



La Pupila

Padín: poseías completas /
Fundación Iturria / Javier Abdala /
Federico Lanau / Propaganda política /
Espínola Gómez y “Negro marfil”



URUGUAY / AÑO 7 / N.º 31, JUNIO 2014
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Javier Abdala. *De la Vega*. Relieve. 186 x 120 cm.

- 1** Reportaje a Pedro Abdala
- 6** El diseño aplicado a la propaganda política
- 14** Fundación Iturria
- 20** Patrimonio: Espínola Gómez y “Negro marfil”
- 26** En foco: Padín: poesías completas
- 29** Artistas olvidados: Federico Lanau



Uruguay / Año 7 / N° 31, Junio 2014
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

STAFF / Colaboran en este número

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

Oscar Larroca (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de *La mirada de Eros* (2004) y *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* (2007). Figura en la selección *100 Contemporary Artists* (Petru Russu & Umberto Eco). En 2011 recibe el Premio Figari. Escribe para *El País Cultural*, *Tiempo de Crítica*, *Prohibido Pensar*, e *Interruptor*.

Elder Silva (Pueblo Lavalleja, Salto, 1955) Poeta. Publicó *Líneas de fuego*, *Cuadernos agrarios* y *Un viejo asunto con el sol*, entre otros títulos. Reapareció en 1998 con *Fotonovela*, *canción de perdedores*, *La cajera del Oxford* y otros poemas de amor (1999) y *Mal de ausencias* (2003). En 2008, *La frontera será como un tenue campo de manzanillas*, obtuvo el Quinto Premio de Poesía Luis Fera, convocado por la Universidad de La Laguna (Tenerife, España). Actualmente es director del Centro Cultural Florencio Sánchez.

Pablo Thiago Rocca (Montevideo, 1965). Escritor, investigador y crítico de arte. Director del Museo Figari (Uruguay). Premio nacional de ensayo de arte (MEC, 2004) y Premio Municipal de Poesía (2008). Terna Bartolomé Hidalgo en poesía (2009). Libros de poesía: *Poemas y otras mentiras* (1987), *El cuerpo y su sombra* (1998), *Los suburbios de dios* (2000), *Túneles para viajar por la carne* (2004), *Nada* (2009) y el DC *Piedra Plana* (2002). Libros de ensayo: *Otro arte en Uruguay* (2009), *Octavio Podestá* (2010), *Marcelo Legrand* (2012), *Wifredo Díaz Valdéz* (2013).

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



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

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

AGADU
también es
ARTISTAS
VISUALES

Si sos un creador visual tenés derecho
sobre tus obras.

Más de 500 artistas plásticos están
asociados a AGADU y registran su arte.

Vos también podés.



Asociación General de Autores del Uruguay · Canelones 1122 · Tel. 2900 31 88 · www.agadu.org · agadu@agadu.org

J.A.E 09



Onetti: 2.44cm x 1.80 cm.

CON EL ESCULTOR JAVIER **ABDALA**:

“Tengo más admiración por los pintores que por los escultores”

La obra de Javier Abdala (Montevideo, 1971) posee un lenguaje singular que se manifiesta en la simbiosis “pintura- escultura”. Desmesurada y contundente, en sus retratos de personajes célebres de la cultura universal conviven extrañamente la rigurosidad del dibujo, la fascinación por el volumen y el trabajo de un ensamblaje que se expresa en los cortes de la madera y sus texturas, con la combinación de otros materiales, y un tratamiento pictórico del color.

GERARDO **MANTERO**

¿Cómo se produce tu acercamiento a las artes visuales? ¿Cómo fue tu formación?

Mi acercamiento inicial se lo debo al Taller Barradas, cuando era un niño.

¿Con Salomón Azar?

Con Salomón, sí. Esa experiencia para mí quedó muy marcada. Fui mucho tiempo a ese taller, después de adolescente, es-

tando en el liceo, fui a Bellas Artes porque antes no tenías por qué tener sexto año terminado para ingresar. Después tuve los grandes problemas de orientación vocacional y tras esa ardua búsqueda, como que no entraba dentro de las opciones la posibilidad de tomar esta actividad como profesión, como algo a lo cual dedicarme. Yo diría que, a golpes, terminé en Ejido y Paysandú que es donde vivía Javier Nieva, un escultor madrileño, y ahí aprendí lo que es el oficio de la talla en madera. Fui muchos años también ahí, incluso en

cierta forma, hasta trabajé en su taller. Paralelamente a eso volví a la Escuela, hice Bellas Artes.

¿Asististe a otros talleres?

Sí, fui poco tiempo al taller de Clever Lara, hice sobre todo dibujo. Fui a lo de Guillermo Fernández, muy poco también. Creo que me olvidé de alguno...

¿Y en la Escuela de Bellas Artes?

En Bellas Artes estuve con [Silvestre] Peciar, con Aurelio Lebrato y con Javier Alonso.



Van Gogh: 2.44cm x 1.60cm.

Hice el taller fundamental, en mi segundo período en la Escuela en el taller de Javier Alonso. Para mi Peciár fue increíble como docente. Después estuve muy cerca de [Carlos] Seveso y de [Carlos] Musso que para mí son dos grandes. Anheló Hernández también, siempre andaba consultándole algo... lo bueno era eso, siempre había alguien pasando por ahí y "pimba", me robaba alguno.

La madera, desde la Prehistoria, es un material que se ha trabajado desde lo utilitario y lo simbólico. En Uruguay existe una gran tradición de trabajo escultórico en este material: Joaquín Torres García, Ricardo Pascale, J.J. Nuñez, José Pelayo, Wifredo Díaz Valdéz, por nombrar algunos... ¿Cómo llegaste a la madera, cómo se dio esa elección?

Bueno, yo creo que fue un poco como todo... Yo iba a lo de Jaime Escala, un catalán que era pintor y escultor y él me dijo si quería aprender talla en madera. Ahí quedé un poco la inquietud. Yo estaba cursando en una UTU por ahí cerca y el me dijo que si de verdad quería aprender que fuera con él.

¿Cómo desembocaste en lo que es la singularidad de tu lenguaje: el trabajar en el plano incorporando el volumen?
En cierto momento dejé un poco de trabajar en madera y me metí en cerámica.

Gané un premio de la Fundación Batuz y me fui a Alemania. Llegué al Primer Mundo esperando encontrar el gran taller de cerámica y encontré unos pastos altos, y eso que al principio fue como un sopapo me llevó forzosamente hasta un tronco de haya como de cuatro metros y una motosierra. Igual trabajé un poco en cerámica, en Alemania, en Dresden, en un monasterio. Increíble y fortuito. Ahí empecé a hacer unos trabajos de escultura, no relieve, y se dio una especie de reencuentro con el material. Creo que enfocándome un poco más en tu pregunta, leí un libro de Kawabata, un escritor japonés que me fascinó, que se llamaba "Días de Nieve" y miré la cara de ese escritor y me dieron ganas de hacerla. Me dieron ganas de volcar eso que me había dado él con esa novela, en un relieve.

¿Cómo se relacionaba el texto con tu obra?

El texto tenía una magia, un encanto que era una maravilla. Yo andaba con ese libro para todos lados...

¿Y tu metodología de trabajo? ¿Primero bocetás, o te "tirás al agua" y el material te va llevando?

Muchas veces yo arranco de la fascinación por una foto o por una imagen... o a veces, aunque esto te lo pondría en último lugar,

de la atracción por determinado músico, escritor o colega... Cuando hice a Onetti yo no había leído una novela de Onetti, fue una atracción por la fisonomía, esos ojos, esos lentes, esos párpados, esa cara, y quise transmitir la impresión que la imagen me generaba. Ahí no pesaba mi posible fascinación por el escritor. Tampoco había una intención de hacerlo y que la gente dijera: "mira, es Onetti", la verdad es que lo que me interesaba no era eso.

La fisonomía te sugería formas...

Exacto. Como se ve en este relieve: el pómulo lo saqué de la forma del trompo, capaz que la foto no lo tiene... o la oreja me la dio ese pedazo de ruleta. Hay mucho de re-uso de materiales, así también, en cierta forma, se va desdibujando la imagen original.

¿Cómo elegís la madera?

Me encanta el cedro. La gente, al igual que yo hasta cierta etapa reciente, ubicaba el cedro como ese que todos conocemos, de color marrón oscuro, tipo caoba. En realidad también están el cedro deodar, el cedro del Líbano, el cedro azul, que parecen unos pinos gigantes y que en Uruguay hay muchos. Tienen una madera de una densidad y un aroma increíbles. A veces los compro, otras veces me regalan troncos que por volumen son un problema para la gente. O



Louise Bourgeois: 2.44cmx 1.70 cm.



"El palacio de la luna": 2.40cmx 2.00cm.



Verdi: 1.80cm X 1.40 cm.

alguien quiere sacar un árbol y ahí yo me encargo de conseguir quien lo corte y me lleve el tronco. Después de tantos años ya dejó de ser un problema y es frecuente que llegue la llamadita... y buenazo. Igual, en realidad este momento, hay en mis trabajos al menos un gran porcentaje de re-uso, de ensamblaje más que de esta madera de cedro. Mirando ese relieve, de cedro tiene muy poco y mucho más de cualquier otra madera.

En tu obra es más importante el color y la composición, que la relación con el espacio.

Yo hago "pintura-escultura". Hace poco me

bajó la ficha de que tengo más admiración por los pintores que por los escultores. Como que hasta hace un tiempo me decía que a mí mismo que era escultor. Hoy no sé si tiene sentido llamarme así. He hecho muchas esculturas, pero reconozco que mi admiración, mi consumo, es de libros de pintura.

¿Cuáles son tus referentes?

El primero que me viene a la mente ahora, hoy, capaz que mañana lo cambio, es Egon Schiele. Pienso también en Francis Bacon, en Lucian Freud, ... capaz que un Picasso, Van Gogh sin lugar a dudas. De Van Gogh me fascina cómo plasma ese mundo inte-

rior en su obra. Siempre lo miro desde ese ángulo.

Yo veo un parentesco con las obras de Anselm Kiffer, ya que en ocasiones también trabaja el plano con volúmenes.

Sí, incluso tengo una obra inspirada por su lenguaje.

Fuiste docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, dentro del Área de Volumen en el Espacio, como encargado del Taller en Madera. ¿Qué te dejó esa experiencia docente?

Era encargado del Taller en Madera que es uno de muchos dentro del área de Volu-

men. Fue muy gratificante. Yo ahí iba con toda la pasión, con toda la energía, me ponía proyectos, metas muy formativas en esa etapa, desafíos. Se hizo por ejemplo una Falla, como las de Valencia, coincidiendo con los cuatrocientos años de la primera edición de "El Quijote de la Mancha". Hicimos, en un grupo de estudiantes y docentes, un volumen del Quijote como de doce metros. Era un Quijote medio uruguayo, sentado tomando mate, con su lanza, su caldera, su pelota de fútbol y fue genial. Como en las Fallas, se le prendió fuego al final y hasta la quema fue algo increíble.

¿Cuáles fueron los objetivos que te planteabas como docente? En las diferentes notas que hacemos a docentes o artistas que trabajan o concurren a la Escuela, coexisten varias visiones sobre esa función.

Poder contagiar a alguien con el entusiasmo y con la fascinación por el material. Yo un día vi una foto de Rodin, con una mano con la cuchara en el aire, tomando sopa y con la otra mano trabajando la arcilla. Esa pasión quería transmitir.

Tiene mucha importancia el dibujo en tu obra.

Cuando no puedo estar en el taller, cuando estoy en una sala de espera, siempre pido una lapicera. Capaz que dibujo en una servilleta o cualquier pedazo de papel y eso va para el bolsillo y a veces termina en lo que estamos viendo. El dibujito siempre está presente. Es una especie de disparador.

¿Cuánto tiempo te lleva producir obras de mayor tamaño?

Capaz que la ejecución mayor es como un vómito, un vuelco sobre una necesidad expresiva, entonces a veces es cuestión de pocos días de trabajo. Después la dejo, empiezo otra y la voy observando. A veces le agrego algo, a veces no. Hay mucho también de un trabajo técnico, estructural,



Foto: Sandra Marroig.

de soporte, de ponerle tornillos por ejemplo, que es menos visible. Viene después y capaz que te lleva tanto tiempo como la parte de ejecución de la obra propiamente dicha. Tener las manos y poder trabajar, ya está. Es difícil, mi trabajo tiene mucho de obrero y si un día no puedo hacerlo más lo canalizaré por otro lado, pero por ahora lo que quiero es poder seguir haciendo esto.

Justamente, las entrevistas que les hacemos a nuestros colegas tienen como objetivo lograr este tipo de testimonios, bucear en las motivaciones y las preocupaciones de los artistas en plena producción enfrentados a un tiempo determinado.

