CÓDEX

FRANCISCO TOMSICH

Montevideo
2010

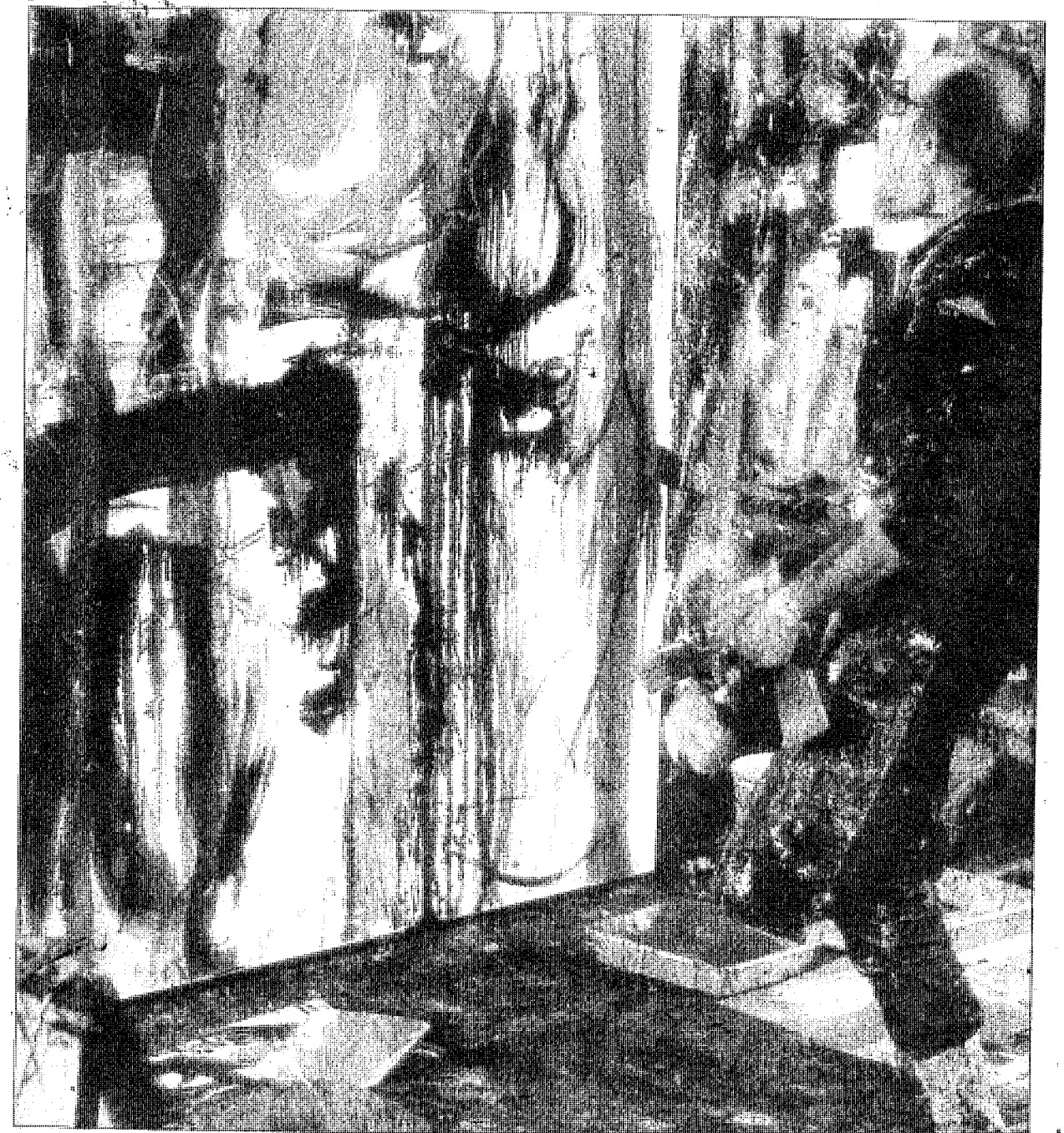
MUCHACHA CON VELO Palm Beach, Colección Ch. B. Wrightsman [n. 2
Conjunto (40 cm.).

ña en el Castillo de
lidad de uno de los
ntura internacional
nos cincuenta años.

>razo materno que consigue
: y aplacar, sin necesidad de
>ras, la inquietud del hijo.
muestra de Emilio Vedova
Castillo de Rivoli, no ha sido
ntología: las antológicas van
pañadas muchas veces por
ta pretensión de encontrar el
> en la evolución de un artis-
cual mal se adapta a la feno-
logía de cada práctica creati-
e, por definición, no "se en-
ra" en ninguna parte, sino
contrario es impulsada hacia
nás allá" del continuo movi-
o al cual la somete la bús-
de nuevos sentidos. La im-
te reseña (más de 160 obras
el '35 a la fecha) es un ver-
o happening, un acontecí-
o coherente con aquella sen-
lad teatral que Vedova ha in-
do a sus obras, accionadas
palabras de un diálogo im-
do fuera de los espacios del
; en la colectividad. En efec-
todos sus trabajos los inter-
>res son siempre tres: el artis-
>bra y la sociedad, en acuer-
n aquel compromiso firmado
adhesión, en acuerdo con
compromiso firmado con la
ón a los valores civiles y po-
del Frente Nuevo de las Ar-
Todo por la causa", procla-
en el '55.

ESDE VENECIA A

Bailarina, 1937.



Emilio Vedova en acción.

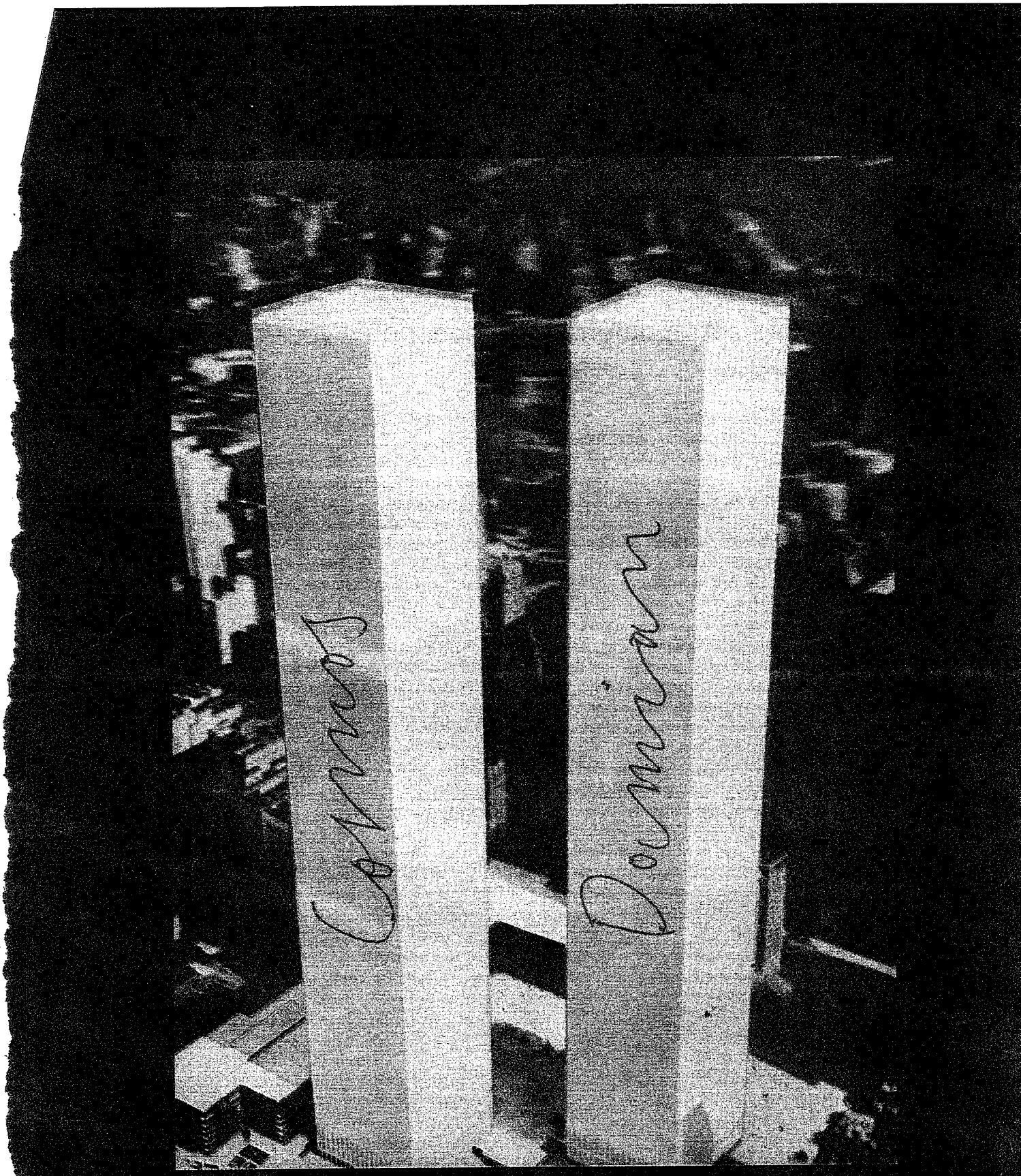
(Laserfotos de AP)

HAMBURGO, 1° (AP). — La tenista Mónica Seles, apuñalada en la espalda por un espectador en pleno partido, pasó la noche en un hospital tras determinar los médicos que la herida no era poten-

Susanne Raabe, dirigente del torneo Copa Citizen en la que ayer participaba Seles al ser agredida, dijo que se trataba de una sola herida de unos dos centímetros de profundidad entre los hombros,

agarró el lugar
hizo muecas
rápidamente as
momento par
se, pero se ma
fue retirada
ruedas del lug

Seles fue ll



Joseph Beuys
Cosmos y Damián, 1974
Tarjeta postal, Edition Klaus Staeck
© VG Bild-Kunst, Bonn 2002

det de Gassicourt). Realiza una serie de grabados con el grabador Copia que son verdaderas joyas en su género como "**El Amor reducido a la Razón**" (París. Bibliothèque Nationale de France), y "**El Cruel ríe del llanto que hace derramar**" (Harvard University, Fogg Art Museum). Trabaja también como ilustrador para el editor Pierre Didot en "**Daphnis et Chloè**" de Longus, "**Paul et Virginie**" de Bernardin de Saint Pierre, "**La nouvelle Héloïse**" de J. J. Rousseau y "**Phrosine et Mélidore**" de Gentil Bernard.

Muchos consideran a Prud'hon el más grande dibujante de su tiempo y tal vez el más grande en absoluto. Pero "*el verdadero genio de Prud'hon, su dominio, su imperio es la alegoría*" dice Delacroix en su espléndido estudio para la "**Revue des deux mondes**" en 1846. La alegoría que según el historiador de arte Winckelmann "*es la forma más alta de la pintura de historia*". Pero no la alegoría común ya de moda en la época cómo la practicaban los pintores de corte inmortalizando a los todopoderosos del momento. Sino la expresión de ideas generales, eternas, más allá de las contingencias, los conceptos más variados, el espectro de las virtudes y los sentimientos.

INCOMPRENDIDO Y CELEBRE

El no pertenecer a la escuela ortodoxa dominante le valió desde un principio duras críticas y fue, uno de los motivos de su infelicidad, pero el público recibe sus obras con entusiasmo siempre creciente. Porque al contrario de David y sus alumnos que dan importancia a la forma exterior, a los temas heroicos, "*Prud'hon prefiere sujetos de gracia espiritual, temas amorosos, recurriendo a los medios plásticos más adecuados como el 'modellato' del Correggio y el 'sfumato' de Leonardo*" (Sylvain Laveissière). 'Los románticos se identificarán en él, no sólo como víctima de la escuela neoclásica que Prud'hon puede considerarse un verdadero clásico en el sentido que medita su arte con equilibrio entre razón y sentimiento, sino como pintor de una naturaleza misteriosa, de sentimientos no sólo patrióticos y colectivos como era corriente en su tiempo sino como pintor de sentimientos individuales.

Durante toda su vida pasó necesidades económicas (al contrario de David o Girodet) pero no sacrificó su originalidad por la ambición de triunfar aunque sí "*deseaba ser un gran hombre y salir de la multitud de pintores mediocres*" escribe el Barón de Joursanvault. "*Prud'hon es el único pintor de su época*

"La justicia y la venganza divina persiguen al crimen", para el Tribunal Criminal de París. La restituyó y actualmente está en el Louvre

Verdad descienden sobre la Tierra" (Louvre). La Verdad, desnuda, guiada por la Sabiduría, una Minerva con casco y severos drapeados. Ideales de salvación para una sociedad destrozada, en plena época del Terror.

Con la caída de Robespierre (27 de julio de 1794) el pintor se retira a Rigny y luego de dos años vuelve a París. Pinta algunos retratos, trabaja en ilustraciones y también como decorador. El conde de Lannoy, financista y fabricante de armas enriquecido durante las guerras revolucionarias, le encarga la decoración de El Salón de la Riqueza (Hôtel de Lannoy). El máximo del refinamiento en cuatro paneles con cuatro figuras femeninas en tamaño natural que representan la Riqueza, el Arte, el Placer y la Filosofía. Helen Weston, actual estudiosa de Prud'hon, enfoca el análisis de esta obra como las reglas del buen vivir y el rol de la nueva clase pudiente, en su trabajo "**Working for a Bourgeois Republic**".

Finalizado el período del Directorio (1799) con Napoleón como Primer Cónsul y luego de la Paz de Amiens (con Inglaterra), Prud'hon [illegible] un extraordinario y [illegible] dibujo alegórico: "**La** [illegible] **vive** donde se celebra el [illegible] **matrimonio**".

PINTOR DE HISTORIA

En [illegible] el Secretario del Senado le encarga en 1805 para la Sala de Audiencias del Tribunal Criminal de París la tercera y la más célebre de todas sus alegorías: "**La Justicia y la Venganza Divina persiguen el Crimen**" (posteriormente fue retirada por la Restauración y actualmente se encuentra en el Louvre). Con gran fuerza las imágenes protagonistas, la Justicia y la Venganza, volantes y unidas en una expe- rencia a Caín y Abel, primer crimen de la humanidad.

Por primera vez Prud'hon se expresa con un realismo impactante y el éxito de este cuadro lo consagra como pintor de historia. Napoleón lo condecora en el Salón de 1808 y mientras tanto ya habían comenzado una serie de encargos oficiales. El más célebre: el retrato de la Emperatriz Josefina (Louvre) posando en su parque de Malmaison entre una vegetación exuberante, de acuerdo al gusto de la Emperatriz por la Botánica. En primer plano, una planta curiosa: la "Josephinia Imperatricis" llamada así en honor de la soberana quien trasluce una melancolía que se repite en otro retrato (Chateaux de Malmaison), como si presintiera su divorcio en 1809 y su muerte en 1814.

"El alma rompiendo los lazos que la atan a la Tierra", su última obra, inconclusa.

