



# La Pupila

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 57, JUNIO 2021  
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

  
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 130.º aniversario.

## SUMARIO >

- 1 Un recorrido por el arte uruguayo: caminando por 18 de julio
- 6 El drama de la razón
- 8 Elogio del coleccionismo  
Carlos Engelman (1934-2021)
- 10 Entrevista a Ricardo Pascale
- 18 Hogue. Un arte purificador
- 22 Entrevista a Armando Bergallo
- 28 Una asociación necesaria: UPAV

URUGUAY / AÑO 12 / n.º 57, JUNIO 2021

Tapa: Ricardo Pascale. *El espacio integrado*. Cabo marino, 475 x 810 x 2530 cm, 16 mm de diámetro. Museo Blanes, 2020.



## STAFF / Colaboran en este número

**Francisco Jarauta.** Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Ha sido vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, siendo actualmente miembro del Patronato del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Forma parte del Comité Científico de Iríde, Experimenta, Pluriverso.

**Heber Perdigon.** Periodista, vive en París (Francia) desde hace tres décadas. Junto con el fotógrafo francés Pascal Milhavet llevó a cabo el proyecto *Retratos de la diáspora*. El proyecto consiste en realizar una exposición itinerante

en Uruguay y en París con la edición de un libro con los retratos de los participantes, como testimonio de la existencia de la diáspora en un momento de la historia contemporánea del Uruguay.

**Carolina Porley** (Montevideo, 1979). Periodista del semanario *Brecha*, coordinadora del suplemento de Educación. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad ORT). Profesora de Historia egresada del IPA, especializada en Historia del Arte.

**Silvana Tanzi.** Desde el año 2000 es periodista cultural del semanario *Búsqueda* y docente en la Universidad Católica

del Uruguay. Profesora de Literatura egresada del IPA, es magister en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York).

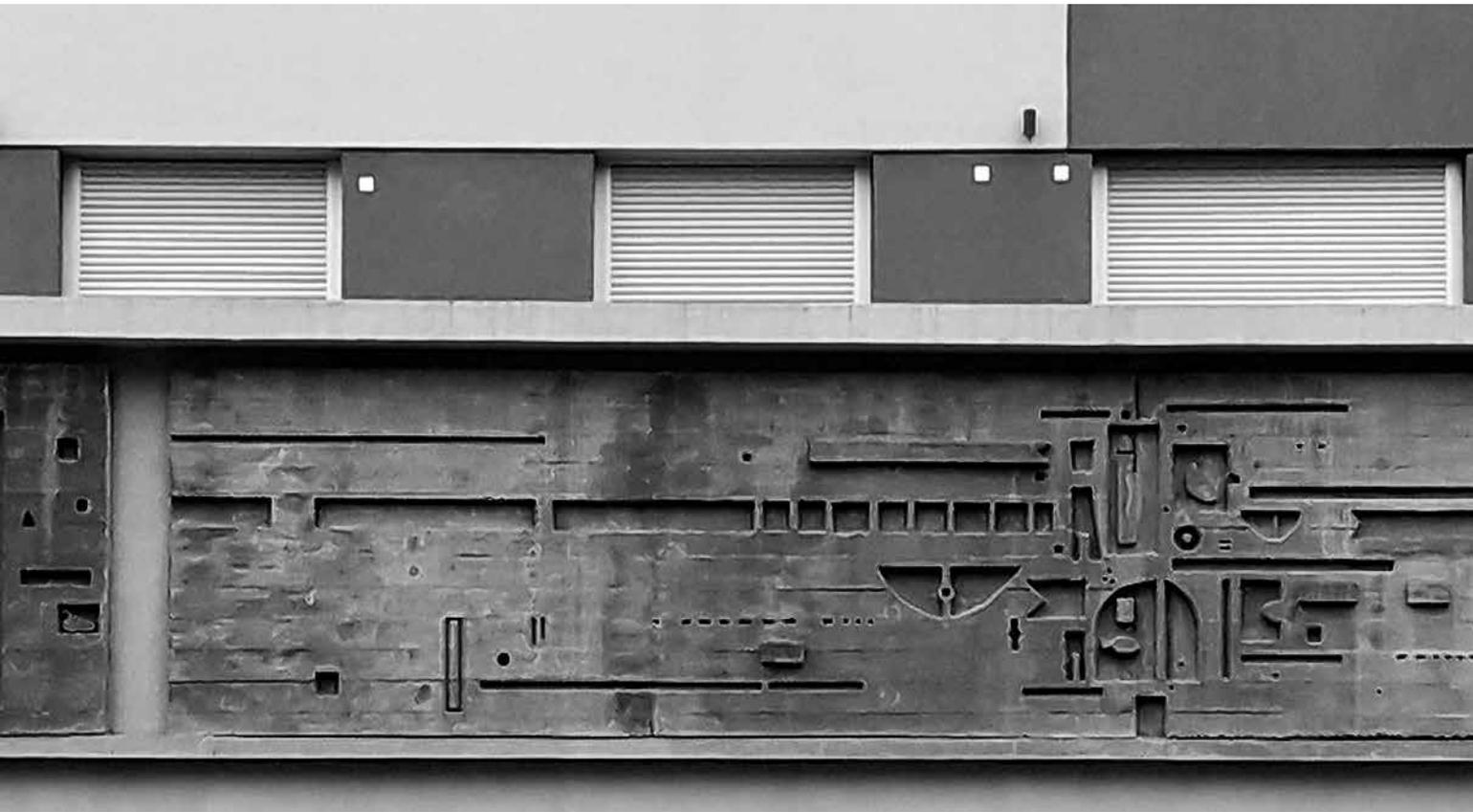
**Daniela Tomeo** (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IM. Tutora del Profesorado de Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: *Manual de Historia del Diseño Gráfico* (Universidad ORT);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

> Los invitamos a visitar nuestra renovada página web, donde podrán encontrar todas las ediciones de nuestra publicación hasta la fecha.

**Redactor responsable:** Gerardo Mantero. **Directores:** Óscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero (revistamantero@gmail.com). **Diseño Gráfico:** Rodrigo López. **Corrección:** Vanina Castellano. Impresa en Uruguay. *La Pupila* es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 2614 25 84. Ministerio de Educación y Cultura n.º 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, ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA, MNAV, MUSEO FIGARI, MUSEO JUAN MANUEL BLANES, MUSEO GURVICH, INSTITUTO GOETHE, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MAPI, MTOP, MUHAR, CMDF, MUSEO TORRES GARCÍA, EMAD, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, 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 ARAÚJO DE TREINTA Y TRES, CASA DE LA CULTURA DE LIBERTAD, SOA, FUNDACIÓN LOLITA RUBIAL, ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, DIANA SARAVIA CONTEMPORARY ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA.



Dumas Oroño. Mural 18 de Julio y Tacuarembó. Ubicación actual.

# Un recorrido por el arte uruguayo: Caminando por 18 de Julio

DANIELA **TOME**O

Caminar por 18 de Julio puede ser una oportunidad para hacer un recorrido por el arte uruguayo de la segunda mitad del siglo XX. Murales realizados con las más variadas técnicas, se ubican en edificios abiertos al público o directamente sobre la calle, revelando una interesante interacción entre arquitectura y artes visuales. Encuentros que siempre apuntan a enriquecer los espacios urbanos llevando el arte a públicos más amplios. El presente artículo es una invitación a conocer o reconocer a apenas algunos de ellos.<sup>1</sup>

## La presencia torresgarciana: Entre el orden y el desorden

Joaquín Torres García, al igual que muchos artistas modernos, hizo una firme prédica en pos de la pintura mural. No mera decoración, sino verdadera integración de la obra plástica y arquitectónica, que pusiera al arte en contacto con públicos

más amplios. Los integrantes del Taller Torres García (TTG) realizaron una extensísima obra como muralistas. Si bien sus trabajos más recordados fueron las pinturas para el Hospital Saint Bois (1944),<sup>2</sup> un inventario provisorio realizado en 2007 por el Museo Gurvich daba cuenta de 176 murales del TTG a lo largo y ancho del

mundo. En la calle 18 de Julio y cercanías se ubicaron varios, algunos perdidos, otros aún pueden visitarse.

En Colonia y Arenal Grande, el edificio del CASMU cuenta con dos importantes obras. Al ingresar por la calle Colonia, se ubica *Composición Constructiva*, una obra realizada por Alceu Ribeiro



Germán Cabrera. Mural de cerámica, 18 de Julio 2318.

(1919-2013) con la técnica de mosaico veneciano.<sup>3</sup> En el mismo edificio en el piso superior encontramos una obra de Augusto Torres (1913-1992), hijo de Joaquín, obra realizada el mismo año que la anterior.<sup>4</sup> Ribeiro y Torres siguen en los

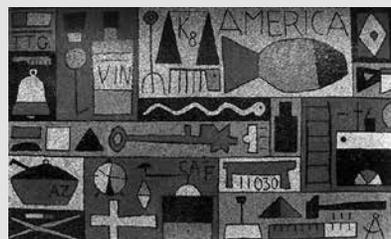
mencionados murales los lineamientos del universalismo constructivo propuesto por el maestro. Dice Joaquín Torres García: «El verdadero y real arte decorativo tiene por base una estructura. Quiere decir, relación de las partes con un

todo, y tal como también debe ser la arquitectura. Por tal razón debe desarrollar sus figuraciones dentro de la ley frontal y por esto, sus elementos componentes han de ser plásticos y no imitativos».<sup>5</sup> En ambos hay elementos que nos recuerdan la preocupación por crear un arte desde el sur, AMÉRICA está escrito con grandes letras en el mosaico de Ribeiro, a la vez que reconocemos elementos que recuerdan el arte precolombino en las imágenes con las que trabaja Augusto Torres.

Cerca de allí otro integrante del taller, Dumas Oroño (1921-2005), realizó obras que han tenido desigual fortuna. En 18 de Julio y Tacuarembó, en las Galerías Costa de los arquitectos Bogliaccini, Oreggioni y Teadi, un patio interior albergaba en su perímetro cuatro murales de Oroño realizados en 1968 en hormigón. En 2017, al demolerse el edificio y ante la inminencia de la pérdida de la obra, se hizo una réplica que hoy se exhibe en el exterior del edificio. La Galería Yaguarón, obra del arquitecto Pintos Risso, incorporó en 1964 tres murales de cerámica de Dumas Oroño, en colaboración con el ceramista Osvaldo Firpo.<sup>6</sup> Siluetas urbanas, figuras humanas,

### La poetisa Esther de Cáceres escribió sobre el mural de Augusto Torres del Sindicato Médico.

«... el mural de Augusto Torres vive al paso de la luz, en las distintas horas del día, en un muro del edificio del Sindicato Médico [...]. Esa obra constituye algo así como un mundo creado para aquel muro y aquel ámbito y aquella luz. No quebranta las proporciones arquitectónicas del sitio, las enriquece con pausa y sobriedad respetando la línea general de la construcción e irradia un fuerte secreto de Arte. Es el secreto emparentado con el que Juan Sebastián Bach realizó y designó genialmente al crear su Combate entre la invención y la armonía. ¡Qué lección de ancho y alto alcance!»



Esther de Cáceres. Arte de Augusto Torres. *Revista de la Facultad de Arquitectura*. N.º 6. Agosto de 1965. P. 87.

siempre trabajadas con gran sensibilidad cromática y sintetismo. Estas obras fueron retiradas y vendidas a particulares desconociéndose su paradero.<sup>7</sup>

El mural de Anhele Hernández (1922-2010) en la librería Feria del Libro no tuvo mejor suerte.<sup>8</sup> El artista, formado en el TTG, planteó una imagen de fuerte estructura ortogonal y rigurosa bidimensionalidad. Sin embargo, la técnica, óleo sobre lienzo, y el uso del color, así como una temática centrada en el mundo del trabajo, en este caso la edición de libros, evidencian, como señala Pablo Thiago Rocca,<sup>9</sup> que el artista estaba en el camino de desarrollar un lenguaje propio.