En primer término te diría que el arte para mí es una necesidad. Y también te puedo decir algo hilvanado con esto que contaba sobre mis objetivos como docente: ahora existe el Bachillerato Artístico, eso a mí me llenó de felicidad. Realmente siento

una pasión, una gratificación por el hacer, lo que hago no podría llamarlo "trabajo". Me encanta sentir que se valora de otra manera el arte y quiero que haya más gente que lo conozca. Cuando yo estuve en situación de elegir el futuro, el arte no era una opción viable, hoy en día veo que está y me llena de felicidad. Hace poco estuve con un médico cubano que vino al país por un congreso, mi hermano, que también es médico me lo presentó y me contó que era una eminencia y que ganaba treinta y cinco dólares al mes. Yo estaba como invitado en la cena y estaba pensando cuándo se iba a disparar ese tema, si era que iba a hablar pestes de su país, y no, esa persona tenía un agradecimiento y un cope por su país porque realmente estimulaba el estudiar y el que vos te pudieras formar en lo que quisieras y apoyaba eso. Esa persona quería volver a su país y estaba totalmente agradecido. Me encantó eso. 📍

el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen nuestros artistas

los sábados a las cinco por el canal 5

TNU

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

colección
en venta en museos y librerías

25 artistas
27 programas
28 min c/u

Introducción a cargo de Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

volúmenes 1, 2 y 3
9 DVD

patrocinado por Fundación Itaú

Breve introducción a la imagen artística y el diseño aplicados a la propaganda política

En este año electoral que arrancó en enero y que culminará en mayo de 2015, no deja de ser pertinente hacer un somero repaso por los símbolos y metáforas llevados desde el arte con un fin específico: la difusión de un partido, de una persona o de una ideología concreta. Como se sabe, la publicidad, ya sea para vender una mercancía o un político, está dirigida siempre a las masas, con el objetivo manifiesto de conseguir su respaldo. *“La propaganda es una forma organizada y pública de ese proceso que los psicólogos llaman ‘sugestión’. Puede cerrar dos formas muy diferentes: la forma de sugestión primera y más ampliamente conocida se basa en la relación de superiores e inferiores; la segunda en la amistad o camaradería. Sólo la primera ha sido estudiada cuidadosamente. La razón para esto se debe en parte a que la sugestión se ha considerado de interés de modo principal en la medicina; y la relación entre médico y enfermo, cuando el primero trata al segundo profesionalmente es, en general, la de superior a inferior. Bajo estas condiciones es de suponer que el primero es el que da las opiniones y el segundo el que las acepta. Además, de las dos formas de sugestión, ésta es con mucho la más fácil de explotar artificialmente y con una finalidad determinada. La segunda forma debe crecer de una manera natural y no puede ser impuesta desde el exterior a la gente. La propaganda política conforme se ha desarrollado, está casi por entero dentro de la primera forma de sugestión, y el éxito de los que la practican depende esencialmente, en una forma u otra, de su prestigio político y social” (F. C. Bartlett).*

OSCAR LARROCA

Prehistoria e Historia

Para hacer ese repaso tendríamos que remontarnos a finales del siglo XIX, momento en el cual la propaganda política nace como resultado de las innovaciones técnicas en el oficio de la impresión mecánica a partir de las necesidades de la Revolución Industrial. El afiche callejero ya había conquistado su espacio de la mano de **Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha, Theophile Steinlen, Auguste Roedel,** y

Eugène Grasset, y otros. No faltó mucho tiempo más para que los pintores, fotógrafos, dibujantes y litógrafos, pusieran su conocimiento al alcance de la divulgación de las ideas proselitistas.

Durante la Revolución Rusa se inició un movimiento para situar todas las artes al servicio de la dictadura del proletariado. Este instrumento, de carácter humanístico y politécnico, se creó días antes de la revolución de Octubre, y se conoció como

Proletkult (abreviatura de “Organizaciones proletarias de cultura e ilustración”). Las ideas del Proletkult atrajeron a varios representantes de la vanguardia rusa, entre

ellos a **Kazimir Malévich** (1878–1935, más conocido por su obra “Cuadro blanco sobre fondo blanco”), quien enseguida tuvo algunos desencuentros con impulsores del incipiente realismo socialista. En busca de nuevas formas de expresión artística, la organización del *Proletkult* se manifestó altamente ecléctica, y así recibió críticas ásperas por incluir tendencias tan modernas como el impresionismo o el cubismo. Estos movimientos existían antes de la revolución y por lo tanto se los asociaba con el “decadente arte burgués”.

Entre otros experimentos tempranos del Proletkult se encontraba la “estética prag-



1, 2, 5, 8: Propaganda Soviética (1930-1970); 3: "Welva Arts Politiek". Afiche electoral Holanda (1935); 4: "Stem rood". Afiche electoral Holanda (1933), 6, 7: Guerra civil Española (1938); 9: Carrera espacial, URSS (1967); 10: Segunda Guerra Mundial, USA (1941).

mática del arte industrial", siendo su teórico más destacado **Boris Arvatov** (1896-1940, que trabajó con textos y tipografías cruzadas; en diagonal, en cruz). Otros proyectos colectivos fueron las escuelas de arte **Inkhuk**, **Ginkhuk**, y **Unovis**; esta última constituida por un grupo de jóvenes artistas liderados por Malévích, que tuvo una efímera vida en el transcurso de los años '20. Una de las figuras más importantes de la vanguardia rusa fue **El Lissitski** (1890-1941), artista, diseñador, tipógrafo y arquitecto, que contribuyó al desarrollo del suprematismo (movimiento artístico enfocado en formas geométricas fundamentales, en particular, el cuadrado y el círculo).

Junto a su amigo Malévích diseñó numerosas obras de propaganda para la URSS. **Alexander Rodchenko** (1891-1956) catalogado como de los artistas más polifacéticos de la Rusia de los años '20 y '30, fue escultor, diseñador gráfico, fotógrafo y pintor fundador, entre otros, del constructivismo ruso. Nótese que en una época en la cual el pueblo ruso era casi totalmente analfabeto, los carteles cumplieron una función primordial en la comunicación, al igual que los íconos religiosos en el Medioevo. Durante la Primera Guerra Mundial se realizaron cerca de treinta mil afiches, a tal punto que algunos analistas llamaron a este conflicto "la guerra de los carteles". En

este período, los artistas más destacados fueron los franceses **Jean-Jacques Waltz** (1873-1951) y **Abel Faivre** (1867-1945), el británico **Alfred Leete** (1882-1933), el estadounidense **James Montgomery Flagg** (1877-1960, célebre por su ilustración de un Tío Sam señalando al observador y exhortándolo a que se enrolen en el ejército: un afiche de 1917), el italiano **Achille Luciano Mauzan** (1883-1952, también muy conocido por su publicidad para el analgésico "Geniol" con la cabeza de un sonriente sujeto llena de alfileres, clavos, etcétera), y los alemanes **Lucian Bernhard** (1883-1972), **Louis Oppenheim** (1879-1936), **Hans Rudi Erdt** (1883-1918) y **Julius Gipken** (1883-



1: Fascismo en España (1970); 2: Carrera espacial, URSS (1967); 3: Peronismo, Argentina (1945); 4: Comunismo en España (1937).



1: José Batlle y Ordóñez (1904); Washington Beltrán (1953); 3: Propaganda por el "NO" (1980); 4: Regreso de Wilson Ferreira Aldunate (1984); 5: Comisión Propaganda del FIDEL y Manuel Espínola Gómez (1971); 6: Luis Arbondo (1979); 7: Carlos Palleiro (1980); 8: Propaganda de Julio Talamás, Partido Colorado (2004).



1: Comisión Propaganda del FIDEL (1980); 2: Logotipo del Frente Amplio, Manuel Espínola Gómez (1971); 3: Amnistía Uruguay, Antonio Tápies (1980); 4: Paradoja, Horacio Buscaglia (1989).

1968) a quienes se los reconoce por el uso de la tipografía gótica como el elemento más singular en sus anuncios. Durante la Guerra Civil Española se destacarán los cartelistas **Monleón** (1904-1976), **Faustino Goico-Aguirre** (1906-1987), **Ricard Obiols** (1894-1967), **Michel Adam** (1879-1964), **Ramón Gaya** (1910-2005), **Carles Fontseré** (1916-2007), **Ramón Pu-yol** (1907-1981), entre muchos otros. Todo este auge del cartelismo tuvo gran incidencia hasta la década del '40, momento en que se desarrollan nuevas

formas de difusión, como el documental cinematográfico.

Tiempos modernos

En las calles se veían afiches en color, en un mundo en el que las únicas estampas policromas solo habitaban en los museos o en las iglesias. El modernismo alemán aglutinó distintos estilos gráficos que representaron una estética nacional. El *jugendstil* (estilo joven), por ejemplo, nació como una variación germana del Art Nouveau francés y creció como una reacción al academicismo

y al exceso del barroco. Los diseñadores holandeses, por su parte, se plegaron a la tendencia de sus vecinos del oeste e impulsaron una estética aerodinámica y elegante que personificaba la idea de progreso: diseños que pasaron de lo curvo y decorativo a las formas afiladas de una estética de fe en la máquina como herramienta de cambio. Los franceses combinaron un estilo despojado, con motivos egipcios y orientales. A través de la propaganda política en particular y de la publicidad en general, los franceses se apropiaron del modernismo y del cubismo,

lo que provocó reacciones airadas en modernos ortodoxos como **Le Corbusier** (1887–1965) o **Amédée Ozenfant** (1886- 1966), que respondieron que la publicidad francesa era una farsa.

La propaganda de las grandes ideologías

Explica F. C. Bartlett: *“La propaganda política usada por el partido único debe dirigir grandes masas de gente e intentar llevarlas a la uniformidad de acción y de opinión. Desde que el gran propósito es alcanzar resultados y no promover o estimular una comprensión de éstos; cuanto más fanático y entusiasta es el propagandista más muestra con sus métodos que él cree que los individuos a quienes ha de tratar constituyen un grupo de desgraciados y especialmente que están y estarán a un bajo nivel de desarrollo intelectual”.*

Durante la Segunda Guerra Mundial, el ministro de propaganda nazi **Joseph Goebbels** (1897-1945), se ocupó de llevar el mensaje del Tercer Reich tomando el control de todas las formas de comunicación de Alemania (radio, periódicos, revistas, libros, reuniones públicas, artes plásticas, música y cine). Los puntos de vista que de algún modo amenazaran el régimen eran censurados o eliminados (ver recuadro). Para su época, Goebbels se configuró en una combinación arcaica de “asesor de imagen”, “creativo”, y “gerente de marketing”. La producción simbólica concerniente a la Guerra Fría, durante la segunda mitad del siglo pasado, es bastante reconocible. En el medio de una sorda disputa estética preñada de metáforas (el “Realismo Socialista” soviético por un lado, y “la libertad artística” estadounidense por otro), las dos grandes potencias mundiales compitieron al mismo ritmo en la carrera espacial, aunque el diseño gráfico soviético fue uno de los más interesantes en calidad aplicada a la comunicación masiva. Se aprecian elementos hoy clásicos: alusiones a la unión del pueblo, la glorificación de los logros del Estado así como la iconización de actitudes legendarias y heroicas.

Durante la década del ‘60, se registra en el Caribe el triunfo de la revolución cubana, mientras en Berlín se edifica un muro que simboliza la representación casi paranoica de un planeta fraccionado en mitades. En Latinoamérica se vivieron algunas primaveras institucionales (João Goulart en Brasil, Arturo Illia en Argentina) antes de los despotismos civiles y los golpes militares. En ese marco, el diseño de la propaganda política abrevaba del arte y la ilustración en un ida y vuelta permanente: el afichismo de los países del Este europeo, el muralismo y el grabado mexicanos, el arte pop estadounidense, las ilustraciones para las portadas de discos, la historieta, etcétera.

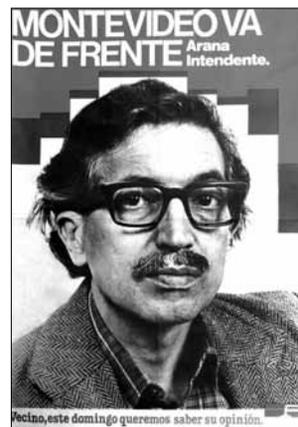
En 1968 fue creada la **Brigada Ramona Parra** (BRP), una cuadrilla muralista del Partido Comunista de Chile (PCCh) cuyo nombre remite a una joven militante asesinada durante una protesta en 1946. Sus primeros murales nacen cuando se propone a



Zelmar Michelini. Grabado en linóleo; Manuel Domínguez Nieto. 1971.



Constanza Moreira, dibujo a tinta para las elecciones internas del Frente Amplio, 2014.



1: Alexander Rodchenko y quizá (aunque no refiere a la política) uno de sus más famosos carteles. "Libros en todas las esferas del conocimiento". 1925; 2: Afiche para los 25 años de la Unión de Juventudes Comunistas. Carlos Palleiro; 3: Mariano Arana como candidato a la Intendencia Municipal de Montevideo, 1984.

Pablo Neruda como candidato presidencial de la Unidad Popular y se extienden luego a nivel nacional cuando Salvador Allende es presentado como candidato para las elecciones trasandinas de 1970.

Los símbolos de la paz (de la mano de una estética psicodélica) para invocar el desarme o los derechos humanos, y la iconización del retrato de Ernesto "Che" Guevara a partir de la célebre fotografía del cubano **Alberto Korda** (1928–2001; ver nota de **Rodolfo Fuentes**), influenciaron la estética de las campañas políticas en todo el mundo.

Uruguay

Hay quienes sostienen que la propaganda soviética y nazi, con sus estampas severas y solemnes, fueron reflejo de la rigidez

establecida por sus respectivos regímenes.

Trayendo ese argumento a nuestro contexto actual y local, también podría decirse que la mediocridad general en la publicidad electoral uruguaya se corresponde con la ausencia de ideas o con la arbitrariedad en el uso de estereotipos.

Salvo escasas excepciones, la divulgación proselitista uruguaya estuvo sujeta a la cartelería urbana y a la difusión a través de los editoriales de prensa, como las publicadas en el diario *El Día*. (Me saltaré la sátira política aparecida en revistas de principios de siglo XX, como *Caras & Caretas*, pues habría que examinarla en un capítulo aparte). Recién a comienzos de la década del 60 se pueden distinguir en Uruguay diseños artísticos más interesantes. Uno de los pioneros fue **Manuel**

Espínola Gómez, cuya realización de afiches, volantes y logotipos, tuvo escaso parangón para estas latitudes. El escritor Luis Víctor Anastasia recuerda que Espínola Gómez "diseñó cientos de afiches y estrados de asambleas (en éstos con la colaboración de José Campaña) para contribuir, de un modo similar a como lo había hecho Maiakovsky, a una toma de conciencia y a una adhesión que empezaron a aumentar cualitativamente porque había un mensaje más puntual y penetrante". **Carlos Palleiro, Manuel Domínguez Nieto, Carlos Pieri, Ayax Barnes y Jorge Carrozino**, fueron algunos de los artistas y diseñadores gráficos que prestaron, por esos años, el pulso de su oficio; pero con el arribo de la televisión y el avance en las reproducciones a partir del desarrollo de

Goebbels y la propaganda

Según el experto en psicología política y de control de masas, el Dr. Leonard W. Doob, en su artículo Principios de la Propaganda de Goebbels, estos son algunos de los diecinueve principios que aplicó el ministro nazi:

- La propaganda debe ser planeada y ejecutada por una sola autoridad. Este principio seguía la línea de la teoría nazi de la centralización autoritaria, y también del ansia de poder que sentía Goebbels.
- Credibilidad, inteligencia y los posibles efectos de la comunicación determinan si los materiales propagandísticos deben ser censurados.
- La propaganda debe etiquetar los acontecimientos y las personas con frases o consignas distintas:

A.- Deben suscitar las respuestas deseadas que la audiencia posee previamente.