Melancolía de la modelo y melancolía del pintor. Toda la carrera del artista ha sido enfocada por sus historiadores (ya desde el siglo XIX Charles Blanc, Voïart, Delacroix,

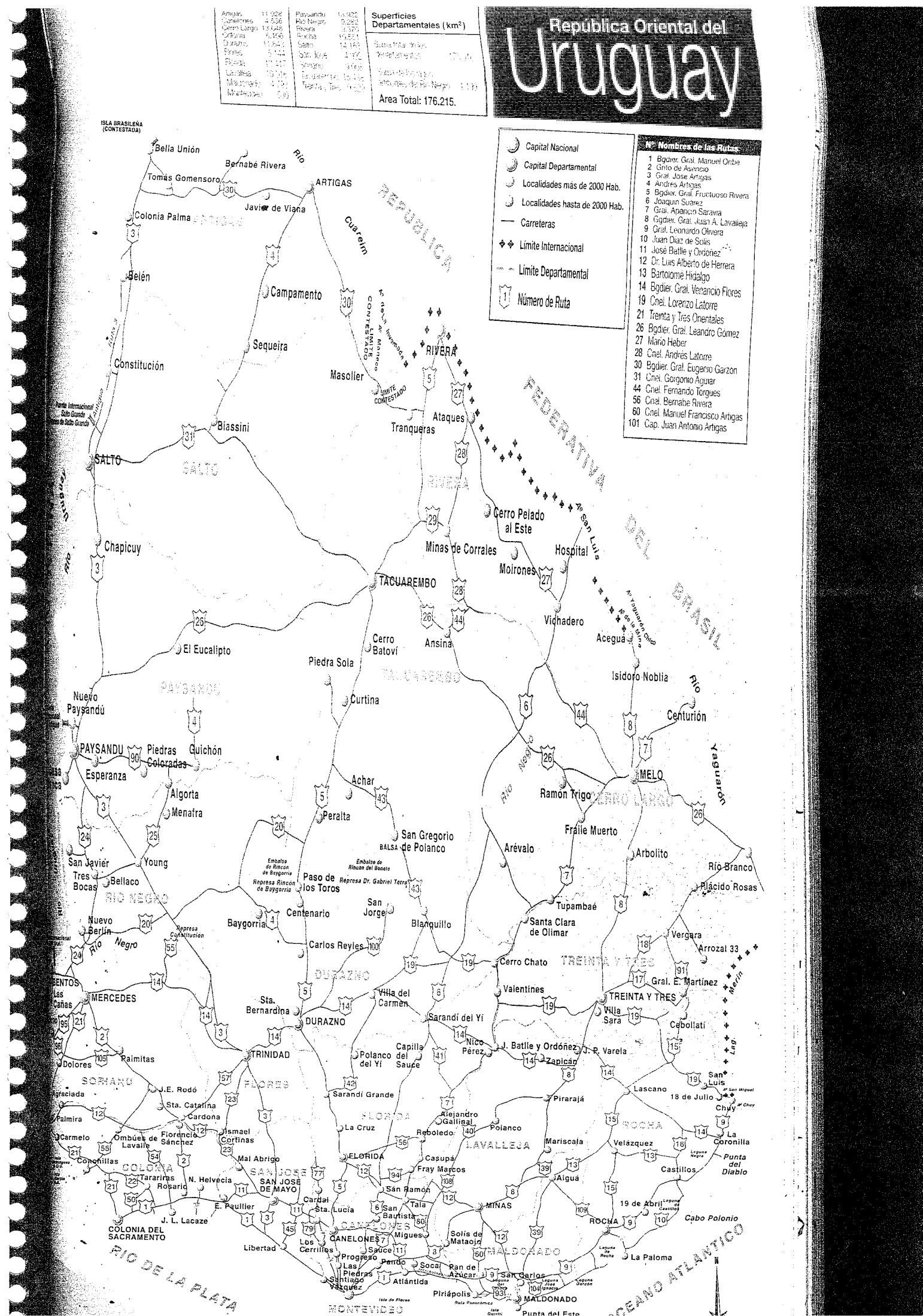
ble en sus dimensi[illegible] ras, 120 dibujos y pas[illegible] bados)— ofrece en [illegible] impresionante talen[illegible] no plenamente recon[illegible] pertenecer a la "Gra[illegible] doxa del neoclacisi[illegible] versidad hoy a la dis[illegible] más notoria, como [illegible] nifiesto también los [illegible] sos de su obra (Susa[illegible] Slayman, Weston, [illegible]

Casado desde [illegible] años con Jeanne Pe[illegible] vo cinco hijos, se s[illegible] es internada en una [illegible] por disturbios me[illegible] queda a cargo de [illegible] todos los artistas ofici[illegible] Sorbonne rebautiz[illegible] cional de las Cienc[illegible]

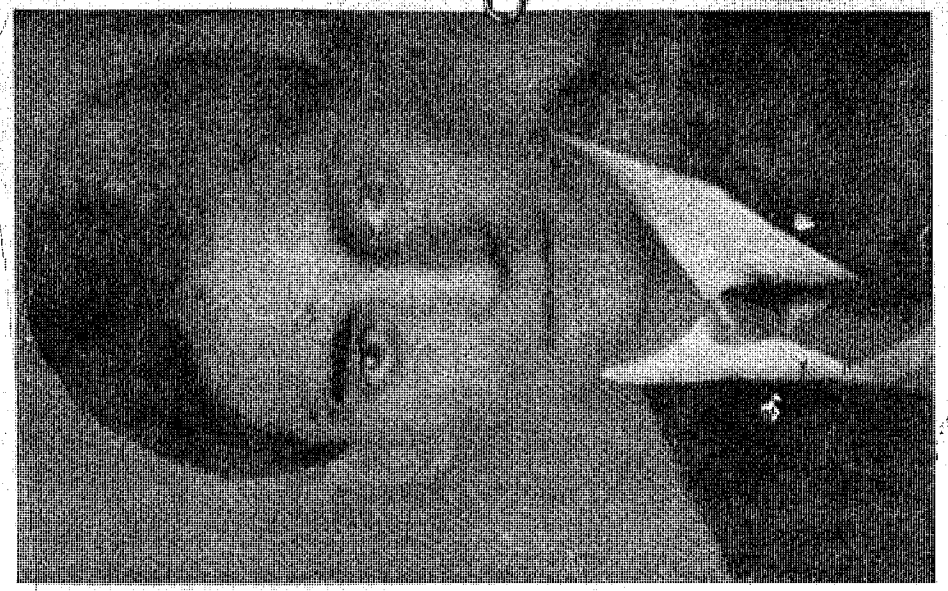
TALENT[illegible] DESDIC[illegible] CONSTA[illegible]

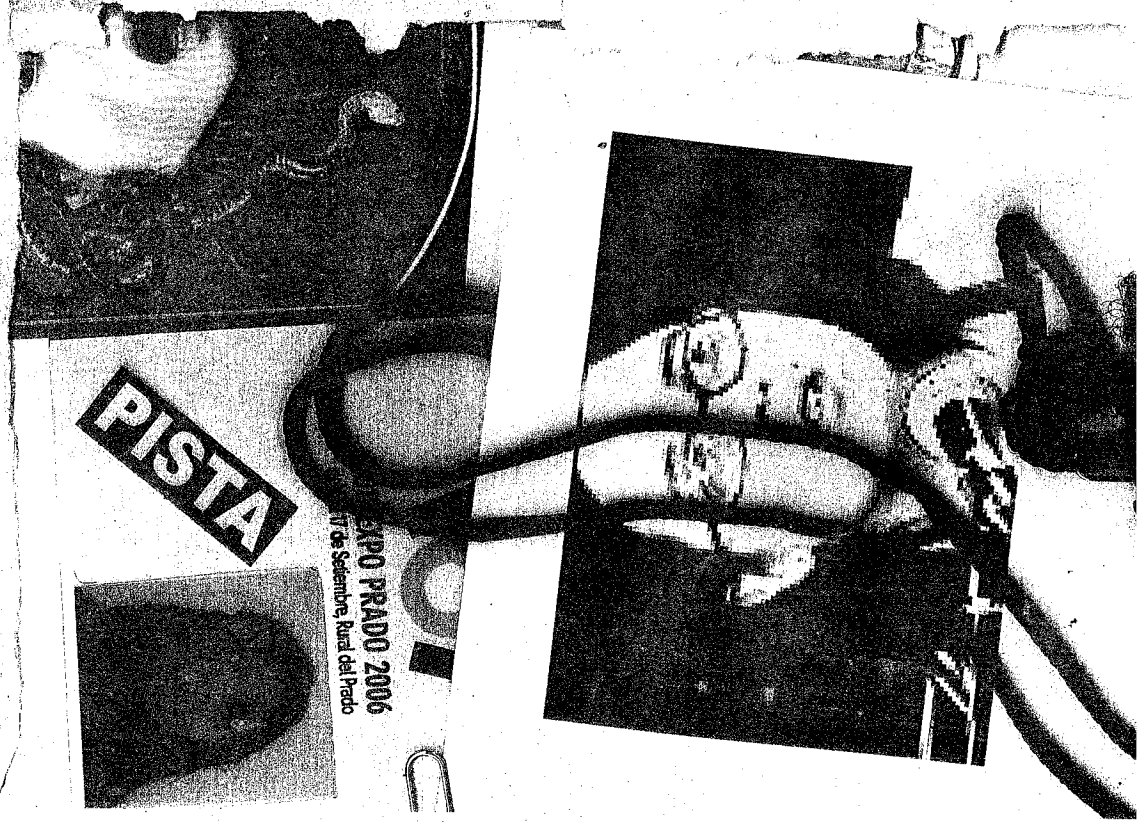
En 1803 conoc[illegible] Mayer, hija de un [illegible] cios y alumna ave[illegible] Greuze, quien entra[illegible] radora en su[illegible] teli[illegible] en su vida. (Retra[illegible] Mayer, 1805).

La unión d[illegible] años en un tácito ac[illegible] procidad". Consta[illegible] ya exponía en el [illegible] tes como artista est[illegible] a la vista, compa[illegible] junto al gran m[illegible] vez le ayuda en las[illegible] torias de las gran[illegible] merosos dibujos [illegible] ejecuta la versión [illegible] ta en el Salón b[illegible] Significativament[illegible] exposición es el [illegible] cual es opinión u[illegible] ticipación de Con[illegible] preponderante, b[illegible] car la relevancia [illegible] vida y la obra d[illegible]


República Oriental del Uruguay
Superficies Departamentales (km²)
Area Total: 176.215.
Capital Nacional
Capital Departamental
Localidades más de 2000 Hab.
Localidades hasta de 2000 Hab.
Carreteras
Límite Internacional
Límite Departamental
Número de Ruta
Nº Nombres de las Rutas
1 Bgdier. Gral. Manuel Oribe
2 Grito de Asencio
3 Gral. Jose Artigas
4 Andres Artigas
5 Bgdier. Gral. Fructuoso Rivera
6 Joaquin Suarez
7 Gral. Aparicio Saravia
8 Bgdier. Gral. Juan A. Lavalleja
9 Gral. Leonardo Olivera
10 Juan Diaz de Solis
11 José Batlle y Ordóñez
12 Dr. Luis Alberto de Herrera
13 Bartolomé Hidalgo
14 Bgdier. Gral. Venancio Flores
19 Cnel. Lorenzo Latorre
21 Treinta y Tres Orientales
26 Bgdier. Gral. Leandro Gómez
27 Mario Heber
28 Cnel. Andrés Latorre
30 Bgdier. Gral. Eugenio Garzon
31 Cnel. Gorgonio Aguiar
44 Cnel. Fernando Torgues
56 Cnel. Bernabe Rivera
60 Cnel. Manuel Francisco Artigas
101 Cap. Juan Antonio Artigas
ISLA BRASILEÑA (CONTESTADA)
Bella Unión
Bernabé Rivera
Tomas Gomensoro
ARTIGAS
Javier de Viana
Colonia Palma
Río Cuareim
Belén
Campamento
Sequeira
Constitución
Masoller
RIVERA
Tranqueras
Ataques
Biassini
SALTO
Chapicuy
Cerro Pelado al Este
Minas de Corrales
Hospital
Moirones
TACUAREMBO
Vichadero
Acegua
El Eucalipto
Cerro Batoví
Ansina
Piedra Sola
Isidoro Noblia
Nuevo Paysandú
Curtina
Centurión
PAYSANDU
Piedras Coloradas
Quichón
Esperanza
Achar
Ramón Trigo
MELO
Algorta
Menafra
Peralta
Fraile Muerto
San Gregorio de Polanco
Arévalo
Arbolito
Río Branco
San Javier
Young
Tres Bocas
Bellaco
Paso de los Toros
Tupambaé
Placido Rosas
Nuevo Berlín
Baygorria
Centenario
San Jorge
Blanquillo
Santa Clara de Olimar
Vergara
Arrozal 33
Carlos Reyles
Cerro Chato
Valentines
Gral. E. Martínez
MERCEDES
Sta. Bernardina
DURAZNO
Villa del Carmen
Sarandí del Yí
TREINTA Y TRES
Villa Sara
Cebollatí
TRINIDAD
Polanco del Yí
Capilla del Sauce
Nico Pérez
J. Batlle y Ordóñez
J. P. Varela
Zapicán
Dolores
Palmitas
Sarandí Grande
Pirarajá
Lascano
San Luis
18 de Julio
J.E. Rodó
Agraciada
Sta. Catalina
Cardona
Palmira
Alejandro Gallinal
La Cruz
Reboledo
Polanco
Carmelo
Ombúes de Lavalle
Florencio Sánchez
Ismael Cortinas
Mariscala
Velázquez
La Coronilla
Conchillas
Mal Abrigo
FLORIDA
Casupá
Fray Marcos
Aiguá
Castillos
Punta del Diablo
COLONIA
SAN JOSE
Tarariras
Rosario
N. Helvecia
SAN JOSE DE MAYO
San Ramón
Tala
MINAS
19 de Abril
ROCHA
Cabo Polonio
Cardal
Sta. Lucia
San Bautista
E. Paullier
J. L. Lacaze
COLONIA DEL SACRAMENTO
CANELONES
Migues
Solís de Mataojo
Libertad
Los Cerrillos
Progreso
Sauce
Pando
Las Piedras
Santiago Vázquez
Atlántida
Ran de Azucar
MALDONADO
La Paloma
San Carlos
Piriápolis
Punta del Este
Río de la Plata
Océano Atlántico
Montevideo
Isla de Flores
Isla Gorriti
Ruta Panorámica
Represa Rincón de Baygorria
Represa Dr. Gabriel Terra
Represa Constitución
Embalse de Rincón de Baygorria
Embalse de Rincón del Bonete
Puente Internacional Salto Grande
Represa Salto Grande
Río Negro
Río Yaguarón
Río Tacuarembó
Río Tacuarí
Río Merín
Lag. Merín
Laguna Negra
Laguna de Castillos
Laguna de Rocha
Laguna José Ignacio
Laguna Garzón
Límite Internacional Contestado
Límite Contestado
Límite Internacional
Límite Departamental
Límite Internacional Contestado
Límite Internacional
Límite Departamental
Límite Internacional
Límite Departamental
Límite Internacional
Límite Departamental

Retrato de Kafka niño,
perteneciente a Benjamin
Fotógrafo desconocido



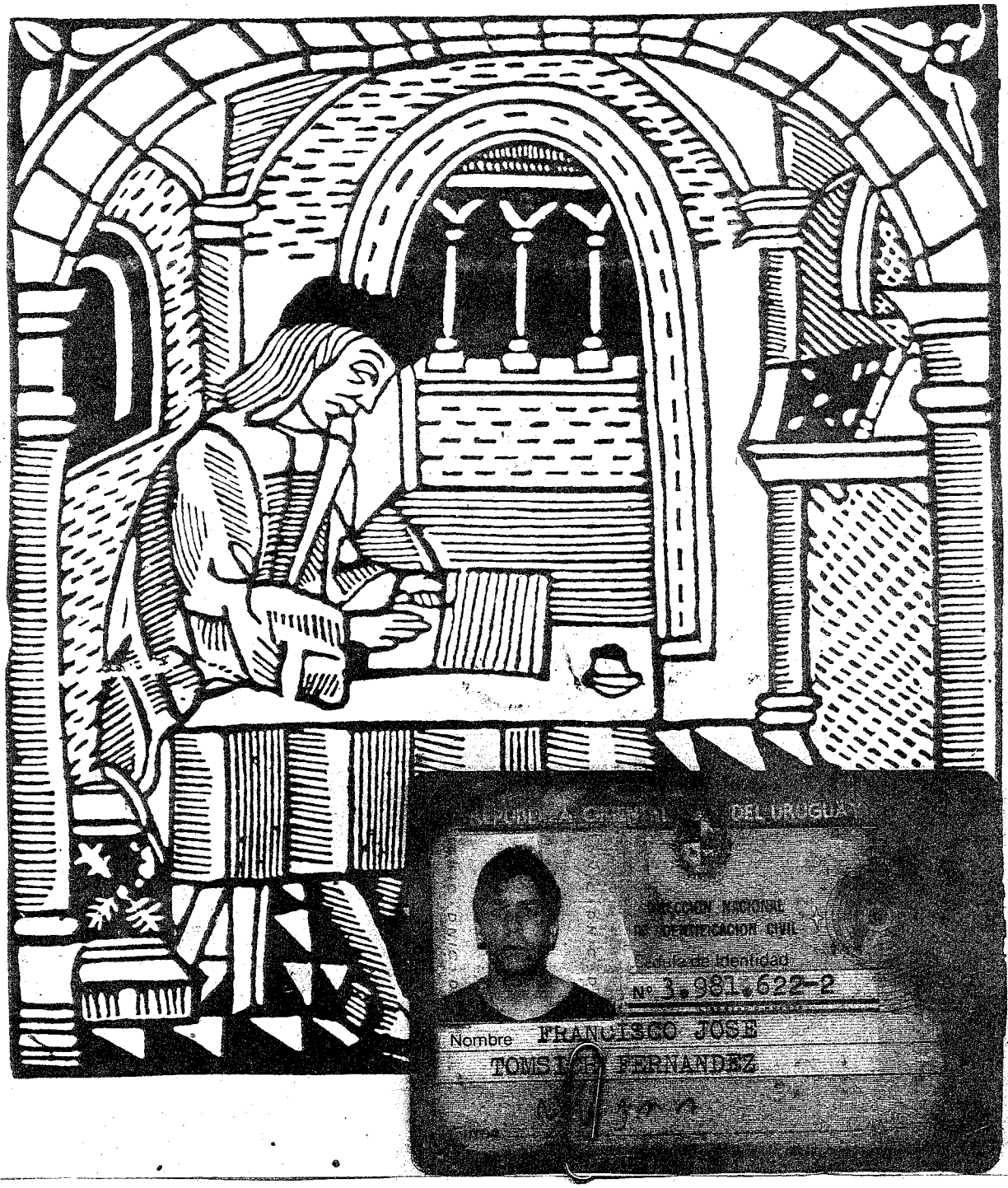


Manuel
ericanas;
a muerte
l drama-
cuadros
uay dejó
el Museo
o.
libertad
objetiva
idose en
Blanes,
el des-
e artista
ser con-
robación
ılta; sa-
de las
et. —
antia-
petto.

a las
alan-
dican
onde
e. Se
anto
artis-
sión.
ísica,
va y

halló
otras
encia
s, ya
ltimo
dido,
el de
le un
o se
le los
es de
figu-
e los

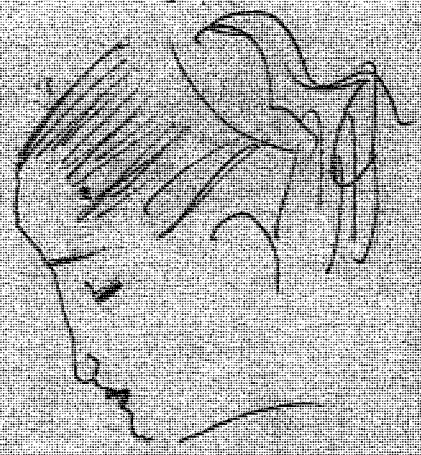
.olizan la posibilidad de entender, de transir a lo exterior y lejano. mbién la comunicación, de cualquier especie. Por ello, la habitación ce- ıda, carente de ventanas, puede simbolizar la virginidad, según Frazer, también la incomunicación de otro carácter. Muchos ritos de encierro ɔmpañan la pubertad en múltiples lugares de la tierra. La leyenda de nae, que fue encerrada por su padre en una torre de bronce, pertenece a :e simbolismo. En una leyenda de Siberia aparece una «casa de hierro ɔura» con el mismo sentido (21). Podemos aludir aquí al «jarrón con ɔa», uno de los ocho emblemas de la buena suerte del budismo chino, nbolo de la totalidad, de la idea «sin salida», o sea, del estado de inteli- ncia suprema triunfando sobre el nacimiento y la muerte (puertas y ven- ıas, en la habitación) (5). De ahí que puedan acaso identificarse la estancia rmética y el jarrón tapado.