Miguel Ángel Battagazzore (1931), realizó en 1988 el mural *Entropía III*,<sup>10</sup> desde el cual plantea una ruptura al orden visual instalado por la modernidad torresgarciana, desordenando sus imágenes icónicas. Los conocidos símbolos del universalismo constructivo son instalados en un andamiaje que recupera la ilusión de la profundidad. Un quiebre con la modernidad que toma distancia y propone una reflexión sobre los nuevos tiempos. Nuevos tiempos políticos, la obra se realizó con la recuperación de la democracia y nuevos tiempos plásticos, en cuanto hay un cuestionamiento al orden propuesto por la modernidad. A diferencia de la mayor parte de las obras mencionadas en este artículo, que fueron encargadas por particulares, la obra de Battagazzore ganó, como proyecto, el Salón Municipal en 1988.<sup>11</sup>

### Nuevos lenguajes, nuevas técnicas

En 1954, Miguel Ángel Pareja (1908-1984) viajó a Italia y se formó en la técnica del mosaico en Ravena. Con su trabajo en Uruguay como director de la Escuela de Bellas Artes (1964-1972) e integrando distintos colectivos de artistas promovió el uso de esa técnica. En la calle Colonia 2095 realizó con sus alumnos un mural de mosaico con diseños abstractos. Muy cerca de allí, en 18 de Julio y Beisso, reconocemos una obra de Glauco Capozzoli (1929-2003), artista formado con Pareja, destacado además como grabador, escenógrafo y diseñador textil.

El mármol es también el material con el que trabaja Vicente Martín (1911-1998) en el ingreso al edificio ubicado en la calle Paraguay 1337 casi 18 de Julio. Martín utiliza una variedad de mármoles de suaves



Mural de Cerámica del Carrito. Galería del Litoral.

colores que conservan el veteado de la piedra, las figuras que sugieren un perfil urbano están recortadas y conforman una armoniosa composición en la que domina la geometría. Delgadas varillas metálicas sobresalen la lisa superficie del mármol, completando el conjunto. Como señalaba la crítica María Luisa Torrens, en su obra y en esta en particular: «...señorea la pura alegría da la forma, despojada de toda anécdota y de toda referencia particular junto a su regocijante sentido cromático...».<sup>12</sup> Dos grandes murales de cerámica del Taller Cerámica del Carrito, realizados en 1977, se encuentran en las Galerías del Litoral.<sup>13</sup> Cuando en 1973 el gobierno militar cerró la Escuela de Bellas Artes, un grupo de estudiantes y docentes creó Cerámicas

del Carrito, con el cometido de producir obras que pudieran acercarse al público a precios accesibles. El muralismo es sin duda un ejercicio que cumplía ese cometido, aportando una riqueza dada por la propia textura de los materiales y por la rica ornamentación de las figuras. La cerámica también fue una de las elecciones del escultor Germán Cabrera (1903-1990) para la realización de dos murales ubicados en el ingreso del edificio de apartamentos de 18 de Julio 2318. Cabrera se formó en Montevideo en el Círculo de Bellas Artes y viajó luego a Europa, donde frecuentó la prestigiosa Académie de la Grande Chaumière. Como escultor, Cabrera trabajó variadas materias, desde hierro y chatarra industrial hasta



Dumas Oroño y Octavio Firpo. Mural de cerámica vidriada en Galería Yaguarón.

terracotas, y como muralista trabajó desde mediados del siglo XX distintos inmuebles montevidianos. El mural al que hacía referencia anteriormente está realizado con material de descarte que proviene según evidencian viejas marcas, terracota, baldosas, o distintas piedras, se volvieron a ordenar con una técnica que recuerda el trencadís catalán. La propia materialidad de los fragmentos utilizados, su irregularidad

y variedad de texturas brindan una riqueza matérica frecuente en la obra del artista. A pocas cuadras de allí, en 18 de Julio y Martín C. Martínez, se ubicó un gran mural en piedra de tres metros de altura en lo que fuera la sucursal del Banco Territorial. Relieves, murales, mosaicos que enriquecieron el espacio urbano, en tiempos en que el compromiso entre artistas, arquitectos y comitentes,

marcaron un particular y valioso período en que el peatón podía no solamente mirar vidrieras. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> De ninguna forma pretendo hacer un inventario de todas las obras presentes o ausentes, que es sin duda mucho más extenso.

<sup>2</sup> Ver Jorge Arteaga. Los murales del Hospital Saint Bois. Almanaque del BSE 1999. Las pinturas realizadas en el Hospital Saint Bois por Joaquín

**Germán Cabrera.** Detalle del mural de 18 de Julio.

Torres García fueron retiradas y se incendiaron en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978. Las de sus alumnos se retiraron en 1997 y están actualmente en el edificio de Antel.

<sup>3</sup> Alceu Ribeiro. *Composición constructiva*. 6,60 x 2,80 m, 1954.

<sup>4</sup> Augusto Torres. *Mural constructivo*. 12,9 x 5,9 m.

<sup>5</sup> Torres García, J. (1944). *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón.

<sup>6</sup> Cerámica vidriada, 10 x 1,50 m; terracota, 6 x 1,60 m; cerámica al carbonato sobre dos pilares de 0,40 x 0,40 x 4,90 m y un pilar de 0,60 x 0,60 x 4,90 m.

<sup>7</sup> Información proporcionada por la hija del artista, Tatiana Oroño.

<sup>8</sup> Pintura mural sobre tela. Librería Feria del Libro (18 de Julio al 1308), 1958. Retirada en 2019.

<sup>9</sup> Rocca, P.T. (2008). *Antológica: Anheló Hernández*. Montevideo: MNAV.

<sup>10</sup> Miguel Ángel Battagazzore. *Entropía III*. 400 m2. Magallanes y Colonia.

<sup>11</sup> Dado el grado de evidente deterioro que tenía, la obra fue retirada en 2019. Al momento de escribir esta nota aún no se volvió a pintar, como se planteó en su momento.

<sup>12</sup> Torrens, M. L. (1979). *12 pintores uruguayos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, p. 16.

<sup>13</sup> Galería del Litoral. 18 de Julio 1275.



## ES EL MOMENTO DE RE-INVENTARTE

Hoy más que nunca es importante que tengas  
**PRESENCIA EN INTERNET** para seguir exhibiendo y vendiendo tus obras

Creamos tu  
**sitio  
web**  
y vos lo administras

más info:  
**www.jubin.uy**



# El drama de la Razón

FRANCISCO JARAUTA

Una y otra vez regreso a las notas que acompañan el diario y la correspondencia de Max Weber a principios de 1919. Son páginas escritas desde un sentimiento de derrota y humillación, desde una especie del lugar del desastre, cuya luz hacía todavía más tenebrosa la historia, el final de la Gran Guerra, capitulación firmada por el Reich el 11 de noviembre de 1918. Era una historia imposible de imaginar y narrar, por lo cual se la deja apenas para las notas breves de los diarios que, como Walter Benjamin avisaba, tienen la eficacia de guardar el temblor de la vida. Para Weber, y para tantos otros compañeros de generación, la que había sido derrotada no era Alemania, sino la Razón, la Razón moderna, que se había constituido en el principio de los saberes y garantías que regulaban la relación del hombre con el mundo. Y la causa de ese fracaso no era otra que la pérdida progresiva de la tensión moral, aquella que Kant pensó como específica de lo humano y que a su vez se convertía en tutela de los fines. Las transformaciones de la sociedad industrial habían convertido la Razón en un saber técnico, inerte ante los hechos, que ya parecían más la forma de lo inexorable que el horizonte de lo posible, llámese historia o experiencia. Para Weber, lo sabemos, solo quedaba una salida si se quería evitar una nueva catástrofe: refundar la Razón práctica, volver a aquella tensión moral que Kant había situado en la raíz de la experiencia humana, capaz de decidir el destino y tutelarla. Pero esta refundación, escribe Weber, resulta ya imposible. Su alcance, sus ideas, entraban en conflicto con aquel nuevo principio de realidad que había emergido poderosísimo a lo largo del siglo XIX, que se presentaba ahora con intenciones expansionistas, por no decir

universalistas, y al que Weber identificaba con el *Kapitalismus*. Para Weber, esta era la gran novedad, el verdadero *novum* en el que se sintetizaba toda la experiencia humana, era su destino. En este sentido, la Gran Guerra podía ser entendida como una consecuencia lógica, implícita en las condiciones estructurales del proyecto moderno. Y la superación de un nuevo conflicto solo sería posible a partir de una reorientación crítica, entendida por Max Weber como una refundación moral. Pero este proyecto crítico, lo sabía muy bien Weber, resultaba cada vez más difícil, dada la ausencia de un sujeto capaz de una nueva experiencia política. La República de Weimar hubiera podido ser el laboratorio deseado pero los acontecimientos lo dificultaron. Ahora, al cumplirse el centenario de la muerte de Weber, ocurrida en Múnich el 28 de junio de 1920, un año después de la firma de los protocolos de Versalles en junio de 1919, las lecturas de su obra y relevancia oscilan entre dos opciones que pueden interpretarse complementarias. La primera inscribe los últimos años de Weber en una constelación de ideas, próxima a la historia cultural, a las que pueden articularse obras como las *Consideraciones de un apolítico* de Thomas Mann, diario que va de octubre de 1915 hasta marzo de 1918 y que puede considerarse como el documento más expresivo de la crítica a un modelo civilizatorio que subyace a las causas de la Gran Guerra. Mann recorre con inteligencia todos los escenarios del pesimismo y la imposibilidad de reconstruir un mundo que ha quedado atrás. Los teóricos de la *décadence*, de Schopenhauer a Nietzsche, iluminan sus diagnósticos, dibujando un final con una fuerte valoración trágica, ante la que ya no caben mediaciones ni esperanzas.

En esta misma dirección y apenas quince años tras la muerte de Max Weber, Hermann Broch escribirá *La muerte de Virgilio*. Escrito tras ser encarcelado en Alt-Ausse por la Gestapo y publicado en 1945, representará otro final en el que esta vez Virgilio en las horas anteriores a su muerte, con una prosa de barroquismo delirante, invoca ante Augusto la ausencia de salvación y de la incapacidad del arte para superar las condiciones de la historia. De Thomas Mann a Hermann Broch transcurre uno de los períodos más frenéticos de la historia alemana del siglo XX. Los últimos dos años de la vida de Max Weber ya incluyeron la premonición de algunos hechos que, desde la fundación de la República de Weimar en agosto de 1919 a su correspondiente Constitución, derivaron hacia una agitada vida social y política cuyo desenlace en 1933 todos conocemos. Ante tal horizonte político, Weber, que ya había hecho público su pesimismo a la hora de refundar una Razón práctica, sugiere ahora la posibilidad de reorientar el programa de las Ciencias Sociales. Los grandes cambios que se habían producido exigían otra mirada sobre los hechos y su articulación política. Súmese a ello la inmensa fascinación que la Revolución de Octubre había despertado, hasta el extremo, contará Walter Benjamin, de que en la Zoo-Bahnhof de Berlín estaba permanentemente expuesto el cartel que anunciaba «Keine Karte mehr für den Zug nach Moskau». El «No hay billetes para el tren a Moscú» llegó a ser un aviso desconcertante para tantos viajeros ansiosos por conocer el significado de la Revolución rusa. En línea con la sugerida reorientación de las Ciencias Sociales, propuesta por Weber, de alguna manera podría

**María Ángeles Díaz Barbado.** Sin título  
(Naufragios). Técnica mixta sobre papel,  
152x110 cm, 2006.



entenderse la creación en Frankfurt del Institut für Sozialwissenschaften, de la llamada Escuela de Frankfurt, que desde su origen en 1923 orientará sus programas a los posibles nuevos campos que Weber imaginaba. Hegel, Marx y Freud serían las figuras de referencia de un nuevo pensamiento crítico que se enfrentaba a la construcción de una «teoría crítica» como dispositivo intelectual frente a los problemas de aquella década. Pero de nuevo las dificultades políticas, más tarde el exilio americano. Casi podemos imaginar las largas conversaciones en las tardes de Santa Mónica, transcritas por Gretel Adorno, y que terminarán de la mano de Adorno y Horkheimer componiendo en 1947 la *Dialektik der Aufklärung*, un texto

fundamental para la comprensión del mito moderno y su crisis. Y de nuevo Weber, lector e intérprete de la historia. Hay que crear nuevos conceptos, nuevos valores, que posiblemente ya estaban presentes en la tradición moderna, pero han sido relegados. Otfried Höffe ha insistido en la lógica de un proceso regido por la suma de dos aspectos complementarios de la experiencia moderna: la racionalidad del actuar económico y la reducción de los componentes morales (*Entmoralisierung*). Para este análisis sigue siendo fundamental su ensayo *Moral als Preis der Moderne* (1993). Someter el proceso global a la lógica del primado de lo económico es dejar fuera consideraciones fundamentales que hasta la fecha correspondían a la moral

y a la política defender. Igualmente, el primado de lo económico sobre lo político deja a este último sin las competencias críticas y en cualquier caso sin la relevancia propia de una orientación justa de los objetivos prioritarios. Por otra parte, la reducción de los componentes morales hace que los procesos de globalización se legitimen desde su propia lógica sin dar entrada a otros considerandos éticos que la tradición moderna había situado en su horizonte moral como algo irrenunciable, lo que para Weber resulta problemático. Lo que está en juego es la legitimidad de los procesos económicos, sociales y políticos y los años que siguieron a la Gran Guerra fueron definitivamente un tiempo dramático y Max Weber un testigo de excepción. 📍

CARLOS ENGELMAN (1934-2021)

# Elogio del coleccionismo

El 22 de marzo pasado falleció Carlos Engelman (Entre Ríos, Argentina, 1934), quien junto a su esposa, Clara Ost, formó en el último medio siglo una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes de Uruguay, de pertenencia privada pero acceso público.

