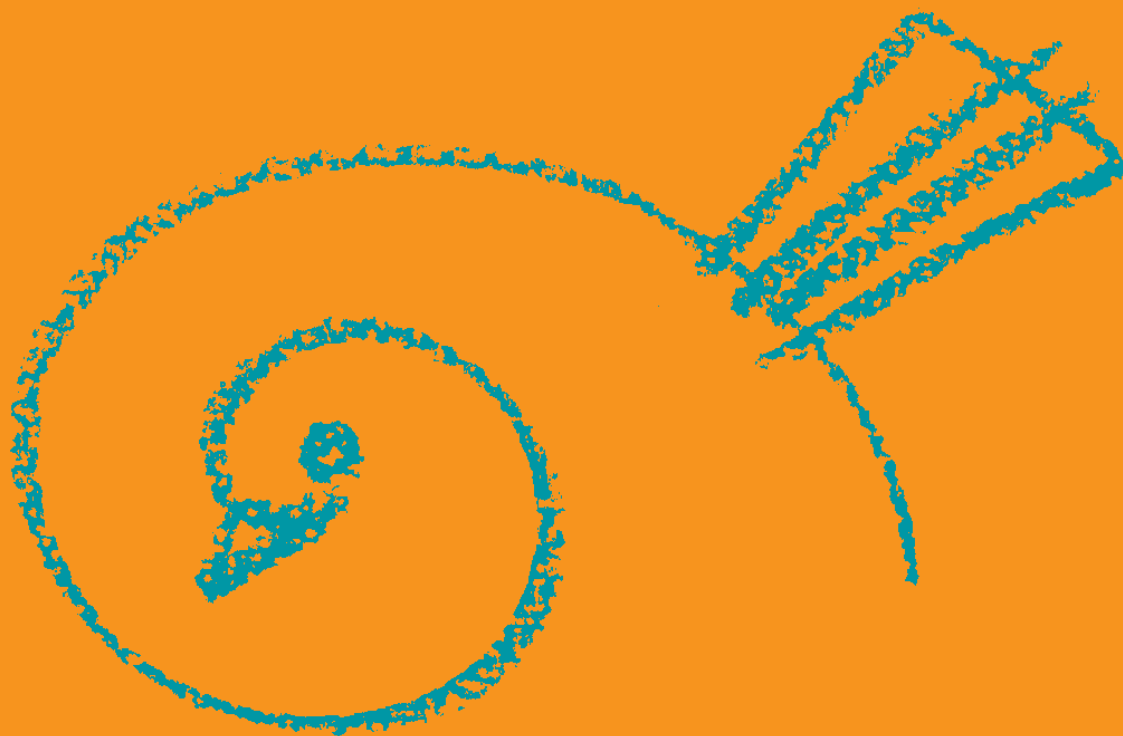




# La Pupila

URUGUAY / AÑO 11 / n.º 52, NOVIEMBRE 2019  
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



## SUMARIO >

- 1 Excusas y Apapachos.  
Entrevista a Renata Gerlero
- 7 El teatro de la memoria  
de la experiencia humana
- 12 La sensible línea de la militancia cultural  
Entrevista a Gustavo Wojciechowski
- 21 Rugendas y la nueva Troya
- 24 La restauración de objetos artísticos:  
Horacio Nigro Geolkiewsky
- 28 Pasajes cubiertos y galerías:  
formas de vivir la ciudad hace cien años

URUGUAY / AÑO 11 / n.º 52, NOVIEMBRE 2019



## STAFF / Colaboran en este número

**Carolina Porley** (Montevideo, 1979). Es docente de Historia (IPA), licenciada en Comunicación (ORT) y magíster en Historia, Arte y Patrimonio (Universidad de Montevideo). Ha trabajado en distintos medios de prensa, incluido el semanario *Brecha*, donde se desempeña como colaboradora. Es profesora de Historia del arte en bachillerato, a nivel de grado y de posgrado (UCU y UCLAEH). Su principal línea de investigación es el coleccionismo público y privado de arte en Uruguay.

**Cecilia Tello D'Elia**. Lic. en Historia del Arte (graduada con honores) de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina). Actualmente realiza la Maestría en Ciencias Humanas opción Historia rioplatense de la FHYCE UDELAR (Montevideo, Uruguay). Su tesis de grado *Galería de arte D'Elia en su red de significantes* fue publicada en Italia en el año 2015. Ha realizado trabajos de gestión y curaduría de arte en espacios de gestión autónoma, museos y centros culturales. También ha trabajado en la conservación, catalogación y archivo de arte contemporáneo.

**Daniela Tomeo** (Montevideo, 1963). Profesora de Historia egresada del IPA. Licenciada en la FHCU. Docente de Talleres de artes plásticas por la IMM. Tutora de Profesorado Comunicación Visual (IPA), Ecuación a Distancia, 2007. Publicaciones: "Manual de Historia del Diseño Gráfico 1 (Universidad ORT)"; "Enciclopedia Uruguaya", 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, 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, GALERÍA DIANA SARAVIA CONTEMPORARY-ART, FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL PAREJA y CENTROS MEC DE TODO EL PAÍS.



**Alejandro Quijano.** Serie de 80 numeradas y firmadas. Grabado al aguafuerte y aguatinta, buril y mezzotinta a dos placas cobre y hierro sobre papel guarro súper alfa de algodón, 29 x 54 cm, 2019.

## ENTREVISTA A **RENATA GERLERO**

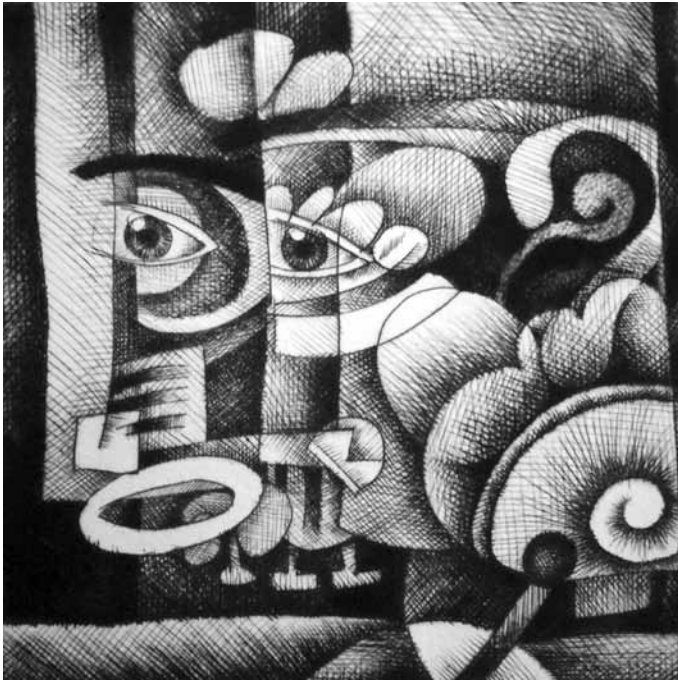
# Excusas y Apapachos

GERARDO **MANTERO**

El pasado 26 de setiembre se inauguró en la Sala Fundadores de GRABADO una muestra que reúne trabajos de grabadores mexicanos y uruguayos contemporáneos con la curaduría y la gestión de Juan Cano<sup>1</sup>, quien hizo posible este encuentro.<sup>2</sup> Unos días después, el 4 de octubre, los mismos autores inauguraron la segunda versión de Excusas y Apapachos en el Centro Cultural Pareja. Quien escribe estas líneas participó en ambas y pudo aquilatar la riqueza que implica el intercambio de dos realidades muy distintas en cuanto a su contexto y sus condicionalidades de

producción en una muestra que reafirma la tradición de la gráfica en su más amplia gama de posibilidades expresivas. De esta forma también se aggiorna una relación de dos países que han construido lazos fraternales que se afianzaron en épocas de la Dictadura cuando muchos compatriotas fueron perseguidos y encontraron en México un país que los cobijó con gran generosidad, un ejemplo paradigmático es lo ocurrido con el teatro El Galpón. Por otro lado, la tradición del grabado mexicano como expresión popular influyó decisivamente en la creación del recordado Club de

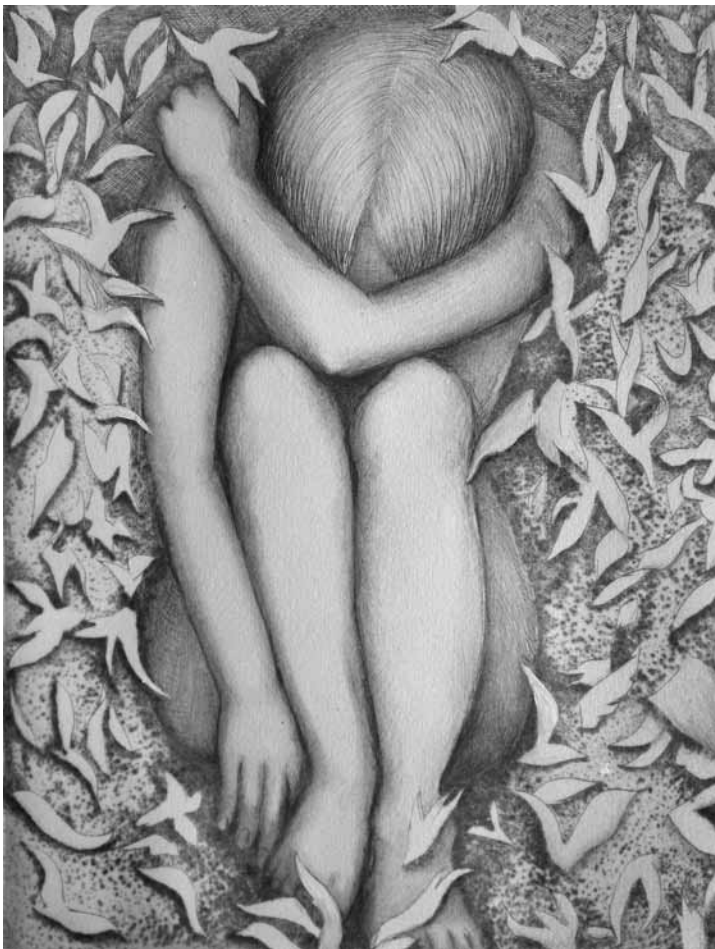
Grabado de Montevideo. Al respecto Cano así lo explica: «A partir del Taller de Gráfica Popular de México (TGP), creado en 1937 por los artistas Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal Bastar en distintos países, otros talleres o clubes que comparten el objetivo de producir un arte colectivo y estrechamente ligado al acontecer político y social contemporáneo. El TGP surgió de la recién disuelta Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, también encabezada por Méndez. El entorno artístico era bullante. Los muralistas mexicanos realizaban sus obras monumentales y



Jesús Saldivar Moreno. *Soliloquios*. Punta seca sobre papel, 20 x 20 cm.



Carolina Korber. *Con la pena en la mitad del pecho*. Xilografía.



Rosa Galindo. *Verde Añoranza (1/15)*. Grabado a punta seca, acuarela en placa de acrílico sobre papel, 27 x 21 cm, 2019.

eran reconocidos internacionalmente y la producción artística popular era estimulada por las instituciones gubernamentales. Los muralistas firmaban sus obras, pero el taller postulaba la producción colectiva y la no comercialización de las obras: una obra de todos para todos. El colectivo trabajaba la técnica del linóleo y madera, apoyando con sus imágenes el antimilitarismo, la unión obrera y el antifascismo. Las imágenes producidas por el taller son parte de la identidad cultural mexicana y del imaginario colectivo latinoamericano. Es imposible pensar en el arte mexicano sin las obras de José Guadalupe Posada, referente fundamental tanto para los muralistas como para el taller. Pese a sus altos y bajos el taller no ha dejado de funcionar, aunque no con el brillo de su primera etapa. Además de sus miembros mexicanos, el taller atrajo a muchos artistas latinoamericanos y de otros países, que siguieron sus premisas y objetivos. Entre ellos un grupo de artistas brasileños que luego formarían los clubes de Gravado de Gagé y de Porto Alegre. Siguiendo el concepto del taller, los brasileños postulaban la masificación del arte encarando la temática social y política contemporá-



Tania Janco. Serie Justicia. Aguafuerte y aguatinta.



Carolina Korber. La tierra del Cartico. Transfer y aguatinta.

nea. En Uruguay el concepto del trabajo colectivo se inició con la creación del Club de Grabado de Montevideo (CGM). Dos hechos ocurridos a inicios de los años 50 influyen en su formación. El primero fue la experiencia de un grupo de jóvenes formados en Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura que en París, donde vivían y trabajaban en comunidad, establecieron contacto con un grupo de artistas brasileiros que les hablaron del Club Gagé y del Club de Porto Alegre. El segundo fue la participación de un grupo de artistas uruguayos en el Congreso Continental de la Cultura organizado en 1953 por Pablo Neruda, en el cual hicieron un llamado a formar grupos similares a los suyos. Leonilda Gonzáles participó de las dos experiencias y de regreso de Santiago creó, junto con otros artistas, el Club de Grabado de Montevideo. Leonilda fue la gran impulsora del proyecto hasta su partida al exilio en 1976. A mediados de los años 90 desapareció el Club de Grabado».

## RENATA GERLERO<sup>3</sup>

Renata Gerlero es una reconocida artista mexicana que participó en el referido encuentro, y que ante nuestra requisitoria nos ilustró sobre la vigencia del grabado en México y sobre su obra reciente.

### ¿Cómo fue tu primera aproximación al grabado?

Mi primera aproximación al grabado fue en el taller de Roberto Turnbull, uno de los artistas del grupo Zona, integrado por Boris Viskin, los hermanos Castro Leñero, Manuela Generali y Alfonso Mena, por mencionar algunos. Empecé a trabajar con él en el 2010 y años después en el taller de Javier Cabrera Xiguil.

### Es conocida la importante tradición del grabado en México. ¿Podrías describirnos el escenario actual de la producción gráfica en dicho país?

Desde el siglo XIX el grabado en México ha servido sobre todo para difundir la crítica de los regímenes políticos a pesar de la censura del gobierno. Era producido por y para el pueblo. Recordemos a José Guadalupe Posada y sus calaveras, a Siqueiros

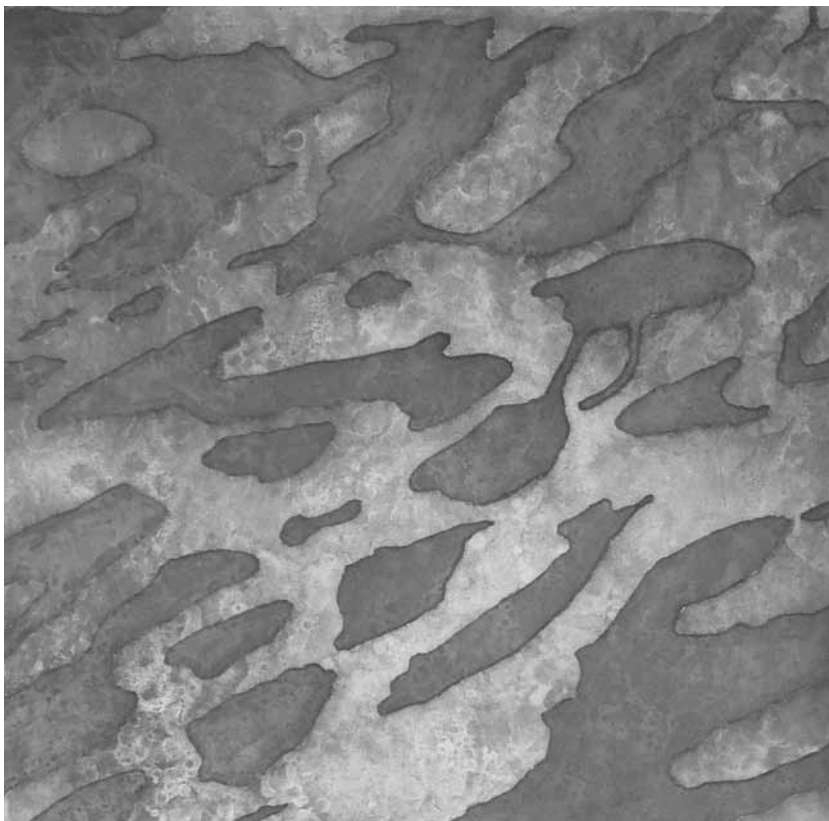


Renata Gerlero.

y su periódico *Machete* o a Diego Rivera buscando una identidad nacionalista, de donde se basó para desarrollar el movimiento muralista con su función pedagó-



*Resting water.*



*Inflexión II.*

gica. Se puede decir que la difusión del grabado en México siempre ha sido, como dijo Siqueiros, «pública e ideológica», así que, contestando a tu pregunta, con la excepción de algunos grupos artísticos como la generación de la ruptura, que era apolítica: Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Toledo, Tamayo o el grupo Zona, en México la difusión es del grabado, más que nada, de su motivo de ser.