Habitación. Xilografía el siglo XV.

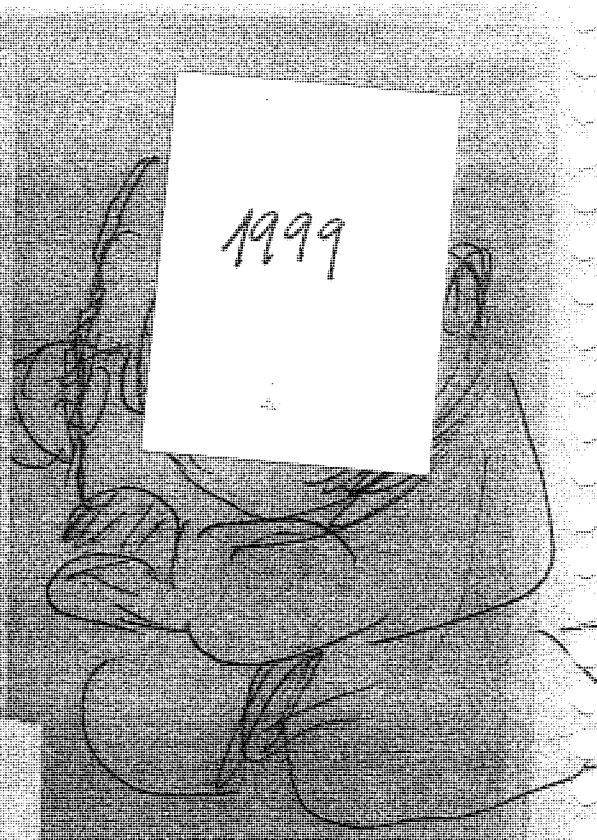
Retrato de mi hija en la Rambla

Uretane (brève durée)



la peau fragile de la soie

1999



Kyo-ningyo – marionnettes
originaires de Kyoto.
Hanakago – a la forme d'un
arbre en pot
Yoroppa – sandales de paille
Shamisen

Detalle de "La buena ventura".

Detalle de "La B[illegible]na".

– que Luis XIII qui-
des de su propio
los los cuadros para
gar a ese único
e tan intenso y
de la poca infor-
a. Hoy la
cia de sus ros-
e aquella luz to-
a estilización
gnificamente
guras humanas
eorges de La
una ventana
o más bien un
el interior.
l hombre
ofundida en
uerpos he-
áticamente
azules. Y
pintores
Tour ama
ión". Se
te en la
ersonajes,
cuadro

se presenta a menudo desnuda, privada de detalles. Su realismo es tan intransigente que llega a describir cada arruga, cada pliegue y característica de la vestimenta. De La Tour no ama el mundo: su universo es uno de los más "*estrechos y cerrados que jamás un pintor haya evocado*", explican los encargados Jacques Thuillier, Pierre Rosenberg y Jean Pierre Cuzin. Ningún paisaje, ningún cielo, ni mar, ni horizonte. Un tronco de árbol aquí y allá, con algunas hojas, dicen que la Naturaleza existe pero que De La Tour no la ama. Como tampoco ama al hombre [illegible] ésta y los dioses del Olimpo, tan de moda en el 600 y, desde siempre, excelentes pretextos para exaltar cuerpo y presencia con el beneplácito de la Iglesia. De La Tour no celebra héroes triunfantes sino hetéreas espiritualidad de un gesto tímido y solitario, la sensualidad secreta de aquella Magdalena que,

juzgando las cuatro versiones, debe haber sido la obsesión de su vida.

Completo misterio también existe alrededor de su poética. Algunos le adjudican un pesimismo filosófico que confía a la fuerza del alma la única salvación posible y también un medido misticismo, creado entre religiosidad y sensibilidad post Concilio de Trento. Hay quienes dicen que De La Tour habría formado parte, quizás de aquel grupo de "libertinos" formados sobre el pensamiento estoico, tan de moda en los últimos años de Richelieu.

Nadie sabrá sin embargo la verdad de este pintor. De hecho nos llegó únicamente el altanero pesimismo de sus telas. Suficiente con observar aquel "Job"

ACERCA DE EMPECINAMIENTOS (I)

Una entrevista con Francisco Siniscalchi

Francisco Siniscalchi es una figura fundamental en el panorama cultural y artístico de Nueva Helvecia. Docente de larga trayectoria en la zona, su dilatada carrera como artista plástico le ha merecido ser reconocido a nivel nacional e internacional como un creador empecinado en el uso de un lenguaje propio y original, estrechamente vinculado con la paisajística de nuestra región.

Mediante esta entrevista, HELVECIA rinde homenaje a una de las personalidades más destacadas de nuestro medio y brinda al lector la posibilidad de acercarse a su obra y a su pensamiento.

Don Francisco Siniscalchi

Acerca de sus inicios

Nació el 10 de agosto de 1914, circunstancialmente en San José. A los 11 meses, su familia se trasladó a Nueva Helvecia. En el taller de su padre -un reconocido sastre- hizo sus primeras armas en el dibujo cuando aún era un niño.

"Usaba los moldes para pantalones de mi padre; moldes cortados a medida y dignos de aquellos altos suizos. En uno de los extremos del pantalón -que para mí era el mundo- comenzaba a dibujar, como lo podría hacer cualquier niño, unos negritos, Porque yo siempre buscaba un tema de los negros. En el otro extremo dibujaba a los padres de esos negritos, que construían una casa para refugiarse de la tormenta y guarecer a sus hijos. Ese era un verdadero drama para mí, y lo desarrollaba sobre la tela hasta lograr que toda la familia estuviese a salvo, dentro de la casa, alrededor de un fogón. Ahí empezaron mis cosas".

Siniscalchi cuenta su historia y también reflexiona sobre el pre-

la casa parroquial, en el primer piso, había un gran salón y era allí donde un cura -muy rígido pero muy inteligente- enseñaba pintura y música. Yo lo veía pintar y decía: "Qué cosa increíble!"

Al quinto año ingresé a la Escuela 40, donde una gran mujer, ahora injustamente olvidada, María Carolina Gil Sánchez de Aranda, junto con otras maestras, me estimularon y me entregaron un día 12 cartones para que yo realizara una serie de pinturas sobre Montevideo Colonial, que se expusieron a fin de año".

Como él mismo confiesa, tuvo suerte. Gracias en gran parte a Marcelino Pérez (otro olvidado), la Junta Local le otorgó una beca para estudiar en Montevideo. Allí, parientes maternos le dispusieron un estudio y lo presentaron a algunas de las más importantes autoridades en materia pictórica de la capital, entre ellos, Domingo Bazurro, profesor en el Círculo de Bellas Artes, quien le brindó su apoyo, al igual que su padre, totalmente convencidos de la potencialidad del joven artista.

tar". En la exposición del Círculo de Bellas Artes para su alumnado, la crítica evaluó muy bien mis obras y me becaron. En otro concurso, éste realizado por el Ministerio de Instrucción Pública, fui becado por dos años, y dos años después volví a serlo. Ahí empezaron los éxitos".

Es indudable que la crítica ha sido importantísima, gracias al favor con que siempre le ha considerado, para el desarrollo de su carrera; no es exagerado afirmar que la crítica hace el valor del cuadro.

Siniscalchi también guarda cientos de recortes de los más diversos diarios que ha dedicado, a veces, páginas enteras a sus exposiciones. *"Desde mis comienzos, HELVECIA estuvo siempre a mi lado"*, afirma además.

"En el primer Salón Nacional, donde había 600 concursantes inscriptos, quedaron 120. Entre ellos, ya saqué una mención especial... ¡Y era un paisanito! Nadie me conocía. Luego, en el Salón Municipal recibí otro premio (adquisición:

tuvieron presentes algunos de sus cuadros.

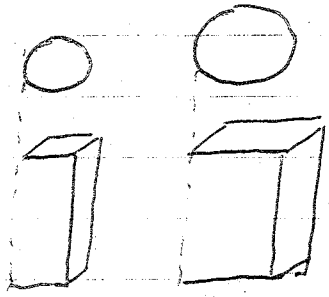
Paralelamente a toda la actividad desplegada a partir de la década del 30, Siniscalchi se desempeñó como profesor en Secundaria, en varias instituciones capitalinas y en el Liceo de Valdense.

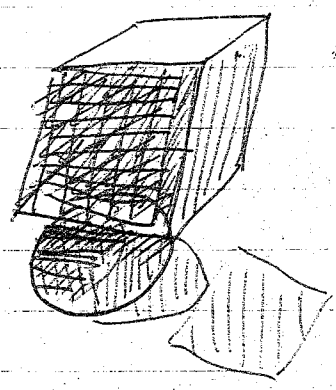
En su momento de mayor madurez artística, se instala en Nueva Helvecia donde vive desde hace muchos años, junto a su esposa, Delcia Bunge, importante artista

a inaugurar el Liceo de Nueva Helvecia yo estaba trabajando como profesor de Dibujo en el Liceo "Daniel Armand Ugón" de Valdense y había sido trasladado al Museo Nacional. En es tiempo Juan Gubler (cuánto debe el Liceo a Juan Gubler!) me ofreció pagarme la locomoción si yo tomaba todas las clases de Dibujo del Liceo; acepté y comencé a colaborar con ellos. Ahí empezó

— recuerdo esa clase de barro en LENGUA — pensar ¿cuáles son las formas más simples? — El ~~cubo~~ prisma y la esfera. Las otras dos piezas (en clase no era la y en yeso) que siguieron a esta palabra exacta y que luego eran usadas (al menos ahora en clase como ejemplo de claro está, algo así como una "coherencia" simple en relación a un espacio de representación formal" eran inconscientes.

La forma regresa merced a Rodin y se confirma a esta altura en una enorme serie de referencias: Rosellis, ~~Giacometti~~ Brancusi, Arp, los museos de antigüedades de todos los pueblos, fotógrafos de guerra, guerrilla y adyacentes, Picasso, un archivo fotográfico de calcos "múltiples" de Rodin y de Mendieta y la historia de sus representaciones





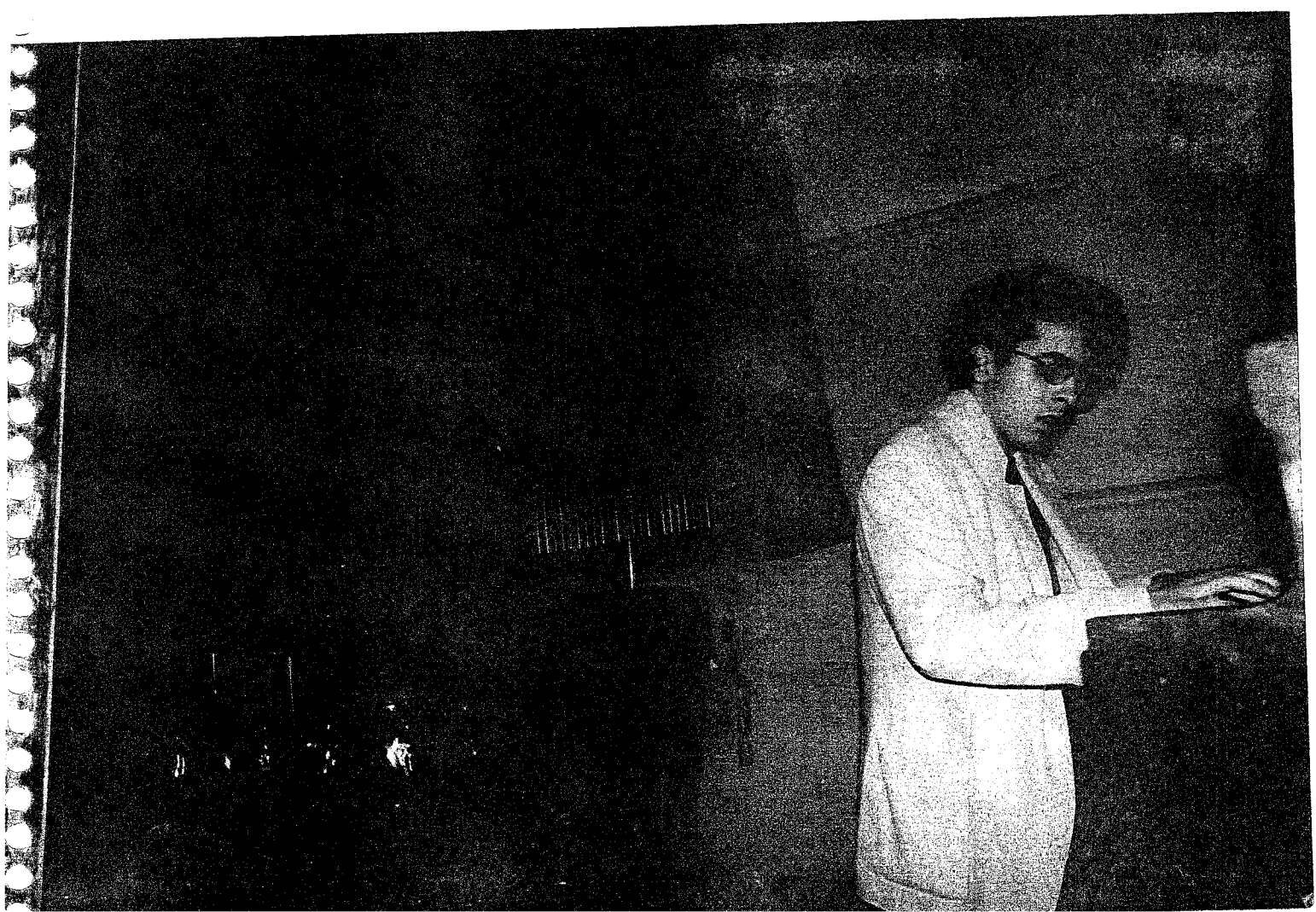
ESCOU *TOMSICH*

TRES PIEZAS PARA PIANO
SOBRE
TRES PINTURAS SIN TÍTULO

Música para cuadros: composiciones que intentan interpretar una pintura. Construcción de una tonalidad del cuadro, de una coloridad referencial de la música; creación de espacios de percepción transpuestos. Referentes: los pianistas de cine mudo, la música para películas y para performances, las obras descriptivas de John Cage para Marcel Duchamp, el colorismo de Debussy y sus títulos sugerentes. Satie: *piezas en forma de pera.*

Facultad de Humanidades
Sábado 8 de Junio de 2002
Salón de Actos, 19:00 hs.