CAROLINA PORLEY

En julio de 2020 recibí un correo de Carlos Engelman a propósito de un artículo periodístico sobre el lamentable estado de abandono en el que se encontraba el museo Irene Olarreaga Gallino en Salto. Su indignación debía tener al menos dos fuentes de preocupación. Por un lado, el constatar cómo el Estado cuida poco y mal muchos legados que le han confiado coleccionistas y artistas. Por otro, lamentar el deterioro cultural de la ciudad litoraleña en la que transitó su juventud. El correo comenzaba precisamente con algunos recuerdos vinculados al estimulante ambiente social y cultural que vivió en Salto a mediados del siglo XX. Si bien había nacido en Santa Clara, una colonia agrícola judía de Entre Ríos, cursó el liceo en Salto y luego la Facultad de Medicina en la Universidad de la República. En 1962 se recibió de médico —especializándose en neurofisiología— y ese mismo año se casó con Clara Ost, con quien formó a lo largo de 57 años la mayor colección de arte contemporáneo de Uruguay abierta al público. En 1963 adquirieron una escultura de María Freire, quien había sido docente de Clara en preparatorios en 1955 y con quien el matrimonio entabló una amistad que se mantuvo hasta la muerte de la artista en 2015. Esa primera compra marcó una característica central de la colección y es



Carlos y Clara, por Diana Mines, 2011.

que se formó a partir del vínculo que iban tejiendo con los artistas. No compraban en galerías, ni acudían a intermediarios. Buscaban a los artistas en sus talleres y entablaban una relación que mantenían en el tiempo y que pretendía seguir trayectorias, de modo de ser testigos de sus procesos. Se trata de un aspecto distintivo de la metodología de estos coleccionistas de no buscar lo consagrado, sino de apostar a lo que está teniendo lugar, lo que está en germen o ya avanzado pero que aún no ha tenido un cierre laudatorio. Si bien el conjunto cuenta con obras de Freire y de su esposo, José Pedro Costigliolo, los coleccionistas no siguieron esa línea estética abstracta y geométrica,

que pareció entenderse por el vínculo con aquellos. Cuando en la década de 1970 generaron una fuerte relación con Hugo Longa (1934-1990), quien compartió con Carlos su pasado salteño, la colección pasó a representar, en gran parte, un perfil neoexpresionista, alcanzado a partir de una red de vínculos, magisterios y relaciones que llevaba de un artista a otro, y que podría ser representado en una suerte de mapa genealógico que va de Longa y sus discípulos a los artistas más jóvenes formados a principios del siglo XXI en la Fundación de Arte Contemporáneo (FAC). La impresión resultante, para quien entra en el local de Rondeau es de un gran desenfadado cromático y gestual, una obra



Hugo Longa, Clara y Carlos en casa del Dr. Cerrutti, 1988.



Clara Ost y María Freire en calle Cardona, 1975.

personalísima y que a su vez entabla un frontal diálogo con los dramas humanos de su tiempo, aspecto éste último central para los coleccionistas.

Entre los artistas con mayor presencia en el conjunto destacan, además de Longa (de quien tienen más de 30 obras) y Fernando López Lage (el segundo con mayor presencia), Virginia Patrone, Álvaro Pemper, Margaret Whyte, Carlos Seveso, Carlos Musso, Carlos Barea, Teresa Puppo, Gustavo Tabares, Eduardo Cardozo, Marcelo Legrand, Ernesto Vila, Juan Burgos, Javier Abreu, Agustín Sabella, Juan Uría, Dani Umpi, Sergio Porro, Juliana Rosales, entre los pintores, y en escultura e instalaciones Hugo Nantes, Rimer Cardillo, Lacy Duarte, Octavio Podestá, Águeda Dicandro, Juan José Núñez. También hay una importante presencia de fotografía: Magela Ferrero, Álvaro Zinno, Federico Rubio, Leo Barizzoni, Diana Mines, Oscar Bonilla, entre otros.

En 1994 la colección pasó del hogar familiar a la planta alta del local de la calle Rondeau, donde antes había un billar al que asistían asiduamente Hugo Nantes y Manuel Espínola Gómez. Si bien el matrimonio se interesó en la obra de ambos, con Nantes entablaron una relación estrecha (la primera visita a su taller fue en el

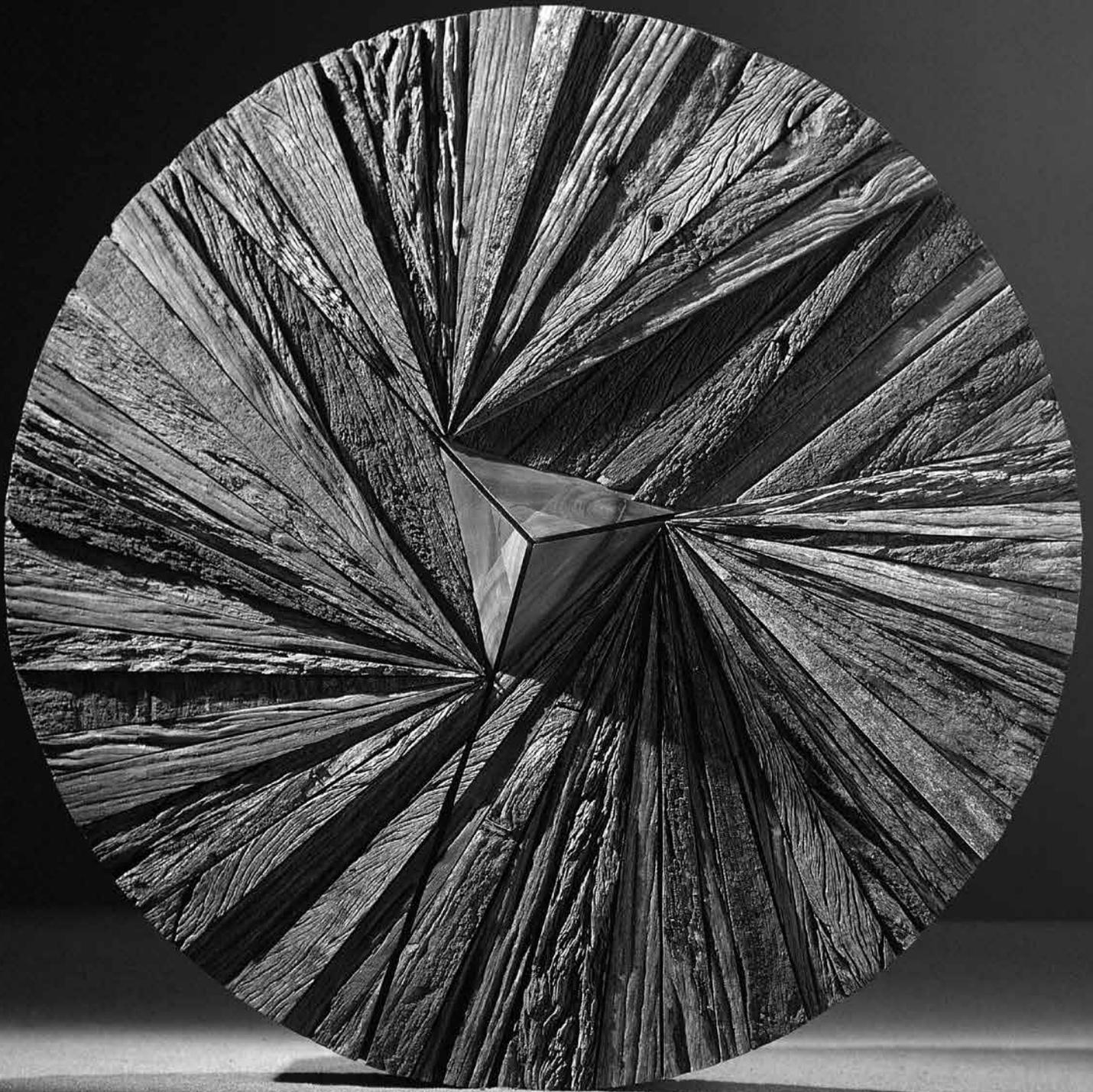
«gallinero» de su casa en San José) mientras que a Espínola solo lo pudieron seguir a partir de muestras y visitas personales, dado que el artista no vendía sus obras.

En 2002, año de crisis profunda, Carlos se jubiló, cerró la clínica y entonces todo el local de Rondeau pasó a dedicarse íntegramente a exhibir la colección, la cual al día de hoy abarca unos 80 artistas y un número no develado de piezas que seguramente alcanzan las mil. Además de mostrar la colección, el matrimonio llevó adelante un ambicioso programa de exposiciones individuales y colectivas (algunas de artistas que no integran la colección), y otras actividades como proyecciones de cine documental, presentación de libros y seminarios (hubo uno sobre coleccionismo organizado por la FAC). Las exposiciones permitieron difundir el trabajo de más de 50 artistas entre 1995 y 2015. Arrancaron con individuales de Carlos Seveso (1995), Eduardo Cardozo (1996) y Lacy Duarte (con su *Hecha la ley, hecha la trampa*, de 1997), por mencionar algunas de las primeras. Entre las colectivas puede citarse la *Primera gran venta de garaje de arte contemporáneo*, en 2002 y a cargo del *Movimiento Sexi* (Dani Umpi, Julia Castagno, Paula Delgado, Federico Aguirre y Martín Sastre), así como *Territorio Bambi*,

*Bit Bang* (ambas de 2001), *Arte emergente nacional* (2002), *GRIMP* (2007) y *Erótica Rodelú* (2008), las cuales permitieron a artistas jóvenes exhibir sus trabajos.

Algunos artistas expusieron y también oficiaron de curadores en las exposiciones organizadas, como López Lage, Jacqueline Lacasa y Patricia Bentancur, quienes además fueron los responsables del libro *Arte contemporáneo uruguayo*, dedicado a la colección, de 2010.

En el cuidado y difusión de la colección Carlos y Clara se complementaban. Con un perfil más teórico y serio, Clara lideraba las visitas guiadas que generosamente ofrecían a todo aquel que quisiera visitar la colección. Carlos, a cargo de los aspectos técnicos (iluminación, temperatura, cuidado de las instalaciones), solía amenizar las visitas con humor y anécdotas jugosas. Su muerte, el 22 de marzo pasado, deja abierta la interrogante sobre el futuro de la colección. Ambos han expresado, en varias oportunidades, su desconfianza en dejar ese legado artístico al Estado y la posibilidad de pensar en una fundación u otro tipo de solución que asegure la continuidad de la colección como conjunto representativo de algunas de las tendencias más importantes del arte contemporáneo local. 📍



Ricardo Pascale. *Wheels and Cylinders*, construcción en madera, 60x60x19 cm. Nueva York, 2013.

## ENTREVISTA A RICARDO PASCALE

# El espacio, el conocimiento y el despojamiento

Es difícil encontrar en el escenario de nuestras artes visuales una personalidad como la de Ricardo Pascale (Montevideo, 1942). En él conviven el economista especializado en finanzas, el catedrático y el artista, alcanzando un amplio reconocimiento en todas las áreas de su trabajo. Las conexiones entre las prácticas científicas y artísticas son enriquecedoras en su caso, la precisión en la elección del material, la preponderancia del dibujo y la composición, tanto en su etapa caracterizada por el uso de maderas duras como en la actual, con materiales livianos y un mayor protagonismo del espacio, pautan un lenguaje contundente e innovador. Para alguien especializado en las problemáticas de la sociedad del conocimiento como lo es Pascale, el arte es también un espacio de reflexión y la cultura un factor determinante para lograr las transformaciones tan necesarias para enfrentar este crucial momento de la humanidad.