En este país no hay academia de arte sin contar con un importante taller de grabado. Recordemos antes que nada el primer Taller de la Gráfica Popular de Leopoldo

Méndez durante el porfiriato, gracias al cual el grabado dejó de ser considerado como un arte menor en México. En la mayoría de las ciudades principales de la república, además de poseer un museo de la estampa, se llevan a cabo bienales nacionales o internacionales y concursos importantes de esta técnica desde hace muchas décadas. Por mencionar algunas conocidas: la José Guadalupe Posada en Aguascalientes, la Alfredo Zalce en Michoacán, la Bienal de Mérida en Yucatán, la Shinzaburo Takeda en Oaxaca, etcétera.

Para hablar de la producción del grabado

en México me gustaría mencionar a Irving Herrera, Carlos Castañeda y Marcos García, algunos de nuestros artistas jóvenes contemporáneos del más alto nivel en factura y temática que puedes encontrar ahora. Estos artistas han retomado temas locales, representaciones autóctonas o simbolismos de su región con resultados sorprendentes.

**A partir del carácter contestatario del grabado en México, ¿cómo es su relación con el mercado?**

En cuanto a la relación del grabado con el mercado, es decir, de la comercialización de la pieza como objeto de valor artístico, sigue siendo el derecho casi único de los agentes con poder adquisitivo y el grabador, que en un principio fungía como cronista con la encomienda de divulgar e informar al pueblo y ahora está obligado lógicamente a vender su obra como piezas de arte para su subsistencia. Sin embargo, es sabido que, en momentos socialmente críticos, en los muros y casas de muchas ciudades y pueblos del país se llenan de obra de denuncia, de factura informal, que termina en las colecciones de algún corredor de arte.

**En tu obra reciente el tema es el agua, utilizada también como una metáfora para reflexionar sobre las problemáticas que nos plantea la contemporaneidad.**

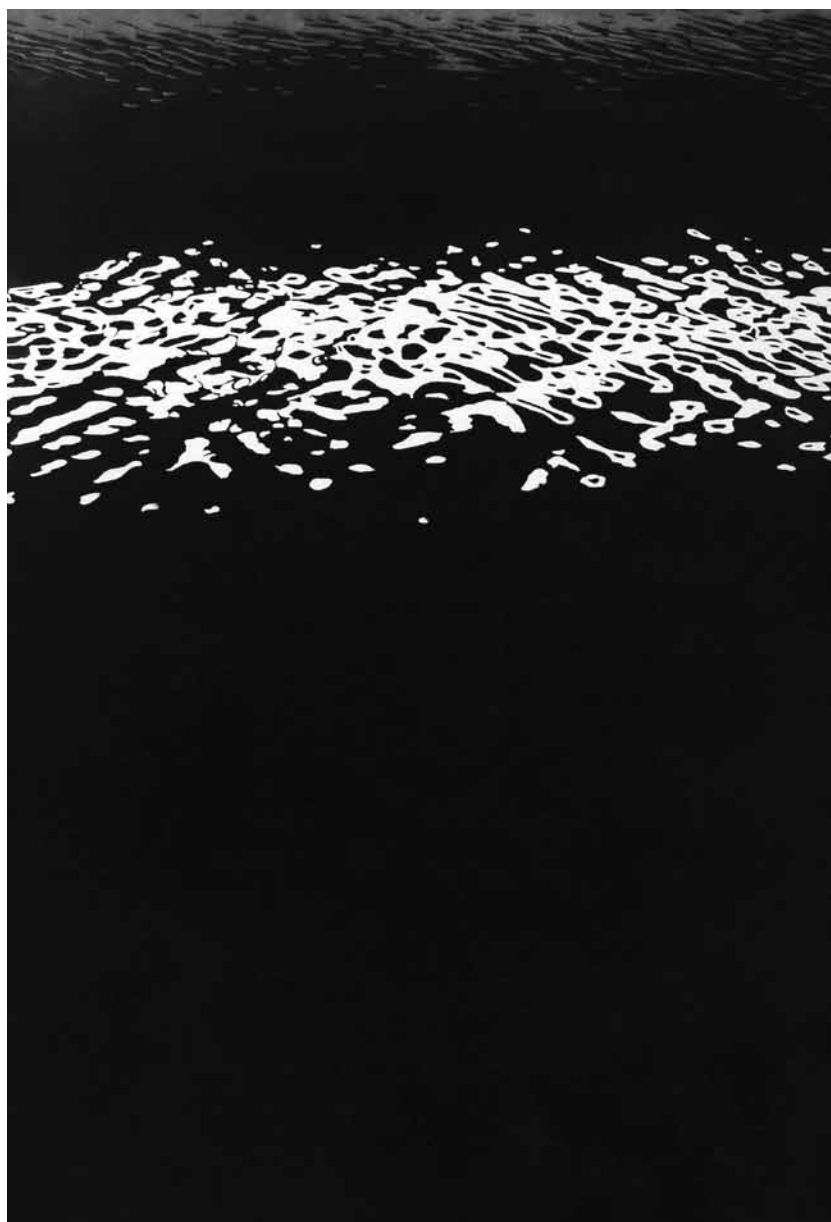
En lo referente a mi trabajo en grabado, la serie del agua fue la primera intención de hacer visible algo que se ha vuelto invisible por la cotidianidad, un deseo de toma de conciencia de este elemento vital. El agua es el símbolo arquetípico universal por excelencia. Venerado como algo tan esencial del ser humano ha sido sacralizada en la gran mayoría de las culturas y utilizada para todo tipo de rituales, además de ser usado como ejemplo de conducta a seguir en sociedades orientales como China. En la nuestra, la mesoamericana, encontramos varios dioses del agua: Tláloc, 'néctar de la tierra', señor de la lluvia, el trueno y las aguas terrestres. Chalchiuhtlicue, su compañera, diosa de los ríos y los lagos, de la ondulación y el movimiento de las aguas mansas; su nombre quiere decir 'falda de jade' y tiene el don de la purificación. Chaac, en cam-

bio, que vivía en cuevas y cenotes, implicaba la conexión al inframundo maya...

Otros aspectos interesantes del agua además de los conceptos de purificación y renovación son la multiplicidad de sus formas, creaciones y conductas. Como ha mencionado Ana Bravo en *Poética del agua*, «la cultura en torno a esta trata de revelar la identidad profunda de las cosas» y del mismo modo, el agua habla de nuestra identidad humana, con sus misterios, contradicciones y transformaciones. Al desarrollar este tema me gustaba jugar al alquimista y encontrar nuevos significados: cambiar las imágenes de contexto, de dirección en el espacio, de color y convertir el agua en algo más: arena, lodo, tierra, viento, etcétera. Me interesaba que los procesos de edición y transferencia más la química propia del grabado fueran haciendo sus transformaciones propias hasta el resultado final en papel.

En un momento dado me di cuenta de que el proceso de grabar en sí mismo representaba y expresaba este concepto de transformación de forma más clara, eficaz e innovadora. Si la placa de cobre se dejaba corroer por el ácido durante mucho tiempo y esta se iba imprimiendo semana tras semana, la pieza hablaba sobre la constante acción de la naturaleza sobre, en este caso, el cobre y su desgaste, pero también sobre la constante acción de la naturaleza en nosotros mismos, como antes que la forman. Una vez más, efectos invisibles por la cotidianidad.

Después vino la pregunta: Si los ácidos corroen, ¿qué otros elementos hacen lo mismo? Los sulfatos, los cloruros, los fosfatos, por mencionar algunos. Es decir, las sales. Las que se encuentran en las aguas primordiales generadoras de vida. ¿Y hasta dónde se puede llegar con ellas? ¿Qué crean además? En ese momento, mi



*Reflejos.*

papel de registrar imágenes abstractas del agua cambió al de facilitadora de creaciones propias de la naturaleza. Ya no atestiguar por ella, sino facilitar que sus elementos tomaran vida por sí mismos y fueran transformándose libremente. Estos

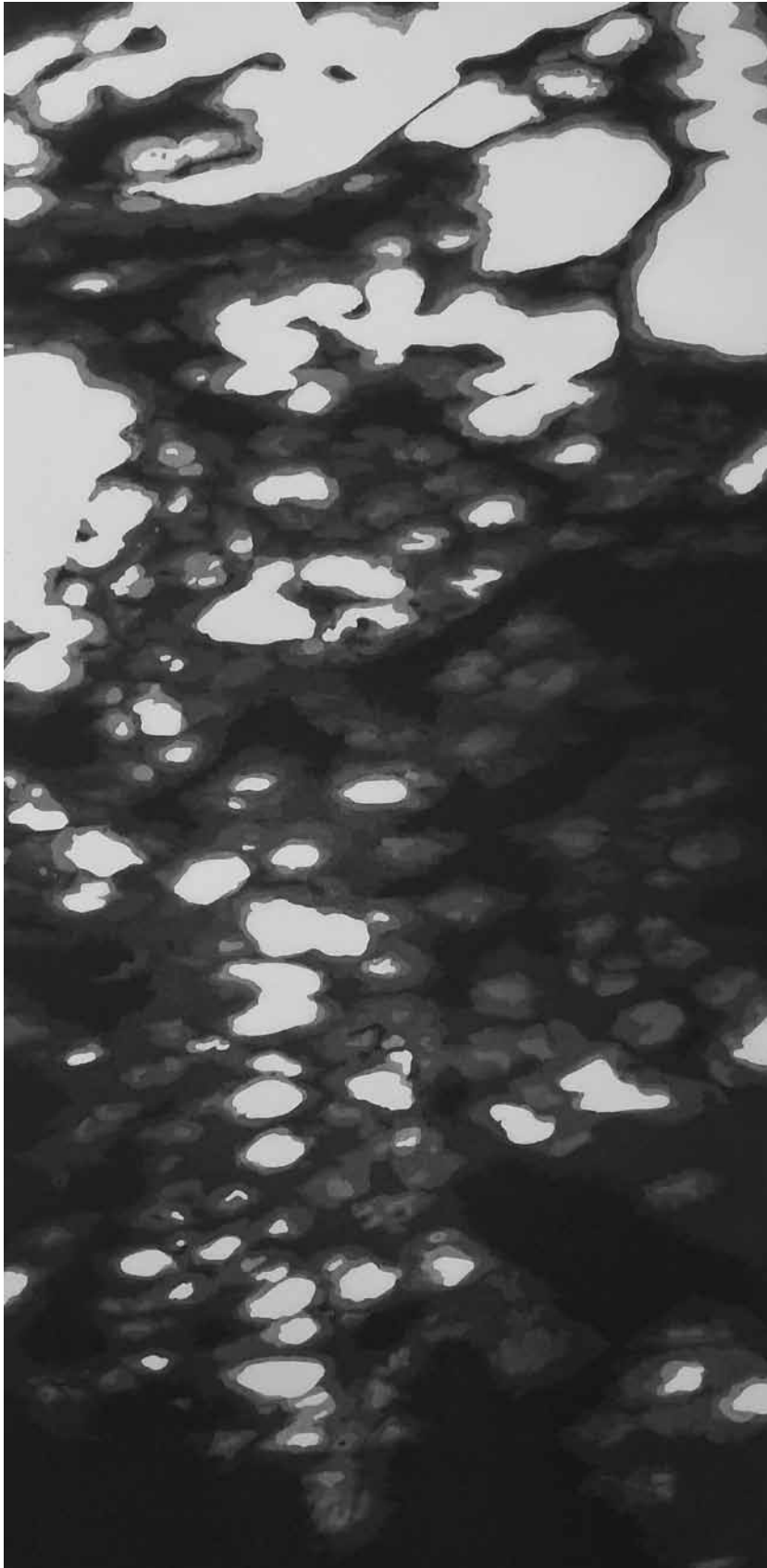
elementos, presentes de forma natural en nuestro alrededor, crean cristales de colores sorprendentes. Con el sulfato de cobre obtienes cristales azules (parecido al azul Klein) y los del sulfato de hierro son verde esmeralda. El cobalto crea rojos y del

# CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

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



**la diaria**



Memorias del agua.

fosfato monoamónico obtienes blancos transparentes parecidos al cuarzo. Con estas ideas, mi trabajo de grabado se extendió a la tridimensionalidad, a la investigación de diferentes sales que finalmente son generadoras un tipo de vida con una inteligencia y cronología diferente a la nuestra: los cristales. Hay que recordar que la luz siempre se ha considerado como el ente más estético del universo y, por consiguiente, el fuego también. Los antiguos creían que los cristales estaban hechos de fuego congelado... Entonces, ¿por qué no robarse el fuego de los dioses para ofrecerlos al espectador y como Prometeo esperar su castigo? <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Juan Cano (Uruguay, 1954). Autodidacta. Artista visual y grabador. Integra el colectivo de grabado KKV en Malmö, miembro de GIV Grafik i Väst y de Grafiska Sällskapet, la asociación de grabadores de Suecia. Ha comisariado la exposición *Gráfica de Uruguay y su Historia* en Mérida, México, y junto a Vivian Honigsberg la muestra de grabado sueco-uruguayo *Alma Negra* expuesta en Montevideo y Estocolmo. Expone regularmente en forma individual y colectiva tanto en Suecia como en el extranjero.

<sup>2</sup> Las dos muestras en AGADU se podrán visitar hasta el 20 de diciembre.

<sup>3</sup> RENATA GERLERO ESTRADA

(Los Ángeles, California, E.U. 13 de mayo 1964 / inmigrada en México)

Obtiene la Licenciatura en Escultura en el departamento de Artes Plásticas de Hampshire College, Amherst, Massachusetts, E.U. Después de estudiar un año en Bellas Artes de San Miguel Allende con el Mtro. Lothard Kestembaum (1984). Ha tomado adicionalmente diversos cursos de Escultura y Pintura: en el Instituto de Artes Visuales de San Antonio, Texas, en el Art Students League de Nueva York, la Escuela Nacional De Artes Plásticas (ENAP), CDMX y el Taller Multinacional en México. También incursión en grabado y mono tipia. Algunos de sus maestros fueron: James Sullivan, Luis Nishizawua, Hellen Escobedo, Roberto Turnbull, José Sánchez Rull, Carla Rippey, Jeannette Betancourt, Marlon García y Demian Mondragón. Ha expuesto en la CDMX y el Estado De México, en Oaxaca, Veracruz, Michoacán, Aguascalientes, Puebla y Tijuana. En el extranjero en España, Bulgaria, Francia, Suiza, E.U., Argentina, Cuba y China. De forma individual, las muestras más relevantes y recientes han sido en el Museo de la Estampa de Toluca, Edo. De México (2014), el Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz (2015), el Centro Cultural Estación Indianilla, CDMX (2015), El Museo Fernando García Ponce (Centro Cultural MACAY) de Mérida, Yucatán (2016) y el Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes (2016).



# El teatro de la memoria de la experiencia humana

CECILIA TELLO D'ELIA

En el mes de julio se inauguró la exposición Discurso Bienal del Monitor Plástico.<sup>1</sup> Dentro de ella tuvo lugar el seminario Entre el Arte y la Palabra, donde fue presentado este texto. Partimos de la noción de *El teatro de la memoria de la experiencia humana* de Aby Warburg para darnos un marco general sobre la permanencia en el tiempo y para permitirnos ensayar vínculos, supervivencias y actualizaciones de conceptos en dos piezas de diferentes tiempos: *América invertida* (1936, 1943), de Joaquín Torres García, y *La casa empática* (2019), de Yamandú Canosa.

El título que encabeza este texto es de Aby Warburg (1866—1929), quien genera una apertura a la hora de pensar en imágenes. Rescato la diferencia entre pensar las imágenes y pensar *en* imágenes, esto está enmarcado en el tópico general que nos reúne: arte y palabra. Particularmente nos colocamos en la tensión entre imágenes y palabras; en este caso partimos de imágenes que están circunscritas al campo de las artísticas. Esta tipologización es casi un capricho de quien trabaja en la praxis del sistema del arte, no de quien observa imágenes. Desde donde nos posicionamos, las imágenes imágenes son visualidades vivas y en movimiento.

Las imágenes artísticas y las palabras son un tema recurrente y vasto. Con respecto a esto, solo haremos una advertencia a modo de herramienta para zambullirse en el teatro. Las palabras son necesarias para estabilizar y detener el movimiento permanente de las imágenes, la capacidad de sostener —aunque sea unos instantes, eso que no podemos retener— eso que late. Una vez capturado este momento, se abre ahí el espacio en pensamiento, la plataforma para hacer hablar a las imágenes, escenario de temporalidad cero.