B.- Deben poder ser aprendidas con facilidad. "Ha de utilizar el blanco y el negro, de lo contrario no resulta convincente para la gente".

C.- Deben ser utilizadas una y otra vez, pero sólo en las situaciones apropiadas. Goebbels deseaba explotar lo aprendido en cosas ya ocurridas; las reacciones aprendidas por la gente frente a los símbolos verbales quería transferirlas, fácil y eficientemente, a nuevos acontecimientos.

- La propaganda en la retaguardia debe crear un nivel óptimo de ansiedad.
- La propaganda debe facilitar el desplazamiento de la agresión, especificando los objetivos para el odio.



En Perú, el candidato independiente a concejal, Fernando Astete, lleva adelante una propaganda franca...

la fotografía, aquellos artistas fueron cediendo lugar a otros intermediarios. Ulteriormente el término propaganda fue sustituido por la palabra *publicidad*: un vocablo más aséptico y técnico que denota menor compromiso ideológico con la causa, pero que pone de relieve la investigación, el análisis y estudio desde numerosas disciplinas, tales como la psicología, la neuroeconomía, la sociología, la antropología, la estadística, y la economía. En nuestro país replicó con fuerza y epigonalismo el "creativo publicitario" (figura instaurada en Estados Unidos en la década del '70) que promovió el concepto de "idea-fuerza". Esta presencia tomó más adelante sus insumos de las profecías de los "politólogos", quienes desarrollaron complejos instrumentos de medición a comienzos de la década del 90. Ambos (creativos y politólogos) fueron capaces de poner en cifras y esquemas el apetito de la masa: la tentación de hipnotizar con la verdad definitiva de un póster o un eslogan. Éstos colaboraron, a su vez, con los nuevos poetas: los "asesores de imagen". *"El invertir dinero en una campaña publicitaria supuso un atajo en el camino del movimiento y de la demanda social hacia la política investida en el Estado: un videoclip y*

un clisé que parecieron situarnos de pronto ante las puertas mismas del cielo", dice Sandino Núñez.

Durante la dictadura, la propaganda política prácticamente desapareció de los medios. Solamente el régimen se sentía autorizado a vocear sus intereses a través de la **DINARP** (Dirección Nacional de Relaciones Públicas). Mientras tanto, la militancia clandestina se ocupaba de ganar los muros de las calles con carteles producidos, a menudo, bajo la urgencia que imponía la censura. Los afiches más elaborados, dentro y fuera del país, fueron realizados por **"Mingo" Ferreira, Yenya Dumnova, René Portocarrero, Héctor Vilches, Pablo Escobar, Luis Arbondo, Carlos Calleros, Oscar Ferrando, y Francisco "Paco" Lorenzo**, más la solidaria colaboración desde el exterior de los artistas **Oswaldo Guayasamín y Antoni Tapies**.

En los comicios nacionales de 1984, la publicidad apeló a un nuevo estreno de comunicación con el público luego de trece años de proscripciones. La difusión pasaba por los jingles, representantes saludando a sus adherentes, sonrisas, abrazos, camisas arremangadas, registros desde los actos y algún eslogan previsible. Algunas

campañas fueron hechas por agencias (Partido Nacional, Partido Colorado, Unión Cívica), y otras a "pulmón" (Frente Amplio). El efecto publicitario más inteligente y relevante fue referido al último spot del Partido Colorado en noviembre de 1984, que comenzaba con un pequeño fragmento de todos los anuncios de los adversarios y luego culminaba con una lenta toma dentro de un aula escolar (metáfora del cuarto secreto) sobre la cual se escuchaba una locución en *off* que decía (cito de memoria): *"Ahora que usted escuchó todas las propuestas y culmina el fragor de la campaña, es el momento de sufragar, en silencio..."* Se dice que el autor de este spot fue el mismo Julio María Sanguinetti.

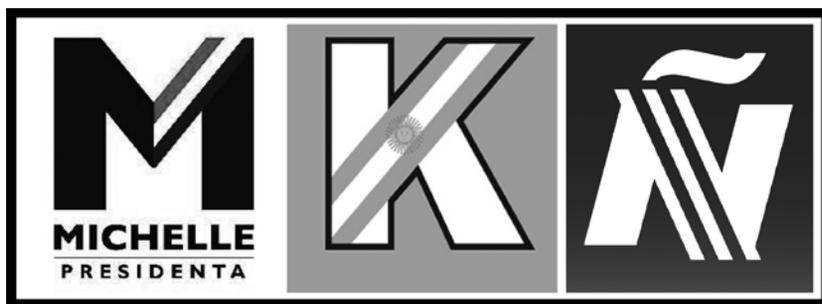
Algunos publicistas apelaron al candor (Carlos Cat, para la intendencia capitalina en 1989), al tema "Yo tengo fe" de Palito Ortega (Jorge Pacheco Areco, para las elecciones nacionales de 1984) o a la música rock post-dictadura (Luis Hierro López, para las internas de 2004).

El humor involuntario puede llegar a distraer la atención tan anheladamente buscada. En lo que tiene que ver con la cacofonía de los nombres al senado y la diputación, en 1984 un gran cartel de color bermellón, que colgaba de un balcón en 18 de julio y Vázquez, rezaba: "Pacheco-Ache-Peloché".

En 1989, en pleno desplome del socialismo real, la Unión de Juventudes Comunistas de Uruguay (UJC) editó un desesperado afiche donde se mostraba de cuerpo entero a un desaliñado y aggrinado Karl Marx vestido con jeans. En el mismo año, el músico y escritor Horacio Buscaglia apareció en la televisión con su bufonesco personaje de la corneta y la palabra "Paradoja"; pero muchas otras campañas quedaron en el más desanimado de los olvidos.

Nada nuevo bajo el sol

Por esta razón, los creativos encargados de realizar la publicidad del refresco "Paso de los toros" (*"Cortá con tanta dulzura. Lo dul-*



Logotipos de Bachelet (2009), Kirchner (2011), y Larrañaga (2014).

ce no quita la sed”, marzo de 2014) no tuvieron ningún inconveniente (ni tuvieron que hurgar tanto en la memoria) en apelar a todos los clichés usados por los partidos políticos: el caudillo secándose el sudor de la frente, el caudillo besando a un niño, papelitos, tambores y banderas en *ralenti*, risas fingidas, la gente saludando desde los balcones, la mirada en el horizonte, o el cántico emotivo. Aquí y ahora la publicidad política continúa abusando de palabras-concepto hasta el hartazgo (“cambio” es el vocablo que menos respira) y de jingles viejos y pegajosos que se reciclan una y otra vez; incluso muchos “creativos” apelan al plagio a la hora de producir algunos logotipos.

Lejos del impacto visual y/o sonoro y más cerca de la estrategia de impacto psicológico, uno de los pocos artilugios que siguen dando cierto resultado es echar mano a los diminutivos, nombres de pila (Wilson, Tabaré, Pedro) o apodos de los caudillos (“Pájaro”, “Cuqui”, “Bicho”, “Pancho”, “Perro”, “Gato”, “Pato”), con el intento de “lograr empatía con el pueblo” (la vieja idea de “achicar la distancia bajando del pedestal”).

En publicidad gráfica, la divulgación visual de Sergio Abreu para las internas de este año 2014, fue el paradigma más claro, por ejemplo, de lo que *NO hay que hacer*. Sobre el eslogan “Abreu crece” asomaba el apellido coronado por una suerte de logotipo en el que se percibía un punto y dos líneas

blancas. Si la intención fue representar la bandera uruguaya, resultó claramente un fiasco, pues la imagen en cuestión evocaba un cometa cayendo (que por otra parte es precisamente lo que mejor describió la postulación de Abreu como precandidato a la presidencia de la República). El retoño Lacalle Pou, por su parte, es identificado con una fotografía en primerísimo primer plano (PPP) de su cara y con las iniciales de su nombre (Lacalle Pou, -por- La Positiva). La involuntaria contrariedad es que se trata de las consonantes *le* y *pe*; y es casi inevitable hacerlas sonar en la voz de la memoria sin recordar un popular insulto.

El periodista y docente Martín Avdolov se pregunta si existen profesionales preparados para realizar una eficiente publicidad política en Uruguay, o una carrera de comunicación que ponga énfasis en la preparación del marketing político. Su respuesta es negativa, y considera que si se cambiara el cierre de las piezas televisivas por uno u otro candidato, el resultado sería exactamente el mismo. Quizá esto tenga que ver con la distancia pasional y el desapego ideológico (la higiene profesional) que mencioné más arriba.

Los publicistas que llevan adelante la publicidad de Constanza Moreira, Pedro Bordaberry, Jorge Larrañaga, Gonzalo Abella, y Pablo Mieres, invocan los colores de cada uno de sus partidos y la creación

de eslóganes breves (“Estamos listos”, “Yo estoy”, “Mano dura”, “Por la liberación y el socialismo”). Los asesores encargados de la campaña de Tabaré Vázquez, por el contrario, apelan a la mesiánica personalidad del caudillo progresista ungido “ya” como presidente, en repetidas imágenes en las cuales se destaca una gran fotografía de su cara; muy lejos de la cultura icónica desplegada en otros tiempos (el pabellón uruguayo, la bandera de Otorqués) y más cerca del narcisismo. Habida cuenta de que no sería razonable apelar a divisas, ponchos, puños en alto, palomas o cadenas (estereotipos vinculados a cascos, overoles y tenazas son seguramente confiscados como “marcas” por grupos de izquierda radical), no hay demasiadas esperanzas en localizar en la propaganda política nacional algo novedoso desde el punto de vista estético. 

Bibliografía:

Bartlett, F. C. **La Propaganda Política**. Ediciones Riendo Castigat Mores. Brasil, 2002.
 Clark, Toby. **Arte y propaganda en el siglo XX**. Akal. Madrid, 2001.
 Hegel, Steven; Fili, Louise. **German modern: Graphic design from Wilhelm to Weimar**. Chronicle Books. San Francisco. 1997
 Packard, Vance. **Las formas ocultas de la propaganda**. Sudamericana. Buenos Aires, 1959.
 Rodríguez, Universindo; Visconti, Silvia (Compiladores). **Afiches callejeros: la propaganda de los muros**. IMPO. Montevideo, 2012.



LIBERTAD
 Libros
 Casa de Arte

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

Descuentos especiales

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

El ícono ideal

RODOLFO FUENTES



Sólo dos negativos tomó al comandante Ernesto Guevara el fotógrafo Korda en marzo de 1960, en La Habana. Uno de ellos llegaría a convertirse en la más famosa foto del "Che".

No siempre somos los diseñadores los que «creamos» un símbolo. A veces esos símbolos nacen, crecen y se instalan en el imaginario casi que por generación espontánea.

La construcción exitosa de un signo, de una marca, es un largo camino e involucra, además de tiempo, mucho trabajo e inversión. Implica un esfuerzo consciente y minucioso por rodear a esa frágil «criatura intangible» de valores, significados y cualidades que, capa sobre capa, vayan construyendo universalidad, reconocimiento, dándole pertinencia, personalidad semiótica. Esto es así desde la primera identidad visual reconocida, la del cristianismo, que en manos de la iglesia católica ha venido elaborando su complejo y potente repertorio simbólico desde las catacumbas del Imperio Romano. En ese mismo sentido, el nacional socialismo del Tercer Reich forjó su monolítica presencia visual, en un tiempo relativamente corto. Partiendo del importante desarrollo de la comunicación visual en Alemania a partir del fin de la Primera Guerra, Albert Speer, el arquitecto y diseñador más cercano a la esfera de poder de Hitler, contaba ya con mayores basamentos teóricos para implantar rápida y efectivamente el repertorio de símbolos, grafismos, estructuras y colores que dieron al nazismo su hasta hoy día reconocible identidad visual. Y con ella, la hegemonización y pregnancia de valores a través de un intensivo uso propagandístico.

Los procesos mencionados, tienen en común el hecho —no menor— de ser de una u otra forma, deliberados, contruidos, alimentados con un propósito. En cambio

la famosa foto del Che realizada por Alberto Korda ha recorrido el camino de ser universalmente reconocida como signo, como marca, en total soledad, en una orfandad absoluta de creativos, semiólogos, agencias de publicidad, padres, padrinos o demiurgos. Tal vez, el único «empujoncito» lo haya dado el propio Korda al tomar la decisión de probar a ampliar solamente la figura de Guevara de las dos que contenía el negativo original. De esas pruebas, la imagen evoluciona creciendo como un arbusto al costado del camino, dando el más gigantesco fruto de comunicación que alguien pudiera imaginar. En esa trayectoria de «iconificación» incluso han contribuido las limitaciones técnicas propias de los mensajes de factura política: la eliminación de los tonos de gris de la foto original, y su transformación en una imagen de «alto contraste», esto es, negro sobre el fondo, han generado una síntesis formal que no sólo facilita su impresión por el medio que sea, sino que además concentra en simples manchas monocromas la definición del rostro y su expresión. No en vano es esa la técnica que en forma preponderante manejaba por esos años la hegemónica vertiente pop del arte, con Warhol a la cabeza.

«El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse semiosis. Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él». Charles Morris.