## GERARDO MANTERO

**En 1989 usted se integró al taller de Nelson Ramos y en ese ámbito es que desarrolló un proceso que comenzó trabajando en el plano y culminó en la escultura. ¿Qué le dejó el magisterio de Ramos y cuánto influyó en su orientación posterior?**

Yo estudié arte desde muy niño, con profesoras muy destacadas y avanzadas en sus propuestas tanto artísticas como pedagógicas para la época, en particular recuerdo a Elsa Carafi. Eran mujeres pioneras y que dejaban volar a los alumnos. Fui varios años, luego empezó una etapa más intensa de estudios, en particular universitarios, tiempo en el cual seguí trabajando en dibujos, collages, pintura al óleo, acuarelas, pero en un ambiente más íntimo. Mi trabajo lo veían mis familiares y amigos cercanos, y siempre algún gran maestro. En 1989, era en ese entonces presidente del Banco Central del Uruguay,

y realmente me desbordaba mi ansia por volver al arte con más intensidad. Es así que consulté al presidente Sanguinetti qué le parecía, que sin perjuicio de mis funciones en el banco destinaba tiempo al arte, obviamente sin descuidar las responsabilidades de la delicada función pública que tenía. Conté con el apoyo rotundo del presidente y ahí decidí empezar a ir al taller del maestro Nelson Ramos.

Su obra la conocía bien, me gustaba mucho y también conocía bastante la obra de algunos discípulos que habían salido del taller. Y es así que comencé a ir y allí estuve cuatro años aprendiendo, aprendiendo y aprendiendo.

Cuando hablé con Ramos le dije que quería empezar de cero, o sea dibujando un bodegón y de ahí en adelante. A Ramos le pareció muy bien, quizás un poco sorprendido por la experiencia que yo tenía.

El magisterio de Ramos abarcó desde la composición artística, el color y la textura a las técnicas. Pero sobre todo la mayor enseñanza que recibí y que mucho le agradezco fue que me impulsó a volar conforme a lo que era mi orientación artística. Él se limitaba a hacer comentarios que hicieran mejorar la producción. Esa lección es la que más rescato. Te impulsaba en el camino que tú tomabas y trataba de corregirte dentro de ese camino. A Ramos le importaba enseñar, transmitir, no le importaba producir epígonos. Y una cosa que transmitía era la sutileza en la obra. ¿En cuánto influyó en mi orientación posterior?, usted me pregunta, es muy difícil valorarlo por mí, pero no me es difícil señalar la sutil libertad que trató de transmitirme este brillante maestro.

**Existen escultores que comienzan su creación por lo que les sugiere**



Ricardo Pascale. Elementos. Construcción en madera, 205x31x33 cm, 2017. Banco Central del Uruguay.

**un material determinado. En su caso el dibujo y la composición tienen un protagonismo notorio. ¿Es de ordenar sus ideas en un papel, en un boceto?**

En el proceso artístico que sigo no hay siempre una linealidad, pero sí podríamos decir que en la mayor parte de mis esculturas comienzo antes que nada por observar el espacio donde va a estar ubicada. Al hacer una escultura estoy interviniendo el espacio y debo tratar de ser consistente con el espacio y, si puedo, agregarle algo de interés. A partir de ese paso, sigo en un proceso mental que me lleva cierto tiempo para definir el objeto a realizar, su tamaño, el material más apropiado a utilizar. Luego, como usted bien dice, paso al dibujo. En mi caso la escultura viene precedida de numerosos dibujos que tratan de representarla desde distintos ángulos, cada uno de ellos buscando apreciar el comportamiento formal del objeto. Dibujo mucho, rompo mucho y al final quedo con algún boceto que según el caso pasará a transformarse en una maqueta.

**¿Cómo se da la elección del material? En la mayoría de sus trabajos utiliza maderas duras: lapacho, ibirapitá, curupay. ¿Existe una búsqueda previa y un acopio de materiales?**

El material va a depender mucho del espacio que debo ocupar. En una buena parte de mi trayectoria utilicé maderas duras, como usted bien señala. Tengo mucho acopio de material, sería como si un pintor tuviera acopio de pomos de óleo o de acrílico. Y en función de la idea y los bocetos voy utilizando los materiales que estimo que mejor transmiten la idea que quiero expresar. En otros casos he usado hierro, en otros hasta cuerdas, según lo que en mi visión fuera más consistente con el espacio que quería ocupar.

**Existe una tradición de importancia en cuanto al trabajo de la madera en nuestras artes visuales, comenzando por la herencia torresgarciana, o por los llamados «constructivistas orgánicos», al decir de Ángel Kalenberg. ¿Cuáles fueron las tendencias o artistas que influyeron en la construcción de su lenguaje?**

En el arte, la madera habitualmente se usó como soporte para ser pintada, como es frecuente en el caso del maestro Torres García, y otras veces fue utilizada como soporte para ser esculpida, como tenemos una cantidad enorme de magníficos escultores que trabajan la madera como la base del material para ser moldeado. En mi caso no uso la madera en ninguno de esos dos sentidos. Lo que buscaba en esa época era un diálogo entre forma y materia, y nunca usé un pincel para pintar una madera. Los colores que se ven son los colores naturales. En el consciente no puedo señalarle un artista que me haya influido, más allá de las enseñanzas de queridos amigos maestros como Nelson Ramos, Manuel Espínola Gómez, Alfredo Testoni, con los que siempre discutíamos sobre arte. Y tuve la suerte de ver mucho arte en el mundo, lo cual fue agregando seguramente no en el consciente una influencia que no llego a individualizar.



# Ricardo Pascale

## El espacio integrado

El espacio integrado se trata de una instalación de arte contemporáneo, que busca la experimentación espacial por parte del Visitante. La generación de un atmósfera que conjuga arte, espacio arquitectónico y música recrean una experiencia muy agradable a la vista y al oído.

Ricardo Pascale nos propone 68 curvas catenarias, separadas a intervalos idénticos, que conforman una bóveda invertida. Su instalación en el espacio expositivo permite un recorrido por parte del visitante quien va descubriendo diferentes puntos de vista de la instalación. La luz, un componente importante de la instalación, dialoga con ella a lo largo del día con el movimiento del sol. Observar la instalación, a la vez que escuchamos la música, permite sentir un ritmo real e imaginario que nos permite vivir desde ángulos diferentes una atmósfera seductora.

Ricardo Pascale.

**Parecería que está abandonando la escultura volumétrica por materiales más blandos y un mayor peso de lo conceptual y del espacio como en su última muestra en el Museo Blanes «Espacio Integrado», donde incorpora la música compuesta por Silvia Meyer.**

Los artistas, como la vida misma, evolucionamos. Yo no estoy ajeno a ese fenómeno. El tránsito por el arte, en mi concepto, se funda sobre la idea de que el arte es un medio a través del cual los seres humanos buscamos ser plenamente conscientes de nuestro

propio ser. Producto de esa búsqueda, aparecen trabajos que son un intento de alejarme de la febril y estresante contemporaneidad, una velocidad que frustra al sentir que nunca obtenemos algo. La conectividad es bienvenida, siempre que no cercene la real relación cara a cara. La supuesta velocidad no debe hacernos olvidar que la *prima donna* de las relaciones humanas es el contacto real y no lo contrario. Velocidad que a menudo confunde y nos hace parecer imprescindibles cosas que luego advertimos innecesarias para vivir, y

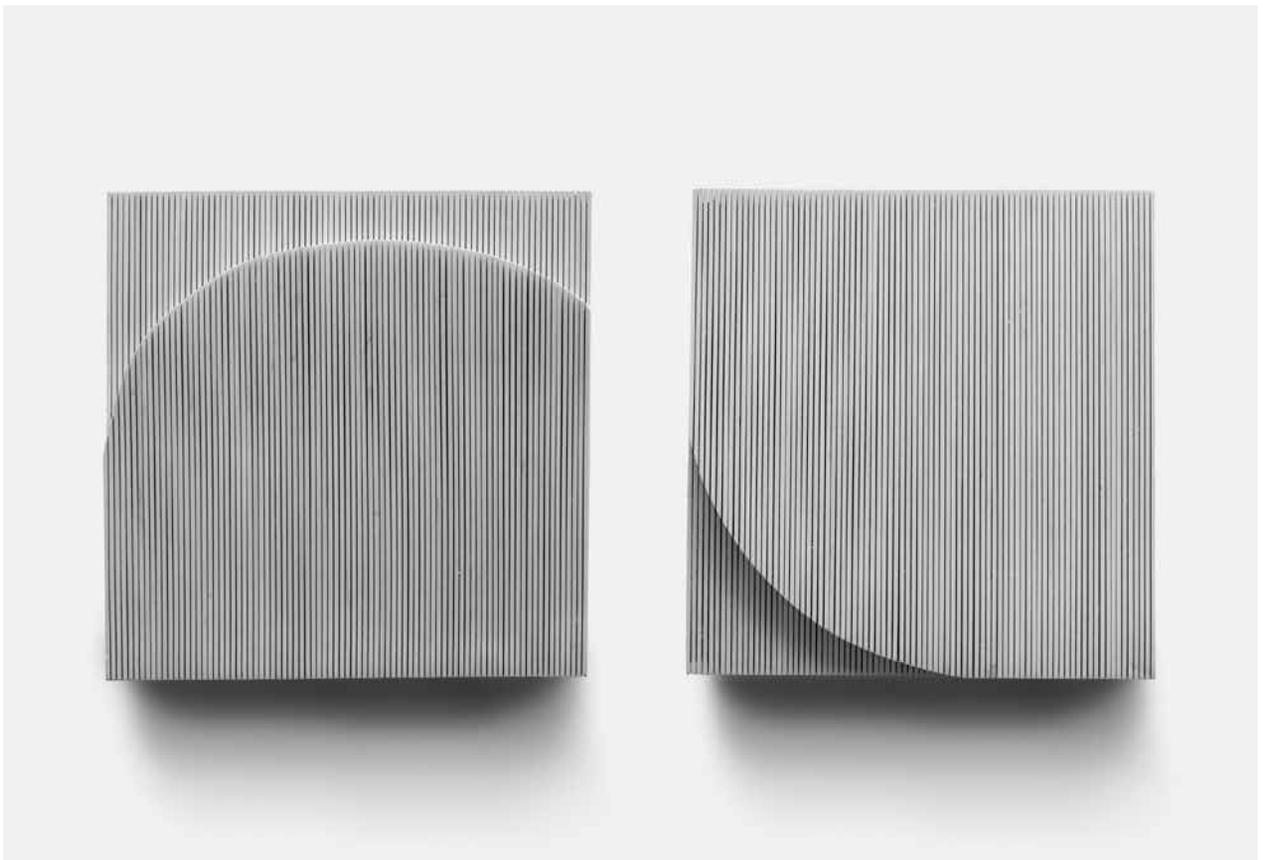
en este caso específico para crear un objeto. Los trabajos van despojándose de cosas que siento que son superfluas, y así he ido simplificando, sintetizando, buscando dejar espacio para llegar a la obra, el punto de encuentro que busco afanosamente y donde se unen la pasión personal con las «capacidades» innatas y adquiridas. Clarificar, limpiar de malezas confusas es un ejercicio que busco; ejercicio riesgoso e intencional que apunta al propósito de promover los aspectos que valoro. No es ajeno a esta idea la propuesta monocromática

# CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: [ladiaria.com.uy](http://ladiaria.com.uy) 2900 0808\*



**la diaria**



*El elemento VII y El elemento IX. Construcción en madera, 50x50x5 cm. Dodecá, Montevideo.*

de algunas de mis últimas piezas. El color único en cada trabajo intenta acercarnos; busca agregar a la propuesta síntesis, despojamiento, simplicidad, en procura de que el centro de la pieza transite por sus elementos más puros y aporte conocimiento en su abstracción. Nuestra esperanza, en este caso, radica en que el observador pueda *en lo menos* acercarse más y con mayor «sofisticación» a la complejidad cotidiana que, a veces fuera de sus deseos, lo rodea.