Una de las metáforas que me hizo sentido es la de John Berger en sus *Modos de ver*: el silencio de las imágenes. Si hay un rasgo distintivo de las imágenes es su silencio, pero no por vacío de información, sino por el contrario: es como abrir la puerta del sótano de una fábrica y ver muchísimo movimiento de la maquinaria andando en simultáneo. Ante eso, el que observa calla y especta, y este silencio tiene que ver nuevamente con que todo sucede en un mismo tiempo asociado a la dimensión descriptiva. Lo descriptivo es como un juego de equivalencias entre una denominación y una expansión:<sup>2</sup> un ojo que todo lo ve colocando un evento, objeto o acción al lado del otro, sin jerarquía, construyendo sentido a través de la proximidad. Me permito tomar un fragmento de Juan José Saer, que estudia María Isabel Filinich, donde podemos experimentar lo dicho anteriormente: Habíamos preparado riñón —a Leopoldo le gustan mucho las achuras— y no sé cuántas cosas más, y habíamos dejado toda la mañana una botella de vino blanco en el agua, justo debajo de los tres saucos, para que el agua la enfriara. Fue el mejor momento del día: estábamos muy tostados por el sol y Leopoldo era alto, fuerte, y se reía por cualquier cosa. Susana estaba extraordinariamente linda. Lo de reírnos y charlar nos gustó a todos, pero lo mejor fue que en un determinado momento ninguno de los tres habló más y todo quedó en silencio. Debemos haber estado así más de diez minutos. Si presto atención, si escucho, si trato de escuchar sin ningún miedo de que la claridad del recuerdo me haga daño, puedo oír con qué nitidez los cubiertos chocaban contra la porcelana de los platos, el ruido de nuestra densa respiración resonando en un aire tan quieto que parecía depositado en un planeta muerto, el sonido lento y opaco del agua

viniento a morir a la playa amarilla. En un momento dado me pareció que podía oír cómo crecía el pasto a nuestro alrededor. Y enseguida, en medio del silencio, empezó lo de las miradas. Estuvimos mirándonos unos a otros como cinco minutos, serios, francos, tranquilos.<sup>3</sup>

En este ejemplo advertimos un quiebre en el texto a partir del «Si presto atención, si escucho [...]» y vemos cómo se construye un relato de algo que sucedió solo con la descripción sin tiempo a través de la observación y la proximidad de elementos. Aquí el personaje ya no recuerda lo que sucedió, sino lo que está sucediendo al recordar y trabajar en su memoria en imágenes. La potencia del montaje, algo al lado de otro, dispara sentidos vinculantes, infinitos y simultáneos.

Por lo que así se encuentra el silencio de Berger, dado por el mecanismo descriptivo y simultáneo de las imágenes. En la trampa de la traducción en palabras se tiende a reducir el universo visual al rasgo temático y narrativo como estrategia para nombrar y calmar la ansiedad de lo que no se puede capturar. La palabra en imágenes mal usada olvida el universo de latencia<sup>4</sup> e indecibles<sup>5</sup>, intersticio para ser habitado con la palabra como aliada y herramienta al pensar *en* imágenes y no pensar las imágenes. Entrando en la dinámica warburgiana podemos nombrar a este espacio para pensar como el *denkraum*. La apertura que genera ese espacio se da por una causa fóbica proveniente del mundo externo guiado por la razón y el signo, y por reflejos fóbicos del mundo interno que se asocian con la magia y el símbolo. De esta manera, aparece un tercer lugar que no le pertenece a ninguno de los dos polos, una habitación donde se piensa en imágenes.

Situados en esta habitación, nos propone-



Yamandú Canosa. *La casa empática*. Pabellón uruguayo, Bienal de Venecia, 2019. Cortesía del artista.

mos rastrear la pervivencia de las imágenes en su *comunicabilidad* o *trazabilidad* inmersos en el universo visual como un teatro de la memoria de la experiencia humana.<sup>6</sup> Todas las imágenes están ahí dialogando en diferentes tiempos y sosteniendo el peso del conocimiento almacenado, más allá de lo que cada civilización o individuo decida recordar racionalmente. Todo *pathosformel* «tiene un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición civilizatoria».<sup>7</sup> «Las *pathosformeln* —fórmulas del afecto— poseen por definición una *nachleben*, es decir, son capaces de pervivir y sobrevivir el paso del tiempo y son capaces de conservar y transmitir contenidos, formas y emociones, puesto que están marcadas “engramáticamente” por las fuerzas del pasado».<sup>8</sup> En este teatro se señalan los gestos donde pervive y se sitúa dicha energía, lo pujante que posibilita conexiones.

Parte del arte uruguayo a través de su historia tiene en sí esta energía que como un torbellino se cita a sí misma, tanto en

lo visual como en lo literario. En estas citas sobre cita, que muchas veces se transforman en alegorías, se va relatando a sí misma en tanto que se ensaya, se construye. Esto sucede en una doble operación a nivel discursivo: mientras una línea controla los vínculos, otra se escapa.

Una de las citas recurrentes y controladas en el arte uruguayo es la referencia a lo sur. Lo sur como una especie de *pathosformel* conceptual que aparece en imágenes. Aquí nos permitiremos inventar una posición intermedia que parte de las ideas warburgianas para acercarnos a la comunicabilidad de un concepto que se performa en imágenes artísticas en diferentes tiempos. Poner en proximidad las imágenes de los mapas —siempre en plural— de *América invertida* y *La casa empática* para observar cómo se performa el concepto de los sures en diferentes tiempos a través de imágenes. Así, hacer un *movimiento a contrapelo*<sup>9</sup> dejando ver el código de valores en que se afirman y construyen sentido en diferentes momentos.

Hablamos de los mapas de Torres García como un pequeño llamamiento a evitar reducciones o síntesis que no amparen el

recorrido de las visualidades. Es decir, si nombramos al mapa de *América invertida* figuramos rápidamente una imagen icónica única. En estos casos, siempre es importante atender a la fortuna crítica para vislumbrar en qué momento una imagen posible se transforma en marca (con estos mapas es una tarea pendiente).

Por lo pronto marcamos una primera matriz discursiva en febrero de 1935, cuando se efectúa la conferencia en la que Torres habla de la inversión del mapa, no obstante, no hay registros de qué mapa presentó en esa conferencia.<sup>10</sup> La conferencia se titulaba Escuela del Sur e inauguró con su tan conocida aseveración:

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí,

**Yamandú Canosa.** *La casa empática.*  
 Pabellón uruguayo, Bienal de Venecia, 2019.  
 Cortesía del artista.



bajan, no suben como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda.<sup>11</sup>

Señalamos algunas marcas discursivas. En primer lugar el punto cardinal sur está en mayúscula y el resto en minúscula, como sustantivo propio cargado que nombra mucho más que el simple punto cardinal. Por otro lado, el pensamiento binario y de polaridades sin grises. Finalmente, la energía ascendente para llegar a una cumbre única y deseable.

La conferencia cada vez se pone más interesante, aparece la descripción de lugar y

la construcción de paisaje, ya sea desde el prototípico paisaje natural hasta la descripción del aire, las casas, puertas y ventanas, el río, las calles, la gente en su dimensión étnica y sus gestos. Una abstracción en busca de singularidades para construir el uruguayo del siglo XX, tal como asevera Torres. Una identidad construida desde lo geográfico: «nuestra posición geográfica, pues, nos marca un destino. Y en esto somos consecuentes».<sup>12</sup> El paisaje como un montaje para darle unicidad a lo uruguayo partiendo un modo de ver a Montevideo. Habrá que esperar un año más para tener la primera textualidad visual, publicada en

*Círculo y Cuadrado* de mayo de 1936.<sup>13</sup> Aquí se afirma que la operación ha sido efectuada: están en el sur y el mapa se invirtió. Además presenta en condicional que si no deben ni quieren separarse de Europa y de Centro y Sudamérica, se debe generar una matriz propia que entre en este paradigma universal.

Por lo que, sumado a lo anterior, la llegada a la cumbre norte no es en sí, sino en relación a otros. Por esto, estar arriba sigue siendo respecto a los que están abajo, marcando jerarquía y un espacio de poder vertical.

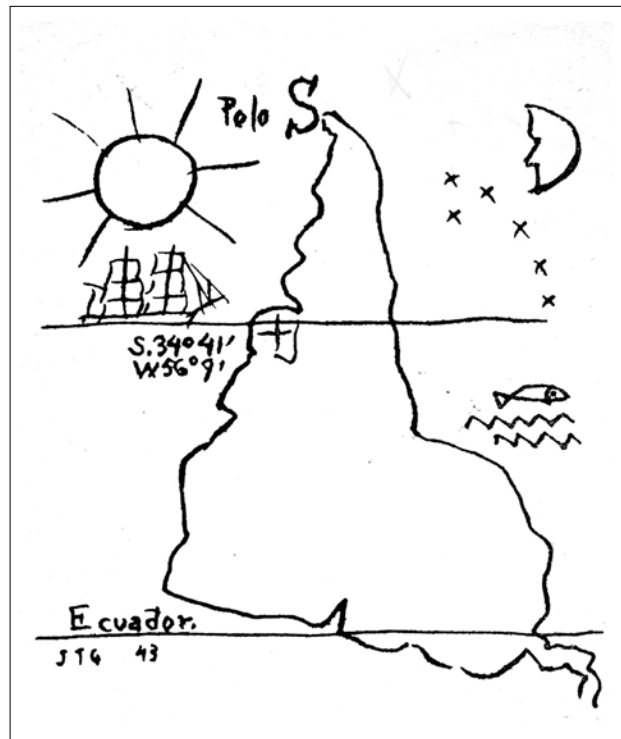
El mapa como ícono se transforma, más

*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**



Joaquín Torres García. *América invertida*, 1936.



Joaquín Torres García. *América invertida*, 1943.

allá de esta primera configuración, como el emblema de la revalorización del sur. Pero ¿sigue teniendo este sentido en el pensamiento contemporáneo? ¿Actualmente quién quiere ser el norte? ¿El sur quiere ser norte? ¿Qué mecanismos empleamos para poner en valor lo que ha sido marginado históricamente?

El pensamiento contemporáneo propone una manera de construir, a los sujetos y sus vinculaciones, que ya no cree en la existencia de un solo código de valores donde todas las minorías deseen ocupar ese supuesto único lugar de poder. Ejemplos de esto son el giro poscolonial o los feminismos actuales que buscan crear

una red de sentido genuina desde su propio lugar.

Así nos encontramos en 2019 en *La casa empática* con la continuidad de los conceptos en relación a la construcción de lugar y lo sur, pero inmerso en una reflexión contemporánea performando otro códigos de valores.

Tal como lo indican sus curadores,<sup>14</sup> la composición de lugar tiene ciertos ecos de *América invertida*, pero hay muchos movimientos que nos advierten una trama distinta. La casa es un lugar construido por lugares —los puntos cardinales y Orión se identifican con los muros, el techo y el suelo—. De este modo el lugar sigue

siendo una abstracción, ya que está construida por abstractos. El lugar solamente existe en quien lo compone en un tiempo y espacio preciso, en un acontecimiento, es decir, en quien lo habita. Para generar esto, el autor se corre y autoriza al espectador (abriendo la idea de autoría del artista). La operación de autorizar a quien entra a la casa desde el sur provoca que se haga paisaje desde él en acontecimiento, performando un modo de ver único, gestual y micro. La casa como una plataforma para ver el mundo desde lo sur, sin exigir ni cristalizar lo que supuestamente es el sur, sino proponer un escenario afectivo para quien lo especta y hace paisaje allí.

**el monitor plástico**  
de Pincho Casanova

desde 2006 los **sábados** a las 17 hs.  
por Canal 5 TNU y [tnu.com.uy](http://tnu.com.uy)

todas las entrevistas  
en el archivo online:  
[elmonitorplastico.com](http://elmonitorplastico.com)


**Itaú** Fundación

LOGO

Por lo que ya nadie quiere ser el norte; solo se busca autorizar a la voz del que vive en la inmanencia que se performa en acto, como un modo de mirar, de estar y de componer. Una puesta en valor con estrategias contemporáneas.

El lugar en que los puntos cardinales son ubicados por cada tiempo para hacer hablar de lo que importa y lo que no. Evidenciamos un corrimiento entre ese sur que quiere ser norte, como subsidiario de ese pensamiento modernista que cree en la razón y en la linealidad vertical, y un modo de mirar en lo sur, como una plataforma que da lugar para ensayar la latencia, lo posible y simultáneo. Desde allí empoderar para valer, desde la trama del tejido, más que de la defensa territorial y combativa de querer llegar al lugar del otro con el arco y la flecha.<sup>15</sup>

Planteamos la imagen como una potencia del alma que elude la linealidad temporal y la narración simple en palabras, haciendo saltos y operando con un movimiento vital. Por medio de los dos ejemplos buscamos mostrar cómo funciona dicha potencia, cómo las imágenes capturan, sobreviven, aparecen, laten, muestran y esconden las nociones sobre un mismo concepto. El aproximarnos a ellas, entrar

en este teatro de la memoria, nos devuelve todo lo que queremos y no queremos recordar, y nos reinserta en la trama grande y extensa de la latencia infinita que tanto creemos controlar.<sup>16</sup> 

<sup>1</sup> El Monitor Plástico propone un acercamiento al campo de las artes visuales a través de la difusión del pensamiento y obra de artistas en diversos formatos. Es la emisión semanal del programa televisivo por Canal 5 TNU desde 2006. El Archivo del Monitor, disponible online y gratuito, cuenta con más de 400 entrevistas; es producto del trabajo multidisciplinario de investigación sobre el material audiovisual generado y sobre el que se han realizado tres exposiciones: Lanzamiento (CE Subte de Montevideo, 2012), Vínculos (Museo Zorrilla, 2016), Discurso Bienal (Museo Zorrilla, 2019). Es una realización de Pozodeagua, Pincho Casanova y Macarena Montañez.

<sup>2</sup> María Isabel Filinich, «Para una semiótica de la descripción», *Cuadernos de trabajo*, n.º 37, Puebla, Centro de Ciencias del Lenguaje, 2001.

<sup>3</sup> Juan José Saer, «Sombra sobre vidrio esmerilado», pp. 22—23. En: *ibidem*, p. 17.

<sup>4</sup> Giorgio Agamben, *Profanations*, New York, Zone Books, 2007.

<sup>5</sup> Los indecibles rompen la lógica de opuestos: se encuadran en ambos opuestos a la vez y no se adaptan enteramente a ninguno. Este es un concepto de Jacques Derrida: Bates, D. «Crisis Between the Wars: Derrida and the Origins of Undecidability», *Representations*, vol. 90, n.º 1, University of California Press, 2005, pp. 1—27.

<sup>6</sup> Aby Warburg, *Atlas Memosyne*, Madrid, Editorial Akal, 2010.

<sup>7</sup> José Emilio Burucúa, «Después del holocausto, ¿qué? Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah», *Ramona*, n.º 24, 2001, p. 11.

<sup>8</sup> Silvana Vargas, «Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin», *Veritas*, n.º 38, Valparaíso, 2017.

<sup>9</sup> Concepto de Walter Benjamin en Didi—Huberman, G.: *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

<sup>10</sup> Gabriel Peluffo, comunicación personal, 28 de junio de 2019.

<sup>11</sup> Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1941.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> En 1943, cuando Joaquín Torres García preparaba la publicación de *Universalismo constructivo* (publicado en 1944) hizo el segundo mapa, el más difundido. En Gabriel Peluffo, comunicación personal, 28 de junio de 2019.

<sup>14</sup> Yamandú Canosa, *La casa empática*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. Catálogo 58.º Exposición internacional de arte, la Biennale di Venezia, pabellón de Uruguay, 2019.

<sup>15</sup> Rita Segato, «Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial», 2010. En Anibal Quijano y Julio Mejía Navarrete (Eds.): *La cuestión descolonial*, Lima, Universidad Ricardo Palma.

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*

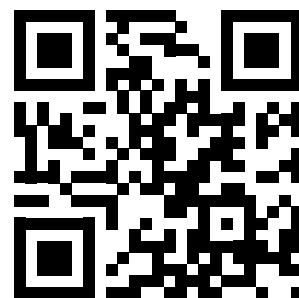
si te gusta el arte,  
este sitio es para vos  
[www.jubin.uy](http://www.jubin.uy)

ES UN PROYECTO QUE BUSCA

PROFESIONALIZAR  
A LOS ARTISTAS  
URUGUAYOS

OFRECE DE FORMA GRATUITA

- DIFUSIÓN PARA ARTISTAS PLÁSTICOS
- INFINIDAD DE CONSEJOS
- TIPS
- TUTORIALES
- NOTAS
- EXPOSICIÓN DE OBRAS
- NOTICIAS
- CULTURA GENERAL SOBRE ARTE
- RECOMENDACIONES
- ETC.



