimir Guicheff. De niño estudió con Francisco Siniscalchi y en 2000 cursó un semestre en la Escuela de Bellas Artes. Como artista ha participado en muestras colectivas en Montevideo y Berlín. Muestras individuales: Jania (INJU/ECJ, 2003), Mudanza/Icaria (MEC, 2006), Fotos encontradas (CMDF, 2007).

ALFREDO TORRES, (1941)

Es docente en teoría del arte, curador independiente y crítico de arte, con más de 40 años de trayectoria. Ha escrito y escribe para diversas publicaciones como Marcha, Jaque, y en la actualidad para Brecha y Dossier. Obtuvo dos veces, en 1985 y 1986, el Premio Municipal de la Crítica. En los últimos 20 años se ha dedicado como actividad esencial al diseño curatorial tanto con artistas nacionales como con artistas del extranjero. Ha dictado casi un centenar de cursos, laboratorios, clínicas, conferencias, etc. Ha actuado como asesor para distintas instituciones públicas y privadas, entre otras la Organización de Estados Americanos, el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Educación y Cultura, el Banco Central del Uruguay y el Banco Interamericano de Desarrollo. En la actualidad es asesor en arte contemporáneo para el Instituto Goethe de Montevideo y, sobre arte uruguayo contemporáneo, para la Colección Daros Latin America de Zurich, Suiza.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

ING. MARÍA SIMÓN
MINISTRA

DR. FELIPE MICHELINI
SUBSECRETARIO

DR. JAIME SAPOLINSKI
DIRECTOR GENERAL

PROF. LUIS MARDONES
DIRECTOR DE CULTURA

LIC. JACQUELINE LACASA
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL
DE ARTES VISUALES

PROYECTO NUEVAS VÍAS III
Lic. Jacqueline Lacasa

Asistencia curatorial
Eduardo Muñiz, Osvaldo Gandoy

Fotografía de sala
Alvaro Cabrera

Asistencia informática
Lic. Eduardo Ricobaldi

Diseño de montaje
Nicolás Infanzón

Coordinación de Seminarios
Fabricio Guaragna

Museo Nacional de Artes Visuales

Coordinación General
Alejandro Albertti, Sergio Porro
y Marita Bardanca

Departamento de Conservación y Registro
Eduardo Muñiz, Osvaldo Gandoy
Asistente: Alicia Ríos

Departamento de Medios Audiovisuales
Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi

Departamento de Comunicación
Rosario Castellanos y Silvana Bergson

Departamento Educativo
Fabricio Guaragna
Monitor: Luis Lereté

Departamento informático

Lic. Eduardo Ricobaldi
Gráficos: Alvaro Cabrera

Diseño gráfico

Land: Santiago Velazco y Javier Cirioni

Centro de Documentación y Biblioteca

Verónica Sienra, Jimena Hernández y Susana
Maggioli

Secretaría de Dirección

Marita Bardanca.

Secretaría

Marianela Pérez, Carlos Bentancur

Intendente: Enildo Rodríguez

Sub- intendente: Omar Martins

Asistente: Paul Varela

Iluminación: Lizardo González

Recepción

Mabel Beracochea y Briselda Rebollo

Vigilancia y Mantenimiento

Elbio Maldonado, Héctor Carol,
Hugo Rodríguez, Hugo Pereira, Luis Gaminara,
Nelson Antúnez, Carlos Buglioli

Museo Nacional de Artes Visuales

TOMÁS GIRIBALDI Y
JULIO HERRERA Y REISSIG
PARQUE RODO
T.F: 711 60 54 - 711 6124 - 711 6127
WWW.MNAV.GUB.UY
MONTEVIDEO - URUGUAY

Participantes de la muestra:

Enrique Águerre
Raúl Álvarez (Rulfo)
Enrique Badaró
Sonia Bandrymer
Clío Bugel
Miguel Carbajal
Pedro da Cruz
Alicia Haber
Olga Larnaudie
Silvia Listur
Fernando López Lage
Fernando Loustaunau
Melisa Machado
Tatiana Oroño
Gabriel Peluffo
Alba Platero
Raquel Pontet
Pablo Thiago Rocca
Nelbia Romero
Elisa Roubaud
Mario Sagradini
Gustavo Tabares
Santiago Tavella
Francisco Tomsich
Alfredo Torres
Daniel Umpierrez

Coordinación curatorial:

Jacqueline Lacasa