En muchas obras busco dibujar con la madera. En mis trabajos más recientes he utilizado la parte interna de maderas no duras, color arena. En la mayoría de las piezas el proceso de creación comenzó construyendo especies de bloques compactos, resultantes de ubicar —una encima de la otra— delgadas capas de tres milímetros de espesor de marupá, adheridas entre sí con pegamento. Estos «bloques» que toman diferencias en su largo, peso, espesor y forma son la materia prima de los trabajos. A partir de este material construí objetos, utilizando

herramientas como sierras, limas y papel de lijar. El proceso fue particularmente utilizado en las series de esculturas *Circles* y *Sudden verticals*, y en la serie de letras *Quotations*. Esta última se desarrolla en base a un alfabeto que he creado especialmente para la obra. En cambio, el proceso para las series *Wooden pixels* y *Random walk* es diferente. En *Wooden pixels* trabajé con el mismo tipo de maderas a partir de objetos domésticos de uso cotidiano, como mondadientes o cerillas. Estos elementos se agrupan en un temporario tipo de enmarque, y el dibujo interior es el resultado del tratamiento de la profundidad de los 25.000 mondadientes o cerillas de cada pieza. En la escala que trabajo resulta una definición de 200 dpi. En *Random walk*, las piezas son construidas agregando delgadas varillas de madera, de sección rectangular, con diferente profundidad y longitud. Usualmente la madera fue utilizada como soporte para la pintura, el dibujo o el tallado, como ya dije. En estos casos, la madera juega un rol importante, pero pasivo de alguna forma.

En los trabajos de esta muestra tomo otro camino. La idea fue ubicar la madera en su estado más puro, como la fuente principal de información para el espectador. Dibujar con la madera es la idea principal que está detrás de la construcción de estos trabajos: en las series de esculturas, como un dibujo tridimensional; en las otras series, dibujando los relieves con la madera. He procurado, de esta forma, que la madera tome en los trabajos un papel de prima donna, en lugar de la operar como soporte. La materia intenta portar su información potencial al observador a través de sus formas, sus estructuras, la propia textura y el color del material elegido. El espectador, de esta manera, podría llegar a percibir una tensión entre lo que ve y lo que no puede ver, pero es capaz de asociar o imaginar.

**Es imposible disociar su trayectoria como economista y catedrático en finanzas con la del artista, es más, es reconocido como el padre de las finanzas en el Uruguay y uno de los mayores especialistas internacionales**



Homenaje a Heriberto P. Coates. 100 años Rotary Montevideo. Hierro pintado, 900x900x115 cm. Plaza Paul Harris, Montevideo, 2019.

**en el área. En sus escritos usted ha señalado que existen dos elementos como la elección y la escasez que emparentan ambas disciplinas. ¿Podría ampliar esta idea?**

En referencia a algunos aspectos de arte y economía, me gustaría agregar algunos conceptos. En los procesos de investigación, en el caso de las artes plásticas y la economía, advierto algunos puntos de contacto, en particular en ciertos planteos de problemas a resolver. En economía hay un problema básico que es de elección, debido a un segundo problema básico que es la escasez. Si hubiera sobreabundancia de recursos, no estaríamos frente a un problema económico. En las artes plásticas —me estoy refiriendo en este caso a mi experiencia personal— siempre estoy ante problemas de elección tanto sea formal como material, y de escasez de la versatilidad que me impone el material. Luego, en cuanto a aspectos ontológicos, epistemológicos y metodológicos de la investigación en economía, advierto más dificultades —no me atrevo a

señalar imposibilidad— de empalmar aproximaciones coincidentes con las artes plásticas. Yendo ahora a la tarea de docencia, la coincidencia más grande que me aparece es el dar, es el compromiso, es el involucramiento con una tarea. Sin esa postura, en mi opinión, no es apropiado hacer docencia. Y, sin esa misma postura, tampoco me parece apropiado trabajar en artes plásticas.

**Estamos inmersos en una crisis mundial producto de la pandemia, que afecta por igual a la economía y a la cultura. A partir de su experiencia y de las reflexiones que lo han llevado a escribir un libro sobre la sociedad del conocimiento, ¿cómo está observando este escenario y qué papel le cabe a la cultura ante esta desafiante situación?**

Pienso que en la era que estamos viviendo el arte tiene un papel crucial, como quizás nunca lo tuvo. En los últimos veinticinco años del siglo pasado una revolución tecnológica se instaló a escala planetaria. Impulsada por las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones

(TIC), una nueva economía se posiciona. En este nuevo escenario, el conocimiento pasa a ser el principal factor del crecimiento económico. Conocimiento que, con la irrupción de las TIC, contribuye decididamente al proceso de creatividad y la innovación. Al decir de Stehr, el conocimiento pasa a ser la materia prima principal de esta nueva era. Para ser, hoy día, una economía competitiva, que permita aumentar el nivel de bienestar económico y social de sus habitantes, el desafío es transformarla en una economía en donde la innovación radical o intensamente incremental y la verdadera creatividad pasen a ser el centro de una nueva economía. Una economía que está basada en el conocimiento. Y es aquí donde la creación artística, y sin duda más ampliamente, la cultura, deben pasar a jugar un nuevo papel en distintos territorios de la vida social de las naciones. Las verdaderas transformaciones que necesitan las sociedades, sea en lo económico, lo social o lo educativo, provienen del nuevo giro a darle a la orientación cultural y estética. La cultura



*La gran función.* Construcción en madera, 410x720x80 cm. Colonia del Sacramento, 2002.

(la creación artística dentro de ella) lleva a numerosas soluciones en aspectos que van más allá de la cultura considerada en sí misma. En el mundo de hoy, cambiante, globalizado, competitivo, se hace imperioso contar con individuos creativos. Los artistas están muy capacitados para

influir y aportar en situaciones complejas como la realidad actual. No es entonces casual que cada vez más las facultades de economía recurran a las facultades de arte como reservorios de talentos para desarrollar individuos capaces de ser innovadores y líderes. El real valor

económico se crea en esas combinaciones. Y, si el conocimiento se ha transformado en un factor principal en la nueva sociedad que está basada en él, la dicotomía entre lo formal y lo cognitivo no tiene cabida en una teoría del lenguaje artístico. Las obras de arte constituyen asimismo

Protegemos y defendemos las obras de más de 600 artistas visuales socios

**¡SÉ PARTE!**

[WWW.AGADU.ORG](http://WWW.AGADU.ORG)  
[www.agaduartistasvisuales.org](http://www.agaduartistasvisuales.org)

**AGADU**

Facebook, Twitter, Instagram, YouTube icons



*Homage to the correspondence III.* Construcción en madera, 660x158x109 cm. Sanssouci Real Palace, Potsdam, Alemania, 2002.

formas de conocimiento del mundo. La actividad artística desarrolla un lenguaje sobre el mundo y, como tal, no se detiene en la descripción del mundo, sino que lo construye. Sin duda, sin perjuicio de este nuevo rol transdisciplinario de la creación artística, también en la aproximación que

tiene bien respetables raíces de siglos, está llamada hoy día a cumplir un papel muy importante. El premio nobel en economía Robert Fogel llama la atención sobre los «rendimientos decrecientes del dinero» en la búsqueda del bienestar humano, que parece cada vez más dependiente de la

cultura, la cohesión social, el conocimiento personal y sus valores, que de su ingreso personal. El papel pues de la creación artística y la cultura pasan, y es probable que como nunca antes, a tener un rol de primera magnitud en las sociedades contemporáneas. 



**INFANTOZZI  
MATERIALES**

**LÍNEA PROFESIONAL**

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

 Av. Uruguay 1653  2408 09 68\*

 [www.infantozzimateriales.com](http://www.infantozzimateriales.com)



Pablo Picasso. Acrílico y pastel sobre papel, 37x46 cm. 2020.

# Un arte purificador

SILVANA TANZI

La primera maravilla es el Borges de la portada. Con su perfil generoso y sus ojos nublados y entrecerrados, parece invitar a sumergirse en el contenido del libro del que forma parte. Hay que prestar atención a los hilos de tinta que salen de su mejilla y se derraman hacia la contratapa, porque son un anticipo de lo que vendrá después, cuando un detalle lleve a otro detalle. La segunda maravilla aparece apenas se abre el libro. Es el rostro severo y pulposo de Winston Churchill, caricaturizado como un perro bulldog de ojos desafiantes y habano en la boca. Así de atractiva es la bienvenida que Horacio Guerriero (Hogue) ofrece en *Cien. Fifty & fifty*, un libro-objeto de caricaturas que se mira una y otra vez, porque en cada mirada se descubre algo nuevo, una nueva maravilla.

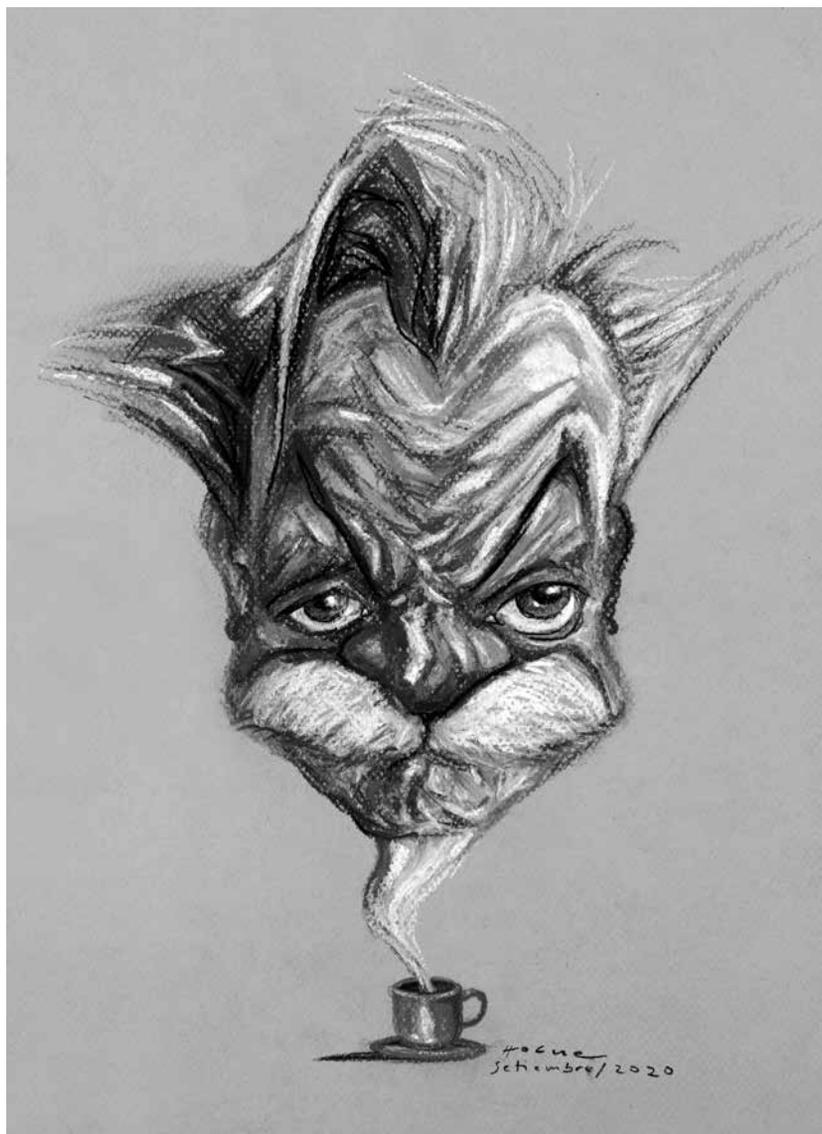
Quienes conocen la trayectoria de Hogue reconocerán en *Cien. Fifty & fifty* el trazo del gran caricaturista, que es el de un gran artista. El volumen condensa su versatilidad en diferentes técnicas, cultivadas en una larga trayectoria que comenzó en la prensa hace más de 40 años, pero también su ojo atento para captar ese «algo más» que escapa al simple rasgo físico, y que surge tanto del modelo que está mirando como de su mundo interior.

El título lo señala: este es un libro que parte del cien, número redondo, simbólico y de ecos ancestrales, pero se reparte en mitades. En una mitad aparecen las caricaturas de cincuenta personalidades que mayoritariamente provienen del mundo artístico o cultural y trascendieron por sus obras o sus ideas. En la otra mitad, están las frases que alguna vez pronunciaron o escribieron esas mismas figuras. Son citas a veces irónicas, a veces serias, pero siempre reflexivas.

No hay ningún hilo conductor que enlace a estas cincuenta caricaturas, más que la atracción o admiración de Hogue por quienes le sirvieron de modelo. Fueron

creadas en diferentes momentos, incluso algunas conservan las marcas del tiempo en el papel donde fueron hechas, como sucede con su temprano Luis Buñuel, elaborado en tinta china en 1983. La cuartilla de papel luce amarillenta y conserva sus anotaciones originales y hasta las señales de algún sello o de alguna cinta adhesiva.

De 1988 es su impresionante Federico García Lorca en blanco y negro, que crece inmenso frente a su minúsculo verdugo. El poeta tiene ojos enormes que miran a lo lejos, como sucede con la mirada de los grandes artistas. Es una de las obras más magnéticas del libro. En el otro extremo temporal, la caricatura de la escritora Marguerite Yourcenar nació



Mario Benedetti. Pastel tiza sobre cartón, 38x28 cm. 2020.