*Jubin*

# Gustavo Wojciechowski, la sensible línea de la militancia cultural

Recientemente se estrenó *Amigo lindo del alma*, una película dirigida por Daniel Charlone, que recrea la vida y obra de Eduardo Mateo. Comienza con un seguimiento de la cámara a Gustavo Maca Wojciechowski caminando por el centro de Montevideo. Esa imagen simboliza el recorrido de una generación y la de un hacedor cultural que navega con sus creaciones y su militancia por la poesía, el diseño gráfico, la docencia y la edición. Su lenguaje es heredero de lo mejor de nuestra gráfica, privilegiando el dibujo en composiciones lúdicas que tomando riesgos formales logran la difícil ecuación de la eficacia funcional y la independencia artística.

GERARDO MANTERO

**Tenés una larga trayectoria como poeta, diseñador gráfico, editor y como docente. ¿Cómo se fue dando ese matrimonio entre la poesía y el diseño? ¿Qué comenzó primero?**

Se dio simultáneamente. Todo sucedió en el liceo, en la adolescencia. La música era muy importante. En todos lados había grupitos que tocaban informalmente, más o menos bien o más o menos mal, pero prácticamente todos tenían amigos con grupos de música. Yo empecé escribiendo textos de canciones para una banda de rocanrol en el liceo, textos horribles para esta banda que también era horrenda. También me pasaba dibujando, dibujaba cualquier cosa en los cuadernos. Estaba fascinado con las carátulas de los discos. Ese era el punto de llegada al arte. El arte era una cosa lejana, los discos una cosa cercana; los dibujos y la plástica en las tapas era lo que me llamaba la atención. A la literatura también entré por la música. La música me abrió hacia todo.

**Fuiste a la escuela de artes aplicadas en donde tuviste a maestros como Nelson Ramos, Jonio Montiel y Raúl Cattelani.**

A Ramos casi nada. En el taller, un viejo galpón, estaban simultáneamente Montiel en un rincón y Ramos en el otro. Cada tanto me pasaba para un lado o para el otro para

chusmetear, pero mis docentes fueron Montiel y Cattelani. Eso fue un año o un año y medio. En ese momento lo que me interesaba era dibujar; Montiel era pintor y Cattelani grabador, entonces se complicaba lo que yo quería hacer. Era un lugar de eferescencia. Yo arranqué en la escuela en el 75 o 76. Paralelamente, en el 75, formamos con algunos amigos un grupo de teatro, Café Conser, en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Ese fue un lugar muy importante porque de ahí surgió Canto para que estés, un ciclo de conciertos los viernes, que como era una actividad interna no había que pedir permiso y podía cantar gente que no se sabía si podía cantar, tipo Darnauchans, Dino, Washington Carrasco... De ahí surgió Falta y Resto. Las cosas siempre me pasaron simultáneamente, nunca fui una sola cosa. Siempre tuve intereses diversos que se mezclaban, y como tuve amigos artistas siempre me fue fácil hacer carátulas de discos, de libros, afiches para programas de teatro...

**Ya en la época de la dictadura fuiste uno de los fundadores de Ediciones de Uno, ese grupo de poetas y activistas que tuvo una repercusión importante.**

Sí, al principio fue resistido, porque en el grupo original ninguno venía de Humanidades ni del IPA; no veníamos de la costa, veníamos

del Cerro, de La Teja, éramos medio reídos. Nuestra actividad estaba más en la periferia. No en la Alianza Francesa sino en la Asociación Cristiana de La Teja, Mesa 1 Covisunca. A la vez éramos poetas que leíamos en público cuando la generación anterior a la nuestra era muy cerrada. Yo siempre digo que cuando empecé a escribir los poetas vivos eran Macunaíma, Leo Antúnez y Buscaglia.

**Los que no usaban corbata.**

Y eran más cercanos a lo que yo estaba viviendo. Fue resistido y, es más, en el Teatro Circular se invitó a Cantaliso y él nos invitó a Agamenón Castrillón y a mí a recitar en el ciclo. El Circular no nos dejó porque éramos poetas de estadio. Y eso antes de ser una ofensa era un orgullo. Fue fantástico. Habíamos hecho un espectáculo, *Espantapájaros*, con textos míos. Abel García cantaba mis poemas y Castrillón temas suyos.

**¿Cuál fue la primera integración de Ediciones de Uno?**

El grupo original era Revista Uno en la Cultura, que lo integrábamos Agamenón, Héctor Bardanca y yo, que cofundamos Ediciones de Uno. Paralelamente hicimos circuitos de encuentro de poesía en las cooperativas. Teníamos un taller literario en el Club Banco de Seguros. Los primeros éramos nosotros



Foto: Carlos Contrera.

tres, después Luis Damián, Álvaro Ferolla, Richard Piñeyro, Francisco Lussich, Magdalena Thompson y Daniel Bello. Después se integró Luis Bravo.

**Volviendo a la gráfica referida a la música y a partir del arte que se podían expresar en los generosos espacios de los vinilos, ¿cuáles fueron los discos que te impactaron y marcaron tu acercamiento inicial a la gráfica?**

*Revolver*, después *Sgt. Pepper's* y *The White Album*. Esas carátulas eran maravillosas. Todo lo que venía de Imprenta As, las carátulas de Carlos Palleiro, Miguel Bresciano, Áyax Barnes, todo lo que es Capítulo Oriental, Cholo Loureiro y Jorge Carrocino, algunas cosas de Horacio Añón, pero sobre todo Palleiro. Otro es *Musición 4 ½*.

**Es significativa la influencia del emblemático grupo nucleado en la Imprenta AS, a su vez influenciados por la gráfica polaca y la cubana.**

Creo que hay dos cosas ahí: el diseño suizo por un lado y los polacos por el otro. Posteriormente los cubanos, pero sobre todo los polacos. Normalmente tanto en el afichismo polaco como en Imprenta As lo potente es el dibujo, la imagen y no la tipografía.

**Y la composición.**

Claro, sobre todo es un equipo de dibujantes. Si mirás las gráficas de Sábata es el dibujo, no es la tipografía. Barnes no la tocaba, hacía la imagen y generalmente en Imprenta As estaban Loureriro y Vecino, que eran los encargados de las letras. El resto no tocaba nada. El tipo que más se preocupó por eso fue Añón, porque lo que hacía era intentar separarse de lo que hacían Carrocino por un lado e Imprenta As por el otro. Buscó otra cosa, algo mucho más rígido desde el punto de vista compositivo y tipográfico.

**¿Cómo encarás tu trabajo? ¿a qué le das prioridad? ¿a lo que pide el autor o a lo que te sugiere su música o la poesía?**

Las dos cosas. Generalmente trato de conversar con ellos, escuchar varias veces, tratar de seguirles la cabeza y, como en todo, hay músicos que vienen con una idea preconcebida y otros que tienen más libertades. En el caso de *Canciones Propias*, de Fernando Cabrera, fue escuchar y darme cuenta de que los arreglos estaban quebrados, no mantenían la melodía. De ahí que la tipografía sea quebrada. Hay parte del blanco exterior que se abre y es un gris que es el de estudio de grabación, y cuando sacás el librito es bordó. Se va oscureciendo a medida que pro-

fundizás. Es lo mismo que pasa con la música de Fernando, que aparentemente es muy simple, pero cuanto más analizás ves que es muy profunda.

**Tiene muchas capas.**

Ese es el juego que hicimos. *Intro* era complejo porque Fernando quería un libro y los sellos discográficos argentinos y uruguayos querían un disco. Entonces se construyó una imagen que remitiera a la literatura que es la pluma y todo el formato de lo que es un libro de poemas y un quiebre que tiene una estética de un CD. Y la contratapa es de un disco, ahí está el juego de las cosas. Para cada uno tenés que hacer un trayecto. Tanto el libro como el disco te llevan a cosas que tenés que trabajar sensiblemente.

**Referido a la gráfica y su relación con la música comenzó a primar una visión mucho más comercial, más allá del advenimiento de las nuevas tecnologías. ¿Cómo viviste esa evolución?**

El golpe de la Dictadura hizo que desaparecieran muchas cosas. Para empezar, se editaron menos libros, discos y todo. Desaparecieron un montón de referentes. Sobrevivieron los diseños de alguna gente importante: Marcos Arriero, Fernando Ló-



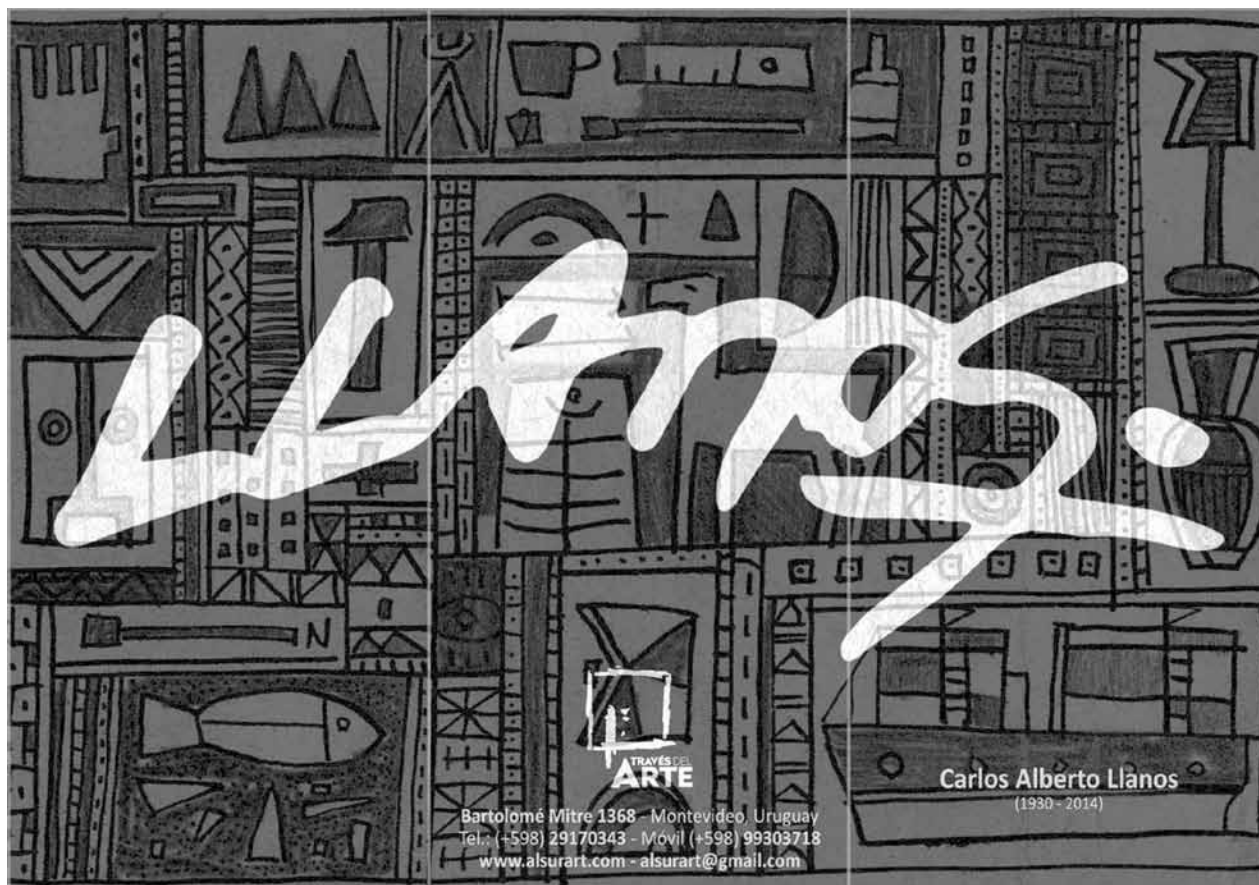
pez, Ricardo Mesa... Las editoriales también estaban resentidas. Ediciones de Uno de alguna manera hizo un quiebre con materiales distintos, papeles, recortes, y zafaba del estándar. Durante un tiempo las editoriales uruguayas intentaron parecerse a ediciones españolas y olvidaban que había un estilo y tendencias de diseño acá que eran importantes.

**En tu caso sos un continuador de esa línea.** Sí, en el diseño lo importante es diferen-

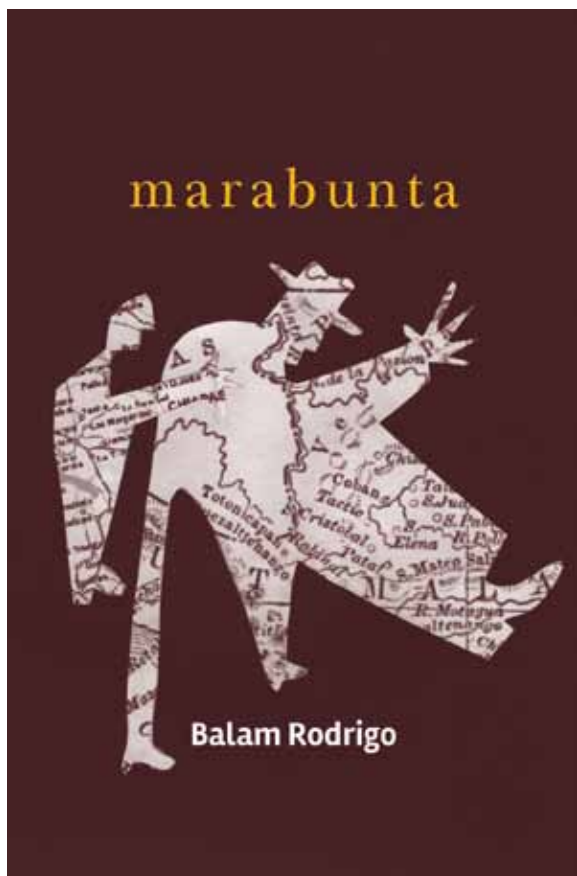
ciarse. Si voy a diseñar una lata de arvejas, obviamente tiene que compartir el código de comunicación de todas las latas de arvejas, pero al mismo tiempo tiene que ser diferente, porque es lo que hace que tenga éxito. Cuando hablo de éxito me refiero a que el resultado sea potente. Cosa que le digo a los muchachos en clase cuando hablamos del portfolio final: No puede pasar que yo arranque las hojas de un portfolio y la ponga en otro y funcione. Si pasa eso algo está mal.

**Ante el advenimiento tan determinante de las nuevas tecnologías y ante un alumnado que no tiene un gran bagaje cultural, ¿cuáles son tus parámetros pedagógicos actuales?**

Hace veintidós años que doy clase. Los chicos han cambiado mucho. Hay varias generaciones mezcladas. Hoy por hoy, el chico que viene no sabe qué fue la Dictadura. No lo vivió ni tiene idea, es ciencia ficción. Hay una simultaneidad de cosas donde el tipo tiene prendido el celular y la laptop. Lo que yo ten-

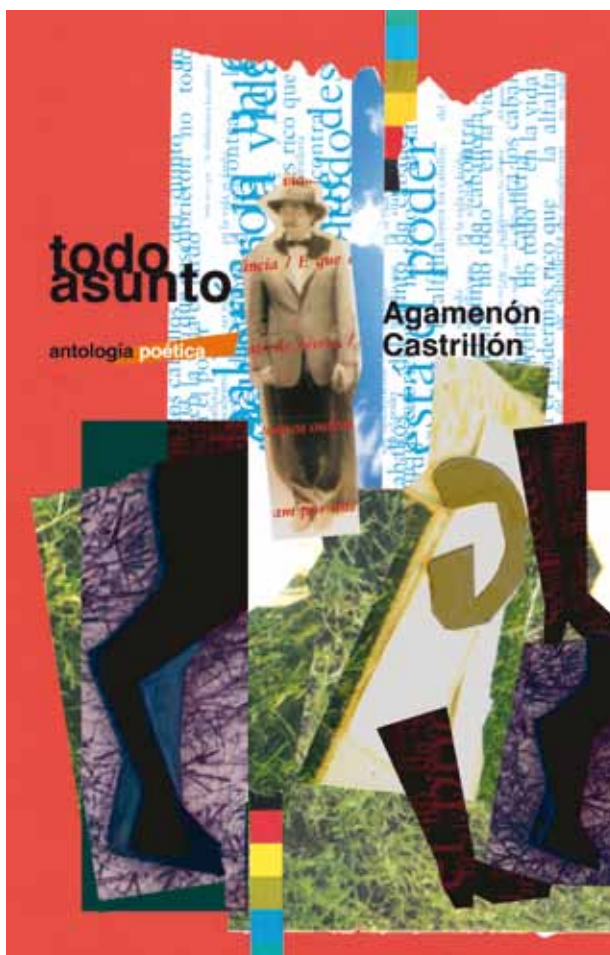






go que hacer es trabajar con eso. No puedo trabajar como lo hacía hace quince años. Entonces empiezo a hablar de Bodoni, que tiene una tipografía romana moderna, les pido que googleen. Por lo menos lo trabajo por ahí. La hago en el pizarrón ¿y el tipo qué hace? Agarra el celular, se levanta y se va. Eso yo ya lo sé, entonces tengo que buscar la manera de apropiarme de eso y no enojarme. Los conocimientos son los mismos. Tenés que buscar la manera de seducirlos, de violentarlos. Pasás por todos los extremos, los conquistás, los mandás. Me apoyo mucho en el humor. Estoy permanentemente tirando bolazos, porque son jóvenes. Están descubriendo cosas que no tienen por qué conocer. Nunca escucharon a Mateo, nadie les dijo nada del afichismo polaco, no vieron la exposición de Añón porque en ese momento estaban en el liceo. Todo eso implica una reformulación permanente.