1. **Sin título, 2001. Técnica mixta sobre PDF/** ***Allegro.*** El viaje del alambre a través de diversos campos de color es el hilo que conduce la interpretación de este ***Allegro.*** Mientas la mano izquierda decide entre SiM y SolM, la melodía se independiza rápidamente de toda influencia para construir, *en el centro del cuadro, al final de la composición*, un espacio compacto, firmemente estructurado como un clímax.
2. **Sin título, 2001. Técnica mixta sobre PDF/ A*dagio*** Constituye otro tipo de acercamiento interpretativo a una obra pictórica. Se trata de una columna tonal de bajos que interactúa con deformaciones del tema expuesto en los primeros compases (LA, DO#, MI, RE) y que remiten a la construcción y deconstrucción de un rostro que se realiza en el cartón.
3. **Sin título, 2001. Técnica mixta sobre PDF/** ***Maestoso.*** Se elabora, casi a modo de canon, la definición, en el cuadro, de una forma independizada del campo de color predominante en la tela a través de su textura y relieve. El final, ***Marcha***, regresa a todos los temas expuestos en las tres piezas y funciona a modo de conclusión.



KANDINSKY FUE

el primero

ESCRIBIÓ *UNA MUJER* **Y UNA CARTA**

en hablar de *sonidos* ***en sus cuadros***

COLOR ES LO QUE MIS BRAZOS SIENTEN

OLOR TONAL, **TIENE ALGO DE FORZADO**

aún a través de una armadura

lo **malo** de la sinestesia

COINCIDE CON LO no objetivo

caer bajo la condena de Loos

porque es así a medianoche

mi lengua y mis labios ven

y aquel hombre demolía

AMOR:

un error de la pertenencia

es un tónico que bebo a través

con mi sentido molázs, sássafras

y una trompeta irrumpiendo

entre los violines, las violas,

las luces, los desperdicios

las manos y los violoncellos

hace más ruido que

cuatro trompetas juntas

Bocetos para Francisco Siniscalchi

1. El desagradecido laconismo de los diccionarios se limitaría, en la entrada *Siniscalchi, Francisco*, a dos nombres y fechas (*San José, 1914-Nueva Helvecia, 2002*) y agregaría: *Artista plástico uruguayo. Paisajista (Troncos Truncados). Docente.* Una hipotética *Enciclopedia Uruguaya* se explayaría quizá en estos términos: *Vivió la mayor parte de su vida en NH, donde realizó sus mejores aportes a la línea paisajista de su maestro Domingo Bazurrro y donde estableció un Taller de larga trayectoria junto a su mujer, la pintora y ceramista Delcia Puppo.* Y a continuación nombraría tres cuadros; por ejemplo: *Troncos Truncados, El Apocalipsis y Los Fundadores*. Discutir esta posible definición es el propósito de este boceto.

2. El óleo *Los Fundadores*, expuesto permanentemente en el hall de la sede del Movimiento Nuevas Generaciones de Nueva Helvecia reúne algunas características peculiares. Para empezar, no está terminado; a pesar de su estado inconcluso (y quizá todavía lejano de las intenciones últimas del autor) ya ha sido institucionalizado; una ceremonia oficial instauró una lectura del cuadro que justifica su ubicación y permanencia en tal lugar.

podría decirse que, hasta cierto punto (de un modo un tanto chino) su serie de paisajes dibujan un autorretrato enorme y disperso. Luego están los "cuadros pretenciosos", como alguna vez convinimos en llamarlos y que dibujan otra figura, aún más dispersa, en la iconografía de Siniscalchi: el viejo Premio Nacional *Troncos Truncados*, el alegórico y arbitrario *Apocalipsis*, el menos alegórico y más arbitrario *Los Fundadores*.

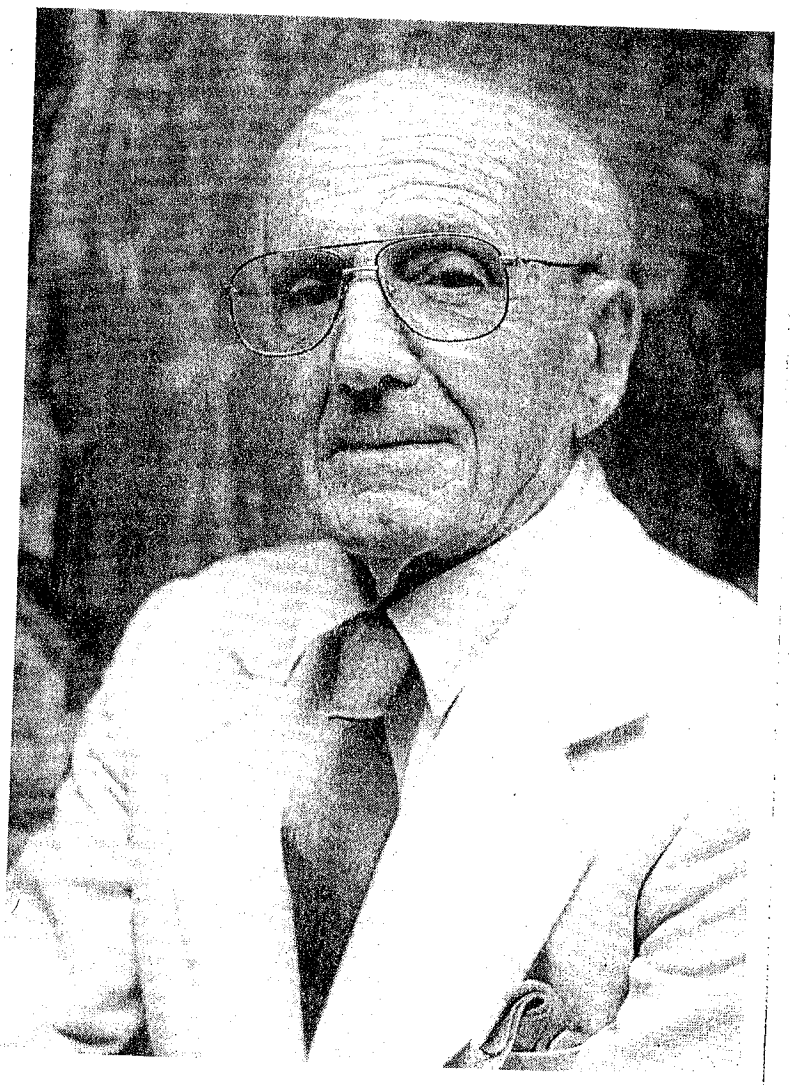
4. Con respecto a este último, dije alguna vez que existía una suerte de tensión entre su carácter de *foto imposible* de los fundadores (mirada sin duda estimulante) y su implícito mensaje de *espejo*, de reflejo crítico planteado: un cuadro hecho para la recepción. Creo que estas interpretaciones pecan de localistas, además de evadir el problema de la representatividad.. La "Guía de lectura" del cuadro, con los nombres de los personajes, por más interesante que resulte a los neohelvéticos (en una etapa primaria, la pintura adosaba estos nombres) no es *necesaria*. El problema es: ¿en qué consiste la *trascendencia* de esta obra?

5. Como no tengo respuestas para esa pregunta, debo plantearme otra: ¿Cuál es el *valor* de esta obra? Sol[illegible]

anarquista viejo, su oficio de felicidad, configuran una imagen compleja que requiere elucidación. Después, quizá, podríamos empezar a entender, por ejemplo, *Los Fundadores*.

7. Ahora, un llamado a la solidaridad (o a la indulgencia) del lector. En vistas de una investigación exhaustiva a llevar a cabo en los próximos meses, solicito a todos los que posean material gráfico (entrevistas, fotos, recortes), audiovisual (videos, grabaciones, etc.), obras de Siniscalchi o crean tener algo interesante que contar sobre él o su obra que puedan comunicarse lo más pronto posible con el teléfono de Nueva Helvecia (055) 44581 o (preferentemente) con ftomsich@hotmail.com Una polémica (si alguien tuviera algo que escribir, en respuesta a este artículo o como aporte) también sería una buena manera de intentar otros bocetos de Siniscalchi, de empezar a aclarar su imagen y su posible mensaje. Gracias.

Francisco Tomsich



En épocas difíciles...

liar de obra que podríamos llamar convencionalmente *testamento artístico*. Este tipo de piezas se caracteriza por su ambigüedad, tanto más evidente cuanto más se acerque a la confesión o el autorretrato, mas allá de cuan explícita hayan sido las intenciones aparentes del artista (ya sabemos que éste no abarca toda la pluralidad de significados de su propia obra). Tengo varios motivos para pensar en la voluntad testamentaria que late en *Los Fundadores*: el débil intento de Siniscalchi de publicar y publicitar este cuadro e insertarlo en su contexto local, la terquedad anarquista del artista (y por tanto, su gramática política), su tendencia a la moralidad y a la alegoría, su humanismo manifiesto. Esta idea plantea varios problemas interesantes. Explicar *Los Fundadores* quizá mucho más difícil de lo esperado; tal vez no tenga sentido sin algunos pasos previos.

3. La obra de Siniscalchi es enorme y variada, a pesar de ciertas constantes. Una etapa seudorreligiosa, por ejemplo, llama la atención tanto como la casi total ausencia del autorretrato. En cambio, su aporte a la pintura de paisaje, en la línea madura de Domingo Bazurro es probablemente lo más valioso del artista en términos académicos típicos. Si recordamos la personalísima relación de Siniscalchi con el paisaje y su identificación con él misión responsable; por otro lado, no representa al mejor Siniscalchi; su capacidad de asombro no radica en sus logros estéticos tanto como en sus evidentes defectos. Yo he encontrado una manera en que me gusta: como misterio. Desprender a esta obra de su proceso, de su anecdótica, de sus intenciones explícitas, de la conflictiva relación de Siniscalchi con Nueva Helvecia, de la imagen pública de éste, de sus respuestas a una encuesta para *El Bien Público* de Noviembre de 1956, etc, es una mutilación. No es posible entender un mensaje sin una *imagen* del emisor, sin una línea que nos lo explique.

6. Así se plantea la cuestión de la revaloración de Siniscalchi en el panorama del Arte Nacional. Una posible línea de trabajo ya fue sugerida en la última exposición en la que participó, *Doce Grandes Empecinados*, en la cual lo que se destacaba era un proceso, un trayecto, una fidelidad; ese tipo de lectura no es típica: implica una dificultad de clasificación. El mayor interés de Siniscalchi se encuentra en su proyecto manifiesto, en una larga y empecinada producción de arte que excede la características de una obra pictórica y abarca otros grados de, digamos, *performatividad*. El taller y su historia, los pesebres anuales, su manera de vestir y de pasear por Nueva Helvecia, su elección de perfil bajo y su orgullo de

Cartelera de remates

EL VIERNES: Feria mensual con venta de vacunos, lanartes y cerdos, en Local "114", del kilómetro 114 de la Ruta 1.
Conjuntamente, remate judicial de 7 vehículos y 9 máquinas.
Comienza a la hora 13.30, por HECTOR M. TORRES.

Confíe a profesionales su seguridad

MAPFRE

COMPAÑIA DE SEGUROS

una empresa que le brinda SOLVENCIA y RESPONSABILIDAD

porque para su tranquilidad Ud. debe tener un respaldo en dólares

AUTOMOVILES - HOGAR - INCENDIO - COMERCIO - INDUSTRIA - TRANSPORTE

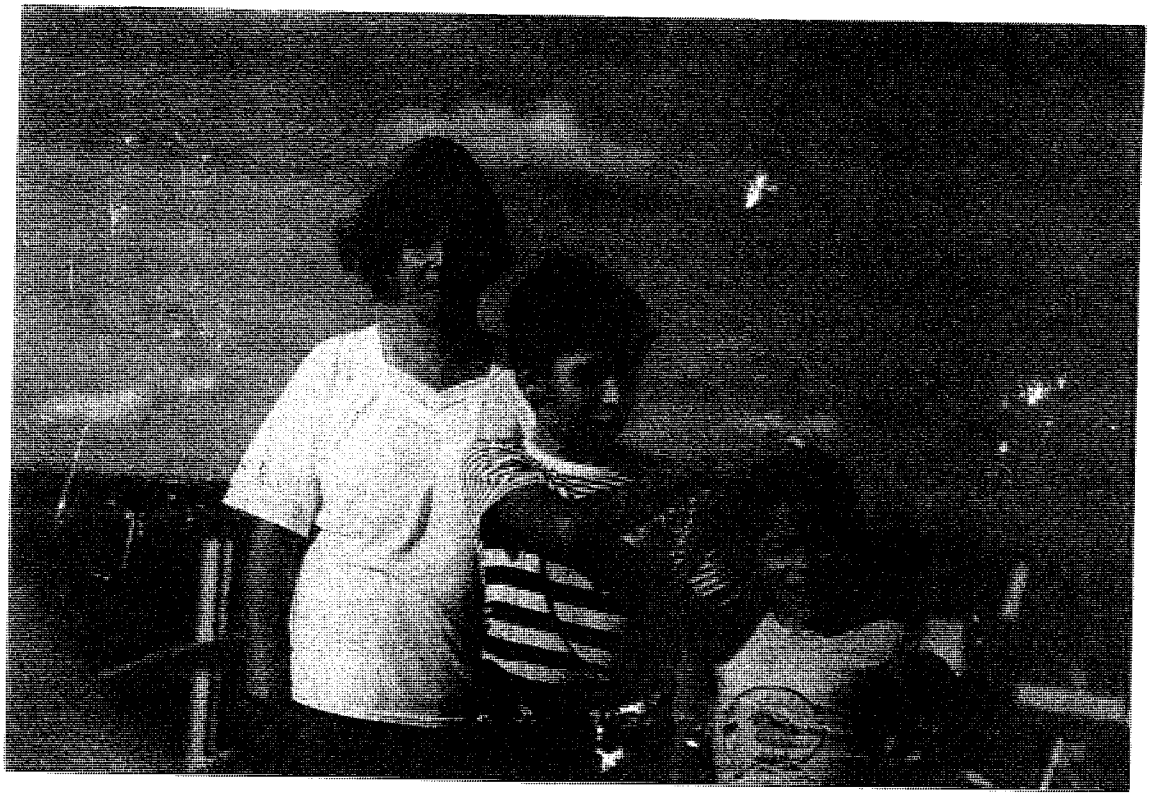
CONSULTE POR SUS CULTIVOS DE INVIERNO

PARA ESTAR BIEN ASEGURADO DEBE ESTAR BIEN ASESORADO

Stutz Asociados S.R.L.

NUEVA HELVECIA
18 de Julio 1350
Telefax 4 56 46

ROSARIO
Leopoldo Fuica 209
Tel. 2 19 57



la structure des portes d'habitations privées. On a

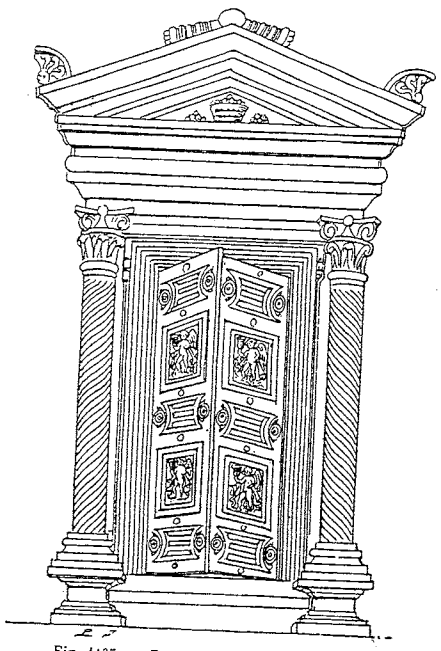


Fig. 4137. — Portes de monument funéraire.

recueilli à Pompéi une grosse porte en pierre imitant le double vantail de bois avec son trou de serrure et son anneau [1]; à Chiusi, une porte avec deux battants de pierre pleins qui ouvrent sur le dehors; le marteau de métal est encore en place sur le battant de gauche [2]. Certains bas-reliefs et sarcophages montrent que ces portes d'édicules funéraires recevaient parfois une très riche décoration et que les panneaux en étaient tout couverts de sculptures et d'ornements (fig. 4137) [3].

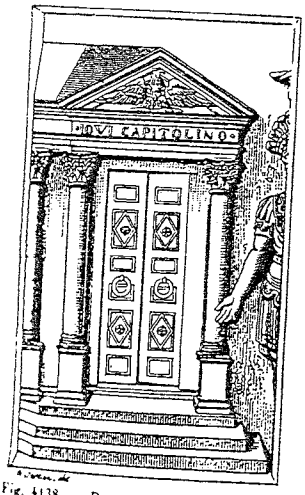


Fig. 4138. — Portes du temple de Jupiter, au Capitole.

Les portes des grands édifices publics et des temples ne différaient pas non plus des précédentes, autrement que par la grandeur des dimensions et la richesse des matériaux employés [4]. Elles étaient généralement de bronze [5]. Celles du temple d'Isis à Pompéi étaient en bois et l'on a pu les reconstituer d'après l'empreinte qu'elles avaient laissée dans la cendre [6]; elles sont à triple panneau. Celles du temple de Vénus étaient *quadrifores* [7], comme dans la curie de Dioclétien (fig. 3257). Les portes du Capitole, qui sont figurées dans un bas-relief du Louvre, sont à deux battants, avec des caissons ornés de losanges et de rosaces, et munies de deux gros anneaux en guise de marteaux (fig. 4138) [8]. Comme les fameuses portes du temple de Janus qui annonçaient l'état de guerre (fig. 4140) [9], les *fores* des temples s'ouvraient sur le dehors (fig. 2944) [10]. Le plus souvent, elles sont précédées d'un perron auquel donnent accès plusieurs degrés, et ces degrés sont en nombre impair (fig. 4138 et 2944), afin que l'on pût mettre le pied droit sur la première marche et arriver du même pied sur le *limen* du sanctuaire, qu'il eût été fâcheux de franchir du pied gauche [11]. E. Pottier.