Jorge Luis Borges. Pastel tiza y tinta sobre papel, 37x45 cm. 2020.



John Lennon. Pastel tiza y tinta sobre papel, 42x30 cm. 2018.

en el pandémico 2020. El lápiz carbón de Hogue la envolvió en un manto negro y le dio una sabiduría calma a su rostro. «El amor y la locura son los motores que hacen andar la vida», dice la cita que la acompaña, y al leerla hoy, en tiempos de peste, se carga de nuevos significados. También es un producto de 2020 su caricatura de Pablo Picasso. En ella está la seducción de Hogue por las figuras mitad personas, mitad animales, como las que expuso en su última muestra individual que se llamó *Animales* (2017). Este Picasso a todo color es bestial en su mirada, en sus cuernos, en sus patas de caballo. Es bestial la fuerza de esta caricatura llena de movimiento. «La calidad de un pintor depende de la cantidad de pasado que lleva consigo», es su frase, que bien se puede aplicar a todo el libro de Hogue. Considerada por mucho tiempo como un «arte menor», la caricatura fue tomando un valor simbólico con el tiempo, y quienes han estudiado sus orígenes encuentran a grandes artistas como sus precursores. Leonardo da Vinci fue uno de ellos. El genio florentino del siglo XV fue pintor, escultor,

arquitecto, ingeniero, diseñador, entre varias artes, pero sobre todo fue un gran dibujante. En sus diarios registraba todo, desde órganos del cuerpo humano hasta rostros que le llamaban la atención. En esos diarios figuran sus cabezas grotescas, que fueron caricaturas antes de que se hablara de caricaturas. Allí estaba su búsqueda de la belleza en la fealdad, en los rostros deformes con narices ganchudas o aplastadas, o con grandes bocas desdentadas. Un siglo después, en la escuela de arte boloñesa de la familia Carracci, los estudiantes empezaron a hacer retratos graciosos de personas. Exageraban sus rasgos más evidentes y con esa distorsión de caras y cuerpos crearon piezas de humor. Así nacieron los *retratini caricci* (retratos cargados), el inicio de la caricatura moderna. «Es especialmente en el que ríe, en el espectador, en el que reside lo cómico», escribió Charles Baudelaire en uno de sus artículos de mediados del siglo XIX, recopilado en el libro *Lo cómico y la caricatura* (Visor, 1988.). Al analizar la obra

de diferentes artistas, distinguió dos tipos de caricaturas: las clásicas de expresión grotesca, como las cabezas de Da Vinci, y las que tienen como objetivo la crítica mordaz, tal como se concibe hasta hoy la caricatura social o política. En un momento de su análisis, Baudelaire, que fue un poeta maldito capaz de crear imágenes atractivas y sensuales a partir de lo desagradable, se detiene en Francisco de Goya y en sus retratos grotescos de monjes. Y seguramente se habrá regodeado cuando escribió: «Goya también ha atacado a la gente monástica. Supongo que los monjes no le gustaban, pues los hizo bien feos; ¡pero qué bellos son en su fealdad y qué triunfantes en su mugre y su crápula monacales! Aquí domina el arte, el arte purificador como el fuego». Arte, grotesco y humor son las tres claves que analiza Baudelaire y que hacen a la esencia de las grandes caricaturas. «La risa es satánica, luego es profundamente humana», agrega el poeta en otra de sus certeras apreciaciones. Como sucede en todas las buenas



Federico García Lorca. Pincel seco sobre papel gofrado, 70x50 cm. 1988.

caricaturas, en las de *Cien. Fifty & fifty* el humor surge de la amplificación de los rasgos más notorios de figuras famosas y reconocibles. Pero Hogue, que durante años incursionó en la caricatura política, más que maldad para ridiculizarlas vuelca su admiración por esas criaturas que fueron a veces terribles, a veces grandiosas. Nunca de una sola pieza. La suya es una mirada «profundamente humana», y se traslada a quien tiene el libro en sus manos que también se puede reconocer en las virtudes o mezquindades de esos personajes. La identificación con el original está además en los elementos simbólicos que Hogue coloca como si fueran parte de una escenografía, y que tienen vínculo con algún aspecto de la vida o de la personalidad del modelo. A veces son detalles que saltan a otra página o revolotean cercanos al personaje, de tal forma que el conjunto va contando una pequeña historia sin palabras, porque todo se relata gracias a la atmósfera. Lo dice Rembrandt en la cita que acompaña su caricatura: «Sin una atmósfera, una pintura no es nada».

Una mancha de sangre fresca aparece frente a la figura exuberante y temible de Vito Corleone, protagonista de la película *El Padrino*. En su regazo descansa un gato que tiene la cara de su hijo Michael: otra sangre y otra historia.

Hay un monito adorable que se abraza con ternura a la espalda del barbudo Charles Darwin, aunque él parece no notarlo, como si estuviera pensando en una nueva idea. «Un hombre que se atreve a perder una hora de su tiempo no ha descubierto el valor de la vida», dice la frase, rotunda, que lo acompaña.

Hay una Marilyn Monroe de labios carnosos y falda al aire que vuela sobre la cabeza de Kennedy. Hay una hilarante Isabel la Católica que es pura cabeza en forma de huevo. Está señalando a las tres carabelas ya lejanas y parece pensar desde su protegido pedestal que ni loca se subiría a una. «Nací y moriré en Castilla», dice su frase.

Desde un fondo negrísimo surge el cuerpo pequeño de Miles Davis, pero de su trompeta salen sonidos coloridos y enormes, como una larga flor que atraviesa

la página, que atraviesa el futuro. «No le temas a los errores, no existen», dijo alguna vez el gran músico. Y otro grande, Ray Charles, está sentado al piano con su boca bien abierta de dientes desmesurados. Pero el detalle está en el piano que en lugar de patas tiene piernas, porque sus piernas son el piano. Hogue retrató a Simone de Beauvoir con alas, a Marie Curie con una radio en sus manos, a Virginia Woolf debajo del mar, con un libro abierto y a Idea Vilariño con un pin pequeño de Juan Carlos Onetti que la mira desde abajo con un solo ojo. Mujeres fuertes que dieron parte de su vida por sus ideas, sus sueños y sus debilidades. Y allí está también Carlota Ferreira, con un Juan Manuel tatuado en su brazo rollizo. A falta de una frase, dos corazones lo dicen todo.

En las páginas finales del libro, su autor se presenta con imágenes y palabras. Por un lado, está la foto de Horacio Guerrero, el hombre que nació en Trinidad, Flores, en 1953 «con una pelota debajo de un brazo. Y con un lápiz debajo del otro».

Pero también está el otro nacimiento, el de Hogue, el dibujante, el caricaturista, el artista. Hogue, que se presenta con su propia caricatura, apareció en 1978 en las páginas del suplemento *La semana* del diario *El Día*. En plena dictadura, ese suplemento cultural era un pequeño oasis que aliviaba de tanto oscurantismo, y las ilustraciones de Hogue solían aparecer a página entera, a veces como apertura. Después llegaron otros medios de comunicación que lo tuvieron como ilustrador, y al mismo tiempo fue creciendo el carácter polifacético de su trabajo. Durante años fue director de arte en agencias de publicidad, hasta que decidió dedicarse a su obra, varias veces expuesta y premiada. Hoy tiene a su cargo talleres de caricaturas y nunca abandona su arte. Posiblemente para Hogue, como lo dijo Baudelaire, el arte es algo que quema y a la vez purifica, como el fuego. *Cien. Fifty & fifty* es uno de esos libros para contemplar cada tanto y sin orden. En esa contemplación se descubren además de las geniales caricaturas, fragmentos de varias historias. «Solo una cosa no hay. Es el olvido», dijo Borges, el poeta. Las líneas de tinta que caen de su mejilla llevan hacia esa cita. Hay que seguirla, porque de eso, del recuerdo, también se trata este libro. 📍



Leonardo da Vinci - Uomo universale. Acrílico sobre yute, 3,30x4 m. Atelier Lalandusse, 2018.

ENTREVISTA A **ARMANDO BERGALLO**

# La pasión de un artista múltiple

El uruguayo Armando Bergallo, artista polifacético, residente en Aquitania, Francia, ha creado junto a su amigo Freek van Kleij, director de comunicación y organizador administrativo, un espacio dedicado exclusivamente a la multiplicación de experiencias creativas en plena naturaleza francesa, en la región de Aquitania, en el Lot y Garona, a 500 km al suroeste de París. Transformaron dos antiguos depósitos de granos en atelier y galería, en donde el artista libera su imaginación explosiva. Una vez al año (excepto en 2020, debido a la pandemia) organizan una mega exposición, la última, realizada en 2019 bajo el nombre «Lumières d'Aquitaine», reunió a más de 300 personas en el Atelier Lalandusse. Coleccionistas internacionales y amateurs de arte llegaron hasta el lugar para descubrir las últimas creaciones del artista. Su extensa trayectoria artística incluye todos los medios de expresión: pintura, escultura, instalaciones.

**HEBER PERDIGON****¿Cuándo nace tu pasión por la pintura?**

Si hablamos de pasión, cuando era niño el teatro y la música eran mis grandes amores. La pintura me atrapó más tarde a los 17 años cuando conocí a mi maestro José Gurvich.

**¿Tuviste alguna influencia familiar relacionada a las artes visuales?**

No. Mi padre era médico y su gran pasión era la música. De su época de estudiante recuerdo unas grandes cajas de cartón llenas de dibujos académicos muy hermosos. Una técnica excelente y algo espiritual emanaba de esos trabajos. Para mí era el reflejo del alma de mi padre, un hombre excepcional.

**¿Qué formación recibiste en Uruguay?**

En 1959 comencé las clases de pintura en el Taller Torres García, bajo la dirección de José Gurvich. Más tarde, cuatro de sus alumnos pasamos a trabajar en el taller del maestro en el Cerro, de manera súper intensiva. Gurvich era pintor, una fuente inagotable de inspiración, un verdadero poeta. Este comienzo fue determinante. Toda mi energía y curiosidad se concentró en la pintura. En realidad, más que aprender a pintar fue el descubrimiento de una

forma de vivir. El arte y la vida eran y son una misma cosa.

**Fuiste codirector del Taller de Montevideo de 1963 a 1976. ¿Qué te dejó esa experiencia?**

El Taller de Montevideo fue fundado en 1963 por cuatro alumnos de Gurvich: Gorki Bollar, Clara Scremini, Hector Vilche y yo. Difícil resumir en pocas palabras lo que fue una experiencia artística y humana, pasional, *bouleversant* ('dramática'). Así, se modelaron cuatro personalidades pictóricas diferentes con un común denominador: el amor por el trabajo. Un creador debe soñar, pero también debe ser capaz de convertir sus sueños en realidad. De esta experiencia humana y de creación, comparto hasta el día de hoy la hermosa amistad que me une a Clara Scremini. Recuerdo con placer el cálido apoyo del grupo de alumnos del Taller de Montevideo; ellos contribuyeron a la dinámica creativa de nuestra joven aventura artística.

**¿Cómo llegaste a Europa?**

En enero de 1966 con el Taller de Montevideo y con la integración de un nuevo miembro, Ernesto Vila, viajamos a Europa

con una invitación oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores de los Países Bajos, donde realizamos nuestra primera exposición, en La Haya. En 1967 descubrimos en París la obra cinética de Nicolas Schöffer. El mismo año, el Taller de Montevideo se instaló en Londres, donde comenzamos una serie de obras multidisciplinarias, *environmental art, street interventions, kinetic mural, environmental art, street interventions, kinetic mural*, paralelamente a obras individuales de pintura, escultura y pintura mural. Estos trabajos fueron presentados en la Bienal de París, Bienal de Venecia, Institute of Contemporary Art de Londres, Museum of Contemporary Art de Chicago. Durante este período (1969-70) Bollar, Scremini y más tarde Vila dejaron el Taller de Montevideo. Es interesante mencionar que el fin de la presentación en el Museum of Contemporary Art en Chicago fue un ambicioso proyecto relacionando con elemento plásticos *The Cubes*, las ciudades de Chicago y Nueva York en 24 horas. La necesidad de un encuentro entre el arte y un público no especializado nos llevó a la creación *The Cubes*, y saliendo del museo a la calle, invitamos a la gente de Chicago a transformar el espacio público



*Bellérophon*. Acrílico sobre tela, 200x150 cm. 2016.

desplazando, construyendo con los cubos un cambio en la realidad cotidiana; una metáfora de la posible transformación de la sociedad. El proyecto comienza en el Museo de Chicago, atraviesa la ciudad y 24 horas más tarde culmina con una monumental experiencia: *100 Cubes in Central Park* en Nueva York. El Taller de Montevideo realizó en Londres/París en 1971 *Las Semillas de la Aurora*, un film que muestra el panorama sociopolítico de América Latina, con acento en la situación de Uruguay en los años sesenta. Este film obtuvo, entre otros premios, el Deuxième Prix du Public de les Rencontres Internationales, Film et Jeunesse de Cannes 1972. En esa época presentar este film en Uruguay era imposible. Actualmente una copia digital se encuentra en el MUME (Museo de la Memoria) de Montevideo.