**Vivimos en una ciudad guetizada. Un ejercicio que solés hacer con tus alumnos es mandarlos a una esquina de Montevideo para contextualizar un trabajo determinado, para poder leer visualmente la ciudad.** Sí, los muchachos no tienen idea de Montevideo, sí de un circuito determinado, que ge-

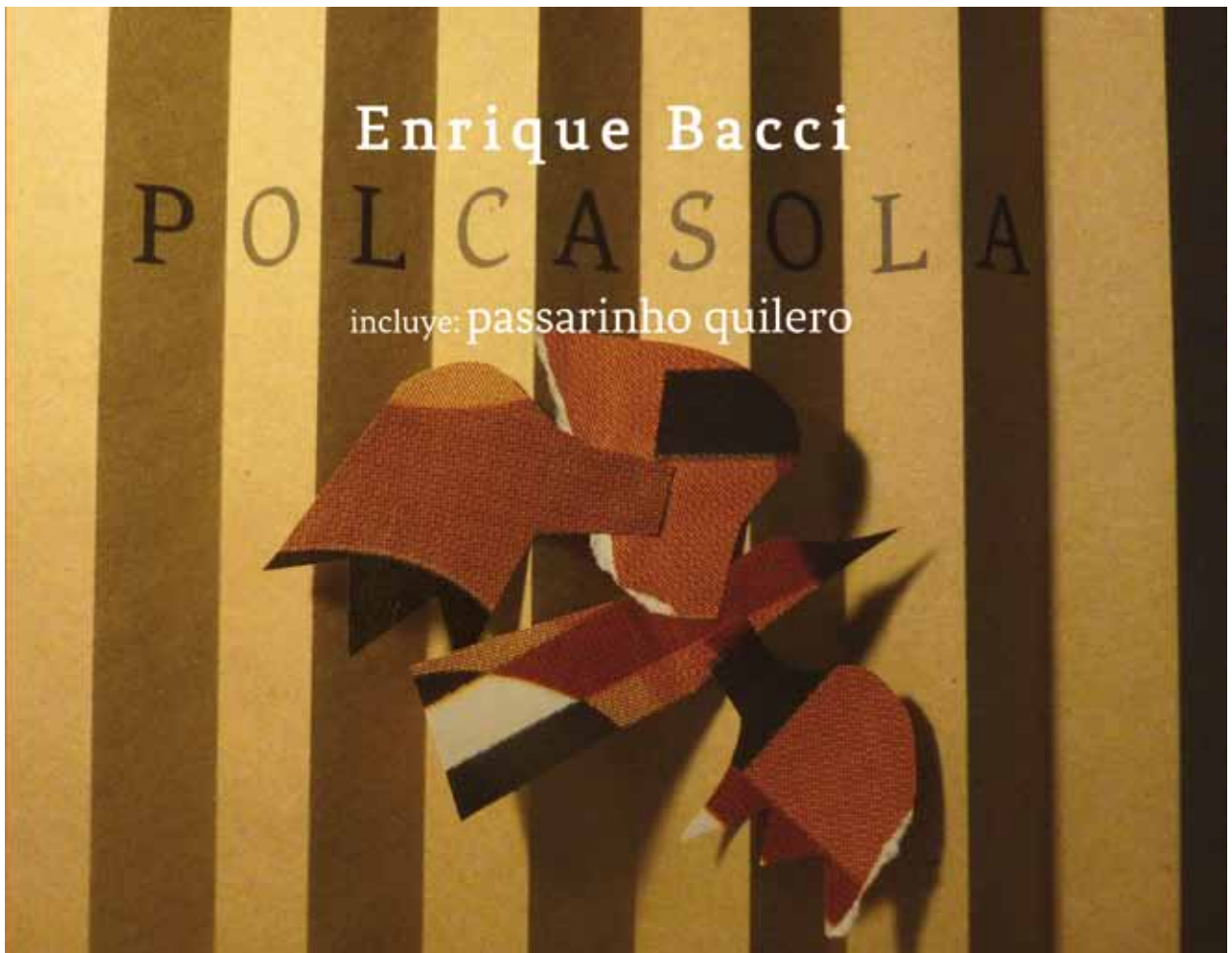




T I P O  
G R A F I A

, poemas & polacos  
gustavo wojciechowski (maca)

Editorial Argonauta



Ma  
**Mercado de los Artesanos**  
ASOCIACIÓN URUGUAYA DE ARTESANOS  
[www.mercadodelosartesanos.com.uy](http://www.mercadodelosartesanos.com.uy)    UruguayNatural

Mercado de la Plaza / Plaza Cagancha 1365 / Tel.: 2901 0887 Mercado Ciudad Vieja / Piedras y Pérez Castellano / Tel.: 2916 9571

The image features a grid of 24 white plates arranged in three rows of eight. The plate in the second row, seventh from the left, is decorated with a colorful geometric pattern in orange, black, and white. Below the grid is the logo for 'Ma Mercado de los Artesanos', which includes the text 'ASOCIACIÓN URUGUAYA DE ARTESANOS' and a website URL with social media icons for Facebook and Instagram. To the right is the 'UruguayNatural' logo, which consists of a stylized sun and a blue arc. At the bottom, contact information for two markets is provided.



neralmente es la costa y el centro. Muchos no conocen la Ciudad Vieja. Hace unos años, ya en el siglo pasado, un ejercicio fue hacer el afiche de una obra de teatro que se estrenaba en el Florencio Sánchez, *Calígula*, en la que estaba Roberto Suárez. Muchos chicos iban al Cerro por primera vez, era una experiencia. Cuando vos lográs abrirle el abanico de posibilidades es fantástico.

**En el 2004 creaste *Yaugurú*, tu editorial de poesía. Es llamativa su producción en cantidad y en calidad, a pesar de nuestro pequeño mercado, y además editando poesía ¿Cómo se explica la permanencia de tu emprendimiento?**

Yo había tenido experiencias editoriales con

Ediciones de Uno, después posteriormente varios escritores me pedían que hiciera diseños, y como saben que también soy escritor discutíamos sobre contenidos. Empecé a hacer trabajo de editor sin serlo. Ya que estaba lo hacía. En principio yo pensaba editar dos títulos por año, las cosas que realmente me gustaban. Me fui dando cuenta de que me gustaban más cosas de las que pensaba, me motivaban para diseñar. Esa es una de las premisas de la editorial, que los materiales me motiven para diseñar. Hay una gran producción literaria importante porque hay muchos poetas. Siempre me molestó que los libros de poesía sean como cuadernitos de almacén, pobrecitos, entonces tenía la idea de dignificarlos. Que fueran tratados especialmente.

**¿Cómo has visto la evolución de la poesía y fuerte presencia de los poetas jóvenes?**

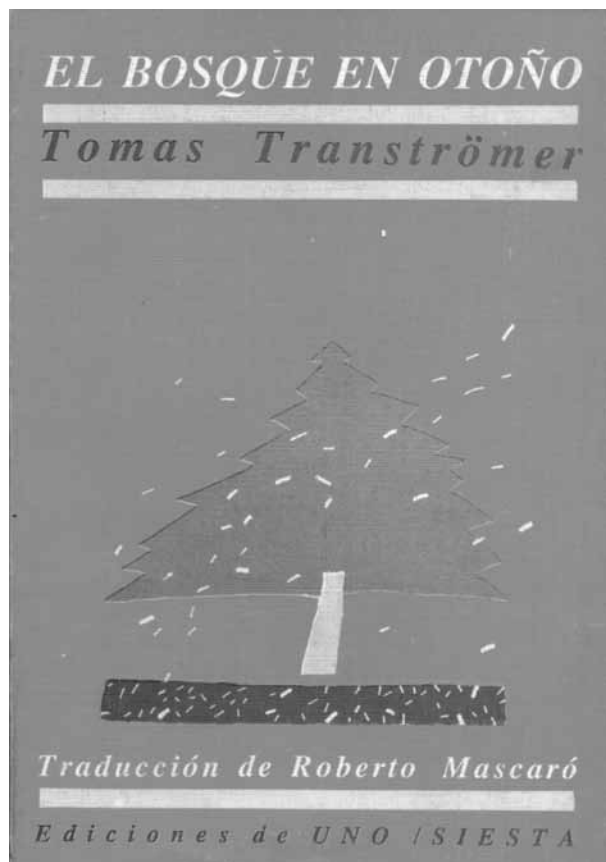
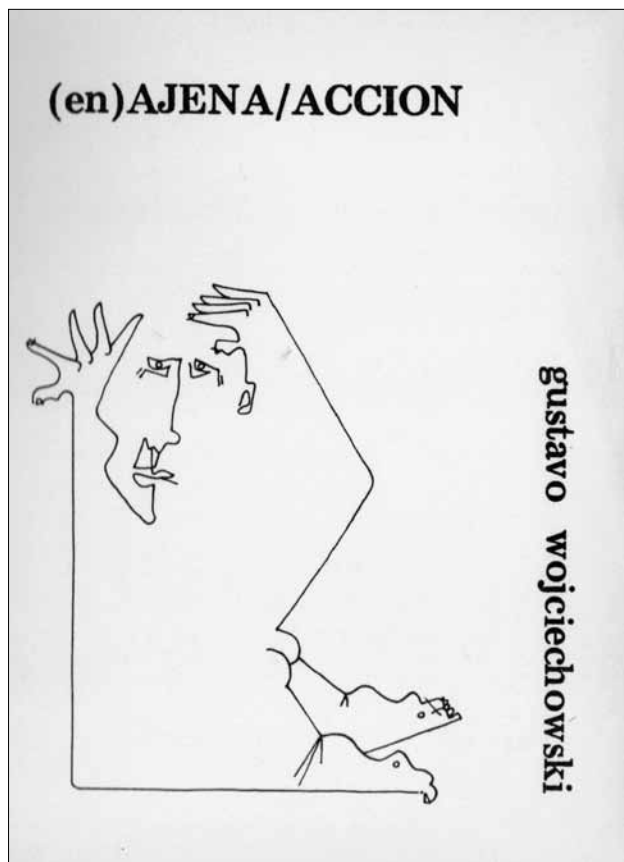
Hay de todo. Hoy por hoy tenés tipos vinculados a la performance, a lo fónico, al texto de canción y otros más tradicionales. Hay poetas relativamente jóvenes trabajando sonetos; hay una gran diversidad.

**La diversidad que existe en el arte contemporáneo se ve reflejada en la poesía.**

Totalmente.

**Vos que sos un habitante de varios mundos, ¿qué diferencias o similitudes encontrás entre los poetas y los plásticos?**

Por ejemplo, Fernando Foglino está con un pie en cada lado. Martín Barea Matos



también. Están bastante desconectados. La plástica va por un lado y la poesía por el otro. En poesía tenés circuitos y recitales de poesía, tenés *En el camino de los perros*, que son los poetas ultra jóvenes. Después hay un montón de poetas con una trayectoria importante, sin hablar de los más veteranos, como Ida Vitale y Circe Maia, Achugar, Arrebeleche. Después vas a la generación de Ediciones de Uno, Silva y demás. Todos esos están trabajando simultáneamente.

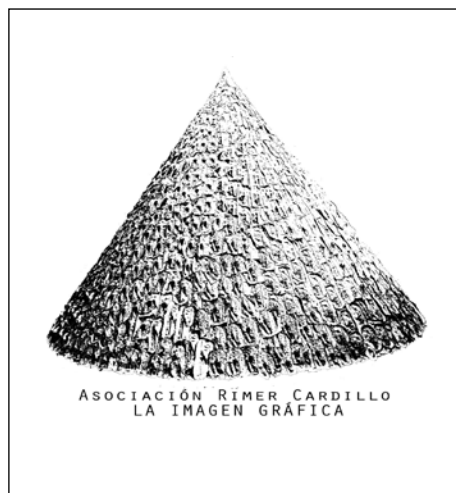
**¿Sigue siendo quimérica la tarea de editar y difundir la poesía?**

Sí. Como en el verso de Guillermo Boedo: «La poesía no se vende porque la poesía no se vende», que es fantástico. Tiene un circuito chico, invisible para el que no quiere ver. Si hablamos de rugby o tenis los circuitos son invisibles. ¿Cuántos poetas hay en la vuelta en Uruguay? Más de doscientos. Está el mundial de poesía que organiza Martín Barea Matos al que vienen un montón de

poetas del exterior. Son pruebas de que hay movimiento. Sí, no es un bestseller, nadie se va a hacer millonario; se editan trescientos ejemplares, supónete que los vendes todo e igualmente no hacés dinero.

**La constante actitud militante.**

Como tiene que ser. Yo tengo la editorial para hacer lo que quiero hacer. Desde el punto de vista del diseño, de la comunicación y del arte. Me interesan estos textos.



Esta asociación tiene como cometido la creación de un gabinete de grabados y la divulgación del arte del grabado en Uruguay. Se propone hacer exposiciones, conferencias y talleres para alcanzar este fin.

Más información en:  
<https://www.facebook.com/asociacionimagnetica/>  
 Correo electrónico: [asociacionimagnetica@gmail.com](mailto:asociacionimagnetica@gmail.com)



Si yo tuviera la editorial para vivir de ella tendría que editar otras cosas que no me interesan tanto. Es lo que me pasa cuando atiendo padres que me vienen a preguntar si sus hijos pueden vivir del diseño. Si su hijo pasa cuarenta o cincuenta años de su vida diseñando y le gusta diseñar, va a tener una buena vida. Ahora, puede que tenga un trabajo que no le guste y que tenga mucho dinero: se lo gasta en un psicólogo. ¿Cuál es el objetivo de la vida? Pasarla bien.

**Con tu trabajo te involucrás en distintos ámbitos como poeta, artista plástico, editor. Mundos paralelos que te permiten tener una visión abarcativa de la cultura.**

Lo de artista plástico es relativo, soy más un diseñador gráfico. Lo que pasa es que el concepto de arte y de diseño depende de la época. La Capilla Sixtina es una pieza de diseño. Hoy por hoy es una pieza de arte. Está hecha premeditadamente para lograr

determinado objetivo comunicacional. En ese sentido sí me considero un artista.

**A partir de tus distintas áreas de trabajo, por tu interés y capacidad de análisis, ¿cómo observás esa gran producción que no condice con sus posibilidades objetivas de desarrollo, más allá de las herramientas que se han instrumentado para incentivar la actividad?**

Creo que la oferta cultural que hay es desproporcionada, sobre todo en Montevideo, para el mercado. En parte se genera porque hay una trayectoria que da sustento a eso. ¿Cuántos muchachos ves caminando por la calle con una guitarra? Más allá de que rasquen, no importa. Hay una tradición que sostiene. A la vez, el mercado tan estrecho por un lado limita y por otro potencia. Es muy fácil acceder a un maestro, acercarte y que te tire algunos piques, en la plástica, en la música, en la literatura... En la música es facilísimo

hablar con Rada o con Fernando Cabrera. Son tipos accesibles. En la plástica, cualquier tipo que esté laburando. En la literatura también. Acá accedés rápidamente porque el techo es bajo. Si el mercado te permite, podés trabajar libremente.