Tal vez lo más curioso en este caso es que «lo que actúa como signo» (la imagen del Che) sea absolutamente indiferente al lugar geográfico, el idioma o la circunstancia en que aparece, e igualmente ecléctico es «aquello a que el signo alude», el significado que adquiere en su uso puntual en cada caso. El tercer factor, el efecto que produce, es el que tal vez tenga mayores consonancias, por cuanto el uso o la elección del ícono alude —para el usuario— a los valores universalmente atribuidos al personaje mítico-real de Ernesto Guevara y por ósmosis al signo «Che», en cuanto a sus significados explícitos: revolución, marginación, desobediencia social, rebeldía, transgresión.

Al igual que los desafiantes alfileres, íconos del movimiento punk terminaron limando sus puntas agresivas en las más exclusivas tiendas de Rodeo Drive, despojados totalmente de su significado original, la mirada dolida del guerrillero Guevara aparece tanto en la camiseta serigrafiada en un taller casero de un barra brava de Peñarol como en la costosa t-shirt Dolce y Gabanna de la estrella de Hollywood, universal y globalizado como las poco probables representaciones icónicas de un mítico Cristo, solo que en este caso, hijo de su época, el símbolo «Che» se fue construyendo a los ojos de los medios, a la vista del mundo.

El modelo y su circunstancia histórica, así como muchos de los significados que se le transfieren son reales: carne y hueso, ideas y acción, vida y muerte.

Edición Luciano Cassisi
<http://foroalfa.org/articulos/el-icone-ideal>

Iturria: Yo soy parte de una tribu

Ignacio Iturria (Montevideo, 1949) es un artista de dilatada trayectoria, reconocido tanto en nuestro país como en el exterior. Recientemente creó con su familia la fundación que lleva su nombre: un emprendimiento que posibilita la visita de prestigiosos plásticos, curadores, y una colonia de artistas ubicada en Rosario, a lo que se le suma la escuela de arte “Casablanca”. Para conocer en mayor profundidad en qué consiste esta propuesta, las motivaciones que lo impulsaron, así como el sentido de su propia obra, realizamos la siguiente entrevista.

GERARDO MANTERO

¿Cómo nació la idea de la fundación, y qué objetivos perseguís con ella?

Te diría que desde hace muchos años, mi ideal de convivencia y de vivencia es el kibutz. Tengo la sensación de formar parte de una tribu, cada uno en su lugar. Además de tener una familia extensa y de poder vivir de esa forma, creamos Casablanca que ya cumple más de diez años y que con el tiempo finalmente se depuró y quedó destinada a pintura y música.

¿Casablanca es una escuela de arte?

¿Dictás clases allí?

Esta última vuelta empecé a ir, abro la puerta del jardín y me voy para ahí, se me empezó a hacer como vicio... El año pasado, que estaba [Diego] Píriz dando clases los jueves, pero se tuvo que ir a Caracas, yo empecé a ocuparme de ese grupo todos los jueves y a hacer experiencias. En realidad, anteriormente ya había estado presente en muchos de los grupos que fueron armándose. Y ahora la Casablanca se amplió a partir de la idea de la colonia de artistas, a las que ya hace tiempo pertenecemos, tenemos el campo, el terreno, el programa y estamos yendo, en Rosario, Colonia, bastante seguido... ahí se pinta, se habla de arte...

Tuviste dos experiencias colectivas de convivencia con artistas: en 1988,

fuiste a Estados Unidos seleccionado por la Foundation for Artists Colonies de Nueva York, y después en El Salvador, con un grupo que se llamó Coatepeque. Explicame en qué consistió esa experiencia, y qué es lo que propones ahora en Rosario.

Todo parte de un espíritu de pintor y en mi caso, de un pintor bastante expresionista, todo es un poco expresionista en mi vida. Coatepeque se llama porque es un lago volcánico, rodeado de volcanes en medio de la selva de El Salvador. A mí me habían llamado a hacer de jurado en una Bienal en Guatemala, un domingo me llevaron a visitar ese lago y ese mismo día tuve la suerte de gestionar que me consiguieran una casa ahí. Es un lugar que está escondido porque es selva, pero que viven siete u ocho personas que son dueños de ese lugar, así que resultó ser una casa inmensa. Enseguida me planteé quedarme. Hablé con unos pintores que había conocido en la Bienal y la cuestión es que me quedé casi como un año ahí. Empezaron a venir artistas plásticos de todo El Salvador y pasaban una, dos, tres semanas, y entonces aquello era como una historia entre los olores, los perfumes, lo que es el Caribe... era realismo mágico garciamarquezco total.

¿Cómo era el funcionamiento de esta comunidad? ¿Había proyectos en co-

mún, cada uno trabajaba por su lado, charlas...?

En principio la convocatoria era “vamos a pintar” y en ese caso era yo quien estaba convocando, así que de alguna manera te empezaban a preguntar, empezamos a tener intereses en común. Se escuchaba música, se incorporaba la literatura, a veces venía algún poeta, y como que íbamos encontrando lineamientos comunes, hasta poder llegar a darte cuenta de que existen parentescos entre los artistas. Descubrir que son personas que tienen determinadas características y además pueden unirse en el diálogo y pueden estar juntos y romper las barreras del individualismo y en el colectivo lograr una sensación de aprendizaje, de compartir, de desprendimiento un poco de la soledad.

Es bien interesante, porque el artista plástico necesita de la soledad para su trabajo y le cuesta la integración.

Bueno, precisamente es uno de los temas que a mí siempre me llamó la atención y que creo que debe de cambiar y de hecho de alguna manera está cambiando. Porque también es como parte del mito del artista escondido, bohemio, sufriente. Eso es una experiencia, pero no es la única. No tiene por qué ser ni cerca un tema agónico. El hecho es poder estar con los demás y de disfrutar de la obra de los demás. Yo siempre hago una alegoría de que hay un



Ignacio Iturria en su taller.

galpón inmenso, a oscuras, en el que los pintores (digo de los pintores porque es principalmente como me definiría) tenemos la misión de vaciarlo. Entonces todos entramos y sale uno que agarró, no sé, un pescado grande, sale otro con un pescado chico, pero todo lo que salga de ahí ayuda a ir despejando la cosa, lo que importa entonces es la misión colectiva. Entonces todos aquellos que desde hace un tiempo que han decidido dedicarse a la pintura ya son para mí pescadores de ese lugar. No es cosa de decir "vos sacaste el más chico", es ahí donde cuenta el colectivo. Entonces, si alguien tiene la suerte de hacer algo, una obra maravillosa, no existen los celos, "¡Páh que bueno! ¡Una cosa menos para mi responsabilidad!". Como si estuvieras jugando un partido de fútbol, vos no la pudiste meter pero en el último minuto se la pasas a otro que la metió de cabeza, la gracia es armar la jugada entre todos.

¿En Rosario estás pensando replicar esa experiencia?

De alguna manera sí.

¿La convocatoria va dirigida a gente joven, o es abierta a todo el mundo?

En principio ya estamos yendo con los grupos de Casablanca, pero a mí en una vuelta que estuve haciendo talleres por el interior, me di cuenta que me gustaría dirigirlo a

precisamente a esa gente. Porque a veces siento que queda más cerca Miami que a algunos lugares del Uruguay. No por la distancia física, obvio, en la distancia psicológica. Los tiempos también son diferentes. Hay un tiempo para el artista, esa eterna siesta... hay gente ahí que tiene mucha cosa para decir y que no se decide. Es una oportunidad para afirmarles la vocación, pero a la vez mostrales de qué se trata, en dónde se van a meter. Por un lado la parte práctica, para la que vendrían gente de diferentes lugares del mundo y por otro, la parte que a mí más me interesa, lo bueno que es para los que tienen esa sensibilidad adentro, poder llevar adelante ese discurso personal. Además lo que abarca la pintura son todos los temas, se engancha con la filosofía, con la literatura, y especialmente es un tema que si se considera más importante que uno mismo se convierte en ese centro de meditación activa de la que hablan incluso los yoguis, los chamanes.

Estábamos acá el otro día con un grupo de pintores maduros, diciendo qué buena la elección que tuvimos de dedicarnos a esta vida de pintura, donde inventas una vida, una historia, una película.

También en lo que es la sede de la Fundación (Schroeder 6514) se abre una sala de exposición.

La idea es que la Fundación, es que tenga

una cara, un espacio físico desde el cual, ya más seriamente se pudiera difundir y acercar a la gente. A su vez poder traer algún personaje que he ido conociendo a través de mi carrera, que puedan venir, que puedan mostrar algo nuevo, quedarse un tiempo, relacionarse con otros artistas. Todo sobre una cabeza de que esta casa es un lugar donde todos los artistas pueden estar. Ahora va a venir José Jiménez, un filósofo español que es un privilegio que pueda estar acá. Viene de hacer una exposición muy relevante sobre el surrealismo en el Thyssen. Es muy bueno que pueda venir y dar charlas. Va a estar acompañado de Nadín Ospina que es un pintor colombiano muy importante, que trabaja con las raíces de Latinoamérica. A mí me interesa mucho esa cosa de la localización. Ser uruguayo, ser latinoamericano, es algo que saliendo afuera te da las verdaderas coordenadas. En los patrones de "lo que se mira" muy pocas veces se busca dentro del continente. Podemos mencionar un Torres García, que indudablemente se dedicó a bucear en toda la iconografía americana, pero pocos lo hicieron y es donde está una gran riqueza. Por eso yo he querido traer algunos exponentes, mezclados con otras actividades relacionadas a artistas uruguayos. Aprovechando además mis experiencias, mis relaciones, y ahora no se me hace tan difícil plantearlo.



Fundación Iturria, Schroeder 6514.

La figura humana en tu obra es un elemento central y a la vez se suele presentar empequeñecida ante un contexto espacial, tratado de diversas formas. ¿Cómo podemos traducir esa característica de tu obra?

Bueno, para mí siempre atrás de la incógnita o la descripción está la pregunta ¿de qué se trata todo esto? y abarca todo lo vivo e incluso algunos elementos materiales. En mi mundo una piedra o una taza tienen la misma dimensión, la misma importancia. A mí me interesa mucho el espacio, la dimensión. Cada uno se percibe dentro de algo. Si alguien tuviera que idear o sentir un espacio lo tendría que buscar para determinar los tamaños y las proporciones, porque es un espacio de alguna manera metafísico. Creo que

tengo una doble lectura para mí, porque al principio, cuando arranqué allá por el año '79, el tamaño chiquito era para hacer mujeres, pero después las figuritas más fueron soldaditos. Yo los llamo soldaditos, muñequitos que empiezan a jugar arriba de lo sillones, pueden estar arriba de una tetera, es un muñeco, un soldado que es una representación paralela a la vida. Y a mí me gusta también que sea chiquito porque uno no tiene más que subirse a un avión para ir viendo la pequeñez de nuestra condición, cuando en realidad nos sentimos tan grandes, tan importantes.

Hablando de la condición que mencionabas hace un momento de lo uruguayo y latinoamericano, vos seguís manejando una tradición de paleta baja.

La luz de Lima, la luz de Perú, por ejemplo, es una luz tonal, no tiene ninguna estridencia. Cuando voy a Perú les digo que el mejor pintor peruano es Torres García. Y en otros lugares de América Latina, salvo en el Caribe, es algo por el estilo. Siempre se ha trabajado con el barro, con los colores pastel.

En el contexto latinoamericano existe otra tradición, en Brasil coloristas de la talla de Tarsila do Amaral, como para poner un sólo ejemplo.

Si, puede ser. También podemos ver coloristas mexicanos, pero no es que quiera ser reflejo de eso, no sé. Es que usando marrón, blanco y negro hay doscientos cincuenta mil tonos, le agregas uno más y es un lío, le agregas otro más y es un lío mayor, voy

Socio Espectacular
Cine • Fútbol • Carnaval • Teatro • Danza • Música
Hacete socio: 2402 9017

Tu entrada a la cultura



Arqueología cotidiana, 300 x140 cm.

como de a poco. También me pasa que cuando estaba en Cadaqués usé más del color para representar el Mediterráneo, los blancos, porque estaba pintando más hacia el exterior, pero después empecé a hacer una pintura más introvertida, más hacia el subconsciente, no sé. Cuando uno empieza a "pensar para adentro", parecería que las imágenes del recuerdo están en sepia. No tengo recuerdos de color. Y no me interesa cortar con la tradición, no. Si lo hiciera me sentiría muy solo en el estudio, por la relación profunda que voy sintiendo. Cada vez que van pasando los años meto más amigos ¿Te acordás de "La Pinacoteca de los Genios"? Cuando empecé los más cercanos eran Sisley o Pissarro o Van Gogh, esos eran los primeros amigos y un montón eran "este no, este no, este no". Pero después

pasa el tiempo y eso va cambiando. Ves a Paolo Ucello y es un amigo también. Cómo a través de la historia puedes lograr esa profunda amistad y comprensión con esos tipos, y estás comprendiendo la historia entera. Nunca me gustaría romper esa continuidad, matarlos, olvidarlos.

Bien, se dice que la cultura, de alguna manera, es una carrera de postas: la continuidad es algo sumamente importante.

El hecho de ser pintor, para mí, justamente tiene que ver con eso. Y ahora, que me empecé a dedicar a hablar, que no lo había hecho antes, de mi pintura, tenía todo un entrevero en mi cabeza, más la suma del oficio, todo eso te dan ganas de pasarlo y cuando además ves que el otro lo recibe

con ganas, con avidez, le vas aliviando el camino. Incluso con experiencias personales, por ejemplo cuando yo al principio pintaba y le preguntaba a otro pintor si me dejaba ir trabajar en su taller, eran muy pocos los que accedían a que los vieras trabajar, y yo a veces pienso "¡pucha, si me hubieran dejado lo que habría podido adelantar!".

¿Quiénes fueron tus referentes en lo nacional, en tus comienzos?

Uno siempre empieza atraído por los artistas que conoce por los libros, creo yo. Pero con quién más tuve cercanía fue con Nelson Ramos, que era una opinión que pesaba. No tiene mucho sentido buscar muchas opiniones, hay que tener un maestro o dos, porque si no uno se dis-

INFANTOZZI
MATERIALES DE EXPRESION PLASTICA
Bien HECHO EN URUGUAY 30 Años 1982-2012

Materiales para expresión plástica, artística y artesanal

Somos fabricantes y asesores VENTAS POR MAYOR Y MENOR

Av. Uruguay 1653 - Tel.: 2408 09 65* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



Tauro, 60x70 cm.