JANUS. — I. Janus passait pour être l'une des plus anciennes divinités de Rome. Son culte avait été introduit dans la cité par Romulus [1]; son nom figurait dans les chants rituels des Saliens, prêtres créés par Numa Pompilius [2]. Janus fut toujours populaire chez les Romains. Le sanctuaire qui lui était consacré sur le Forum n'avait encore rien perdu de son importance au IVe siècle de l'ère chrétienne [3].

C'était un dieu particulier à l'Italie. On ne le retrouve ni en Grèce, ni en Orient, ni dans aucune autre religion de l'antiquité [4]. Hérodien l'appelle θεὸς ἀρχαιότατος τῆς Ἰταλίας ἐπιχώριος [5]. Deecke, dans ses *Etruskische Forschungen* [6], lui attribue une origine étrusque. Cette opinion est inexacte. Les textes, les légendes et les monuments sont d'accord pour démontrer que Janus était un dieu bien romain. L'un des surnoms qu'il porte habituellement est celui de Quirinus [7]; en outre, il était considéré à Rome comme un des dieux Pénates [8]. La tradition populaire voyait en lui le plus ancien roi du pays, celui dont le règne avait été l'âge d'or du Latium; Saturne, accueilli par lui, lui avait enseigné l'agriculture et plusieurs industries, entre autres la construction des bateaux et le monnayage [9]. Souvent Janus était associé à des divinités purement locales, comme la nymphe Juturna, le dieu Fontus, le dieu Tiberinus [10]. Enfin, bien que l'image de Janus ait été employée comme effigie monétaire par plusieurs cités d'Étrurie, de Campanie et de Sicile, nulle part elle n'est plus fréquente ni plus caractéristique que sur les plus anciennes monnaies romaines, soit sur les as, *as libralis* (fig. 549), *as trientalis* (fig. 556) [AS, p. 456 et 463, soit sur les médailles consulaires (fig. 4139) [11]. Janus mé-

[1] Mazois, *Ruines de Pompei*, I, pl. XIX, fig. 4. — [2] Dennis, *Cities and Cemeteries*, II, p. 322. — [3] Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. LXXV; cf. le monument Haterii, *Monumenti*, V, pl. VIII; Donaldson, *Op. l.* II, pl. VIII; Texier, *Descript. d'Asie Min.* pl. XXXVII, XXXVIII. — [4] Voir la description de Virgile, *Georg.* III, 26 et suiv.; Propert. II, 23, 12. — [5] Serv. ad. Virg. *Aen.* I, 451; Plin. XXXIV, 7 (13). Cf. la porte de bronze conservée dans l'église Saint-Cosme et Saint-Damien; Braun, *Annali-Monumenti*, 1854, p. 110, pl. XXX; *Annali*, 1859, p. 105, pl. F. Voir ap. Donaldson, *Op. l.* pl. XV à XXI, les portes restaurées de différents temples. — [6] Niccolini, *Case e monumenti, Tempio d'Iside*, p. 12, pl. V; Piranesi, *Pompei*, II, pl. LXIII. — [7] Ivanoff, *Annali*, 1859, p. 101. — [8] Clarac, *Musée de sculpture*, pl. CCXVI, no 323 = S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, I, pl. CVI; cf. *Arch. Zeit.* 1872, pl. LVIII; Baumeister, *Denkmäler des Kl. Alterth.*, fig. 119. — [9] Une monnaie de Néron montre le temple de Janus avec ses portes fermées; Baumeister, *Op. l.* fig. 206. — [10] Vitruv. IV, 6, 6: « aperturas habent in exteriores portes ». — [11] Vitruv. III, 4. — Bibliographie. Sagittarius, *De januis veter.* Altenb. 1672 (cf. Grævii, *Thesaurus*, VI, p. 467); Fazio, *Sui porti antichi*, Naples, 1821, in-4o; Boetticher, *Tektonik der Hellenen*, Potsdam, 1852, IV, p. 84 et suiv.; Donaldson, *A collection of the most approved examples of doorways* (partie II sur les portes antiques), London, 1836; Becker-Gœll, *Charikles*, Berlin, 1877, I, p. 88 et suiv.; II, p. 132 et suiv.; 145 et suiv.; *Gallus*, Berlin, 1881, II, p. 231 et suiv.; Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, traduct. V. Henry, I, p. 263 et s., p. 268 et s.; Dezobry, *Rome au siècle d'Auguste*, Paris, 1870, I, p. 79; Smith, *Dict. of greek and rom. Antiquit.* London, 1878, p. 624-628; H. Blümner, *Zechnologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, Leipzig, 1879, II, p. 322 et suiv.; Baumeister, *Denkmäler des klass. Alterthums*, Munich et Leipzig, 1888, p. 1804-1808; Diels, *Parmenides Lehrgedicht* avec un appendice *Ueber griechische Thüren und Schlosser*, Berlin, 1897.

JANUS. [1] Augustin. *De civ. Dei*, IV, 23. — [2] Macrob. *Sat.* I, 9, 14; Varr. *De ling. lat.* VII, 26. — [3] Amm. Marc. XVI, 10, 1; Claudian. *De consul. Stilich.* II, 287; *De sexto Consul. Honorii*, 637 et suiv. — [4] Preller, *Röm. Myth.* 3e édit. I, p. 166. — [5] Herod. I, 16. — [6] II, 125 et suiv. — [7] Macrob. I, 9, 16; Suet. *Aug.* 22. — [8] Procop. *De bell. Goth.* I, 25. — [9] Preller, I, p. 182-183; Roscher, *Lexikon der gr. und röm. Myth.* ad v. Janus, col. 22. — [10] Preller, *Loc. cit.*; Roscher, *Loc. cit.* col. 41. — [11] Mommsen, *Hist. de la monnaie rom.* trad. de Blacas, pl. V; pl. XXII, 7; Baumeister, *Denkmaeler des klass. Alterthums*, II, p. 964, no 1158; p. 966, no 1166; Cohen, *Description des monnaies de la Républ. rom.* pl. XXIX, XLVI, LIV et suivantes.

C
E
L
A
RMAS
PRODUCCIÓN
ENERGÍA

rite donc bien, en tant que dieu romain, l'épithète *indigena*, αὐτόχθων, qui lui fut donnée dès l'antiquité [1]. Il est vrai que, d'après une légende rapportée en particulier par Solin [2], Janus serait venu de Grèce en Italie, comme

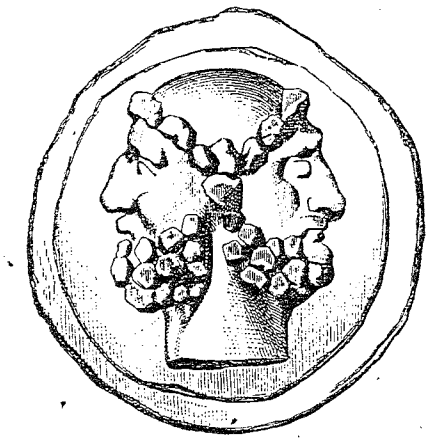


Fig. 4139. — Le dieu Janus.

Evandre, Enée et Saturne lui-même [3]; mais cette légende, d'origine grecque, relativement récente, et mentionnée surtout par des auteurs d'assez basse époque, tels que Plutarque et Servius, ne nous semble pas mériter autant de créance que la tradition populaire romaine.

L'étymologie du nom de Janus est incertaine; les anciens eux-mêmes ne la connaissaient pas. Les uns, comme Nigidius Figulus, cité par Macrobe [4], rapprochaient la forme *Janus* de la forme *Jana*, parfois employée pour *Diana* [5]; d'autres, parmi lesquels Cicéron, pensaient que l'origine du mot devait être cherchée dans le verbe *ire* [6]. Les historiens et les critiques modernes ne sont pas moins hésitants ni moins divisés. Buttman [7], Schwegler [8], enfin Preller [9] se rallient à l'opinion de Nigidius Figulus et voient dans le mot Janus la forme masculine, à peine modifiée, du mot qui a donné au féminin Diana = Jana; à ce double nom Dianus, Diana, ils attribuent comme racine le mot *dius* ou *dium*, qui signifie le ciel lumineux. Corssen [10] et quelques autres [11] préfèrent, comme racine, le radical *div* (*dividere*, *divisio*), et croient que la forme primitive du mot Janus ou Dianus était *Divanus*; pour eux, Janus était le dieu des divisions, des limites de l'espace et du temps. D'autres enfin, comme Roscher, tout en reconnaissant que l'on n'a pas encore trouvé pour le nom du dieu Janus, non plus que pour les noms communs *janus* et *janua*, d'étymologie pleinement satisfaisante, adoptent néanmoins celle de Cicéron, et rattachent ces mots au verbe *ire* [12].

Quoi qu'il en soit de ces étymologies, il est unanimement admis que le nom propre Janus est le même mot que le nom commun *janus* (voir plus bas, II). Aussi Janus était-il avant tout, à Rome, le dieu des *jani*. Les *jani* étaient des portes en forme d'arcs, sous lesquelles passaient les voies les plus fréquentées : c'étaient des portes publiques. Le plus ancien sanctuaire de Janus, celui dont la légende attribuait la construction au roi Numa, et qui se trouvait à l'extrémité supérieure du Forum, au bas de l'Argiletum, avait la forme d'un arc double, dont les deux faces antérieure et postérieure étaient reliées par un double mur latéral. Une image de ce sanctuaire nous a été conservée par une monnaie de Néron (fig. 4140) [13]. Les autres sanctuaires du dieu étaient de même des arcs *bifrontes* (à deux faces) ou *quadrifrontes* (à quatre faces ou ouvertures). Ils se trouvaient, en général, aux lieux de passage principaux, soit dans le voisinage des places, par exemple du *Forum Transitorium*, du *Forum Boarium*, du *Forum Olitorium*; soit aux carrefours formés par deux grandes voies; soit encore près des portes de la ville, comme celui qui avait été construit, à une époque très ancienne, sur les pentes ou au pied du Janicule, près de la grande route par laquelle Rome communiquait avec l'Étrurie [14]. Janus n'était pas seulement le dieu des portes publiques; il présidait aussi aux portes des maisons, aux portes privées [JANUA]. D'après Cicéron, c'est du nom de Janus que les portes des maisons tiraient leur nom de *janua* [15]. Roscher montre avec raison que la conception de Janus comme dieu de la porte est tout à fait analogue, au point de vue religieux comme au point de vue verbal, à celle de Vesta comme déesse du foyer : ἑστία, *vesta*; à celle de Cardea ou Carda, comme divinité des gonds : *cardines*; de Limentinus, comme dieu du seuil : *limes*; de Forculus, comme dieu des battants de la porte : *fores* [16].

Fig. 4140. — Le temple de Janus.

Cette conception de Janus comme dieu des portes en général doit être précisée. Ce à quoi Janus présidait essentiellement, c'était moins la porte elle-même, formée par les jambages, le linteau, etc., que le passage dans un sens et dans l'autre, c'est-à-dire l'entrée et la sortie [17]. Il protégeait les départs et les retours; il était le dieu des routes par lesquelles on partait, de celles par lesquelles on revenait [18]; il ouvrait ou fermait les portes, les voies, les chemins. Aussi était-il surnommé Patulcius, celui qui ouvre, et Clusivius ou Clusius, celui qui ferme [19].

Janus peut donc être d'abord défini : le dieu qui préside à toutes les portes et à tous les mouvements dont elles sont le théâtre. C'est pourquoi ses deux attributs sont : la clé, *clavis*, avec laquelle on ouvre et on ferme, et la baguette, *baculum*, *virga*, avec laquelle les portiers romains, *janitores*, écartaient tout ce qui ne devait pas pénétrer dans le logis [20]. C'est également cette conception qui explique que Janus soit toujours représenté avec un double visage : Janus *bifrons* ou *geminus*. Dieu des entrées et des sorties, il devait surveiller en même temps l'extérieur et l'intérieur de la maison; dieu des *jani*, il devait avoir les yeux également fixés de l'un et de l'autre côté de l'arc. Dans l'antique sanctuaire, élevé par Numa à l'extrémité supérieure du Forum, les deux faces de la statue de Janus regardaient l'une vers l'Orient, l'autre vers l'Occident [21]; c'est-à-dire qu'elles

[1] Macrob. I, 7, 19. — [2] Solin. II, 5 et suiv. (éd. Mommsen, p. 34 et suiv.); cf. Roscher, *Loc. cit.* col. 22-23. — [3] Voir Eckhel, *Doctrina num. vet.* V, p. 14. — [4] Macrob. I, 9, 8. — [5] Varr. *Res rust.* I, 37, 3. — [6] Cicer. *De nat. deor.* II, 27, 67. — [7] *Mythologus*, II, 72. — [8] Schwegler, *Röm. Gesch.* I, p. 218 et suiv. — [9] Preller, *Op. cit.* I, p. 168. — [10] Corssen, *Ausspr.* I2, 212. — [11] Roscher, *Loc. cit.* col. 45. — [12] Roscher, *Ibid.* col. 49, n. 2. — [13] Cohen, *Monn. impér.* I, Néron, n. 153, 161, 178, 183, 289; Baumeister, *Denkmael.* p. 234, n° 206; cf. Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I, 2, p. 345 et suiv. — [14] Preller, *Röm. Myth.* 3e éd. I, p. 176. — [15] Cic. *De nat. deor.* II, 27, 67. — [16] Roscher, *Loc. cit.* col. 29-30. — [17] Cic. *Loc. cit.* : « *transitiones perviae jani* ». — [18] Serv. *Ad Aen.* I, 294; Macrob. I, 9, 2 et 7. — [19] Macrob. I, 9, 15 et 16. — [20] Roscher, *Loc. cit.* col. 32. — [21] Procop. *De bell. Gothic.* II, 25.

étaient tournées chacune vers une des deux faces de l'arc.

L'influence attribuée à Janus sur les portes, sur les entrées et les sorties, sur les départs et les retours, explique de même le rôle très important que ce dieu et son sanctuaire du Forum jouèrent de très bonne heure et pendant très longtemps dans l'État romain. Les portes de ce sanctuaire devaient être et rester ouvertes pendant toute la durée des guerres que Rome soutenait ; elles ne pouvaient être fermées qu'après le rétablissement complet de la paix. Varron [1] fait remonter jusqu'au roi Numa l'origine de cette coutume et nous savons d'autre part qu'elle subsistait encore au IVe siècle ap. J.-C. Pendant cette période de près de onze siècles, les portes du sanctuaire de Janus furent très rarement fermées, et chaque fois, semble-t-il, pour très peu de temps : sous Numa, en 233 av. J.-C., trois fois sous Auguste, en 29, en 25 av. J.-C., et l'année même de la naissance du Christ, puis sous Néron, sous Marc-Aurèle, sous Commode, sous Gordien III et au IVe siècle [2].