**En noviembre vas a exponer en el Museo Nacional de Artes Visuales. ¿Qué vamos a poder ver en ella?**

Una selección de trabajos de cuarenta años, del 79 al 2019. Tenemos la sala chiquita del 79 al 2000 y la sala que es una especie de C es desde el 2001 al 2019. Solo carátulas, discos, libros y revistas que fui seleccionando. Las imágenes que no son mías las saqué, excepto casos emblemáticos; en *Canciones Propias* de Cabrera el dibujo es de Fermín, pero la tipografía la diseñé yo específicamente para el disco. 📀

# Rugendas y la nueva Troya

El pintor alemán llegó a Montevideo en marzo de 1845, cuando la ciudad estaba bloqueada por mar y sitiada por tierra, pero culturalmente abierta al mundo. Frecuentó sus salones y tertulias, empatizando con la causa de lo que Alejandro Dumas llamó la «Nueva Troya». El Museo Histórico Cabildo exhibe actualmente varios dibujos y una pintura de historia que Rugendas dedicó a los «heroicos defensores» de Montevideo.<sup>1</sup>

CAROLINA PORLEY

Johann Moritz Rugendas (1802-1858), conocido en América como Mauricio Rugendas, es uno de los pintores viajeros más relevantes del siglo XIX, y el único que visitó América en dos oportunidades recorriendo desde México al Cabo de Hornos. En total fueron casi 20 años (de los 56 que tuvo de vida) en los que estuvo en la región. Brasil y Chile fueron los países donde más tiempo permaneció y trabajó. Rugendas provenía de una familia de artistas de Augsburgo. Su padre era un acreditado pintor de batallas y él mismo se formó como artista en la Academia de Múnich. Empezó su primer viaje con tan solo 19 años y tuvo como único destino Brasil, donde permaneció tres años y medio, recorriendo Río, Minas Gerais, Mato Grosso, Espírito Santo y Bahía. Durante ese tiempo realizó cientos de dibujos y pinturas con acuarelas y tinta china. Los temas iban desde paisajes y vistas geográficas, en los que, con gran precisión, logró captar los detalles fisionómicos de las diversas especies vegetales, a escenas costumbristas tomadas de sus contactos con los pueblos indígenas y los negros esclavos. Al regresar a Europa en 1825 se dirigió a París, donde logró que la famosa editorial de álbumes litográficos, Engelmann & Co, publicara parte de sus trabajos. Así surgió *Voyage pittoresque dans le Brésil*, publicación que fue apareciendo en fascículos entre 1827 y 1835 y que contó con 100 láminas agrupadas en las secciones «Paisajes», «Retratos y Costumbres», «Hábitos y costumbres de los indios», «Vida de los europeos» y «Hábitos y costumbres de los negros».

*Voyage pittoresque dans le Brésil* alcanzó gran popularidad en Francia, al punto de que la Casa Zuber imprimió la colección de papeles de pared «Les Vues du Brésil», mientras la fábrica de porcelanas Sèvres decoró una serie de platos con motivos tomados de láminas de paisajes. También el naturalista prusiano Alexander von Humboldt, a quien Rugendas conoció en París, quedó impresionado con la exactitud descriptiva del artista y le encargó nuevos dibujos de palmeras, helechos y bananos que luego incluyó en su libro *Fisionomía de las plantas*. La relación con este científico fue fundamental a lo largo de la vida del pintor, dado el apoyo que siempre le prodigó. En su segundo viaje al continente, que se extendió entre 1831 y 1846, Rugendas pareció perder interés en el celoso registro de la naturaleza que tanto fascinó a Humboldt, y pasó a desarrollar una pintura más bien ágil y temperamental, de escasa línea y marcadas pinceladas, incluyendo producciones al óleo (técnica que había despreciado pero que comenzó a utilizar en México) y al aire libre. En esos 15 años recorrió gran parte de América Latina, desde Haití a la Patagonia, con una estadía prolongada en Chile (ocho años) donde se dedicó fundamentalmente a temas sociales, políticos y etnográficos.

## Rugendas en el Cabildo

El artista llegó a Montevideo, el 26 de marzo de 1845, en plena guerra Grande. Desde aquí viajó a Buenos Aires y a distintas zonas de la pampa, y en julio partió a Río, donde estuvo un año antes de regresar a Europa.

Su producción en el Plata incluyó cientos de dibujos, acuarelas y varios óleos, la mayoría de escenas costumbristas que tienen al gaucho como protagonista, así como de otros tipos sociales que se congregaron en torno al conflicto bélico: soldados criollos, legionarios extranjeros, negros libertos alistados, entre otros.

Rugendas se integró rápidamente a los círculos liberales más influyentes, de autoridades del gobierno de la Defensa, diplomáticos y exiliados porteños.

Ya en Chile había iniciado amistad con Domingo F. Sarmiento, quien en 1846 afirmó desde Río que «Humboldt con la pluma y Rugendas con el pincel son los dos europeos que más vivamente describieron América».

Entre otros emigrados, Rugendas conoció en Montevideo al escritor romántico Esteban Echeverría, autor del célebre poema *La Cautiva*, el cual le inspiró uno de sus óleos dedicados a malones indígenas, *El rapto de la cautiva* (1845), que los uruguayos fácilmente vinculamos con uno muy similar pintado por Juan Manuel Blanes, 30 años después, *Rapto de una blanca* (colección del Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco).

El contacto fue gracias a la mediación de Mariquita Sánchez de Mendeville, exiliada porteña acusada por Rosas de «afrancesada», a quien Rugendas retrató recostada en un ombú en su quinta de San Isidro (*Retrato de María Sánchez de Mendeville*, 1845). Es posible que a través de Mariquita el pintor haya conocido también al ministro de guerra del gobierno de la Defensa, Melchor Pacheco y Obes. Enviado a París en



Detalle de *Retorno de Garibaldi*. Óleo.



*Retorno de Garibaldi*. Óleo.

busca de apoyo, Pacheco logró que Alejandro Dumas difundiera su mirada sobre el conflicto regional que entonces enfrentaba al gobierno colorado de Montevideo y a las propias potencias europeas, con el gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas y su aliado oriental, Manuel Oribe. *Montevideo o la nueva Troya* fue un texto clave de la propaganda europea antirrosista, en el que Dumas presentó a la ciudad oriental como la «esperanza de la civilización» frente a la «barbarie» personificada por el caudillo federal. Como el escritor francés, también Rugendas dedicó tiempo y talento a enaltecer a los «heroicos defensores de Montevideo». Al llegar a Montevideo el artista realizó un retrato de Pacheco y Obes. El dibujo a lápiz

representa el rostro y hombros del político colorado, con un delicado trabajo en la cara, el bigote y la barba, y una mirada seria y desafiante. Un año después, en marzo de 1846, realizó un retrato, también a lápiz, de Fructuoso Rivera. Lo hizo cuando el dirigente colorado estaba por retornar al país luego de su exilio en Brasil. El artista y el político se conocieron en la casa de Sir Hamilton, cónsul de negocios de Inglaterra en Río. Ese retrato le imprime a Rivera -entonces de 62 años- un aspecto fuerte pero elegante, y sin dudas afrancesado. Su figura aparece refinada, con su cabello arreglado, el rostro delicado y su vestimenta de civil, distinguida. El atuendo está compuesto por una levita de corte francés de cuello

amplio, acompañada de extendidas solapas que cubren el pecho, un chaleco y un oscuro corbatín.

Tanto el retrato de Rivera como el de Pacheco se encontraban en la Colección de Estampas de Múnich, hasta que en 1928 fueron adquiridas, junto a otros retratos de dirigentes sudamericanos, por el pintor brasileño José Wasth Rodrigues. En la década de 1930 el retrato de Pacheco y el de Rivera pasaron a manos de coleccionistas uruguayos. El primero fue adquirido por el bibliófilo Ricardo Grille, y hoy pertenece a la Biblioteca Nacional, mientras que el de Rivera fue comprado por el historiador José María Fernández Saldaña -autor de un célebre estudio sobre la iconografía del expresidente- quien luego se lo vendió al coleccionista Octavio Assunção, quien a su vez lo vendió en 1963 al gobierno departamental de Montevideo.

Además del retrato de Rivera, el Museo Histórico Cabildo conserva varias obras originales de Rugendas, incluyendo un óleo histórico -que también procede de la colección Assunção- y 28 dibujos a lápiz que estuvieron muchos años guardados en una caja fuerte y lamentablemente presentan un avanzado estado de oxidación.

La mayoría de esos dibujos están fechados y situados en Montevideo entre marzo y mayo de 1845. Representan distintos personajes (gauchos, soldados, legionarios) solos o en grupos, con sus atuendos característicos (distintos tipos de ponchos y sombreros, chiripas, accesorios y armas), sus poses típicas y sus rasgos fisionómicos (criollos, europeos, negros, mulatos).

Varios están acompañados de anotaciones sobre los detalles de las vestimentas, incluyendo referencias al color o al diseño. Por ejemplo, uno representa a un gaucho de cuerpo entero, con poncho, boina y chiripá. En el lado superior derecho, una inscripción recuerda los colores de cada pieza: «Poncho-un azul oscuro» «empolvado forro rayado», «gorra-amarante con negro», «chiripa verdigris-claro», «chaqueta azul, cuello amarillo».

De este modo queda clara la función documental de estos dibujos y su sentido de apuntes para composiciones futuras a realizarse en color. De hecho, varios de estos dibujos fueron utilizados por Rugendas en el óleo *Retorno de Garibaldi después del combate de San Antonio*, tal como puede constatarse de una comparación entre las figuras.



Pintado en Río a fines de 1846, *Retorno de Garibaldi* es un óleo de claro sentido propagandístico. Representa a Giuseppe Garibaldi (1807-1882) y sus hombres cuando regresaban a Montevideo tras librar la batalla de San Antonio, ocurrida el 8 de febrero de ese año en Salto. El enfrentamiento entre la Legión Italiana y las tropas oribistas al mando del general Servando Gómez, quien contaba con refuerzo militar rosista, se prolongó por más de 12 horas, y pese a la inferioridad numérica -con una relación de 4 a 1- y las numerosas bajas sufridas, Garibaldi salió victorioso, al punto que la batalla de San Antonio es la más famosa de las libradas por el italiano en Sudamérica. En setiembre de 1846, Garibaldi fue recibido en Montevideo como héroe nacional, luego de que el gobierno de la Defensa emitiera un decreto agradeciéndole por la «gloriosa jornada» de «tanto heroísmo».

Si bien se trata de un óleo inconcluso, puede considerarse una de las pinturas de historia más importantes que Rugendas realizó en Sudamérica luego de la *Batalla de Maipú* (1837), que la duplica en tamaño y que se encuentra en el Palacio de la Moneda en Santiago.

El cuadro, que no está firmado, ubica el recibimiento en las afueras de Montevideo. A la derecha se ve la silueta del Cerro y a la izquierda están vagamente representadas las torres y cúpula de la Catedral.

Vestido con atuendo rojo (pantalón, pañuelo y gorra) de los legionarios italianos y un sobretodo azul propio de los oficiales de Montevideo, Garibaldi se encuentra en el centro de la composición mirando fijamente al espectador (por ser un óleo inconcluso, los rasgos fisionómicos no deben estimarse).

A su lado está Anita Garibaldi (1821-1849), la combativa esposa brasileña, quien acompañó a la legión como enfermera. Rugendas no la representó vestida ni como enfermera ni como combatiente, sino de un modo más convencional, como una dama, la esposa del héroe, con vestido blanco y collar y en la cintura una faja roja, símbolo de la causa republicana.

Ella mira hacia arriba, donde hombres a caballo representan a los jefes militares de la Defensa, que acudieron al lugar a recibir a los héroes de San Antonio.

A los pies de Anita aparece apenas bocetada la figura de un niño o niña, tal vez su hija Teresita, que entonces tenía poco más de un año, y al lado de Giuseppe un niño



Rívera.

de unos seis años, quizás el hijo mayor, Menotti.

Detrás de Garibaldi están los hombres que pelearon a su mando: los exiliados y residentes italianos convertidos en legionarios, soldados criollos, negros libertos, cada uno con sus atuendos, rasgos y poses diferenciados, mostrando la diversidad de la tropa garibaldina.

Uno de los soldados detrás de Garibaldi probablemente sea el negro liberto Andrés Aguiar, servidor incondicional del italiano quien murió en 1849 peleando por la república romana.

Sabemos que Rugendas realizó este cuadro a fines de 1846 en Río. No sabemos si respondiendo a un encargo -quizás del gobierno de Montevideo e incluso del propio Rivera a quien ya había retratado- o por simpatías con los legionarios.

Claramente no lo hizo en el mejor lugar: Río era la capital del Imperio de Brasil, contra el cual Garibaldi y su esposa habían luchado unos años antes en la revolución de los farrapos (1835-1845). Parece claro que la obra puede interpretarse como un homenaje de Rugendas a los Garibaldi, en un momento en que la fama de Giuseppe se limitaba a sus luchas en Brasil, mientras que la figura de Anita -hoy reconocida como «la heroína de los dos mundos»- era prácticamente desconocida. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> El título de este artículo recoge su nombre de la exposición que ofrece el Museo Histórico Cabildo sobre el pintor alemán a partir de obras de su propio acervo, y que podrá verse hasta mayo de 2020.

# La restauración de objetos artísticos: Horacio Nigro Geolkiewsky

La conservación y restauración de bienes culturales u objetos de producción simbólica es una actividad profesional dedicada a fomentar la permanencia de aquellas manifestaciones, al protegerlas y rescatarlas de manera que se logren transmitir a generaciones futuras al asegurar su uso y su significado histórico, artístico y social. Horacio Nigro (Montevideo, 1956) se dedica a la restauración de objetos artísticos domésticos e institucionales de variada procedencia. Su dedicación a esta labor en su taller de Canelones 1146 oficia como un puente entre el pasado y el futuro de una parte de nuestra cultura.

ÓSCAR LARROCA

## ¿Cuáles fueron tus inicios? ¿Es una vocación? ¿Surgió como una necesidad?

Tengo 63 años, somos tres hermanos. Uno de ellos está en Europa y yo soy el que se quedó acá. Desde el punto de vista de la parte artística estoy siguiendo el oficio que todos los hermanos mamamos de chicos de mi padre.

## Tu padre era restaurador.

De objetos de arte y antigüedades. Nació en Durazno, se crio a orillas del río Yí, y ese contacto con la naturaleza, de montes, de río y de paisajes, le generó una sensibilidad temprana; además mi abuelo era decorador de zaguanes. Subía las escaleras y pintaba guardas, guirnaldas, frisos, que antes eran comunes en las casas antiguas.

## ¿Ejerció el oficio en Durazno?

En Durazno se inició en el dibujo. Era el mejor en la clase, tenía buena calidad y, apremiado por la situación económica, los padres y hermanos vinieron a Montevideo. Mis bisabuelos, que venían de Italia, vinieron a Uruguay convocados para la construcción de los granitos del Palacio Legislativo.

## Se precisaba mucha mano de obra.

### Además, el mercado del interior era más reducido que el que podía darse acá.

La bonanza de ese trabajo terminó con la construcción del Palacio, y la gente que trabajaba en la piedra se fue al interior del país a trabajar como labradores y chacreros. Algunos llegaron a las afueras de Durazno.

## ¿O también para realizar un trabajo menor para algún arquitecto?

No, en aquella época era así. De trabajar la piedra pasaron a ser labradores. Mi padre y mis abuelos vinieron a Montevideo en el año cuarenta y pico y se afincaron en Aires Puros. Era un barrio pintoresco y en su juventud se juntaba con pintores; fue al taller de Ribeiro y otros más y comenzó a salir a pintar con caballete. Pintaba como entretenimiento, también dando salida a su vocación artística y a su sensibilidad. Regalaba cuadros a los que se casaban.

## Seguramente el oficio de la pintura colabora a la hora de ejecutar el arreglo de una pieza.

Eso vino mucho después, cuando mis abuelos fallecieron. Mi padre quedó a cargo de los hermanos menores; tenía que darles la manutención, casa y comida, así que se largó a trabajar en esos oficios que son insalubres hasta que en un diario apareció un requerimiento de un taller de restauraciones de un alemán bastante particular. Mi padre presentó la carpeta con sus trabajos y el alemán le preguntó si sabía hacer manos, porque ese taller se dedicaba fundamentalmente a la restauración de imágenes religiosas, que en aquella época (en los años cuarenta y pico) era bastante requerido, porque la curia, la Iglesia uruguaya, prestaba mucha atención al mantenimiento de las imágenes en las iglesias.