El Mago, 130x160 cm.

trae. Pero con el primero que salí a pintar afuera fue con Willy Marchand, que era un pintor belga que también pintaba con espátula, íbamos juntos al puerto. Después en Cadaqués tuve como maestro a Aguilar Moré y todos los pintores que iba a ver a la Galería Bruzzone que era nuestro lugar de peregrinaje. Después las otras galerías, como la Moretti, De Simone y otros me interesaban. Iba mucho al Museo a ver obra.

En un momento hubo un vuelco bastante drástico entre la obra de Cadaqués que yo recuerdo: formal y de contenido ¿Cómo se dio ese viraje?

En realidad, cuando llegué a Cadaqués yo me planteé quedarme porque tenía mucho que aprender y tenía que mantenerme de alguna forma y no quería trabajar de otra cosa. Entonces en ese momento me incliné hacia los pintores que trabajaban allí, que eran todos tipos de gran prestigio y un oficio enorme, para ver qué hacían y el tema era el exterior, así que en ese momento, para consolidar la comunicación y poder trabajar en el medio había que enfocarse un poco en la descripción del lugar... cosa que no era demasiado fácil tampoco. Acá en Uruguay casi no existía el pintor de caballete que salía al exterior a ver la realidad cambiante, el paisaje, la luz, tratando de atraparlos, y creo que tampoco ahora lo hay. Esas experiencias con el exterior, con la luz, que me sirvieron mucho, las fui adquiriendo allá. Cuando sentí que más o menos resolvía mi tema económico, que era más o menos conseguir la plata necesaria para pasar un año, empecé a trabajar con el tema de la identificación. Fui a España porque mi padre es vasco, entonces yo me plateaba si era vasco, si era uruguayo... y llegué a la conclusión de que era uruguayo. Ahí empecé con un juego de memoria, pero ya con un oficio que me permitía encontrar un camino para esa introspección. Y sí, ese cambio fue muy drástico, una cosa es pintar lo que está afuera y otra muy distinta mirar para adentro.

De los artistas plásticos que les he seguido la pista, fue uno de los cambios más abruptos que recuerde.

Sí, una barbaridad. Además fue una locura porque las galerías con las que trabajaba me querían matar, porque pasé de esas telas que hasta tenían lista de espera, a esos cartones corrugados, que Nelson Ramos me decía que ni le pusiera marcos y que los pegara con cintas. Pero estaba tan convencido, con tal viento a favor que me animé y también fue aceptado.

En tu larga trayectoria has tenido muchas experiencias en el exterior, como expositor, pero incluso también de jurado, en bienales y demás. Te voy a leer algo que dijo Arthur Danto sobre el arte contemporáneo: "La teoría del arte no solo explica la obra sino que la hace posible. La obra está enmarcada en un lugar que se llama 'una atmósfera de teoría". Cuando vos sos jurado de una bienal, ¿qué es lo que te importa para evaluar el arte, en un panorama contemporáneo donde los límites de la estética parecerían diluirse?

Es un tema que da para mucho. No creo que cuando uno hace de jurado transmutes en un angelito con alas, sino que está lleno de subjetividades y tantas cosas. Incluso, cuando uno ve el grupo en el que está, toma conciencia que el jurado también quiere quedar bien, quiere armar su propia muestra. Entonces va seleccionando este sí, este no y se da el curioso fenómeno de que arma como una instalación que va a depender mucho de quién esté. Lo que yo veía es que se buscaba quedar bien. Las experiencias de jurado son realmente muy curiosas. Está bueno, pero hay tantos factores ahí dentro, y tantos son subjetivos...

Luis Felipe Noé decidió no ser más jurado. Dijo que le resultaba una tarea por momentos desagradable.

Un poco desagradable puede llegar a ser dejar afuera a la gente. Hay un punto en el que van pasando un cuadro tras otro, en el piso cuando el tipo lo planteó en el caballete y vos vas descartando y te sentís un poco estás asesinando gente. Hay algunos que recién empiezan, pero hay otros que ves que tienen trabajo atrás... Pero contestando tu pregunta inicial uno siempre termina hablando de Duchamp porque es el individuo que vino a complicar las cosas. Duchamp, vivía en Cadaqués y fue amigo de un muy buen amigo mío, Enrique Irazoqui, que fue el primer Jesucristo de Pasolini, y me contaba que después que hizo toda esa historia de poner la bicicleta al revés y aquellas cosas, no pintó más y se dedicó a jugar al ajedrez para hacer uso de su pensamiento. Le bastó la idea y la parte artesanal, de oficio la dejó. Yo necesito la actividad de estudio. Hay personas que trabajan desde la inteligencia, hay pintores que parten desde ahí. A mí me gusta más escarbar en otros lugares menos prácticos, menos racionales, empezar a jugar en otro lugar que reconozca la preponderancia de otros espacios como el corazón. Lo del arte conceptual tiene algo de moda también.

Hay momentos en que está más en auge, hay momentos en baja. En este momento, si bien existe, estamos en una etapa de saturación, de exceso. Porque no todo el mundo puede jugar con la inteligencia.

Otro factor que juega un papel relevante es el gran tema del mercado.

Lo que pasa es que el invento del mercado le pegó una contaminación al arte... Cuando yo empecé trabajaba en un cuarto, en el fondo, en la casa de mis suegros. Ni tela tenía, tenía pincel, esmalte y cartulina, prendía la radio y llevaba los cigarrillos, porque en aquel entonces estaban muy asociados los pintores al cigarrillo. Tuve que hacer un esfuerzo para fumar y para tomar vino que era el estereotipo asociado. Pero era tal el festejo que me daba tener esa posibilidad que si la cambiaba por algo era sólo para jugar al fútbol, era un privilegio en sí mismo. Ahora las cosas se empezaron a confundir y no le hizo mucho bien al arte.

Siempre hubo un grado de conflictividad. Vos vendés algo de tu espiritualidad en la obra.

Sí, pero la cosa tomó dimensiones desmedidas, se empezó a jugar en la Bolsa, la especulación, apareció toda una cantidad de gente, de intermediarios y no se salva nadie. Y te diré que yo estuve muy metido y un rato largo, aunque hace un tiempo ya dejé a un lado bastantes propuestas para poder privilegiar el hecho de estar más metido en el taller. Ahí dentro del taller y en esa vida más serena y más pacífica donde pueda encontrar la desaparición del yo. Yo entro al estudio y me fui, desaparecí yo que soy un plomo. En cambio si estás pensando y estás siendo protagonista nunca descen-trás. Tengo amigos, pintores importantes que ahora cuando vino la crisis en Europa se sintieron deprimidos porque ya no les hacen grandes catálogos, ni los traen... y ¿deprimidos de qué? Si son grandes artistas. Tienen techo, tienen pintura... ¿para qué más? 🌀



El “Mirar al futuro” de Manuel Espínola Gómez

“Montevideo agoniza y nadie la podrá salvar”,

Los Traidores

Quienes conocieron al artista visual **Manuel Espínola Gómez** suelen recordarlo como un individuo añorante o quejoso (según el rasero elegido), pero que fundamentaba con rigor crítico todas sus diferencias para con las acciones humanas que perjudican la memoria colectiva. A solicitud de la dirección de la revista “Arte & diseño”, Espínola escribió, a fines de 1996, su última nota de opinión titulada “Negro marfil”. Sin profundizar en las causas del deterioro cultural y patrimonial (en principio serían tres: la indolencia de la burocracia, el corporativismo sindical, y la inoperancia de los técnicos de confianza y los dirigentes políticos) el texto conserva una vigencia abrumadora. Si un testigo de nuestro presente viajara en una máquina del tiempo al pasado y le hubiera dicho al autor de esas reflexiones que diecisiete años más tarde (y un cuarto de siglo de administraciones frenteamplistas después) iban a derribar por desidia e indolencia el edificio “Assimakos”, aquél denunciante hubiera corroborado con asombro y profunda angustia sus sospechas. A once años del deceso del “peludo” Espínola Gómez, publicamos un extenso fragmento del texto de “Negro Marfil”.

NEGRO MARFIL

Manuel Espínola Gómez

¿Cómo vemos a Montevideo y al Uruguay ante las puertas sin clausura del año 2000 y aún más adelante?

Bueno, empecemos por el piso del planeta Tierra, sobre la dársena correspondiente. Las calles de la capital están todas, todas rotas, y, por lo que se ha visto y se ve, lo seguirán estando. Los semáforos están casi todos discordantes, y, por lo que se ha visto y se ve, lo seguirán estando. Las plazas están casi todas oscuras, y, por lo que se ha visto y se ve, lo seguirán estando. (La “Peatonal Sarandí” –digamos de paso– pudo solucionarse simplemente dejándola como estaba, es decir, respetando su condición física de vía vehicular histórica, pero

declarándola “vía blanca permanente”, sin gastar todo lo que se gastó para que quedara, al fin de cuentas, como quedó, con adoquines falsificados, con una fuente mamarrachasca y ordinaria –sin agua, para peor–). Los ómnibus capitalinos están casi todos sucios y, por lo que se ha visto y se ve, lo seguirán estando.

La limpieza metropolitana “brilla por su ausencia”, –¡qué falta de eficacia, de sentido práctico, Virgen Santa!– y, por lo que se ha visto y se ve, seguirá “brillando así”. Los encargados de los “carritos hurgadores”, más otros “menos asistidos técnicamente”, contribuyen siempre a deshacer los envoltorios de basura, desparramando su contenido y, por lo que se ha visto y se ve, seguirán contribuyendo de ese modo. El “espectáculo” de los vendedores informales es visualmente lamentable, y, por lo que se ha visto y

se ve, lo seguirá siendo, dada su acérrima permanencia sin alteración alguna. La “mampara protectora” de los taxímetros sólo trae como consecuencia, en su aplicación, la incomodidad y hasta el peligro –ya demostrado durante algunos accidentes de tránsito– para los confiados pasajeros y, por lo que se ha visto y se ve, las seguirán sufriendo. Las fachadas de muchas casas, sumamente valiosas por su estilo y mano de obra, sufren, junto con otras quizás menos valiosas, pero del mismo modo defendibles, reformas degradantes, y, por lo que se ha visto y se ve, las seguirán sufriendo. La coloración absurda a que son sometidas arbitrariamente muchísimas fachadas de calidad indiscutible, nunca es controlada como debiera, y, por lo que se ha visto y se ve, seguirá ocurriendo. Se habla de sacar las marquesinas propagandísticas sobre



Edificio Assimakos: parte de la propiedad visual de los uruguayos en su conjunto y, particularmente, de los montevideanos.

18 de Julio, pero no se tiene en cuenta que no hay quienes restauren, con mínima solvencia profesional, lo que está debajo ya estropeado y, por lo que se ha visto y se ve, no los habrá en el futuro inmediato. Las demoliciones de residencias espléndidas siguen su curso “tenebroso”, y por lo que se ha visto y se ve, continuarán, sin duda, esa marcha despiadada. Acabamos de ver la derrota definitiva (a todo esto: la Comisión del Patrimonio... ¿tiene su sede en la luna?) del castillete ladero de la mansión “alocada” del arquitecto Pittamiglio, que constituía por sí misma una referencia interesante, diferente e insoslayable, y que oficiaba, además, de compañero ciclópeo de la Victoria de Samotracia “pittamigliana.” Ni que decir retrasándonos ahora unos cuántos años, sobre la transformación intrusa, irrespetuosa y abusiva –ferozmente “mal educada”- de “La Madrileña”, interesantísimo edificio aquél, proyectado nada menos por don Julio Vilamajó, cuyas vidrieras sobre la avenida principal eran de las más hermosas del mundo –si no las más–. Y lo decimos con propiedad, luego de tres viajes harto provechosos al continente europeo. Incluso, ya se ve que lo que están constru-

yendo encima del muy fino edificio comercial que perteneció a la firma Fontana, cuya autoría también fue de Vilamajó será de archidudosa calidad conceptual. Claro que la iniciación impetuosa de tal “debacle fisonómica” tuvo lugar cuando el tristemente célebre “boom de la construcción” (¿o destrucción?) bajo la égida criminosa del régulo Rachetti (también cabe el asesinato como figura delictiva, en el sector de lo presuntamente “inanimado”), período que no sintió la presencia protestataria y recelosa de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, dicho sea también de paso, debiéndose declarar entonces a los “arquitectos colaboracionistas” del destrozo mencionado -forzoso es reconocer, sin embargo, que nunca faltan las excepciones que confirmen la regla- verdadera plaga nacional más o menos como la monachamonacha, o como aquellas fabulosas mangas de langosta provenientes del Chaco, solo que esta otra “manga” proviene o provenía de un Chaco bastante más cercano: la Facultad de Arquitectura uruguaya, ni más ni menos. Es decir, de una Universidad inculta e insensible –y no sólo por esto- a más no poder. Todo ello conspira contra la definición y consolidación de cierta posi-

ble identidad comarcana, siempre o casi siempre ubicua, dado el caso descrito... cierta identidad diríase “visual”... con repercusiones internas, desde luego, lo cual nos hizo pensar, en infinidad de oportunidades, cómo se podría hacer para instituir una ley sobre “propiedad visual colectiva”, encaminada a definir lo que es visualmente público como un bien público concreto, siempre y cuando conceptualmente ello hubiere de corresponder, evitándose así la desaparición injustificada y no pocas veces gratuita de un cúmulo de referencias y apegos familiares para nada desdeñables. Pero el asunto no termina aquí. Los monumentos de nuestra capital, las estatuas, las estelas, las placas recordatorias, etc., etc. exhiben enchastres de todo tipo y hasta mutilaciones o cercenamientos de diversa índole, y, por lo que se ha visto y se ve, seguirán exhibiéndolos. El monumento a Varela muestra, acaso entre otros accidentes provocados en parte por los afanes “alpinistas” de gurises, sin la imprescindible y rigurosa rectoría familiar, un niño mármoleo con su piernita groseramente “ortopédica”, fruto de criterios restaurativos horribles que llevarían, de seguro, a colocarlo a la Venus de Milo, si