Les anciens eux-mêmes, et après eux les historiens modernes se sont efforcés d'expliquer cette coutume curieuse, propre aux Romains. Plusieurs explications ont été proposées. Les uns ont cru en trouver l'origine dans une très ancienne légende locale, que rapportent Macrobe et Ovide [3]. D'après cette légende, au moment où les Sabins, conduits par Tatius, allaient forcer la porte de Rome située au pied du Viminal et plus tard appelée *Porta Janualis*, Janus aurait soudain fait jaillir contre les assaillants une source d'eau bouillante et aurait ainsi sauvé Rome. Depuis lors, le sanctuaire de Janus serait resté ouvert pendant toutes les guerres des Romains, afin que le dieu pût se porter sans obstacle au secours de son peuple, comme il l'avait fait aux premiers temps de la cité. Pour d'autres, c'était dans ce sanctuaire de Janus que résidait le génie de la guerre ; tant que les hostilités duraient, il fallait le laisser libre de s'élancer contre les ennemis de Rome ; la paix générale rétablie, on l'enfermait de nouveau dans le sanctuaire. Cette explication paraît se fonder sur les expressions : *geminae portae belli* [4], πύλη ἐνυάλιος [5], πύλη πολέμου [6]. Une explication du même genre, mais inverse, pour ainsi dire, est celle d'après laquelle le *Janus geminus* du Forum aurait été la demeure, non pas du génie de la guerre, mais du génie de la paix. Lorsque la guerre était de toutes parts terminée, on fermait les portes du sanctuaire pour conserver la paix le plus longtemps possible ; mais, quand une nouvelle guerre éclatait, on ouvrait ces portes, et le génie de la paix quittait Rome. C'est ainsi qu'Horace appelle Janus *custos pacis* [7], et que, dans Ovide, le dieu s'exprime ainsi :

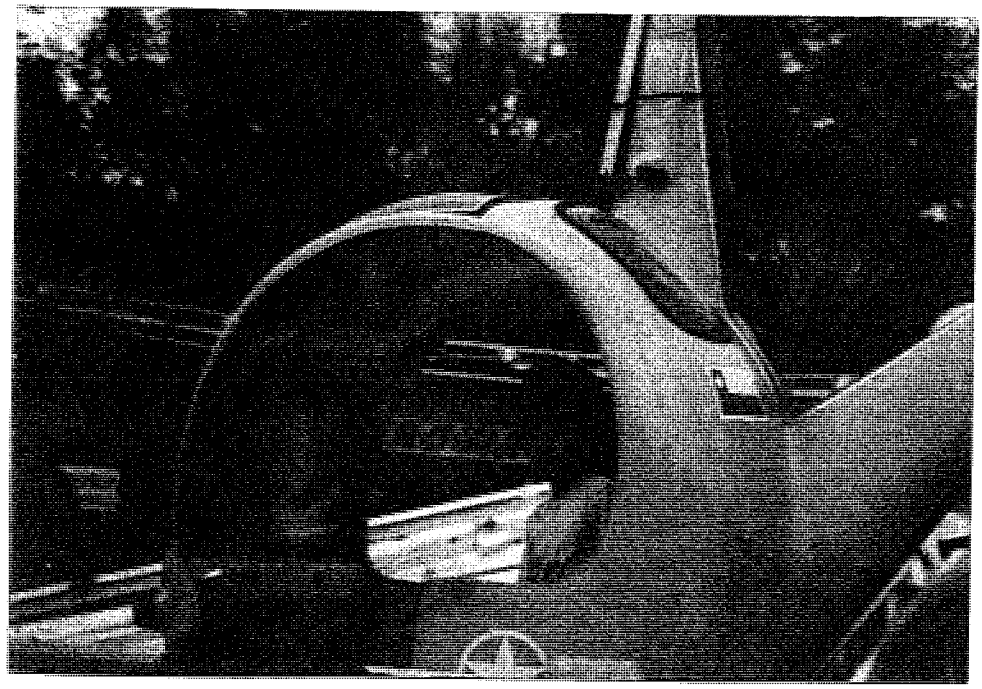
Pace fores obdo, ne qua discedere possit [8].

Parmi les modernes, Preller, retenant surtout un passage de Servius [9], pense que dans ce cas Janus était considéré surtout comme *rector viarum*, comme le dieu qui préside aux départs et aux retours. Tant que les Romains se trouvaient hors de Rome, sur les chemins, il était indispensable que Janus pût quitter librement son sanctuaire, pour aller secourir ceux qui l'imploraient ou qui avaient besoin de sa protection. Lorsque tous les citoyens étaient rentrés dans leurs foyers, le dieu n'avait plus à intervenir hors de Rome ; les portes de son sanctuaire pouvaient donc être fermées [10]. Roscher, dans son *Lexikon*, se place sur un autre terrain. Il part de ce fait que les divinités, qui étaient révérées, et les cultes qui se célébraient sur le Forum étaient exactement modelés sur les divinités et les cultes domestiques : le temple de Vesta représentait le foyer commun de toute la cité ; le *Janus geminus* était sur le Forum ce que la *janua* était dans chaque maison particulière : c'était, en quelque manière, la porte idéale de la cité. Or, dit-il, il eût été de très mauvais augure que cette porte fût fermée après le départ des citoyens qui avaient quitté Rome pour aller combattre les ennemis ; il fallait au contraire que l'accès du Forum leur fût constamment ouvert. Roscher, poursuivant sa comparaison entre la maison et la cité, rappelle que les portiers des maisons, *janitores*, avaient l'habitude de tenir ouverte la porte du logis quand des membres de la famille étaient sortis, afin qu'ils n'eussent pas besoin, pour rentrer, d'appeler ou de frapper, comme des étrangers ; quand, au contraire, le père de famille et tous les siens étaient au logis, la porte de la maison était tenue fermée, afin que les intrus n'y pussent pas pénétrer à l'improviste [11].

Ces diverses explications ont un point commun : dans les unes comme dans les autres, Janus est le dieu des portes, qui protège l'entrée et la sortie, le départ et le retour. Mais le rôle qu'il jouait ainsi dans la vie militaire de Rome et la solennité avec laquelle les portes de son sanctuaire furent ouvertes, quand l'occasion s'en présenta, le firent passer aux yeux des Romains pour un dieu de la guerre. Le surnom de Quirinus lui fut parfois donné [12]. Le *numen* de Janus, *portarum custos et rector viarum* [13], s'étendit bientôt. Ce ne fut plus seulement aux portes privées et publiques, aux routes par lesquelles on arrive et on part, que Janus présida ; ce fut à toutes les portes, réelles ou idéales, à toutes les voies, à tous les accès. Il fut adoré comme le dieu des ports, *Portunus*, et, à ce titre, il possédait un temple sur les bords du Tibre, près du *pons Aemilius* ; on lui attribua l'invention de la batellerie : beaucoup de très anciennes monnaies romaines portent au droit le Janus bifrons, et, au revers, une proue de bateau [14]. Il fut invoqué comme maître des routes par lesquelles les prières humaines montent jusqu'aux dieux, comme intermédiaire entre les hommes et la divinité ; Arnobe dit aux païens, à propos de Janus : *Quem viam vobis pandere deorum ad audientiam creditis* [15].

Janus était aussi à Rome le dieu des commencements, et cette conception n'était ni moins populaire, ni moins importante que la précédente. Au début de chaque jour, il était invoqué comme le dieu du matin : *Matutinus pater* [16] ; le premier jour de chaque mois, les Kalendes lui étaient spécialement consacrées [17] ; et, comme elles l'étaient aussi à Junon, Janus était, dans ce cas spécial, surnommé *Junonius* [18] ; enfin le premier mois de l'année solaire, le mois pendant lequel les jours recommencent à grandir, portait le nom de Janus, *Januarius*. Les Kalendes de janvier étaient parmi les fêtes les plus populaires de

[1] Varr. *De ling. lat.* V, 165. — [2] Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I, 2, p. 346 et suiv. — [3] Macrob. I, 9, 17 et 18 ; Ovid. *Metam.* XIV, 778 et suiv. ; *Fast.* I, 259 et suiv. ; Serv. *Ad Aen.* 361. — [4] Virg. *Aen.* VII, 607. — [5] *Monum. Ancyr.* (gr.) VII, 3. — [6] Plut. *Numa*, XX, 1. — [7] Horat. *Epist.* II, 1, 255. — [8] *Fast.* I, 281. — [9] *Ad Aen.* I, 294. — [10] Preller, *Röm. Myth.* 3e éd. I, p. 174. — [11] Roscher, col. 19-20. — [12] Roscher, col. 16. — [13] Macrob. I, 9, 7. — [14] Cohen, *Monn. de la Républ. rom.* planches, passim. — [15] Arnob. *Adv. Gentes*, III, 29. — [16] Horat. *Sat.* II, 6, 20 et suiv. — [17] Macrob. I, 15, 19. — [18] Id. *Ibid.*



Rome ; il n'était personne qui ne les célébrât [1]. Plusieurs documents prouvent que Janus passait, aux yeux des Romains, pour présider au retour de l'année, au nouvel an. Sur une monnaie de Commode, cet empereur est représenté en Janus ; il est *bifrons* et tient la *virga* de la main gauche ; sa main droite est posée sur une sorte d'arc, sous lequel passent les quatre Saisons ; à droite, dans le champ, s'avance un enfant nu, qui porte une corne d'abondance : c'est le *Novus Annus* (fig. 4141) [2] D'après Pline, dans la statue de Janus, qui ornait le sanctuaire du dieu sur le Forum, les doigts étaient figurés de telle façon qu'on y lisait le chiffre CCCLXV, nombre des jours de l'année [3].

Fig. 4141. — Janus ouvrant la nouvelle année.

De même que le dieu des *jani* était devenu le dieu de toutes les portes et de tous les accès, de même le dieu, que l'on invoquait au début du jour, du mois et de l'année, fut considéré de bonne heure comme le dieu de tous les commencements, de tous les débuts [4]. Il fut appelé, d'une façon générale, le dieu ou plutôt le père du temps, *temporis et aevi deus* [5], *temporis auctor* [6], *annorum sator* [7], *fastorum genitor* [8], ἀρχὴ τοῦ χρόνου [9]. Il passa pour présider au début de tout travail, de toute entreprise, de toute action ; il fut l'ἔφορος πάσης πράξεως [10]. Ovide raconte que, le jour des Kalendes de janvier, par conséquent lors de la principale fête du dieu, chaque Romain mettait en train, pour ainsi dire, son travail habituel de l'année, afin de le placer plus spécialement sous la protection de Janus, mais qu'il se contentait de le commencer [11]. Par ce seul début, on se flattait d'assurer un résultat heureux au travail de toute l'année. Ce fut sans doute en raison de cette coutume très ancienne que l'on attribua à Janus l'invention du langage, de l'agriculture, de l'organisation sociale et politique, de l'architecture (au moins en ce qui concernait les maisons, les portes et les temples), de la batellerie, du monnayage et même de tout culte religieux. L'origine de la plupart des formes pratiques de l'activité humaine lui fut ainsi rapportée [12].

Il n'était pas jusqu'au plus lointain début de la vie humaine qui ne lui fût consacré. Janus présidait aux *consationes concubitales* [13] et à la conception : de là son surnom de *Consivius* [14]. Dans certaines familles patriciennes, il était adoré comme le père et le *genius* de la *gens*. Peut-être même les patriciens lui rendaient-ils un culte particulier, sous le nom de *Janus Patricius*. Preller [15] suppose que ce *Janus Patricius* était pour les *gentes* patriciennes de Rome un dieu national, comme Apollon πατρῷος l'était à Athènes pour les Ioniens d'origine. Ce qui corrobore cette hypothèse, c'est que l'épithète αὐτόχθων accompagne ce surnom de Patricius [16].

Puisque Janus était le dieu des commencements, c'était lui qu'on nommait toujours le premier dans les prières et dans les cérémonies religieuses [17]. Dans les listes de dieux, il occupait la première place : Janus, Jupiter, Mars, Quirinus, Vesta [18]. De même le *Rex Sacrorum*, spécialement chargé de célébrer les cérémonies du culte de Janus, était cité le premier parmi les grands prêtres de la religion romaine [19].

Janus était donc à Rome à la fois le dieu des portes et des entrées, et le dieu des commencements. Ces deux conceptions se mêlèrent, non sans que la langue et la littérature eussent contribué à leur rapprochement. Janus, dieu des portes et dieu du début de la journée, devint le portier du ciel, qui ouvre au soleil levant les voies célestes, qui les ferme après le coucher de l'astre : *utriusque januae caelestis potens, qui exoriens aperiat diem, occidens claudat* [20] ; et qui ouvre la porte de l'année : *anni januam pandit* [21]. Certaines expressions montrent qu'une confusion analogue s'était produite à propos de *Janus Consivius* [22]. Roscher remarque d'ailleurs avec justesse que le mot *initium* signifie étymologiquement entrée (*in, ire*). Il n'est donc pas étonnant que les deux conceptions les plus anciennes du *numen* de Janus se soient peu à peu rapprochées et confondues. C'est également, d'après Roscher, à une cause purement verbale que seraient peut-être dues les légendes qui nous montrent Janus en relation avec des sources, avec la nymphe Juturna, avec les dieux Fontus et Tiberinus. Le dieu qui ouvre et qui ferme, Patulcius et Clusius, pouvait ouvrir ou fermer les sources et les ruisseaux, suivant les expressions courantes : *aperire fontes, claudere fontes, aquas, rivos* [23]. Mais il n'est pas certain que Janus ait été vraiment un dieu des sources ; les légendes précitées ne suffisent pas à le démontrer.

La conception de Janus comme dieu de tous les commencements engendra logiquement une conception beaucoup plus large et plus abstraite. On vit dans Janus le dieu qui avait présidé au début, à la naissance même du monde, une sorte de créateur, de démiurge, dominant l'univers, présidant à la vie et au mouvement universels. Ovide le fait parler en ces termes :

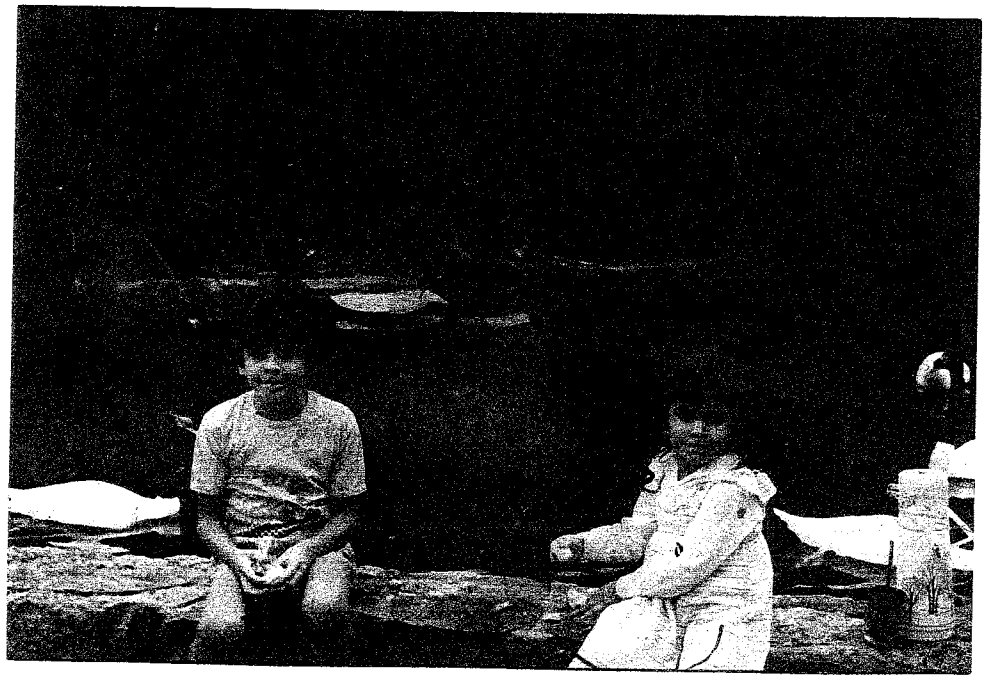
Quidquid ubique vides, cœlum, mare, nubila, terras,
Omnia sunt nostra clausa patentque manu.
Me penes est unum vasti custodia mundi ;
Et jus vertendi cardinis omne meum est [24].

Un contemporain de Cicéron, M. Messala, dans un fragment qui nous a été conservé par Macrobe [25], définit Janus en ces termes : « *Qui cuncta fingit eademque regit, aquae terraeque vim ac naturam gravem atque pronam in profundum dilabentem, ignis atque animae levem in immensum sublime fugientem copulavit circumdato caelo ; quae vis caeli maxima duas vis maximas colligavit.* » Martial l'appelle *mundi sator* [26].

Créateur du monde, démiurge, semeur de toutes choses, *rerum sator* [27], Janus passait aussi pour être le père de tous les dieux, le dieu des dieux, *principium deorum* [28], *deorum deus* [29], comme l'appelaient dans leurs prières les prêtres Saliens. De là le surnom si fréquent de Janus *pater* [30].

Pour les anciens, d'après les seuls documents et en

[1] Preller, *Röm. Myth.* I, p. 179 et suiv. — [2] Gerhard, *Denkmael. u. Forschungen.* XIX, pl. CXLVII ; Froehner, *Médaillons de l'Emp. rom.* p. 121, note 1 ; Roscher, col. 38 et 52. — [3] Plin. *Hist. nat.* XXXIV, 33 ; H. Thédenat, *le Forum romain*, p. 84-85. — [4] August. *De civ. Dei*, VII, 3, 1. — [5] Plin. *Loc. cit.* — [6] Nemesian. *Cynog.* 105. — [7] Martial. X, 28, 1. — [8] Id. VIII, 2, 1. — [9] Suid. *s. v.* Ἰανουάριος. — [10] Varr. ap. Joh. Lyd. *De mens.* IV, 2. — [11] Ovid. *Fast.* I, 165 et suiv. — [12] Roscher, col. 38-39. — [13] Tertull. *Ad nat.* II, 11. — [14] Macrob. I, 9, 15-16. — [15] Preller, *Röm. Myth.* 3e éd. I, p. 171. — [16] Roscher, col. 26. — [17] Arnob. *Adv. Gent.* III, 25 ; Cic. *De nat. deor.* II, 27, 67. — [18] Henzen, *Act. Arval.* 144 ; cf. Liv. VIII, 9. — [19] Fest. *Epit.* 52. — [20] Macrob. I, 9, 9. — [21] *Mythogr. Vatic.* III, 4, 9. — [22] August. *De civ. Dei*, VII, 2. — [23] Roscher, col. 41. — [24] Ovid. *Fast.* I, 117 et suiv. — [25] Macrob. I, 9, 14. — [26] Martial. X, 28, 1. — [27] Seren. f. 23 (Ed. Müller) dans Terentianus Maur. *Demetr.* p. 1889. — [28] Id. *Ibid.* — [29] Macrob. I, 9, 14. — [30] *Corp. inscr. lat.* I, p. 334 ; III, 2881, 3030, 3158 ; VIII, 4576, 11797 et peut-être 2608.



dehors de toute interprétation subjective. Janus était donc à la fois un dieu aux attributions tout à fait précises, malgré leur variété, et une divinité en quelque manière cosmique. On voyait en lui : d'une part, suivant la définition de Macrobe, *omnium et portarum custos et rector viarum*, et d'après saint Augustin, l'*initiator* par excellence [1]; d'autre part, le dieu *qui cuncta fingit eademque regit*.