## En el marco de una sociedad mucho más devota de la fe religiosa.

Sí, pero mi padre se casó y decidió independizarse del taller. No quiso trabajar más con un sueldo. Por fortuna, leía mucho, era muy lector y sensible para el arte. Fundó un atelier de restauraciones, *Souvenir*, donde se destacaba no solo la restauración de santos y vírgenes, sino también de artesanías, decoraciones, imitaciones de mármol, abanicos, estatuas, óleos, tallas, altares... Su taller estaba en la calle Canelones casi Paraguay, donde yo nací. Se instaló en el living y los clientes entraban por el hall. Tenía una mesa de trabajo llena de frascos y elementos que forman la caja de recursos: tornillos, pedazos de hierro y materiales diversos que ayudaban a la tarea diaria. Lo ayudaba su esposa. Mi padre se casó primero con mi madre y nacimos dos hermanos; mi madre era colaboradora. Se separaron en el 63, mi padre se volvió a casar y trabajó con la asistencia de su compañera. Se repartían el trabajo; su esposa armaba los rompecabezas y mi padre realizaba las etapas posteriores como la terminación, el pincel fino... Mi padre tenía varios compañeros, entre ellos, Milton Barra, que era restaurador del Ministerio de Educación y Cultura. Barra fue el que hizo el último trabajo en el cielorraso del Teatro Solís. Después quedó a cargo de la jefatura del taller de restauraciones artísticas del ministerio. La hija de Barra es restauradora y química de grado profesio-



Dos generaciones y un mismo oficio.

nal, oficio que desde el punto de vista académico yo no tengo. Tiene una formación universitaria en ciencias y hace trabajos de restauración de pinturas de caballete con métodos científicos. Fue la que integró el equipo de restauradores de *El Desembarco de los Treinta y Tres Orientales*. Ahí requirieron la labor de químicos, físicos, de rayos X, entre otros, para la restauración de un cuadro de valor patrimonial que está a la altura del Pabellón Nacional. Es un cuadro que necesariamente hay que proteger.

#### ¿Había más trabajo a mediados del siglo pasado?

Sin dudas estamos hablando de una generación de vacas gordas, mi padre trabajaba para familias de clase media para arriba. La sociedad pudiente uruguaya conservaba en su casa un ajuar de elementos decorativos y de uso que eran joyas.

#### Además si algo se rompía la gente lo quería arreglar inmediatamente. Ahora hay cierto desdén y descuido, por lo que se puede ver: la gente ya no mantiene su propio acervo.

Montevideo tenía grandes bazares donde se importaba la buena manufactura de porcelana europea. Venían hasta muñecas que habían estado en subterráneos de Londres. Una vez vinieron con una muñeca con pelo natural que había estado en un refugio mientras bombardeaban Londres. Esa muñeca era un pedazo de historia.

#### La fabricación de juguetes no era muy frondosa en Uruguay.

Acá se hacían muñecas de papel maché cubiertas con una pasta de yeso y cola de pescado. Es una pasta escultórica más dura que el yeso. No podíamos reponer los ojos de las muñecas porque no los teníamos, ni otros elementos propios de la mecánica de las muñecas parlantes. Nunca pudimos especializarnos. Dentro de la restauración hay caminos independientes y nichos de trabajo. Mi trabajo es exclusivamente sobre objetos de arte y decorativos. La sociedad uruguaya tenía una necesidad de mantenerlos. Además, tenían afecto por la calidad, la gente comparaba cosas buenas. Las familias ricas tenían objetos de gran valor y de gran manufactura. El trabajo manual era fundamental, como las flores hechas a mano. Donde no podemos abordar la restauración eficaz es en los objetos de uso: la vajilla, las teteras, el vidrio... De cualquier manera, la regla número uno de la restauración es intervenir lo mínimo posible. Cuanto más se restaura más problemas hay en la durabilidad.

#### La restauración perfecta es la que menos se nota.

El desafío es disimular lo que está roto. Había materiales muy rudimentarios; los trozos de cerámica se pegaban con goma laca, una especie de resina de un vegetal que viene en escamas, con un soplete de alcohol. Mi viejo ponía una montaña de escamas en el piso, las fundía y hacía barras.

#### El avance de los adhesivos entonces fue útil para el trabajo.

Sin dudas. Dan durabilidad, son transparentes, son más fuertes; eso mejora el resultado. El advenimiento de *Araldite*, que mi padre compraba de a kilo, fue un mejoramiento en los materiales. Después se compraban, para dar las bases cromáticas, tierras de colores que comprábamos en la vieja pintorería San José. Apenas entraba se sentía el olor de los químicos, y en el fondo tenían barriles de polvo ocre, verde... Se usaban mucho en la cartelería política.

#### Los afiches se hacían con serigrafía de tierra de color. Después vino la pintura industrial.

Exacto, aunque yo sigo usando tierra de colores: media cucharita de café para hacer mezclas que permitan equiparar y construir colores. La gran contra del trabajo es el envejecimiento de la restauración. El adhesivo puede debilitarse con el tiempo, el blanco empieza a quedar amarillento... Los elementos que tienen barnices para dar brillo fallan más. El cliente reconoce que se va a conservar hasta cierto tiempo. A veces vuelve a hacer una revisión. El tiempo, el sol, la luz y la humedad alteran lo que originalmente es una pieza mineral; la porcelana es una fusión de vidrios y minerales puros y sólidos, y la restauración es más frágil, sujeta a cambios y evoluciones.

# RESTAURADOR DEL PASADO

Nota de prensa  
por Elina Berro.  
Diario El País,  
15/1/67.

*La ventana está abierta, las cortinas vuelan con la brisa refrescante... Se oye un crash!, y luego un grito: —"Ay, el jarrón!"*

*Por el suelo, derrumbado por un inesperado y frágil enemigo—el voile, que el aire nutrió de extrañas fuerzas— yace un jarrón en varios pedazos esparcidos por la alfombra. Era un enorme y precioso Ming que guardaba en su panza grisácea y dorada muchos recuerdos y secretos familiares. Comprar otro, suponiendo que algún bazar de Montevideo tenga un ejemplar así, tan prestigioso, es gastar una fortuna. Y aunque se pueda gastar esa fortuna, ya nunca sería aquél. Entonces, pasado el sofocón, enjugadas las lágrimas, el jarrón se mete dentro de una plebeya bolsa de supermercado y se lo lleva al restaurador, especie de mago que todo lo puede.*

Horacio Nigro es uno de esos magos. Nació en Durazno, a pocas cuerdas del río Yí y hay que pensar que fue el río el que inundó su infancia de paciencia, de colores, de sortilegio, inefables elementos de su arte. También usa pinceles, y laca, y esmaltes; pero estos productos se compran en las ferreterías y el don que tiene Nigro para devolverle la vida a la porcelana o al cristal parece arrancar de más lejos y no ser tan fácilmente transferible. Es un hombre de 43 años, de ojos claros y mirada mansa. Hace 20 años que viene pegando trocitos, reemplazando aquellos perdidos o hechos polvo y recuperando los dorados y los suaves tonos imprecisos de un Meissen o de un Saxe.

—Yo tenía 7 años cuando ayudaba a mi padre, que era decorador de interiores. Entonces se usaban los paisajes pintados en las paredes. Cuando no tenía nada que hacer me iba hasta el río, a contemplarlo. Es maravilloso, el Yí. Misterioso y cantarino. Atahualpa Yupanqui le dedicó un triste: "El río Yí". Después me vino para Montevideo, como tantos, porque aquí todo tiene más posibilidades. Mis padres murieron, me hice cargo de la familia, trabajé en un comercio de decoración religiosa y allí, poco a poco, fui aprendiendo el oficio. Pero me hice solo; soy un autodidacta.

En el atiborrado taller de Nigro, en la calle Canelones, donde no se puede dar un paso sin riesgo de estropear aun más sus "pacientes" diseminados por el piso, una cliente le acaba de preguntar dónde puede aprenderse el oficio. "Creo —le contesta— que en la Universidad del Trabajo". Cuando la señora se va, se sienta en su silla y agarra una marquesa de porcelana Saxe cuya nariz está gravemente herida. "La verdad es que no sé bien cómo puede aprenderse esto, si no es así: lentamente, observando, con infinito respeto por lo que otros hicieron. Yo lei libros, me documenté, porque este trabajo requiere una cantidad de conocimientos generales, además de la artesanía. Hay que ser honesto para llegar a lo que estaba bien logrado. Es preferible, a veces, limitarse a reponer bien la fisura y no recurrir a elementos orgánicos que no han sido los originalmente utilizados. Mi trabajo no es sólo comercial; también es artístico.

Esta paciencia y esta habilidad impresionan como algo de otros tiempos. Precisamente es el tiempo uno de los factores de su éxito.

—No me puedo apurar, aunque me lo pidan, aunque me paguen el doble. Cada pieza exige un tratamiento especial y un tiempo para realizarlo. El jarrón Ming llevará más de un mes, porque se necesitan muchas horas para las diversas etapas.

Ceramista, escultor, pintor, Nigro dice que, aunque su oficio le gusta, otras cosas lo atraen. Aunque así no se autodefinen, es un idealista que cree en el ser humano, hasta el punto de estar convencido de que cada individuo posee la posibilidad de ser útil, de expresarse. Esta teoría, que Nigro desarrolla con un lenguaje fluido, más poético que político (no es religioso, ni está adherido a ningún partido, ni creencia política) se realiza mediante el cultivo del folklore.

—Soy indoamericano. Creo que es conociendo el arte y nuestro modo de ser que los pueblos de Latinoamérica podremos progresar. Yendo al fondo de las cosas. Creo que hay que darles una mano a los muchachos para que no vivan superficialmente, egoístamente, entre una picardía y la otra. Hay que rescatar cuanto tiene la vida de sabroso, y de perdurable. Debemos actuar en nosotros, no en yo. Por eso salimos de estas alllas (Nigro tiene al lado a su mujer, Lella Cardozo, oriunda de Rocha, quien lo ayuda, reconociendo que no tiene las condiciones de su marido) y vamos los dos a trabajar por los barrios. ¿Nunca oyó hablar de "El Alero"? Es nuestro grupo folklórico. Enseñamos a cantar y a bailar a los chicos de las escuelas. Fíjense: muchachos que nadie reparó en ellos,



que iban a crecer resentidos, sucios. Esta actividad les despierta energías, se sienten formando parte de un grupo, de una comunidad. Eso es importante, ¿no?

En el primer momento, esta declaración de Nigro sorprende, como siempre sorprenden —y hasta inspiran una absurda desconfianza— las palabras que no vienen respaldadas por las convenciones o por los intereses. Es una de las paradojas de nuestra época. Pero, bien pensado, y observando el amor con que Nigro y su mujer se dedican a rescatar del pasado cuanto éste tiene de valioso en lo material y en lo emocional, se comprende cabalmente que un hombre que une los pedacitos de porcelana trate de unir también, los hombres.

—Y otra nostalgia es la de no crear. Cuando me jubile me dedicaré a pintar, de nuevo.

Hay dos cuadros, dos paisajes, de Nigro en la pared, la única que no tiene estanterías rebosantes de adornos para componer. El resto de la casa, un departamento recientemente adquirido, no escapa tampoco a la invasión de objetos ajenos. "Esto no es una casa —admite la mujer de Nigro—; es un taller donde vivimos".

Otra característica poco moderna del arte de la restauración: su difícil estipulación económica.

—Nos tenemos que ganar un peso atrás de otro y luchar contra la inflación. Es imposible prever exactamente cuánto va a demorar un trabajo. Yo gano bien y si la crisis me dificulta la vida por un lado (Nigro tiene dos hijos, de 10 y 8 años y tuvo que trabajar durante un año y medio a razón de 16 horas por día para juntarse con los \$ 350.000 que le pedían por su departamento), como las cosas han multiplicado su valor, la gente acude más que antes a reponerlas cuando se rompen.

Y así como cada pieza requiere una atención prolija y exclusiva, así cada pieza oculta algo del ser humano: amores, caprichos, vanidad, memoranzas. Y misterio. Una tarde llegó una señora con un finísimo jarrón de Cantón para componer. "Se lo dejo mientras voy a atracar el coche y vengo en seguida" —dijo—. Jamás volvió.

—¿Qué le habrá pasado? —se pregunta todavía Nigro después de muchos años. Y su mirada se pasea sobre tanto mudo testigo.—E.B.

**Convengamos que el sol afecta todo tipo de papeles, pigmentos como la acuarela, el acrílico, el óleo...**

En cuanto a la restauración de cuadro sobre telas, mejor que pase por las manos de personas especializadas. Acá no hay especializaciones, aunque Uruguay tenga un patrimonio pictórico importante. Mis restauraciones no tienen la base científica que es el estudio de la tela y de los elementos para que su restauración no altere más lo que ya está. Están las repintadas, hechas por personas sin el conocimiento específico... las limpiezas mal hechas, los daños en la superficie original.

**A lo largo de la historia hubo muy malas restauraciones de cuadros famosos que actualmente se tratan de retirar a bisturí y pinzas quirúrgicas, por decirlo de algún modo.**

Con rayos X se visualizan las capas de pigmentos, por espectroscopía. Yo no estoy a esa altura, lo mío es más doméstico. Si me viene un Figari se lo doy a otra persona.

**Un buen restaurador de cuadros tiene que saber un mínimo de dibujo. Por más pequeña que sea la pincelada tiene que tener cierta motricidad y un conocimiento mínimo del espacio.**

Eso se va logrando con práctica si se ejerce con rigor. Para hacer una mano o un dedo, por ejemplo, de una dama, no hay que dibujar mano de chimpancé. Tiene un meñique cerrado, el índice abierto, elegancia; las falanges se construyen paso a paso.

**Sé que te han traído esculturas sin una mano o sin dedos y tuviste que rehacerlos.** Yo hago una mano izquierda según el diseño y estilo de lo que veo en la derecha.

**Salvo que tengas una fotografía de la pieza original.**

Me han traído. Lo importante es que el cliente se vaya satisfecho y que no regrese. Ese es mi objetivo principal. Como este taller siempre se movió con el boca a boca más que a través de publicidad, depende de que todos trabajemos bien.

**Hablando de los progresos, hay otro tipo de materiales que son consecuencia de los cambios producidos en la industria.**

La melamina, por ejemplo.

**Los productos chinos, el plástico a partir de fines de los 60. Cambió la cultura y cambió la necesidad de conservar.**

Sí. Se nota a partir de los 80 o 90. Antes, a las

familias les gustaba tener todo en condiciones para recibir gente en Nochebuena.

**Manteles, telas...**

Pesbres también. Yo tengo la figura de un pastor partida a la mitad. Estoy tratando de arreglarlo con acrílico, que es mucho más maleable, más elástico, pero tiende a oscurecerse cuando seca. Así que espero que seque y compenso. El trabajo con los acrílicos es mío, no de mi padre, que nunca lo conoció. Mi padre usaba laca líquida, tierra de colores, con esmaltes mates, semimates, y pinceles diminutos. Usaba pinceles con muy pocos pelos y los reservaba para hacer líneas. Son los defectos de ser autodidacta y de vivir encerrado en el taller. En cierto momento empezaron a surgir las casas de venta de artículos de artesano, que antes no existían. Hoy hay masillas de artesanato, que antes se hacía con otros elementos. Los materiales han cambiado para mejor. De todas maneras hay, por ejemplo, materiales como el litopón, que es un polvo blanco que mezclado con goma laca permite hacer una pasta tipo enduido.

**Hace un tiempo el litopón se usaba para hacer los fondos de los lienzos de las pinturas al óleo.**

Ya hace uno o dos años que no lo traen porque no hay demanda. Las tierras de colores dejaron de venderse porque eran saldos de fábricas de cerámicas que quedaban en venta para ferreterías. Es una lucha descubrir y trabajar con materiales.



El taller Souvenir. Tarjeta personal.

**Es un mercado chico que a los importadores no les interesa demasiado. Eso se vincula con el escaso interés en preservar. Se puede extrapolar al escaso interés en conservar el patrimonio edilicio, arquitectónico, sonoro, gráfico, fotográfico...**

Una de las cosas que este país necesita es la formación de gente especializada en oficios de patrimonio, restauradores y conservadores. Una vez me convocaron para trabajar en las paredes del Jockey Club, que eran de estuco. No había nadie en Uruguay que pudiera restaurar estuco, una pasta similar al yeso que queda muy duro y se usa para revestir paredes con imitación de líneas de mármol y piedra, en base a un material más blando, pero lo suficientemente duro como para disimular una piedra mucho más cara.

**También fue útil para simular el color del mármol en columnas o frisos.**

Ahora estoy lidiando con una escenografía que es un aquelarre de cosas antiguas, de piezas que quedaron abandonadas que nunca vinieron a arreglar. No dejaban la seña o no se interesaban.

**La restauración es una carrera contra el deterioro. ¿Es una forma de estirar el tiempo?**

Sí, sin dudas es preservar los valores y mantenerlos. En este caso el antecedente era mantener un acervo de objetos religiosos.

**Y pensás seguir hasta...**

Hasta que las velas se apaguen. ☹

# Pasajes cubiertos y galerías: formas de vivir la ciudad hace cien años

DANIELA TOMELO

Hace un siglo Montevideo y Buenos Aires miraban al otro lado del océano y París era la ciudad modélica. Costumbres, formas de vida y de consumo se reflejaban en espacios urbanos nuevos que pretendían mostrar que acá éramos modernos y civilizados. Parques, bulevares y galerías cubiertas fueron algunos de los espacios que trataron de construir nuevas ciudades habitadas por nuevos ciudadanos.