... Finalmente, nadie se hizo responsable. © Fotografías extraídas de la página: <http://www.revistahabitat.com/columnas/val/20/demolici%C3%B3n-del-edificio-assimakos-en-montevideo.html>

estuviera aquí, los dos brazos faltantes. La fuente de la Plaza Matriz mostró, durante mucho tiempo, casi todos los peces de mármol descoletados o con las colas “restituidas” para vergüenza de quien las hizo y de quienes las aceptaron, amén de la desaparición de inscripciones masónicas propias de dicha fuente, sin que a nadie se le moviera un pelo. La egregia figura bronceada del David, obra de Miguel Ángel -nada menos- (cuyo original el Buonarroti lo corporizó utilizando mármol de Carrara), ha recibido el castigo de sucesivas pátinas negroides que lo transforman, cada tanto, en un “gro-ne” común del Barrio Palermo, notándose sobre los muslos, acaso entre otras zonas de su porte anatómico, chorretes de esa pátina que conspiran abiertamente contra la pureza formal miguelangelesca. La estatua de Artigas, obra de Zanelli, continúa con su asentamiento desequilibrado, sin que a nadie le importe centrarla como correspondería, siendo, como es, una de las estatuas ecuestres más bellas del mundo. Menos mal que enderezaron hace poco -sí que demoraron!- la figura granítica de la maestra, perteneciente al monumento pergeñado por Michelena en su homenaje. En realidad pensamos que sería hartamente saludable rodear

todos los volúmenes conmemorativos al aire libre... de murallas consistentes que las cubran por completo, explicando después que una medida tan radical debiese, sencillamente, a que esta sociedad de hoy, por falta de una educación adecuada, por falta de un **sistema educativo adecuado!** NO LOS MERECE, pero claro está, la audacia gestual de nuestros gobiernos no es característica que los identifique sobremedida. Y mientras tanto, las obras de los muy buenos escultores nacionales y extranjeros seguirán expuestas a los desmanes disminutorios de los vándalos... Pero además, teniendo presente toda la tradición escultórica de buen cuño QUE HABLA, el Estado jamás se preocupó, durante las últimas décadas -tampoco ahora, por supuesto- de que el noble modelado académico continúe enriqueciéndose -con la necesaria intervención de maestros europeos- a los escultores aprendices, retornándose así a fojas cero, pasando más o menos lo mismo con el grabado y, por lo que se ha visto y se ve, ello continuará sin variaciones, fruto de una ceguera cultural alarmante. La famosa Fundición Vignale, ya que hablamos del bronce, “se fundió”, pero el Estado, a pesar de nuestras oportunas advertencias sobre

el punto, demostró que le importaba un corno tal desenlace, cuya adquisición, sin duda, debió hacerse para que funcionara, por lo menos, dentro del perímetro administrativo y técnico de la UTU. Pero por lo que se ha visto y se ve, dicho desenlace no tiene vuelta atrás. Muchas veces hablamos acerca de la cantidad de mascarillas de hombres célebres nuestros que existen en el país, tanto a nivel público como privado, todas ellas de yeso, con el consiguiente peligro de rotura o deterioro propios de un material tan endeble, sugiriendo que fuesen pasadas al bronce con el objeto de librarlas definitivamente de los eventuales descuidos de acechan cada tanto, pero parecería que todo esto a nadie le importa nada, y así, poco a poco, acabarán un día dentro de los típicos tachos de desperdicios, para vergüenza de un Estado embrutecido que no se compadece de “nimiedades” como la descrita, exhibiendo, para colmo, hasta gestos despreciativos frente a las inquietudes de gente preocupada, ELLA SÍ, por esos testimonios nacionales. En todos los países más o menos “despiertos” o evolucionados, los trenes de pasajeros funcionan bien y son un negocio, pero acá se proponen transformar a la es-



"Entre la entraña y el límite". Montaje fotográfico. Mario Schetini.

tación Central –copiando mecánicamente, como los monos, determinada antecedencia parisina- en un museo o Centro de actividades culturales y, por lo que se ha visto y se ve, el capricho del Poder Ejecutivo ya tomó la forma del absolutismo más indiferente. O del voluntarismo más empinado e inconsulto, para emplear un vocablo que a sus representantes políticos, HOY, les despierta, curiosamente, soberana resistencia. Se habla de ecología. Si hay un país donde la preocupación ecológica raigal y sincera no existe, es éste. Se continúa menoscabando, a marcha forzada, el humilde monte criollo, para cómodo beneficio de las voraces parrilladas vernáculas, favoreciendo la erosión y comprometiendo la existencia de numerosos cursos fluviales; se continúa tolerando la pesca y la caza indiscriminadas, cuya intensidad "no cesa", a pesar de lo que se dice en contrario sobre tal abuso; continúa practicando la sangría del río Cuareim por parte de los brasileños "vivancos", mientras la famosa lluvia ácida de Candiota sigue, sigue y sigue cayendo sobre nuestro desvalido territorio; prosíguese abusando –toda la vida se hizo- del bolsillo turístico extranjero (tópico perteneciente a la ecología financiera... o económica, si la hay), y, por lo que se ha visto y se ve, la preocupación ecológica efectiva, a todos los niveles, "te la seguiré debiendo".

Las casas de remate venden al mejor postor (léase brasileños, argentinos, europeos y yanquis), rastras, estribos, frenos, recados, cabezadas, rebenques, espuelas, mates primorosos, vaciando el país de elementos típicos referido a nuestra cultura rural (sin contar otros objetos de procedencia europea o americana: objetos de estilo con sus famosas marcas distintivas, muebles de prosapia distinguida, estatuillas importantes, cuadros de Siqueiros, de Petorutti, de Portinari, de Courbet, de Le Sidaner, de Bracque, de Picasso, de Mondrian, de Cuneo, de Torres García, de Sáez) de tal manera que quien determinara



Plaza Independencia 737

www.fundacionunion.org

facebook

observar, algún día, existencias de esa estirpe, tendrá que trasladarse al exterior- si puede-, pues el Estado nuestro y la distraída Comisión del Patrimonio padecen desde siempre de una rara enfermedad: "quemeimportismo congénito".

El sistema educativo, padre de todos los hundimientos culturales del país en las últimas décadas –confundiéndolo, al aparecer, ilustración con cultura, siendo que la cultura significa prevalementemente "elaboración", y lo ilustrativo, apenas un simple soplo informacional - recién comienza, vaya a saberse cómo y hasta dónde, su movilización cambiante.

En fin, para finalizar, si algo no merecía Montevideo, por todo lo dicho acá y por muchísimas cosas más que quedan en el tintero, es ser declarada "Capital Cultural Iberoamericana". Pero los cuadrumanos culturales absolutistas -¿o cesaristas?- que han venido manejando la realidad nacional a su libre antojo, como si fueran los dueños de una estancia, condujéronla a la actual y trágica encrucijada. El Uruguay que se desentendió, en su momento, de Barradas, cuya suerte sobre terreno español dependió económicamente de oportunas intervenciones protagonizadas por su amigo poeta Julio Casal; el Uruguay que condenó al infeliz De Simone a pasar "las de Caín", ofreciendo en ocasiones algunas de sus sabrosísimos cartones espatulados para poder tomar, aunque solo fuese, un miserable café con leche o capuchino; el Uruguay que le volvió la espalda, a través de sus organizaciones culturosas y políticas a Cabrerita, dándole el lujo de no averiguar si quien tenía ya cuadros en los museos y en las colecciones privadas y hasta presidenciales, estaba realmente loco, si "merecía" o no desaparecer hundido en un desapacible o infernal manicomio; es el mismo, exactamente el mismo, DE HOY. No supo retener –no quiso- a grabadores como Frasoni, como Cardillo, como Molinari, a



Gestión deficiente, empleados insuficientes, ciudadanos irresponsables.
Un cóctel complejo para el que no se avizoran alternativas.

tapicistas como Magalí Sánchez, a pintores como Barcala, etc. ¿Cómo pueden, entonces, hablar de problemas culturales y de programaciones en cascada sobre lo mismo, los responsables directos o indirectos de aquellas muestras de indiferencia respecto a algunos de nuestros más brillantes exponentes actuales, en cuanto a la investigación plástica –en cuanto al testimonio plástico personal- se refiere? Esto linda ya con el desquicio.

¿Habrán necesidad de insistir sobre el indignante panorama social y callejero, en el que vemos a veces, el desfile incesante, no solo del casucherío donde se acurrucan los "marginales", sino sobre todo, del gurisaje pedigüeno que transita hasta bien pasada la medianoche, buscando la monedita salvadora y escabullendo el bulto, seguramente, de los pupitres escolares? (Caramba, ahora les ha dado por el tango, después de habérselo regalado noveladamente a los porteños, por quienes –justicia es recono-

cerlo- se conoce y se practica en todo el mundo, hasta llegar al extremo de que los propios finlandeses, allá, y los propios japoneses allá también, distingúense como más fieles que nosotros a esa forma popular de la música, surgida desde ambas orillas del río como mar.)

Pero sin ir tan lejos o tan hondo: el simbólico edificio del diario "El Día", convertido en una tienda, podríamos decir, común y corriente –no digamos nada de la quinta de Piedras Blancas, por favor- refleja con indudable fidelidad, la decadencia extrema, brutal: un maniquí roza, con sus nalgas de cartón o plástico, la mejilla derecha del ilustre perfilado –por algo lo esconden!- Don Pepe Batlle.

En resumidas cuentas: ¿cómo vemos a Montevideo, y algo más lejos al Uruguay, de frente al siglo XXI, substracción hecha del tema económico y financiero, que no dominamos en absoluto?

NEGRO MARFIL!!! 📍



DIANA SARAVIA
GALERÍA DE ARTE



La Mariguera
CUADRERÍA

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

Publican sus “Poseías completas” en México Padín de exportación

Una tarde de 1984 en Santiago de Chile, en casa del poeta y performer Gonzalo Millán, alguien dejó caer el nombre de Clemente Padín como uno de los artistas importantes de Uruguay y tal vez uno de los grandes experimentalistas del Cono Sur. Carlos Pineda editor acaba de publicar sus “**Poseías completas**” en México, un amplio volumen que da cuenta de su trayectoria y que recoge un conjunto de libros editados inicialmente en la revista *Los Huevos del Plata* y en el suplemento *La cáscara del huevo*, que el propio autor dirigió.

ELDER SILVA

Nacido en la ciudad de Lascano (Rocha) en 1939, Clemente Padín es un formidable artista visual, performer, editor, videísta, conferencista que ha mantenido una línea de trabajo de alta fidelidad a las causas de la libertad, la pelea contra la miseria, la falta de oportunidades y la escasez de espacios para la aventura humana. En ese sentido Padín ha mantenido una coherencia tan poco frecuente como saludable.

Desde la memorable discusión con el alemán **Joseph Beuys** sobre el término “revolución” a su emblemático poema “**PAN PAZ**”, Padín, ha sido un transgresor y un pionero en Uruguay en trabajar en favor de la poesía experimental y el arte correo en las recordadas muestras realizadas en la vieja Galería U de Montevideo.

Padín ha publicado más de veinte libros, ha sido editor de revistas, curador de muestras, crítico, profesor. Ha publicado en múltiples eventos en internet desde 1992. En su currículum figura haber obtenido el Premio “Figari” a la trayectoria artística en Uruguay, en 2005. Sus más recientes exposiciones fueron en el **Neues Museum Weserburg** de Bremen, Alemania y en el **Document-Art** de Buenos Aires.

En 2010 salió editado un catálogo titulado “**40 años de performances e intervenciones urbanas**” (Yaugurú, Uruguay) y “**Poesías visuales semánticas**”, en la editorial Babilonia de España. Entre otras distinciones, ha sido invitado a la **XVI Bienal de San Pablo** en 1981 ya las **Bienales de La Habana** (Cuba) en 1984 y 2000, **Cuenca** (Ecuador) en 2002 y **Tesalónica** (Grecia) en 2009. Ha sido Becado por la Academia de Artes y Letras de Alemania en 1984, ha dictado conferencias sobre poesía experimental en todo el mundo,

y sobre todo, ha escrito mucha poesía experimental, indagando muchos campos a lo largo de su vida.

Al respecto, es muy claro lo que escribe el editor Carlos Pineda en la contratapa del grueso volumen¹ que reúne la obra poética del artista uruguayo: “*Padín, quien ha luchado batallas dentro y fuera de la página, ofrece en estas 'Poseías' tanto la posesión, como el abandono del decir poético; la esperanza como la denuncia provocada por la ceguera de la opresión; la experimentación tipográfica, visual, sonora, como un lirismo puro. Nos ofrece una guía poética para comprender el camino de un hombre que en la plenitud de sus facultades poéticas decide entregarnos su poesía completa.*”

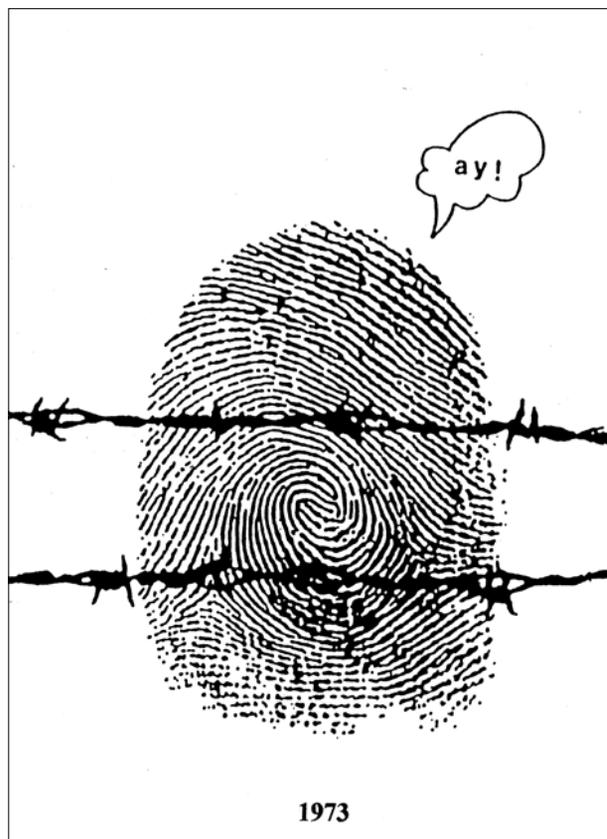
A causa de los “Huevos”

Como bien se plantea Martín Palacio en el prólogo de la citada edición, abarca la obra de Padín “*puede llegar a ser un verdadero ejercicio hermenéutico de la ruptura en cuanto máquina discursiva*”, un trabajo que obliga a recorrer una larga ruta, donde la obra del artista se fue saliendo de la página y escogió en cada momento signos y espacios distintivos y eficaces a su discurso.