Mais, dès l'antiquité et plus encore dans les temps modernes, philosophes, historiens et critiques ont voulu aller plus loin. Ils se sont efforcés de dégager des données fournies par les documents le sens, pour ainsi dire, philosophique de la divinité de Janus. Cicéron, admettant que les mots *janus* et *janua* viennent du même radical que le verbe *ire* [2], voyait dans Janus une personnification mythique du double mouvement d'entrée et de sortie. Macrobe, se fondant sur la même étymologie, pensait que Janus symbolisait le mouvement éternel de l'univers [3]. Pour d'autres, Janus était soit le Chaos, soit le Monde; pour d'autres encore, il était le ciel lumineux, pour d'autres l'air [4]. De toutes ces exégèses antiques, la plus rationnelle fut certainement l'interprétation de Nigidius Figulus, cité par Macrobe. Nigidius, rapprochant le mot Janus de la forme *Jana* = *Diana*, identifiait Janus avec l'Apollon de la mythologie grecque et le considérait comme le dieu du soleil [5]. Les conclusions de Nigidius ont été adoptées de nos jours par plusieurs savants, entre autres par Buttman [6], Schwegler [7], Preller [8], Otto Gilbert [9]. Pour eux, Janus fut avant tout un dieu solaire, un très ancien dieu italique de la lumière céleste; plus tard seulement, par une série de déductions et d'images, que Preller cherche à rétablir avec beaucoup d'ingéniosité, Janus devint le dieu des portes, puis le dieu de tout commencement et de toute origine.

D'autres théories se sont encore produites. Deecke [10] prétend que Janus était, d'après son nom même, le dieu de la voûte céleste, et qu'il était d'origine étrusque, puisque ce sont très probablement les Étrusques qui ont inventé la voûte et en ont propagé l'usage. Pour Corssen [11], qui rattache le mot *Janus* = *Dianus* = *Divanus* à la racine *div* (*dividere*, *divisio*), Janus était le dieu des divisions de l'espace et du temps, mais surtout du temps; de cette conception serait né le *numen* de Janus comme dieu de la lumière et du ciel et aussi comme dieu des portes. Roscher, dans son livre intitulé *Hermes der Windgott*, paru en 1878, avait proposé une interprétation nouvelle. Il prenait comme point de départ le nom de « Portier du Ciel » attribué à Janus par plusieurs auteurs anciens; il rapprochait de ce nom les expressions : *cœlum apertum*, *cœlum clausum*, employées pour désigner un ciel sans nuages et un ciel nuageux; il remarquait que les nuages sont rassemblés et chassés par le vent, et il en concluait que ce dieu, qui ouvrait et fermait le ciel, devait être le vent. Cette théorie lui fournissait d'ailleurs l'occasion de très ingénieux rapprochements entre Janus et l'Hermès grec, tous deux *rectores viarum*, tous deux intermédiaires entre les hommes et la divinité, tous deux en rapports étroits avec les places et les marchés. Plus récemment, dans son *Lexikon*, Roscher a abandonné cette interprétation; il déclare qu'elle lui paraît inutile, depuis qu'il connaît mieux la religion romaine, parce que cette religion aimait à personnifier et à diviniser les parties principales de la maison et les actes importants de la vie domestique, et parce que Janus était surtout le dieu des portes, des entrées et des sorties, des départs et des retours [12]. Ces diverses théories sont des spéculations subjectives. Il nous a paru préférable de n'en point tenir compte dans notre étude sur le *numen* et les attributions du dieu; toutefois il n'était pas inutile de les exposer ensuite brièvement, en les distinguant avec soin des renseignements précis fournis soit par les auteurs, soit par les documents archéologiques et épigraphiques.

C'est surtout, c'est même presque exclusivement à Rome que nous pouvons saisir des traces importantes du culte de Janus. Il ne faudrait pas croire que tous les arcs, appelés *jani*, fussent consacrés au dieu [13]. Quelques-uns seulement de ces arcs étaient des sanctuaires. Le plus ancien et le plus révéré des sanctuaires de Janus à Rome était le *Janus geminus*, situé à l'extrémité supérieure du Forum, et dont la fondation était attribuée au roi Numa. Il n'en reste rien aujourd'hui. Il a été néanmoins possible, grâce aux indications nombreuses et détaillées contenues dans les textes, d'en fixer l'emplacement avec précision [FORUM, p. 1287]; on a vu (fig. 4140) une monnaie de Néron qui donne une idée de sa forme générale.

Un autre sanctuaire de Janus, également très ancien et très vénéré, était situé sur le Janicule ou près de cette colline; on n'en connaît que l'existence [14].

Plus récents, mais mieux connus, sont les sanctuaires du dieu, construits près du théâtre de Marcellus, près du Forum de Nerva ou Forum Transitorium, et au Vélabre.

Le sanctuaire voisin du théâtre de Marcellus [15] avait été, d'après Tacite [16], élevé par C. Duilius, le vainqueur des Carthaginois, pendant la première guerre punique; mais il semble, si l'on accorde créance à une superstition curieuse rapportée par Festus, qu'il ait eu une origine plus ancienne, et qu'il ait été antérieur au combat de la Crémère, où périrent les trois cent six Fabii [17]. Tacite et Festus emploient, pour désigner ce sanctuaire, le terme *aedes*; d'après la légende que Festus nous a conservée, le sénat y aurait tenu ses séances; c'était, en ce cas, autre chose qu'un *Janus*, même *quadrifrons* [18]. Il fut restauré par Auguste et Tibère. Il se trouvait en l'un des endroits les plus fréquentés de Rome, un peu en dehors de l'antique *Porta Carmentalis* de l'enceinte de Servius [19], près du *Forum Olitorium* [20], non loin du *Forum Boarium*, près de la voie par où passait toute l'animation entre le *Circus Flaminius* et le Vélabre [21].

Le *Janus quadrifrons* du Forum de Nerva ou *Forum Transitorium*, était, au IIe et au IIIe siècle de l'Empire, le plus riche et le plus considérable des sanctuaires de Janus [22]. Suivant toute vraisemblance, il avait été construit pour remplacer un sanctuaire plus ancien et plus modeste [23], peut-être celui qui, d'après M. Lanciani [24], s'élevait entre la Curie et la *Basilica Aemilia*. Il était placé à portée de plusieurs *Fora* : outre le *Forum Tran-*

[1] August. *De civ. Dei*, IV, 11. — [2] Cic. *De nat. deor.* IV, 27, 67. — [3] Macrob. I, 9, 11. — [4] Roscher, col. 43-44. — [5] Macrob. I, 9, 8. — [6] Buttman, *Mythologus*, II, 74. — [7] Schwegler, *Röm. Gesch.* I, p. 218 et suiv. — [8] Preller, *Röm. Myth.* I, p. 167 et suiv. — [9] *Geschichte und Topogr. der Stadt Rom im Alterthum*, I, p. 183, Leipzig, 1883. — [10] Deecke, *Etrusk. Forsch.* II, 125 et suiv. — [11] Corrsen, *Aussprache*, II, p. 212. — [12] Roscher, col. 45-47 et 49. — [13] Ovid. *Fast.* I, 257 et suiv. — [14] Jordan, *Topogr.* I, 1, p. 431 et suiv.; Preller, *Röm. Myth.* 3e éd. I, p. 176; Roscher, *Loc. cit.* col. 22. — [15] *Corp. inscr. lat.* I, p. 320 et 325. — [16] *Ann.* II. 49. — [17] Fest. p. 285. — [18] D'après Tite-Live, II, 48, la séance du Sénat se serait tenue dans la curie; cf. Jordan, *Topogr.* II, 2, 347, n. 46, et *Hermes*, IV, 234. — [19] Fest. *Loc. cit.* — [20] Tacit. *Ann. loc. cit.* — [21] Preller, *Röm. Myth.* 3e éd. I, p. 176-177. — [22] Id. *Ibid.* p. 177; Martial. X, 28. — [23] Mart. *Loc. cit.* — [24] Lanciani, *Ancient Rome*, p. 77.

sitorium, le grand *Forum*, le *Forum Julium*, plus tard le *Forum* de Trajan[1].

Dans le Vélabre, deux *Jani* sont encore debout, l'un *bifrons*, l'autre *quadrifrons*. Le *Janus bifrons*, qui fait corps aujourd'hui avec l'église Saint-Georges du Vélabre, est en marbre et couronné d'un entablement rectiligne. Il fut élevé en l'année 204 ap. J.-C., tout près du *Forum Boarium*, en l'honneur de Septime Sévère et de Julia Domna, par les changeurs et les marchands de bœufs, *boarii*, qui se réunissaient aux alentours[2].

Le *Janus quadrifrons*, voisin du précédent, est l'un des monuments les mieux conservés de la Rome antique (fig. 4142, 4143); sa décoration architecturale et sculptu-

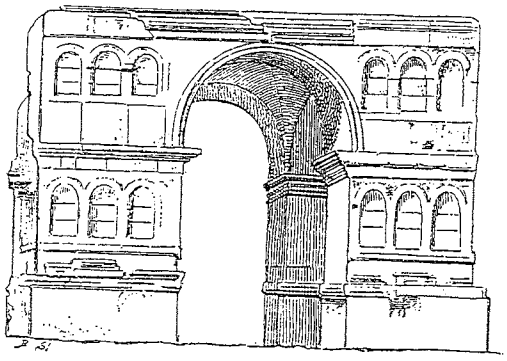


Fig. 4142. — Le *Janus quadrifons*, à Rome.

rale est encore en partie intacte[3]. A propos de ce Janus, une discussion intéressante s'est élevée entre les historiens. Plusieurs auteurs[4] racontent que les Romains, après s'être emparés de Faléries, rapportèrent de cette ville à Rome une statue de Janus à quatre faces, *Jani simulacrum cum frontibus quattuor*, et que cette statue fut placée dans un sanctuaire à quatre portes, *templum quattuor portarum*. Preller[5] croit que ce sanctuaire est le *Janus quadrifrons* du Vélabre, et que la statue conquise à Faléries y fut placée vers l'an 293 av. J.-C. Roscher, au contraire, affirme que cette statue fut placée dans le *Janus quadrifrons* du Forum Transitorium, après être restée pendant plusieurs siècles dans le sanctuaire plus petit que remplaça ce Janus quadrifrons[6]. D'autre part, Jordan[7] déclare que ce monument, tel qu'il existe aujourd'hui, fut certainement élevé en l'honneur de Constantin, tandis que, d'après Lanciani[8], il serait antérieur au règne de ce prince. Ces deux opinions s'appuient sur le même document : un graffite, découvert sur l'une des parois de l'arc, et où se lit sans aucun doute possible le nom de Constantin. Lanciani ne veut voir dans ce graffite que le souvenir d'une visite faite par Constantin à ce monument,

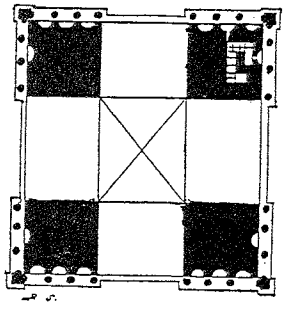


Fig. 4143. — Plan du *Janus quadrifons*.

comme aux autres édifices païens de Rome, après sa victoire du pont Milvius.

Il convient de signaler encore deux autres sanctuaires de Janus. Festus[9] et Denys d'Halicarnasse[10] mentionnent un autel de *Janus Curiatius*, consacré en même temps qu'un autel de *Juno Sororia*, à l'endroit même où, d'après la tradition, le jeune Horace passa sous le joug. Ce sanctuaire se trouvait dans le voisinage du Colisée, près de la statue colossale de Néron. L'origine que lui attribuent les auteurs en démontre l'ancienneté. D'autre part, il était encore révéré au v^e^ siècle de l'ère chrétienne[11].

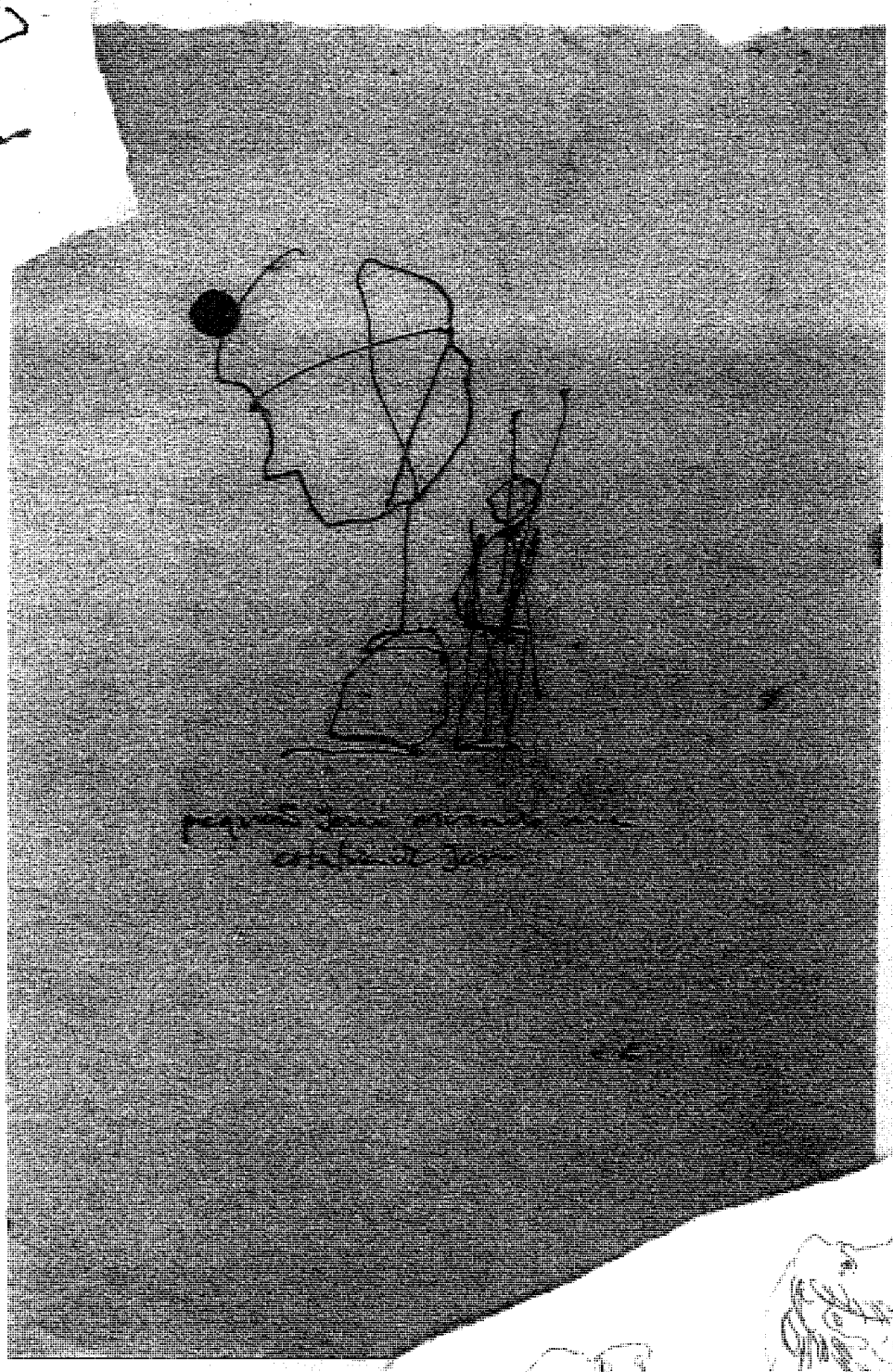
Pline parle d'une statue dorée de *Janus pater*, rapportée d'Égypte par Auguste, et consacrée par lui dans un sanctuaire de Janus[12]. De quel sanctuaire est-il ici question? Roscher[13] pense qu'il est fait allusion à un nouveau sanctuaire du dieu, construit spécialement par Auguste sur le Forum qu'il avait ouvert, le *Forum Augusti*, sanctuaire dont on retrouve la mention dans d'autres écrivains; mais d'autres critiques, en particulier Peter, prétendent qu'il s'agit de l'*aedes Jani*, voisin du théâtre de Marcellus, dont on sait que la restauration fut entreprise par Auguste[14].