Los pasajes cubiertos fueron uno de los espacios más francamente modernos del siglo XIX, una invitación al paseo sin rumbo que descubría la esencia de la pluralidad humana que habita las grandes ciudades. Walter Benjamin, Charles Baudelaire, así como los surrealistas, sintieron una especial fascinación por esos nuevos espacios de modernidad. Julio Cortázar vio en ellos la posibilidad de transportarse en el tiempo y en el espacio. En su relato *El otro cielo*, el protagonista entraba al pasaje Güemes en el Buenos Aires del siglo XX y mágicamente era conducido a la Galería Vivienne en el París del siglo XIX. Simplemente sucedía eso, como contaba con naturalidad el personaje: «Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra.»<sup>1</sup>

El *flâneur* no era el único habitante de la ciudad decimonónica y no todo era magia y evasión. El consumo y la disponibilidad de bienes aumentaba y los pasajes fueron en definitiva lugares de compraventa por excelencia. El Pasaje de los Panoramas era uno de los sitios preferidos de Naná, la protagonista de la novela homónima de Émile Zola. La joven prostituta:

... adoraba el Pasaje de los Panoramas. Era una pasión que conservaba

de su juventud por el oropel de los artículos de París, las joyas falsas, las imitaciones en cinc sobredorado, el cartón simulando el cuero. Cuando pasaba por allí, no sabía apartarse de los escaparates, como le ocurría en los tiempos en que arrastraba sus chancletas de rapaza, extasiada ante los dulces y bombones de una chocolatería, oyendo tocar el organillo en una tienda vecina, entusiasmada sobre todo el gusto escandaloso de las chucherías de poco precio, neceseres en cáscaras de nuez, cuévanos de traperero para los mondadientes, columnas de Vendôme y obeliscos provistos de termómetros.<sup>2</sup>

El Pasaje de los Panoramas<sup>3</sup> fue, justamente, el primero en su género. Una calle cubierta por un techo de hierro y vidrio que ingresa en la manzana comunicando en este caso el Br. Montmartre con la calle Saint Marc. En las primeras décadas del siglo XIX se abrieron muchos otros pasajes: Verdeau, Jouffroy, Choiseul, Vivienne, du Caire, Veró-Dodat, Colbert, algunos cerca de la Bolsa otros vecinos a la zona de la Ópera y los bulevares. Con el correr del siglo los pasajes fueron se fueron haciendo más espaciosos, sus ingresos más importantes y la decoración más exuberante. Las ciudades europeas y america-

nas construyeron pasajes de gran porte, como verdaderas galerías comerciales. La luz de las cubiertas vidriadas, iluminadas al finalizar el siglo con electricidad, se transformaron en espacios de consumo y vida urbana moderna. Algunas de las más conocidas son la Galería Umberto I de Milán, la Vittorio Emanuele en Nápoles, la de Turín, la Galería Real Saint Hubert de Bruselas o la de Budapest. Las italianas y las francesas fueron sin duda las que estuvieron presentes en los proyectos de galerías que se pensaron para Montevideo y Buenos Aires.

## Buenos Aires: el Bon Marché y el Pasaje Güemes.

Como señala Elisa Radovanovic,<sup>4</sup> el primer pasaje cubierto en Buenos Aires fue el Roverano<sup>5</sup>, al que siguieron el Uquiza Anchorena<sup>6</sup> y el del edificio Barolo<sup>7</sup> ya en los años veinte del siglo XX. También el café Tortoni<sup>8</sup> tuvo un pasaje semipúblico, que cruzaba el salón del café comunicando Avenida de Mayo con la calle Rivadavia y que funcionaba como ingreso alternativo a la zona de billares.

Sin embargo, fue sobre la calle Florida que se construyeron dos ambiciosos proyectos inmobiliarios y comerciales en los que se embarcó la ciudad a fines del siglo XIX. El primero fue una iniciativa privada,

llevada adelante por la tienda francesa El Bon Marché, que pretendió abrir una sucursal en el Río de la Plata. Para ello adquirió una manzana en el centro de la ciudad porteña<sup>9</sup> y encargó a los arquitectos Roland Le Vacher y Emilio Agrelo la realización de un potente inmueble. Este se estructuró a partir del trazado de cuatro calles cubiertas cuyos respectivos ingresos se encuentran en cada una de las calles que conforman la manzana y que confluyen en una cúpula vidriada central. La fachada tiene un almohadillado y tratamiento neorrenacentista y los ingresos se resuelven con un portal de gran monumentalidad a modo de arco triunfal. El proyecto no prosperó, en parte debido a las nefastas consecuencias económicas de la crisis de 1890, por lo que el edificio terminado no albergó el Bon Marché. Sin embargo algunos sectores del edificio fueron ocupados. Talleres de artistas, la primera sede del museo de Bellas Artes y las oficinas del ferrocarril Buenos Aires al Pacífico que dieron el nombre con que aún se conoce: Galerías Pacífico.<sup>10</sup> A pocas cuadras de las Pacífico, en 1912, se construyó el Pasaje o Galería Güemes<sup>11</sup>, un edificio que además de la calle cubierta que comunicaba Florida con San Martín, tenía una altura de 140 metros, recorrida por 14 ascensores en apenas 60 segundos, lo cual



Galería Güemes. Revista *Técnica y Arquitectura*, 1916.



Galería Güemes. Ingreso por la calle San Martín.



Fachada Renacentista del Bon Marché, actuales Galerías Pacífico.

era un alarde de modernidad tecnológica. El uso del hormigón en un edificio de esa altura fue también ensayado por primera vez en Buenos Aires, lo que sumó un elemento más de asombro y aplauso para los contemporáneos. La decoración interior fue rica y cuidada: vidrieras con carpintería de bronce, mármoles importados de Italia, luminarias y la cúpula vidriada en el centro de la calle interior. Teatro, restaurante y salón de fiestas en el subsuelo completaban un edificio destinado claramente a nuevas formas de ocio y de consumo. El responsable en este caso fue el arquitecto Francisco Gianotti, un italiano llegado en 1909 a Buenos Aires y responsable de otras obras igualmente deslumbrantes tanto por su despliegue técnico como por su riqueza ornamental y artística.<sup>12</sup> En 1916 una edición especial de la revista argentina *Técnica y Arquitectura* dedicada a la galería señalaba:

Su examen revela, en efecto, una fusión de arte y ciencia hasta en los pequeños detalles, lo que demuestra el anhelo

constante del arquitecto de amoldar su obra a las exigencias sociales en sus progresivas evoluciones hacia el perfeccionamiento de nuestras costumbres, y por ende de nuestras necesidades de confort, higiene y arte, que son los grandes factores determinantes del concepto lógico de arquitectura, y a los cuales debe amoldarse todo programa de una gran construcción.<sup>13</sup>

Un proyecto con un cierto perfil pedagógico que llevaba implícito el perfeccionamiento de las costumbres. Vivir en casas más sanas e higiénicas, acostumbrarse a un ocio y consumo modernos y vivenciar la ciudad como paseo.

#### **Montevideo y la galería que no fue.**

En 1911 el gobierno batllista convocó a un concurso internacional para el trazado de avenidas, en el entendido de que abrir grandes arterias que fugaran en lo que serían grandes edificios públicos sería una estrategia de modernización urbana. Los objetivos del proyecto hablaban

también de la higiene de la ciudad, de su embellecimiento y de la mejora del tráfico. Del concurso, al que se presentaron tanto arquitectos extranjeros como uruguayos, resultó triunfador el italiano Augusto Guidini. Su ambicioso plan incluía la realización de una galería cubierta que se llamó Gran Galería. En esta oportunidad no se abrió una calle en un edificio a construir o una manzana preexistente, sino que se cubrirían dos calles de la zona más antigua de la ciudad. Las calles eran Sarandí, entre la Plaza Independencia y la Plaza Constitución o Matriz, y la calle que la cruzaba era Bacacay, que se prolongaba hacia el norte comunicando con una calle nueva. Los ingresos planteaban accesos monumentales del tipo arco de triunfo y suponían la construcción de edificios con fachadas igualmente imponentes de marcado carácter ecléctico. Esculturas alegóricas, cúpulas y mansardas, remataban las fachadas nuevas pero también modificaban las existentes. El frente de la galería, orientado hacia la Plaza Constitución, agregaba un tercer piso al Cabildo y





Montevideo. Proyecto Galería Monumental desde la Plaza Independencia.

lo remataba con fuertes cúpulas, dándole un carácter francés que diluía la austeridad del neoclasicismo español con que lo había proyectado Tomás Toribio cien años antes. Carlos Maeso celebraba la mutación cuando presentaba a la capital uruguaya como una ciudad tan europea que el viajero que la recorriera, decía, apenas se daría cuenta que se estaba en América. El único edificio colonial, decía Maeso, era el Cabildo (por entonces sede del Poder Legislativo) y será en breve modificado.<sup>14</sup> Las calles Sarandí y Bacacay se cerraban con una bóveda de medio cañón corrida, totalmente acristalada, conformando así la galería que contaría con una cúpula en el cruce de ambas. Hierro, vidrio y luz eran sin duda tres palabras que por sí mismas remitían a lo moderno.

¿Quiénes fueron en realidad los responsables del proyecto? El arquitecto proyectista, como mencionamos, fue el italiano residente en Milán Augusto Guidini. Convocado por el gobierno uruguayo, Guidini residió en Montevideo entre 1909 y 1914, año en que regresó a Italia cuando

fracasaron sus proyectos. La residencia milanesa de Guidini no es un dato menor; recordemos la reciente construcción de la imponente Galería Vittorio Emanuele en la ciudad italiana y las reformas urbanísticas en las que el propio Guidini había estado implicado. Sin embargo no basta con el proyecto del arquitecto para llevar adelante obras de tal porte, por lo que el poder político es tan responsable de sus éxitos como de sus fracasos. El proyecto de la galería se atribuyó, y así lo reiteró la prensa una y otra vez, a Daniel Muñoz (1849-1930). En la publicación *Uruguay a través de un siglo*, editada por Carlos Maeso en 1910<sup>15</sup>, se pueden ver varios grabados de la proyectada galería, cuya leyenda atribuye el proyecto al intendente, no por desconocimiento del arquitecto, sino porque evidentemente fue un proyecto fuertemente asociado a Muñoz. Lo mismo sucede en la revista *La Semana*, en la que en ilustraciones de tono humorístico se personifican la galería y el intendente como una pareja de enamorados que se separan. Muñoz fue el primer intendente

de Montevideo entre 1901 y 1911, cargo al que llegó luego de una extensa trayectoria como político, diplomático y periodista. De hecho había sido embajador uruguayo en Italia en 1896. En los años ochenta, Muñoz publicó una serie de crónicas montevidéanas bajo el seudónimo Sansón Carrasco. Como señala Raviolo:


La mirada de Muñoz, hombre del siglo XIX, abarca tanto su admiración por los progresos de la ciencia y de la industria, materializados en gran medida en la energía del vapor [...] como una sensible observación de los tipos y los ambientes que se van batiendo en retirada, pertenecientes a una civilización que va cediendo su lugar a las nuevas técnicas...<sup>16</sup>

Un observador de la ciudad, pero también, al decir de Fernández Saldaña, un hombre de mundo.

Los pasajes y las galerías fueron, en suma, programas nuevos que daban a las ciudades un carácter moderno y cos-



Montevideo. Proyecto Galería Monumental desde la Plaza Matriz. Obsérvese cómo el Cabildo queda integrado al proyecto.

mopolita. Más allá de las realizaciones, el propio proyecto y su discusión ponían a la ciudad y sus habitantes en el centro del debate y no era solo una cuestión de formas arquitectónicas, sino también de formas de vida. 

<sup>1</sup> Cortázar, J. (2001). El otro cielo en *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Clarín. p. 119

<sup>2</sup> Zolá, E. (1995). *Naná*. Barcelona: Olympia. p. 211

<sup>3</sup> 11 boulevard Montmartre.

<sup>4</sup> Radovanovic, E. (2002). *Buenos Aires. Avenida de Mayo*. Buenos Aires: Mario Banchik.

<sup>5</sup> Avda. de Mayo 560.

<sup>6</sup> Avda. de Mayo 751.

<sup>7</sup> Avda. de Mayo 1370.

<sup>8</sup> Avda. de Mayo 825.

<sup>9</sup> La manzana comprendida entre las calles Florida, San Martín, Viamonte y Córdoba.

<sup>10</sup> El edificio tuvo varias etapas de abandono y recuperación. En 1945 la intervención de los arquitectos Jorge Aslan y Héctor Ezcurra lo convirtieron en un centro comercial, introduciendo una cúpula central de hormigón. Se convocó a los artistas del Taller de pintura mural a realizar los frescos que aún hoy se exhiben en ella. Sus autores: Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Manuel Colmeiro, Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino.

<sup>11</sup> Florida 165. En 1967 y 1971 el sector sobre la calle Florida se incendió y la reconstrucción no respetó el antiguo diseño, transformando la fachada y la primera parte de la galería en una galería comercial de vidrio y aluminio. La galería mantiene su antiguo

esplendor desde la cúpula central hasta el ingreso por la calle San Martín, donde estaba el banco Supervielle.

<sup>12</sup> La Confeitería El Molino es una de las obras más destacadas del arquitecto. Gianotti se había formado en Turín, en cuya ciudad se encuentra una de las grandes Galerías italianas.

<sup>13</sup> *Revista Técnica y Arquitectura*. Galería Gral. Güemes. (enero 1916). Número extraordinario. Buenos Aires. p. XIII.

<sup>14</sup> Maeso, C. (1910). *El Uruguay a través de un siglo*. Montevideo: Tip. Y Lit. Moderna. P. 45

<sup>15</sup> Maeso, C. op. cit.

<sup>16</sup> Raviolo, H. (2006). *El Montevideo de Sansón Carrasco en Crónicas de un fin de siglo por el Montevideano Sansón Carrasco*. Montevideo: EBO.

90 años AGADU CIAC / LATINAMÉRICA

Más de 500 Artistas visuales socios de AGADU registran su arte y defienden los derechos sobre sus obras.

Sus creaciones se encuentran en la galería virtual

[www.agaduartistasvisuales.org](http://www.agaduartistasvisuales.org)

# BRECHA | A TODA COSTA

Si tu perro todavía no aprendió a traerte Brecha, nosotros te la llevamos...

Si vivís en Ciudad de la Costa podés recibir el semanario todos los viernes en la puerta tu casa y más barato.

**Suscribite o consultá por el 2902 5042**  
o [suscripciones@brecha.com.uy](mailto:suscripciones@brecha.com.uy)



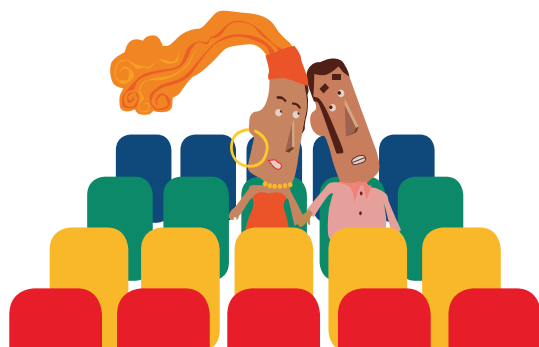
## Brecha



Cine - Fútbol - Carnaval - Teatro  
Danza - Música

Hacete Socio: 2402 9017

## Tu entrada a la cultura



## INFANTOZZI MATERIALES

### LÍNEA PROFESIONAL

NUEVOS PRODUCTOS

MEJORES TEXTURAS

MÁS COLORES

🏠 Av. Uruguay 1653 ☎ 2408 09 68\*  
🌐 [www.infantozzimateriales.com](http://www.infantozzimateriales.com)



## Centro de capacitación en Gestión Cultural **Agendá tu futuro**

### **Diploma en Gestión Cultural**

*De abril a diciembre:*

*lunes, miércoles y viernes de 18 a 20 hs.*

- Introducción a la Gestión Cultural
- Planificación estratégica
- Gestión de recursos humanos
- Contabilidad y finanzas
- Comunicación y marketing cultural
- Taller de proyectos
- Legislación cultural
- Negociación y recaudación de fondos

### **Curso de Gestión de la Producción Artística**

*De agosto a noviembre:*

*martes y jueves de 18 a 20 hs.*

- Introducción a la producción artística
- Producción artes escénicas
- Producción artes visuales
- Producción editorial
- Taller de montaje

### **Curso de Periodismo Cultural**

*De agosto a diciembre:*

*martes y jueves de 18 a 20 hs.*

#### **Un acercamiento a la tarea básica del periodista:**

comunicados de prensa, elaboración de informes, comentario crítico y entrevistas.

**El curso incluye herramientas para desempeñarse en medios tradicionales y digitales, además de fundamentos para la buena práctica periodística:**

redacción de notas, entrevistas, críticas y columnas de opinión, entre otros temas.