Pero ¿hay una prehistoria del Padín que desborda las páginas y el papel para llegar a la calle, al aire, al video a la poesía Inobjetual? El crítico uruguayo Luis Bravo rastrea certeramente las peripecias de la poesía que Padín produce entre 1967 y 1969, entre sus libros “**La Calle**” y “**Los horizontes abiertos**” y encuentra que en esos años en decenas de revistas chilenas o japonesas, brasileñas o centroamericanas ha quedado buena parte de esos poemas, que define como “*fronterizos*” y que darán paso al poeta de los signos y



Padín en México en el lanzamiento de sus "Poseías completas".



Una de las obras más conocidas del artista uruguayo.

las signografías. Afirma asimismo que en la etapa inmediata a "Los horizontes abiertos" está anunciada en ese libro. Los contactos internacionales (fue editor de "**Los Huevos del plata**", "**OVUM / 10**", de gran circulación) le permitieron conocer lo que estaba ocurriendo en Brasil con Ferreira Gullar, el Concretismo y el Neoconcretismo y el movimiento Noigandres, la obra de Décio Pignatari, los hermanos De Campo, Ledo Ivo, entre otros. El alemán Harry Polkinhorn señala al respecto, que "*la poesía visual de Clemente Padín de los años sesenta y principio de los setenta deriva audaz y originalmente del grupo Noigandres, una corriente dentro del Concretismo, y se lo identifica como uno de los innovadores clave dentro de la poesía experimental del Cono Sur, habiendo ganado tal denominación desde esas fechas hasta el presente*". Y agrega: "*la inestabilidad que atrae la atención de Padín también se encontraba en su obra temprana donde las palabras se niegan a permanecer verbales. El lenguaje hace un reverso, se da vuelta en un despliegue que machaca los bordes desgastado del significado*", concordando así con la postura que tempranamente tuvo Padín respecto al lenguaje.

No solo lo visual

Hacia 1969, en la revista "OVUM / 10" se publican dos artículos escritos por el propio Padín (en el libro de Pineda aparecen como una suerte de prólogo a los "Poemas visuales semánticos") donde el artista da algunas claves de su trabajo por entonces. En ese contundente trabajo, Padín alienta a tirar "todo a la basura", incluyendo en esa partida a la gramática, la sintaxis, el sujeto, los neologismos, los nexos, la versificación, los paradigmas y un largo etcétera. "El

lenguaje rompe con la tradición lingüística que se ha empeinado en definirlo por su función expresiva y no por su primera condición de objeto. Guerra a la exclusiva y autoritaria función expresiva del lenguaje. Novedosa Gladys podrá reposar, (...) al infierno en busca de lo distinto", señalaba con énfasis. Y agregaba radicalmente: "*El lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva; es, ante todo, una materia, un objeto de naturaleza fónica primero, luego visual-fónica y, ahora, libre del lastre de la significación, instrumento de localización de la poesía*".

Tal vez en estas afirmaciones estén contenidas algunas de las claves de gran parte de su obra. No solo de su obra "visible" (en libros, cartones, videos) sino también en los centenares de performances y acciones que Padín ha dejado diseminadas por el mundo, desde aquella memorable "**La Poesía Debe Ser Hecha Por Todos**" en el Montevideo de 1970. En Estados Unidos, en Italia, Corea, Argentina, República Dominicana, Alemania, España, Canadá, en Bélgica o Japón (además de Uruguay, claro) ha quedado su marca inconfundible. Por eso esta edición mexicana es importante. Porque este libro revalora y hace visible una parte de la obra de este autor uruguayo y es posible que "Poseías completas" sea una marca. Como señala el editor, en la obra "*Padín da cuenta de su tránsito poético, demostrando que tras los horrores que la vida ofrece a diario, hay siempre una claraboya que mira a ese infinito océano de la imaginación poética: que inicia en el corazón y acaba en la letra*".¹

¹. "Poseías completas" de Clemente Padín. Carlos Pineda Editor-Ediciones del Lirio con prólogo de Martín Palacio, 406 páginas. México.



F. Lanau. *Impresiones del puerto de Montevideo*. Xilografía. Publicado en *Mundo Uruguayo*, Nº 601, Montevideo, 18 de Julio de 1930, p. 151.

Federico Lanau

Apuntes para una retratística inconclusa

Existen dos principales motivos que hacen de Federico Lanau (La Paz, Canelones, 1891 – Montevideo, 1928) un artista desconocido no sólo para el público uruguayo en general sino para el ambiente artístico en particular. Sin embargo, esos motivos resultan insuficientes desde una perspectiva actual y a cien años de sus primeros trabajos se impone una revisión atenta de su legado.

PABLO THIAGO ROCCA

El primero de los motivos de desconocimiento radica en que Federico Lanau prosperó en aquellas ramas de las artes que al momento de su desaparición física eran consideradas menores (respecto a la pintura y la escultura), “artes menudas”, como consignó su primer y a la postre único biógrafo José Mora Guarnido (Alhama de Granada, 1894, Montevideo 1967), refiriéndose al dibujo, el grabado y la cerámica.¹ Huelga decir que en pleno siglo XXI estamos habilitados a repensar estas escalas categóricas. En el campo de la cerámica y del grabado Lanau fue un pionero que descolló de manera especial en el grabado en linóleo y la xilografía para la ilustración de revistas y libros. Además, ejerció la docencia y sus conocimientos en cerámica, adquiridos en España, se incorporaron junto con otros saberes a la natural evolución de las nuevas promociones de artistas y artesanos. El otro motivo de exclusión del canon artístico nacional lo constituye su muerte prematura. Lanau integra la triste y siempre incompleta nómina de grandes artistas como Miguel Pallejá, Rafael Barradas, Gilberto Bellini, Humberto Causa o Juan Carlos Figari Castro -no incluimos a Carlos Federico Sáez porque su precocidad ronda el prodigio- que, habiendo llevado a cabo una labor extraordinaria en calidad y en número, perecieron a una edad temprana, finalizando los veinte o “cruzando” los treinta años de edad, cuando ya se augura una maduración unificadora y sapiente: esa que en algunos casos viene acompañada por el rédito económico y que a su falta se refuerza la idea

de un arrebato cruel a la vida. En el caso de Lanau, la muerte vino a “interrumpir”, por así decirlo, su carrera como escultor, truncando el desarrollo de una producción cuyo exiguó saldo -apenas dos o tres piezas- resulta hoy difícil estimar, siquiera en la potencialidad de sus logros. Empero, reconocido este punto, cabe anotar que el abrupto final de su vida no surte el mismo efecto sobre los grabados, que se siguieron reproduciendo en forma póstuma durante años.

Una vida silenciosa

Escasean los datos de su vida y se incurren en contradicciones que no se pasarían por alto en creadores consagrados. En el diccionario de artistas plásticos compilado por Ernesto W. Laroche para la Biblioteca del Poder Legislativo² se afirma que su muerte acaeció el 11 de enero de 1929. Pero en el ensayo que escribió Mora Guarnido en *La Pluma* a modo de resumen de su vida, apenas fallecido Lanau, se publicó un año antes, en marzo de 1928. El resto de las fuentes consultadas no hacen más que replicar la errata de Laroche.³ Por otra parte, la mayoría de los sesenta y seis grabados y viñetas que se conservan en el Museo Nacional de Artes Visuales figuran como xilografías, cuando se trata en muchos casos de grabados en linóleo.⁴ La exigua información de que se dispone deja entrever, empero, una vida dedicada al arte. La única foto que llegó hasta nosotros nos presenta a un joven de facciones lánguidas, semicalvo, con aire de tímido contumaz: viste una túnica de escultor que en su cuerpo delgado y de hombros caídos

pareciera ocultarlo aún más tras una pieza modelada en barro.

Lanau se habría instruido muy joven con un tal Zenón y José Soto en dibujo y pintura, para luego asistir a las clases de escultura en el Círculo de Bellas Artes, probablemente con José Domingo Barbieri y con José Belloni. Fue beneficiario de la ley de becas de 1907 que otorgaba el Ministerio de Instrucción Pública y que también usufructuaron tantos artistas uruguayos para hacer el preciado tour formativo por el viejo continente. Gracias a ella viajó a España y Francia en 1913 y concurrió a academias de escultura. De esta época provienen los cinco estupendos dibujos a carbonilla sobre papel, de grandes dimensiones, pertenecientes al Museo Nacional de Artes Visuales. Académicos, con un dejo barroco, estos estudios exploran el claroscuro y la solidez de las masas corpóreas en desnudos femeninos y torsos masculinos. Lejos están de sugerir el acariciado proyecto de escultura policromada, que el artista concibió pero nunca llegó a realizar, inspirado en la Dama de Elche y en los imagineros españoles: “Lanau soñó un día en hacer salir de su horno la escultura de colores perennes, de formas completadas, de vitalidad más poderosa y latente”.⁵ Para ese ansiado programa debió influir su paso por los talleres de cerámica de Manises y una inclinación por lo popular en la síntesis de las formas, que bien se advierte en las fotografías de sus cerámicas y también en sus ornamentales viñetas.⁶ A su regreso de España dio clases de dibujo y cerámica en la Escuela Industrial. Finalmente, se lo recor-



F. Lanau. Viñeta de "El vuelo de la noche" de Carlos Sabat Ercasty, Montevideo, 1925, p. 39. Original grabado en linóleo, 18 x 9,5 cm.



F. Lanau. Viñeta de "El vuelo de la noche" de Carlos Sabat Ercasty, Montevideo, 1925, págs. 10 y 136. Original grabado en linóleo, 10 x 9,5 cm.



F. Lanau. Retrato de Carlos Sabat Ercasty. Xilografía reproducida en Revista Alfar, No 91, Montevideo 1954-55.

dará por su colaboración en revistas como *La Pluma* y *La Cruz del Sur* -de la que fue director artístico en el año 1926-, así como por la ilustración de importantes poemarios que vieron la luz en los años veinte. De hecho, con la salvedad de la exposición que el grupo *Teseo* organizara en 1927 en los salones de *Amigos del Arte* de Buenos Aires, no hay noticia que haya exhibido obras en otras muestras colectivas o individuales.⁷ Al momento de su muerte era, sin embargo, uno de los ilustradores más solicitados, y es de su autoría la carátula del libro que se publicó en tributo al poeta Julio Raúl Mendilaharsu.⁸ También tuvo una participación destacada en el homenaje al Viejo Pancho (José Alfonso y Trelles) que se celebró en 1926 con una reedición de lujo de *Paja Brava*, impresa en papel Japón y papel pluma, profusamente iluminada por personalidades artísticas del momento (Domingo Bazarro, Carlos Castells, José Cuneo, Melchor Méndez Magariños, Bernabé Michelena, Adolfo Pastor, César Pesce Castro, Julio Vilamajó, entre otros) y en la que Lanau realizó la viñeta de contratapa y tres estampas interiores.⁹ Ambos libros son los ejemplos más acabados de integración de los ambientes literarios y plásticos en un clima de particular camaradería y eferescencia creativa, expresión de los "años locos" y del imaginario del "país modelo". Se observa en estos tributos y rescates del pasado una definitiva toma de distancia respecto a las ideas modernistas en el terreno literario y de las claves estéticas de la generación del Novecientos.