**Viviste mucho tiempo en Ámsterdam, algunas de tus creaciones marcaron por el contenido d'avant-garde. ¿Cómo fue tu trayectoria artística en Europa?**

Vilche y yo cambiamos en el año 1977 el

nombre de Taller de Montevideo a Taller Ámsterdam. Desde ese año trabajamos en la creación de óperas contemporáneas. En estas obras ambos somos autores y directores. En forma paralela continuamos nuestro trabajo individualmente en pintura, escultura e instalaciones. Mi necesidad de experimentar nuevas disciplinas me llevó a entrar físicamente en los espacios escénicos del taller como preformer. Una experiencia enriquecedora ser parte del total de la obra. En 1980 presentamos en París *La Cité Transparente* en el Centro Georges Pompidou. Durante la semana la obra funcionaba como una instalación plástica y cada fin de semana viajábamos de Ámsterdam a París para «animar» la *cit*é con actores y músicos. El resultado era una performance de una hora. La experiencia fue extraordinaria. Guardo en mi memoria la emoción que el público nos transmitía. Los espectadores estaban de pie rodeando la obra. La fuerza de este contacto directo se repitió en las presentaciones que hicimos en Londres, Belgrado, Florencia, Ámsterdam. Vilche y yo

trabajamos en una autobiografía «a dos». El resultado fue la trilogía *The Desert* (viaje en la memoria), *La Nuit du Troisième Jour* (la fuerza vital del erotismo) y *Progress Passion* (la sociedad, la justicia).

**¿Cómo se produjo el cambio de tu formación constructivista, en expresión plástica ecléctica?**

En 1980, mi pintura *Bacchus* marca la ruptura con las normas constructivas de mi formación. Pasé del rechazo del naturalismo, de la pintura del Renacimiento, más aún del Barroco a un deseo de acercarme casi físicamente, en este ejemplo, a Caravaggio. A partir de este cuadro mi obra plástica será ecléctica, un deseo incontrolable de libertad. Esto se refleja con violencia en mi instalación *Salomé* en 1983. El espectador entraba al interior de un jardín de sangre. *Salomé* cantaba desde un tanque de guerra, a Juan Bautista, un texto que escribí para soprano, montaje sonoro y guitarra. Todo esto envuelto por una grabación de mi propia voz de



*Chant d'automne.* Acrílico sobre tela, 116x90 cm. 2020.

un texto improvisado en varios idiomas: *Salomé à la vie - Salomé à la mort*. Luego de la realización de un proyecto en Berlín, sentí la urgencia de crear una pintura en grandes dimensiones: *Berlin, winter 1933*. Fue un llamado de alerta a la memoria. La tela se desgarró dejando surgir una ciudad que comienza a desaparecer, el cabaret

continúa mientras se anuncia la tragedia del fascismo que avanza.

**Hace 20 años que vives en la región de Aquitania, en plena naturaleza. ¿Cómo se generó ese cambio?**

En 1999 Freek van Kleij y yo compramos una propiedad en Aquitania a dos horas

de Burdeos, del Atlántico, de los Pirineos y a 2 horas 15 minutos de París gracias al tren de alta velocidad. Un lugar ideal, con un clima exactamente como el de Uruguay, paisaje ondulado, calidad de vida privilegiada. Oficialmente el Taller Ámsterdam dejó de existir en 2004. En los últimos años el fuego creativo en el Taller

*Gráfica Mosca promueve el arte, la ecología, la educación y la calidad de vida como pilares fundamentales para su desarrollo. En sus 130 años de existencia ha apoyado a diversos y prestigiosos emprendimientos en estos ámbitos. Este año nos sumamos a la conmemoración de los 10 años de La Pupila.*

  
GRÁFICAMOSCA



Orfeo. Atelier Lalandusse, 2013.

Ámsterdam había comenzado a calmarse. La hora había llegado de comenzar una nueva aventura. A partir de 2005 comienzo una nueva producción pictórica motivada por la hermosa luz de Aquitania. Paralelamente a las obras plásticas realizo tres espectáculos: *Salomé*, *Alicia* y *Gulliver*. Freek se ocupó de la producción de esta nueva trilogía de carácter autobiográfico. *Salomé* habla y canta sobre la pasión sin límites, *Alicia* entra bajo la tierra y descubre el amor, el horror, la alegría, el dolor, o sea la vida con su parte de sombras y su hermosa grandeza. *Gulliver* es un pintor que rechaza entrar en el mundo del dinero y afirma su independencia, como creador y como ser humano.

### ¿La naturaleza te inspira?

En Aquitania mi inspiración no se detiene un solo momento. Es increíble la vitalidad que experimento en este nuevo período de mi vida. Así surgen en mi atelier en Lalandusse una serie de instalaciones: *Le Fil d'Ariane*, *Hercule*, *Ville Polychrome*, *Orfeo*, *Animaux*, *L'Infini* y actualmente *Natura*. Una información completa sobre mis obras se encuentra en mi sitio de internet (<https://www.armandobergallo.com/expositions-installations/>). Estas instalaciones están acompañadas por la creación de obras plásticas, cuadros, que comparten cada tema. La televisión francesa ha realizado en Lalandusse registros de video que se pueden también ver en mi página de internet. Actualmente con Freek

preparamos el proyecto *Natura* que esperamos —Covid obliga—, presentar en nuestro espacio en Lalandusse. En el proyecto *Natura* colabora con nosotros el biólogo belga Johan Geysen. Johan desarrolla una alternativa al papel y a la tela de pintura: Papur, un material sustentable, circular. Mi primera pintura realizada sobre Papur en gran dimensión fue presentada, a comienzos de 2020, en Bélgica cerca de Amberes y, si el Covid lo permite, esperamos presentar en 2021 un gran proyecto también en Bélgica en la ciudad de Gante.

### ¿La pandemia te ha afectado en tu creación?

Naturalmente. Lo curioso es que este perio-



*Cheval. Acrílico sobre Papur, 4x2 m. Expo Dodeca, Bélgica, 2020.*

do terrible me ha motivado a crear obras que exaltan lo opuesto a la oscuridad de la pandemia, o sea la afirmación de la belleza de la naturaleza, del ser humano, todo lo positivo que necesitamos sentir ante tal catástrofe. No es algo premeditado sino una respuesta inevitable.

**¿Tienes alguna galería que te representa?**

No. Desde el comienzo en Montevideo mi idea fue que el público debía venir a mi lugar de trabajo. En Aquitania la idea es clara. La gente viene, desde lejos y de cerca, a mi taller en Lalandusse. Con Freek hemos construido un público fiel y entusiasta. Cada obra que realizo, Freek la fotografía y envía la imagen a una gran

lista de personas a nivel local, nacional e internacional. Cuando el contacto con el/la o los responsables de una institución artística es positivo, presentar mi obra en nuevos espacios es una gran satisfacción. Y afortunadamente en la vida estos encuentros se producen.

**¿Cómo definirías tu obra?**

Como un fuerte deseo de existir, de estar vivo, de poder transmitir esta emoción a las personas dispuestas a recibir este mensaje. La obra puede ser figurativa o no. Conservo preciosamente la libertad de expresarme sin preconceptos, modas o lo que sea. No siento lo mismo de mañana que de noche. Cada día es una nueva

experiencia. Es inevitable que mi obra sea, para mí mismo, una sorpresa. Quisiera terminar diciendo que he tenido el gran privilegio de haber comenzado a descubrir la pintura en el Taller Torres García y el haber sido formado por un maestro de la dimensión de José Gurvich. Mi juventud en Uruguay vive en mi memoria con una luz muy hermosa. Debo agradecer a mi país por todo lo que me ha dado generosamente. 🌀



Firma del acta de la UPAV.

# Una asociación necesaria

El año pasado se creó la UPAV (Unión de Profesionales de las Artes Visuales). Esta asociación nuclea a un grupo de profesionales relacionados con las artes visuales, con el objetivo de plantear alternativas ante las problemáticas del sector, e interactuar con el Estado y los actores privados. Para interiorizarnos sobre la marcha de este proceso fuimos al encuentro de tres de sus integrantes: Macarena Montañez, Ana Gotta y Alicia Pérez.

## GERARDO MANTERO

### ¿Cuáles fueron las motivaciones que llevaron a la creación de la UPAV?

La necesidad de pensar el sector de las artes visuales en sus particularidades, y la urgencia de reactivarlo, económica y profesionalmente. En los pasados años hemos estado en contacto con colegas de otros países que, tras generar asociaciones particulares, como, por ejemplo, de galeristas, mejoraron su situación comercial, recibiendo apoyo del

Estado y de privados para la circulación e internacionalización de sus artes visuales. En Uruguay también la creación de cámaras, como Ceacu (Cámara de Empresas y Agentes Culturales del Uruguay), nos ha estimulado a emprender este camino. Creemos que este tipo de impulso es fundamental para que en nuestro país podamos continuar trabajando en artes visuales, sin perecer en el intento.

### En un escenario cultural como el nuestro, cuando hablamos de profesionales de las artes visuales ¿a quiénes involucra?

Desde un inicio, considerando el ámbito local, nos pareció interesante que la UPAV pudiera representar a todos aquellos profesionales que trabajan en torno a las artes visuales, como es el caso de críticos y curadores, promotores, gestores y productores de artes visuales, investigadores, restauradores y



*Global, arte y cambio climático. Montaje. Fundación Unión, 2012.*

conservadores, montajistas, fundaciones y museos privados. A su vez entendemos necesario y deseable que los artistas se organicen y sean representados en una voz, tal como pretende la UPAV; la figura de un interlocutor es urgente, y no es sencillo de lograr, sabemos que ha habido varios intentos fallidos. Además, la UPAV, dentro de su estructura de trabajo en comisiones, ha formado la Comisión Enlace con Artistas, desde la que se trabajará en diálogo.

**Han tenido algún contacto con el MEC y con la IM. ¿Cómo se plantean la relación con el Estado?**

Desde un inicio nos planteamos ser una asociación activa, proactiva y con una agenda independiente. Nos enfocamos en pensar acciones que colaboren con el andamiaje de nuestro sector, y para esto consideramos vital el vínculo con el Estado, no solo con los ámbitos destinados exclusivamente a lo cultural, sino también con otros ministerios y entes con los cuales podamos trazar estrategias transversales,

que dinamicen al sector. Ejemplos posibles serían el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Turismo, la Dirección Nacional de Aduanas y Uruguay XXI. Tampoco descartamos articulaciones con el Ministerio de Industria, y especialmente con las intendencias departamentales, desde donde se pueden vehicular estrategias de promoción, difusión y circulación de las artes visuales. Nos interesa poder ser, ante el Estado, y también ante privados, referentes del sector y proveedores profesionales en todo lo relativo a la gestión —en su sentido más amplio y abarcativo— de las artes visuales.

**El centralismo montevidiano dificulta visualizar la producción y la circulación de bienes culturales en el resto del país. ¿La asociación va a tener en cuenta esta problemática?**

Sí. De hecho, es un tema que surgió en la última asamblea de la UPAV, de parte de Darío Gómez, referente del Centro Cultural Miguel Ángel Pareja, y a partir de su

intervención estamos pensando estrategias de comunicación para poder conectar con colegas de otros departamentos, de modo de que en la próxima etapa de ingreso de socios se vayan incorporando. A su vez, pensamos sumar otras capas al diagnóstico de cada subsector, asumiendo que ciertamente tengamos muchas problemáticas y situaciones en común, además de las específicas de cada departamento o localidad.

**Es muy escaso el aporte de empresas del área privada referido a las artes visuales, más allá del valioso aporte de la Fundación Itaú, y la eficiente herramienta que han sido los Fondos de Incentivo Cultural. ¿Tienen planteado trabajar en esta dirección?**

Sin dudas, son varios los frentes que consideramos atractivos para presentarnos y poder activar colaboraciones. Creemos que hay en las artes una potencia sociocultural fundamental, aún es necesario trabajar y sensibilizar a las empresas,



Alicia Barreto. Trabajo de restauración de papel.

y estimularlas a desarrollar e impulsar programas de RSE (Responsabilidad Social Empresarial), a nivel nacional. Y es fundamental que haya un nuevo llamado desde el FIC (Fondos de Incentivo Cultural), incluso atendiendo algunos cambios en las bases, como propondremos desde la UPAV. El FIC es una herramienta muy valiosa, que debería y podría ser más eficiente; actualmente, decenas de proyectos (en todas las áreas) están sufriendo las consecuencias de su congelamiento, y están a la espera de su reactivación.

**Cuando hablamos de la circulación del arte, inevitablemente tenemos que hablar de la exportación de la cultura, con su consabida problemática. ¿Tienen algún planteo al respecto?**

Sí. Podríamos decir que fue una de las motivaciones más fuertes a la hora de conformar esta asociación. Esto es, la necesidad de destrabar la circulación, de facilitar el flujo de obras, ya sea para su acceso a ferias, exposiciones y eventos culturales fuera del país, como para su venta, su posicionamiento comercial.

Actualmente es una verdadera proeza lograr que la obra circule con estos fines, pues estas trabas a las que aludimos (a menudo traducidas en costos aduaneros extremadamente onerosos) son francamente desalentadoras. Como comentábamos al principio, tenemos referencias regionales de asociaciones de galerías que, junto con el apoyo del Estado, desde sus políticas aduaneras, y a través de sus cancillerías y embajadas, articulan acciones de internacionalización, fomentando la difusión y comercialización del arte nacional en el exterior. Las posibilidades son diversas; por ejemplo, la participación como conglomerado nacional en ferias de arte y en diferentes bienales, intercambios con museos, muestras bilaterales, conferencias específicas para el sector, clínicas y talleres de actualización en rubros concretos concernientes a las artes visuales.

**La inexistencia de colectivos representativos de artistas dificulta tanto la interacción con el Estado como con otros gestores culturales como sería el caso de la UPAV. ¿Cómo se imaginan la relación con los artistas?**

Como mencionamos anteriormente, una de las comisiones de la UPAV tiene como propósito, justamente, el enlace con artistas. Lógicamente es un diálogo fundamental, ya que pertenecemos al

Espacio Cultural Zoco, Punta del Este.



mismo sector y muchos de los intereses y objetivos son similares. Esto es, hay una potencialidad explícita en la posibilidad de colaborar. Asimismo, cada área tiene sus particularidades, y es por eso que delimitamos una especie de frontera —aunque necesariamente permeable— entre quienes trabajan en la creación/producción del arte, y quienes se dedican a trabajar en su promoción y circulación. Igualmente, es necesario considerar que no solo trabajamos con artistas en actividad, sino también con obras y legado de artistas que ya no están entre nosotros, además de artistas extranjeros.

Desde un colectivo, como lo es la UPAV, entendemos que lo ideal sería establecer un diálogo con un interlocutor equivalente, esto es, con un colectivo de artistas visuales. La organización de colectivos visibiliza (un reclamo que trascendió especialmente durante la pandemia entre muchos artistas),

ordena, representa, mientras que las acciones individuales se pierden, se diluyen, carecen de fuerza. Por esa razón, alentamos a las y los artistas a trabajar colectivamente y agruparse. De esa forma, podríamos apoyarnos mutuamente, pues es claro que tenemos intereses comunes.

**Para cualquier asociación la organización del trabajo y el involucramiento de la mayor cantidad de actores es un tema crucial. ¿Cómo van a instrumentar la tarea y la participación de los interesados en participar?**

En octubre de 2020, luego de una primera ronda de invitaciones, llegamos a la asamblea fundacional con 32 socios, y así ingresamos al MEC para tramitar nuestra personería jurídica. Más adelante trabajaremos en una campaña de captación de socios, pues sin dudas aspiramos a ser más y en todo el país. En

ese sentido también entendemos necesario disponer de un mapa y diagnóstico del sector lo más amplio posible, pues se trata de información que, junto con el censo, constituye un insumo valioso. Instancias como esta entrevista, junto a otras que nos han hecho, permiten divulgar y compartir ideas, y que otros nos escuchen y se acerquen.

Por otra parte, el involucramiento y la participación activa de los miembros del colectivo es esencial para el logro de los objetivos, aunque es difícil de lograr en forma pareja. Tenemos un largo y necesario trabajo por delante en este sentido.

**La actividad cultural en el año pasado y en este año está seriamente afectada por las consecuencias de la pandemia. ¿Cuáles son los objetivos que persigue la asociación para este año?**

Nos proponemos redondear lo que

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova

desde 2006 los **sábados** a las **17 hs.**  
por **Canal 5 TNU** y **tnu.com.uy**

todas las entrevistas  
en el archivo online:  
**elmonitorplastico.com**

**Itaú** Fundación

LOGO

llamamos la «etapa fundacional» con una bajada clara y concreta de cuáles son las necesidades y problemáticas macro del sector, y de cada subsector de la UPAV, de modo de delinear estrategias específicas para que cada comisión de trabajo desarrolle su labor.

Iniciamos un diálogo con las autoridades del INAV, a quienes les estamos planteando que nos consideren como voz e interlocutores, que cuenten con nuestro apoyo en tanto profesionales con amplia trayectoria, y también como proveedores de servicios. Concretamente, estamos proponiendo dos modificaciones y/o actualizaciones en dos leyes existentes, una relacionada con el FIC y otra con la Ley de Edificios Públicos. Y así iremos proponiendo ideas o proyectos a quien corresponda; lo que buscamos es generar trabajo y oportunidades, promoviendo acciones que revitalicen al sector, trascendiendo los intereses específicos de los socios.

Necesitamos que las artes visuales se incorporen en la narrativa de los medios de prensa, de políticos, de empresarios, que se hable de arte y de todo el sistema que lo contiene y sostiene. Al no disponer de una voz organizada, no se nos consulta, no se nos menciona, no se nos tiene en cuenta, se nos invisibiliza. Un buen ejemplo de esto se dio el año

pasado, cuando se ofreció el Subsidio del Fondo Melogno para artistas, en el que las artes visuales no se tuvieron en cuenta, y mucho menos a los involucrados en su dinámica. Esto nos lleva a hablar, nuevamente, de la variedad de profesionales que representa la UPAV.

**La mayoría de los integrantes de la UPAV son responsables de administrar espacios, galerías, centros culturales. Desde ese ángulo, ¿cuáles son las problemáticas que inciden en el desarrollo de la actividad y cuáles son las propuestas de la asociación al respecto?**

Desde el sector de las galerías se plantea la seria dificultad de la participación en ferias internacionales. Para este caso, pensamos en la posibilidad de emular el modelo argentino (Meridiano), en el que su MEC y MREE apoya a las galerías en su participación en ferias y bienales, haciendo más viable y liviana la tarea, que puede ser muy costosa, y que no solo beneficia al sector de las galerías, sino a los propios artistas, en la búsqueda de un reconocimiento internacional. También pensamos en alentar y potenciar el coleccionismo nacional, a partir de la formación de públicos, fomentando la línea de formación que se plantea desde la UPAV. Estos también

son caminos que hay que transitar, pues la formación, desde todos los frentes, es escasa, e incide ineludiblemente en el desarrollo integral del sector. Y aquí, nuevamente, creemos que destrabar y eximir de costos a la circulación de obras, sería un estímulo, más que bienvenido, necesario.

Para quienes trabajan en forma independiente, como gestores, productores, restauradores, montajistas, curadores, se hace difícil; se necesita dinamizar al sector, generando proyectos de diverso porte, apoyando y estimulando al empresariado, a los particulares que vean y conozcan más, que se instale en la vida cotidiana, que no sea algo excepcional de unos pocos que pueden acceder a su circuito. Hay que crear instancias de difusión, de encuentro, más presencia; que se hable de arte no solo en las escuelas a los niños, y de los maestros.

Aún no sabemos cuántas son las personas que trabajamos en y por las artes visuales. Movemos economía, todavía no sabemos cuánto. Lo que es cierto es que falta información al respecto. La mayoría de nosotros sigue adelante por una fuerte vocación y compromiso con su profesión, ahora juntos y organizados vamos a trabajar para que rinda el esfuerzo no solo en términos afectivos o simbólicos. 📍



## Miguel Ángel Pareja “Luz y Materia”

Textos: Gabriel Peluffo Linares



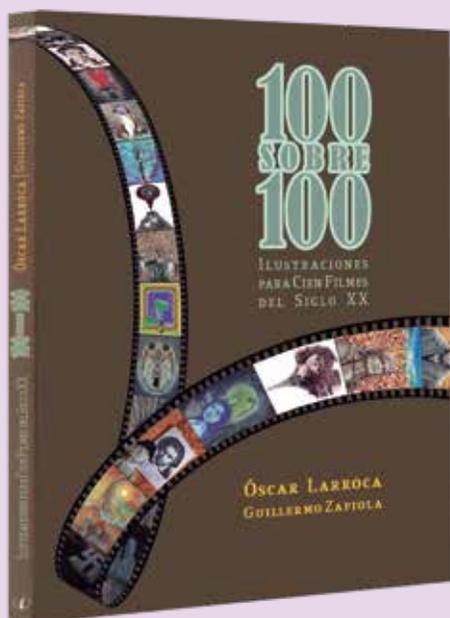
Bartolomé Mitre 1368  
Montevideo – Uruguay

Tel.: (+598) 2917 0343  
Movil (+598) 99303718

www.alsurart.com  
alsurart@gmail.com

# 100 SOBRE 100: ILUSTRACIONES PARA CIEN FILMES DEL SIGLO XX

Óscar Larroca, Guillermo Zapiola



Edita Ediciones de La Plaza  
Distribuye Gussi

«Para organizar *100 sobre 100*, Larroca eligió un orden cronológico, con una especie de homenaje al inicio del cine a partir del aparato creado por los hermanos Lumière. Ilustró un corto de 14 minutos, *Viaje a la Luna* (1902), dirigido por Georges Méliès. Escribe Zapiola al pie de la ilustración: «El iluminista Méliès fue uno de los primeros en entender que el invento podía servir para algo más que el mero registro de actualidades. Este corto, que tiene algo de ciencia ficción (su cañón deriva de Verne) y bastante de cuento de hadas fue solo uno, pero también uno de los mejores, de sus ejercicios de fantasía, trucos y amor por lo maravilloso».

A partir de este primer afiche de estética espacial, continúa la particular historia cinematográfica del siglo XX de Larroca, que incluye otros cortos, como *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, con la inolvidable imagen del ojo de mujer y la navaja, y sigue con clásicos como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) o *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966). La lista es ecléctica y termina con *Ojos bien cerrados* (Stanley Kubrick, 1999) y *Belleza americana* (Sam Mendes, 1999). No es casual que Larroca haya elegido dos películas provocadoras para cerrar su libro, que coincide con el fin del siglo XX, tal vez el fin de la provocación. Tampoco es casual que Kevin Spacey, hoy acusado de abusos sexuales, aparezca en su ilustración con sus ojos tapados.»

Silvana Tanzi (semanario Búsqueda)



La Pupila

Revista uruguaya de artes visuales  
[www.revistalapupila.com](http://www.revistalapupila.com)

Ante un escenario contemporáneo pautado por el vértigo de la innovación tecnológica, la mercantilización creciente de los bienes culturales y la dificultad de democratizar su acceso (donde la cultura también opera como elemento aglutinador y a la vez diferenciador de los distintos estamentos sociales), *La Pupila* navega sobre incertidumbres ineludibles, tratando de recobrar el sentido del arte y de admitir sus contradicciones. El cultivar la circulación de sentido en momentos en que los espacios destinados a la reflexión y la cultura disminuyen (ausencia en los medios, declives varios), el promover los testimonios de los artistas, el acudir a la historia como forma de pensar el presente, el darle cabida a figuras de valía relegadas u olvidadas, el estar atentos a las experiencias educativas tradicionales o forjadas en contextos indeterminados, han sido y seguirán siendo parte de nuestro compromiso.





Centro de Capacitación  
de Fundación Itaú

# Cursos 2021



**Diploma  
Gestión  
Cultural**

Comienzo:  
**Abril 2021**  
Modalidad:  
a distancia



**Curso  
Periodismo  
Cultural**

Comienzo:  
**Agosto 2021**  
Modalidad:  
a distancia



**Curso Gestión  
de la Producción  
Artística**

Comienzo:  
**Agosto 2021**  
Modalidad:  
a distancia