La influencia (póstuma) de Lanau se vio incrementada también por un hecho de ribetes singulares, y que constituye la génesis artística de quien podría considerarse en varios sentidos su único sucesor, Leandro Castellanos Balparda (Montevideo, 1864-1957): "El descubrimiento vocacional del grabador, de lo que será la suma de sus inquietudes artísticas, surgió casi casualmente a mediados de la década del 20 a instancias de las ilustraciones que realiza para escritores amigos y a la vez de las alentadoras palabras que le prodigó otro olvidado artista, el malogrado Federico Lanau. Espiritualmente será el sucesor directo que prolongará dignamente el surco abierto por 'El primer sembrador de belleza'¹⁰ Pues al morir Lanau, Castellanos Balparda salda las deudas del amigo recibiendo en compensación las maderas sin grabar, las gubias y la prensa del precursor de la xilografía en Uruguay. Este legado reafirma espiritual y materialmente al joven. Desde entonces no tuvo necesidad de grabar en tablas de cajones, ni de emplear herramientas improvisadas, porque las maderas, gubias y prensa son de calidad superior."¹¹

Paisajes del veinte

Durante décadas se siguieron empleando sus matrices de madera y linóleo para ilustrar tapas y páginas interiores de libros. Por ejemplo, en el poemario *Presencia de la Canción* de Nicolás Fusco Sansone de 1941, el usufructo de las imágenes se da en clave de reconocimiento: "Los grabados en madera fueron realizados por el artista Federico Lanau. Sea este nuestro homenaje a su memoria". Pero también se dan, un año más tarde, a guisa de simple réplica, en la revista de la *Federación de Estudiantes Plásticos del Uruguay*;¹² e inclusive, pasadas varias décadas, como remate a un ensayo sobre los *Poetas del Veinte*, cuyo interesantísimo linóleo "Palacio Salvo en construcción" que cierra el fascículo, se atribuye a un misterioso "Landau" (sic).¹³ Los muelles y vistas del puerto, con despliegue de grúas, barcos de gran calado, andamios y maquinarias, fueron sus motivos predilectos. Con ellos captó la importancia simbólica del enclave portuario como receptor del aluvión de inmigrantes y emblema de una nación en pleno proceso integrador. En este sentido, resulta significativo que su xilografía "Impresiones del puerto de Montevideo" se haya reproducido en el número especial de la revista *Mundo Uruguayo* con motivo de los festejos del Centenario, "El resurgimiento de la Patria".¹⁴

El vuelo ilustrado

Es en un lustro clave (1923-27) signado por la tímida asimilación de las vanguardias europeas en el plano literario y la integración de las formas artísticas en la vida social (literatura y pintura, teatro y música, artes plásticas y carnaval, diseño artesano-industrial y arquitectura) que se da el *rapport* entre el grabador Federico Lanau y el poeta Carlos Sabat Ercasty (1887 - 1982). Juntos trabajaron en tres libros de poesía: *Poemas del Hombre*, *Libro del Mar* (1922) *Vidas* (1923) y *El vuelo de la noche* (1925). La sobreabundancia de viñetas y ribetes, de figuras aladas, de caracoles marinos y cometas fulgurantes, ilumina y "alimenta" la poética de Sabat Ercasty, también exuberante y de un lirismo desbordado. En estos trabajos el historiador Gabriel Peluffo subraya el talante simbolista de Lanau: "El lirismo gráfico de Lanau es esencialmente simbolista, a veces con connotaciones alegóricas, con un fuerte lastre del modelado escultórico en el dibujo (...) preocupado por cierto tono dramático en la representación de la figura humana, especialmente femenina."¹⁵ Mora Guarnido afirmaba que poseían "un tono fantasmagórico sideral." A mi juicio, el impulso hacia a un decorativismo idealizante y sintético, lo aproxima más a los aditamentos y formas del *art déco* que a las alegorías simbolistas. El aliento cósmico que trasuntan las estampas en "compañía" de los versos de Sabat está insuflado de una



F. Lanau. Estudio a lápiz de Sabat Ercasty publicado en La Pluma Nro. 10, p. 12, Montevideo, febrero 1929.



Cerámicas de Lanau reproducidas en la revista Valoraciones, No 8, noviembre 1925, La Plata, Argentina.

idealidad arcaica. Reconocemos en estas recias figuras el "petrificado erotismo (...) con sus marcadas líneas y su pesada concentración de material" que Susan Sontag advierte en el art déco y en "las mejores manifestaciones del estilo fascista".¹⁶

El binomio Lanau – Sabat fue característico de la solidaridad intelectual entre artistas plásticos y escritores: define un momento culminante del campo cultural uruguayo. Pero tal sociedad no se circunscribió a la ilustración, ya que Lanau desarrolló un estudio de la personalidad de Sabat en varios soportes y formatos, como se puede apreciar en el dibujo del rostro y la mano del vate estampados en el número diez de *La Pluma*¹⁷ y en el grabado en madera que se reproduce con delicada entonación en el último número de la Revista Alfar.¹⁸

El iconógrafo

Si bien el artista realizó además la ilustración de poemarios recostados al floreciente movimiento nativista, como en la primera

edición de *Agua del Tiempo* (1921) de Fernán Silva Valdés, en la que ejecutó los diseños de tapa y contratapa, o en el ya mencionado homenaje al Viejo Pancho, su más continuado y feliz aporte se dio en el seno de las publicaciones periódicas. Lanau fue a la primera etapa de la revista *La Cruz del Sur* lo que Melchor Méndez Magariños a *Cartel* y lo que Barradas a *Alfar*: un sello de distinción y una estética acusada. Pero a diferencia de ambos, trascendiendo el apunte periodístico del primero y careciendo de la libertad imaginativa del segundo, se propuso un registro retratístico de personalidades de la época con miras a sentar las bases de una iconografía personal. Poseía las habilidades técnicas y sensibles para tal proyecto: la rotundidad del negro en la estampa, la limpieza prístina de las líneas, la firmeza de una composición que parece tensada por un fulgor eléctrico, tallada a un solo golpe de hacha.¹⁹ Construía con estos elementos un ícono fácilmente reconocible, estatúa la imagen, imponía una lectura de los caracteres fisonómicos del retratado con una idealidad y un poder de síntesis que únicamente consiguen los buenos caricaturistas y grandes dibujantes, cuando coinciden en la misma persona. Gabriela Mistral, Miguel de Unamuno, Montiel Ballesteros, Bernabé Michelena, José Pedro Bellán, Juana de Ibarbourou, Jules Supervielle, Luisa Luisi, Carlos Vaz Ferreira, Julio Raúl Mendilaharsu fueron algunos de los rostros delineados por sus gubias como si se tratasen de relieves arquitectónicos: una estructura compacta, un dibujo firme y "sonoro".

La muerte impidió la completitud de tal iconografía, pero existen suficientes grabados para sugerir el mapa de una estética, el hilo de la modernidad pujante que Lanau captó como ningún otro grabador de su tiempo.

En los últimos años se ha dado un lento proceso de reconocimiento a su valía, en especial en las muestras "El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950", del Museo Blanes; y en las recientes "Vibración Gráfica. Tipografía de Vanguardia en Uruguay (1923 – 1936)" del Museo Nacional de Artes Visuales, y "Poesía e ilustración uruguaya (1920 – 1940)" del Museo Figari.²⁰ Estas aproximaciones alientan la idea tan demorada de una exposición individual, que consideramos a esta altura de los acontecimientos una deuda estética más que impostergable, digna de saldarse. ☺

1925, p. 127-141.

2. Ernesto W. Laroche. *Plásticos Uruguayos*, Montevideo, 1970.

3. Como acontece con el diccionario de Nelson Di Maggio de reciente publicación (*Las Artes Visuales en Uruguay: Diccionario Crítico*, Montevideo, 2013). Pedro Argul, Amalia Polleri, Fernando García Esteban, en sus libros de arte, lo mencionan al pasar, sin referencias específicas.

4. Entre éstos hay uno muy llamativo, un retrato sin identificar con cierta semejanza a Albert Einstein (quien visitó Uruguay y tuvo una célebre plática con Carlos Vaz Ferreira en un banco de la entonces plaza Artola de Montevideo, el 24 de abril de 1925). Esta caricatura de estructuración geométrica, realizada únicamente con líneas rectas y oblicuas de distinto espesor, posee una estética muy cercana a las *arquicaricaturas* de Dardo Salguero Dela Hantý, pero tampoco contamos con información suficiente para adjudicarle esta pieza, en todo sentido excepcional dentro del conjunto, al artista maragato.

5. Mora Guarnido, op. cit. p. 91.

6. Según inventario de 1999 del MNAV, en el Ministerio de Relaciones Exteriores se conserva un cántaro de su autoría, tomado de un original en yeso que habría ingresado al MNAV en noviembre de 1916 y vaciado en bronce según gestiones de la dirección del MNAV en 1985.

7. La muestra de la "Agrupación de artistas uruguayos" liderada por Eduardo Dieste, se conformó con obras de Benzo, Beretta, Causa, Cúneo, de Arzadun, De Simone, Etchebarne Bidart, Furest Muñoz, Lanau, Méndez Magariños, Pastor y Pesce Castro. *Catálogo de Carmelo de Arzadun*, Comisión Nacional de Artes Plásticas, Abril, 1969.

8. Vio la luz en 1924 con el largísimo título *La emoción de Montevideo ante la muerte del Poeta Julio Raúl Mendilaharsu, recogida por Julio Parra del Riego con alto amor de su memoria*. Participaron además los dibujantes, pintores y grabadores J. Cúneo, G. Laborde, C. de Arzadun, E. Laroche, M. Radaelli, M. Méndez Magariños, Rojas y C. Pesce Castro.

9. *Paja Brava. Versos Criollos*. Agencia General de Librería y Publicaciones, Buenos Aires, Montevideo.

10. Título de una escultura de Lanau.

11. Revista *El Mate*. Grupo Toledo Chico. Año 3, Nº 12, Enero, 1969. Cortesía del profesor Carlos Pazos.

12. Tapa números de Agosto 1942 e interior Noviembre y Diciembre de 1942, Montevideo.

13. Capítulo Oriental, Nº 21, Montevideo, abril 1968.

14. Mundo Uruguayo, Nº 601, Año XII, Julio 18 de 1930, Montevideo, p. 151.

15. "En Lanau la figura de mujer adquiere tanto un sentido diabólico-angelical (la noche es una mujer alada en las viñetas que realiza para el libro de Sabat Ercasty), como un sentido de alegoría pagana en torno a la juventud y a la naturaleza... transferencia que el artista realiza de la imagen xilográfica, desde el universo de la tradición religiosa, al universo místico de una literatura de nuevo cuño lírico esencialmente individualista y liberal.". En "El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950". Catálogo de la exposición en el Museo Municipal J. M. Blanes, Setiembre 2003, p. 9.

16. Susan Sontag. *Bajo el signo de Saturno*, Debolsillo, Buenos Aires, 2007, p. 103.

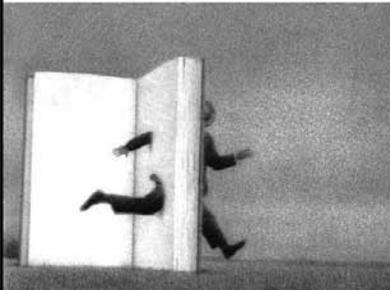
17. *La Pluma* Nro. 10. p. 12, Montevideo, febrero 1929.

18. *Revista Alfar*. Páginas sin numerar. Nº 91, Año XXXII, Montevideo 1954-55.

19. "Hay otra forma en que Lanau quería traducir igualmente su entusiasmo por el trabajo, forma que se repite en algunas de sus más acertadas viñetas: es el hacha. El artista tenía en su estudio, colgada como un exvoto, no sabemos a qué deidades propicias, un gran hacha de leñador". José Mora Guarnido, op. cit. p. 142.

20. La primera estas muestras se realizó en el año 2003 curada por Gabriel Peluffo Linari; la segunda curada por Riccardo Boglione en junio-julio de 2013; y la última, curada por un equipo integrado por Martín Barea (poesía), Gerardo Ciancio (teoría literaria), Pablo Thiago Rocca (artes visuales) y Gustavo Wojciechowski (diseño gráfico) en junio-agosto de 2013.***

LIBROS DE ARTE

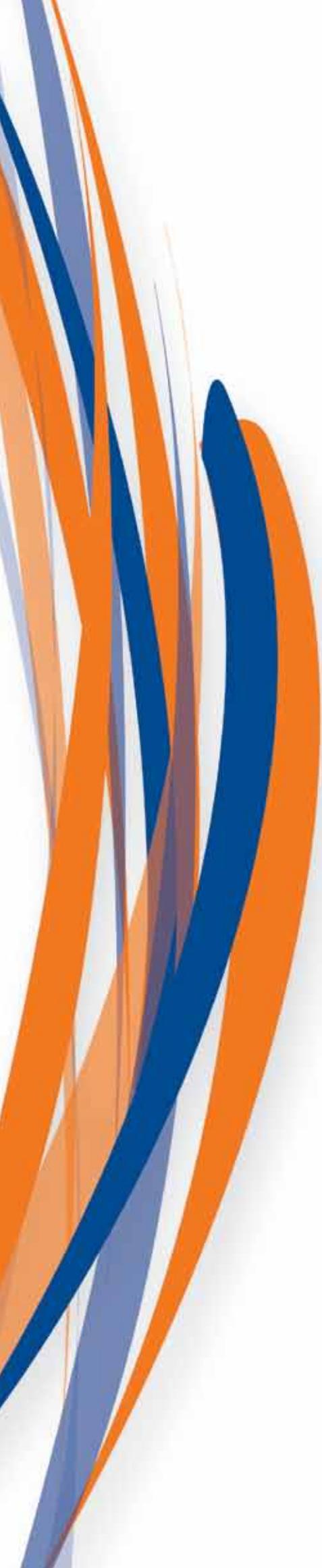


Historia del arte, Estética, Arquitectura, Fotografía, Arte Contemporáneo, Teatro, Bellas Artes, Pedagogía del arte, Diseño

-  Rastreo de títulos específicos
-  Búsqueda Personalizada
-  Lo llevamos a su casa, taller o lugar de trabajo

librosclau@adinet.com.uy
099 486 156
Presentando "La Pupila",
10 % de descuento

1. "La inquietud y la aspiración de Federico Lanau" en *La Pluma*, Año II, Volumen V, Marzo de 1928, Montevideo p. 84-142. Mora Guarnido también publicó el ensayo laudatorio en vida del artista, "Federico Lanau, grabador y ceramista" en la revista *Valoraciones* del Grupo de Estudiantes Renovación de la Plata, Nº 8, Noviembre de



Escuela de Gestión Cultural

Diploma en Gestión Cultural (180 hs)

De abril a diciembre: lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Comunicación y marketing
- Contabilidad y finanzas
- Taller de formulación de proyectos
- Recaudación de fondos y negociación

Curso: Gestión de la Producción Artística (36 hs)

- Introducción a la producción artística
- La producción editorial
- La producción en las artes plásticas
- La producción de espectáculos

Curso: Periodismo Cultural (56 hs)

Dirigido a jóvenes interesados en la cuestión cultural, comunicadores, estudiantes de periodismo, etc.

Incluye fundamentos y herramientas del periodismo cultural, acercamiento a las diferentes disciplinas artísticas, análisis de obras y enfoque periodístico de la labor crítica.

Fundación



Informes e inscripciones:

Av. Uruguay 1157- Montevideo C.P. 11100 - URUGUAY
Tels. 2908 6491- 2916 0127 (223) / Telefax. 2908 6342
www.fundacionitau.com.uy
itau@fundacionitau.com.uy

PETRONA VIERA / Río Santa Lucía

Esta pintura integra
el acervo pictórico del Banco República

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

 **BANCO
REPUBLICA**



El Banco País