Les cérémonies du culte de Janus se célébraient régulièrement au début de chaque mois, le jour des kalendes; elles étaient surtout importantes et populaires le jour des kalendes de janvier. Le premier jour de l'année, les Romains échangeaient non seulement des vœux, mais aussi des cadeaux, STRENAE[15]. En outre, des fêtes particulières se donnaient, en l'honneur du dieu, à d'autres dates de l'année. Le 7 janvier, c'étaient peut-être des jeux dans le cirque[16]. Deux jours plus tard, le 9 janvier, pendant la fête des AGONALIA, un bélier, *princeps gregis*, était sacrifié à Janus dans la *Regia*, par le *Rex sacrorum*; le 17 août et le 18 octobre, des cérémonies particulières avaient lieu dans le sanctuaire de Janus, voisin du théâtre de Marcellus[17]. L'offrande habituelle, que l'on déposait au début de chaque mois sur les autels du dieu, était une sorte de gâteau spécial au culte de Janus, et appelé πόπανον, *strues* ou encore *janual*[18]. On lui consacrait aussi, quand on l'invoquait en même temps que Vesta, du blé, du vin et une brebis; — en même temps que Jupiter et Junon, de l'encens et du vin; — le jour de la fête des *Agonalia*, on faisait en son honneur une libation de vin[19].

Il n'y avait point à Rome de collège de prêtres, ni de sacerdoce propres à Janus. Les Saliens le nommaient dans leurs chants rituels, et le REX SACRORUM célébrait, dans quelques cas particuliers, les cérémonies de son culte. Le *Rex* était d'ailleurs nommé le premier parmi les grands prêtres de Rome, de même que le nom de Janus était placé en tête de la liste des dieux. Il ne peut y avoir là un simple effet du hasard, et il faut en conclure que le *Rex* était considéré, au moins dans une certaine mesure, comme le prêtre de Janus[20].

Hors de Rome, les traces du culte de Janus sont peu nombreuses en Italie et dans les provinces. En Italie, Janus avait un sanctuaire et une statue *quadrifrons* à Faléries (voir plus haut); il était adoré en Étrurie[21]; une inscription votive en son honneur a été découverte à

[1] Mart. *Loc. cit.* — [2] Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I, 2, p. 470. — [3] *Ibid.* p. 471. — [4] Serv. *Ad Aen.* VII, 607; Macrob. I, 9, 13. — [5] *Röm. Myth.* 3^e^ éd. I, p. 176. — [6] Roscher, col. 25-26. — [7] Jordan, *Op. cit.* I, 2, p. 471. — [8] Lanciani, *Ancient Rome*, p. 295. — [9] Fest. s. v. *Sororium Tigillum*. — [10] Dyon. Halic. III, 22, 7. — [11] Roscher, col. 21-22. — [12] Plin. *Hist. nat.* XXXVI, 28. — [13] Roscher, col. 26-27. — [14] Peter, *Ovid's Fasten*, II, p. 11. — [15] Preller, *Röm. Mythol.*, 3^e^ éd. I, p. 180. — [16] *Corp. inscr. lat.* I, p. 334 et 382. — [17] Id. *Ibid.* p. 320, 325 et 399. — [18] Fest. p. 104; Ovid. *Fast.* I, 127; Joh. Lyd. d'après Var. IV, 2. — [19] Roscher, col. 42-43. — [20] *Ibid.* col. 43. — [21] Joh. Lyd. *De mens.* IV, 2.



Albano [1]. Les monnaies, souvent citées, de plusieurs villes d'Italie, de Sicile et de Grèce, par exemple de Volaterrae et de Télamon en Etrurie, de Syracuse et de Palerme en Sicile, nous paraissent des documents peu probants; il n'est point démontré que la double tête qu'elles présentent soit une effigie de Janus; ce peut être tout aussi bien une image d'Hermès, surtout lorsque le dieu est représenté, comme à Volaterrae [AS, fig. 551], jeune, imberbe et coiffé du pétase pointu [2].

Dans les provinces de l'empire romain, des dédicaces à *Janus pater*, *Janus Augustus*, *Janus Geminus*, ont été trouvées en Dalmatie [3], dans le Norique [4], dans l'Afrique proconsulaire [5], en Numidie [6] et dans la Gaule méridionale [7]. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que plusieurs de ces dédicaces ont été découvertes dans des villes qui reçurent certainement des garnisons ou des colonies militaires, Corinium en Liburnie [8], Lambaesis et Diana Veteranorum en Afrique. Il est vraisemblable que le culte de Janus fut apporté en ces divers points par les soldats ou les colons; rien n'indique qu'il se soit répandu parmi les populations provinciales, qu'il ait été accepté et adopté par elles.

Aucune statue, aucun buste de Janus ne s'est conservé. Nous ne connaissons l'image du dieu que par les descriptions des auteurs et de nombreuses effigies monétaires. Il avait comme attributs la clef et la baguette [9]. Ce qui le caractérisait surtout, c'était le double visage. Le type de beaucoup le plus fréquent, le seul même, à notre avis, que l'on puisse en toute certitude et sans aucune réserve considérer comme le type de Janus, c'est le visage d'un homme âgé, barbu, couronné ou non de laurier [10]. Ce type est quelquefois accompagné, sur des monnaies consulaires romaines, d'un croissant [11]; une fois, d'un trident [12]. Le Janus, au visage jeune et imberbe, que l'on voit (fig. 4144) sur des médailles de fabrique campanienne [13] et sur quelques monnaies consulaires en bronze [14], a certainement subi l'influence d'un type grec analogue, le double Hermès.

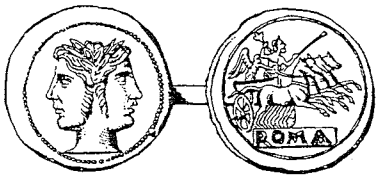


Fig. 4144. — Janus hellénisé.

Sur quelques monnaies de l'époque impériale, par exemple sur un médaillon de Commode reproduit plus haut (fig. 4141) et sur une monnaie coloniale de Thessalonique en Macédoine [15], Janus est figuré non plus seulement en buste, mais en pied. Il a le buste nu, la partie inférieure du corps drapée. Sur le médaillon de Commode, l'un des visages est barbu, l'autre imberbe; sur la monnaie de Thessalonique, les deux visages sont imberbes [16].

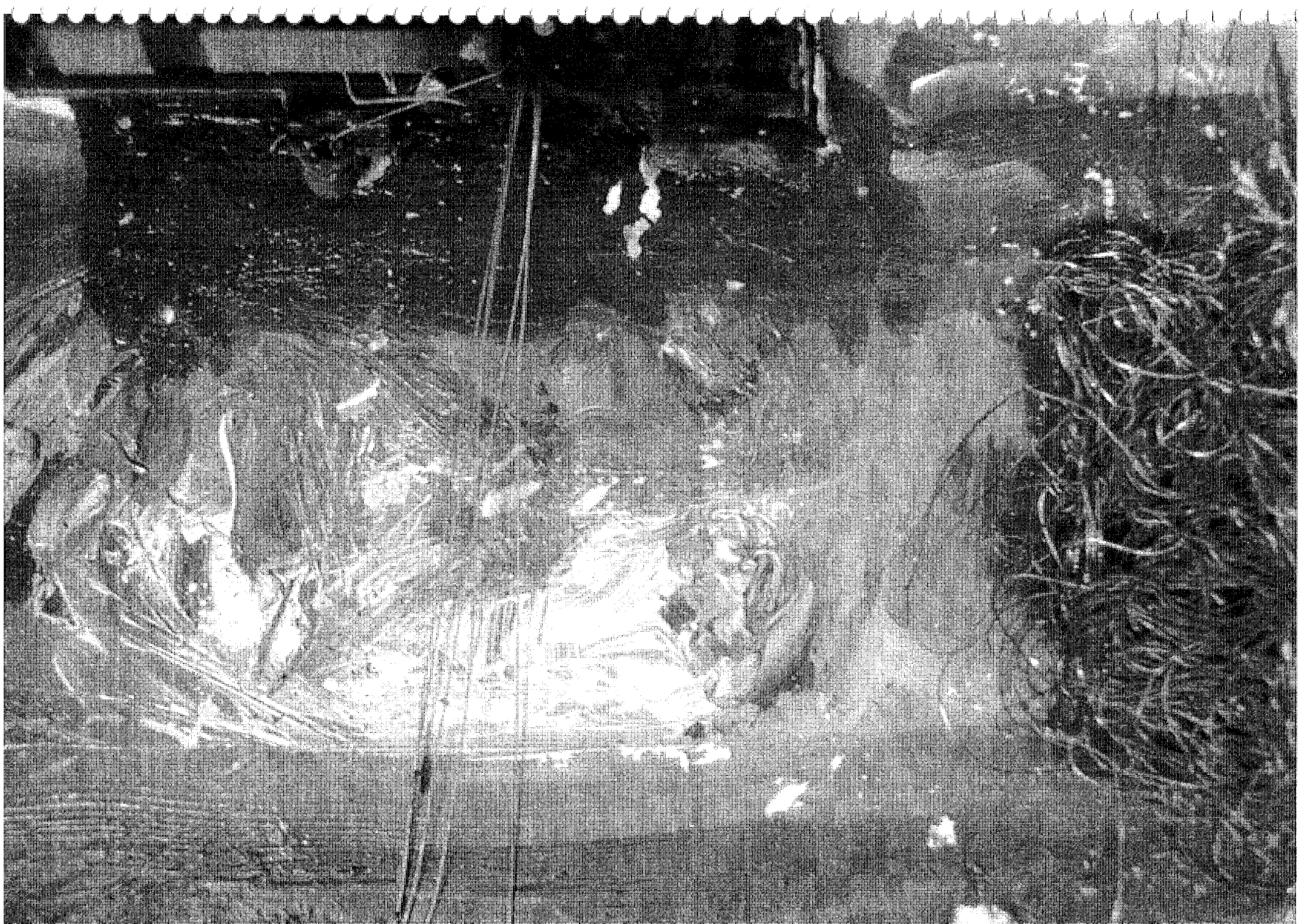
Du *Janus quadrifrons*, nous ne possédons aucune représentation figurée. Bien qu'Ovide considère le type de *Janus bifrons* comme un type exclusivement italique, il est certain que des types analogues ont existé, non seulement dans l'art grec, par exemple, sur des vases et des monnaies [17], mais même dans l'art égyptien et l'art phénicien [18]. Il est probable que le type du Janus italique a été conçu à l'imitation et sous l'influence du type du double Hermès fréquent dans l'art grec.

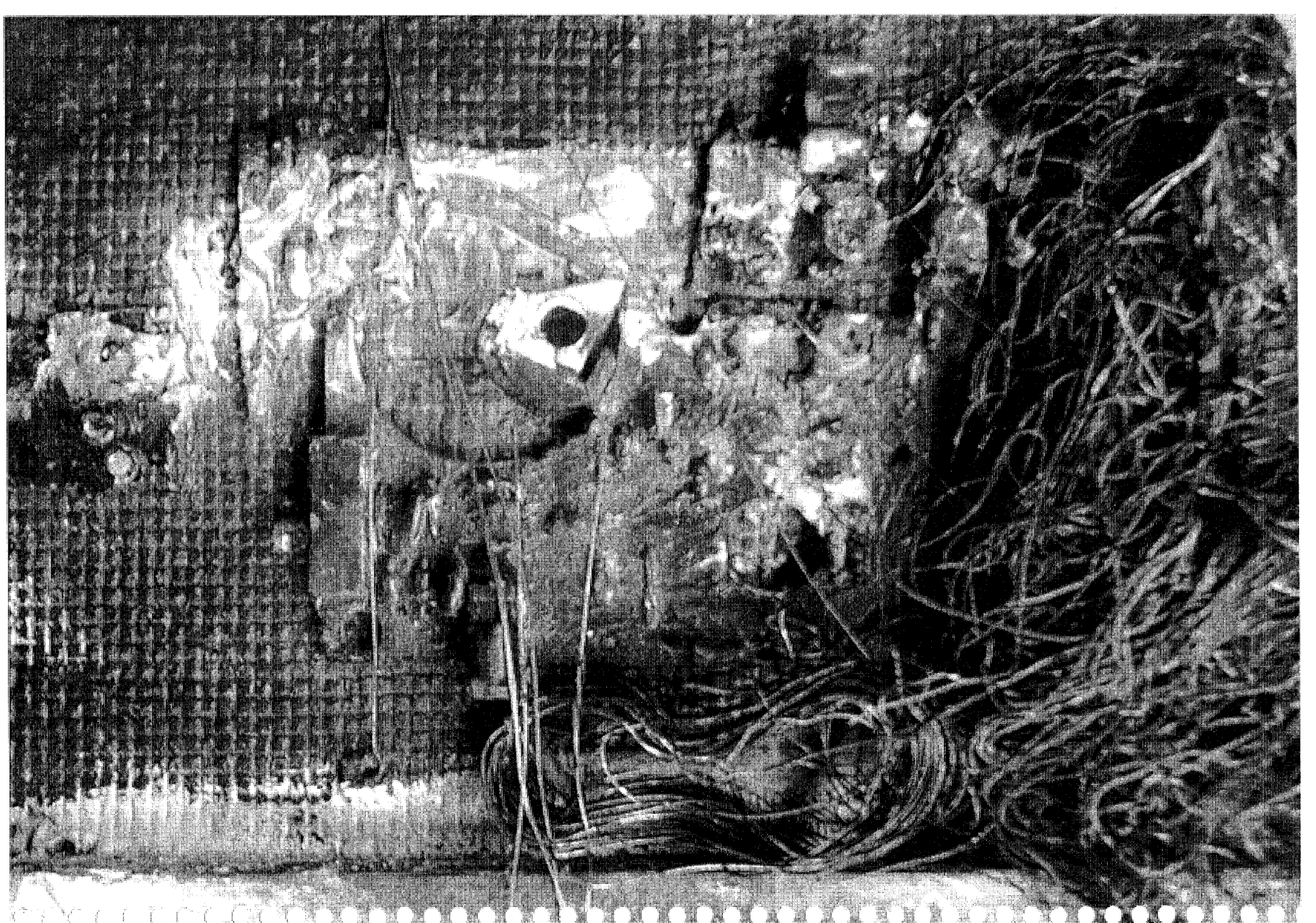
II. JANUS. — On appelait à Rome *janus* toute porte voûtée ou construite en forme d'arc, qui servait de passage. Les *jani*, que Cicéron définit des *transitiones perviae*, se trouvaient primitivement sur le Forum ou près du Forum. On en connaît surtout trois; l'un d'entre eux est parfois appelé le *janus medius*. C'était *ad janum medium* que se traitaient les affaires de bourse. Suivant toute apparence, ce *janus medius* s'élevait dans le voisinage du temple de Castor, par conséquent vers l'extrémité inférieure du Forum. On ne sait pas où se trouvaient les deux autres *jani*. Jordan [19] refuse d'attribuer un sens topographique précis aux expressions de *janus summus* et de *janus imus*, employées par quelques auteurs; il discute et combat l'opinion de ceux qui veulent conclure des trois termes, *summus*, *medius* et *imus*, que de ces trois *jani* l'un était situé à l'extrémité supérieure, le second vers le milieu, le troisième à l'extrémité inférieure du Forum. On n'a encore retrouvé aucun vestige de ces trois *jani*. A l'époque d'Auguste, on ne parlait déjà plus que du *janus medius* [20]. Il y avait à Rome d'autres *jani* que ceux du Forum [21]; Domitien en multiplia le nombre [22]; il en fit construire dans toutes les régions de la ville, sans doute aux points de passage les plus fréquentés. Mais les *jani* du Forum semblent avoir eu, au moins primitivement, une importance toute particulière; ils faisaient en quelque sorte partie intégrante de la place publique considérée comme le lieu de réunion du peuple romain. Aussi voyons-nous, en l'année 174 av. J.-C., un censeur prescrire d'en élever trois sur le forum d'une nouvelle colonie : *forum porticibus tabernisque claudendum et janos tres faciendos locavit* [23]. Or on sait que les colonies ainsi fondées passaient pour être des images de Rome [24].

Hors de Rome et en général hors des villes, des *jani* avaient été construits sur les grandes voies romaines, soit en un point très important de leur parcours, par exemple en un point à partir duquel les milles étaient comptés, soit au croisement de deux ou plusieurs voies principales. Le plus connu de ces *jani* provinciaux est le Janus élevé par Auguste à la frontière même de la Bétique, et sans doute à l'une des extrémités d'un pont jeté sur le fleuve Baetis : *Janus Augustus qui est ad Baetem* [25], ou encore *arcus unde incipit Baetica* [26]. De là partait une voie qui se prolongeait jusqu'à l'Océan [27], et sur laquelle les milles étaient comptés à partir de ce *Janus*.

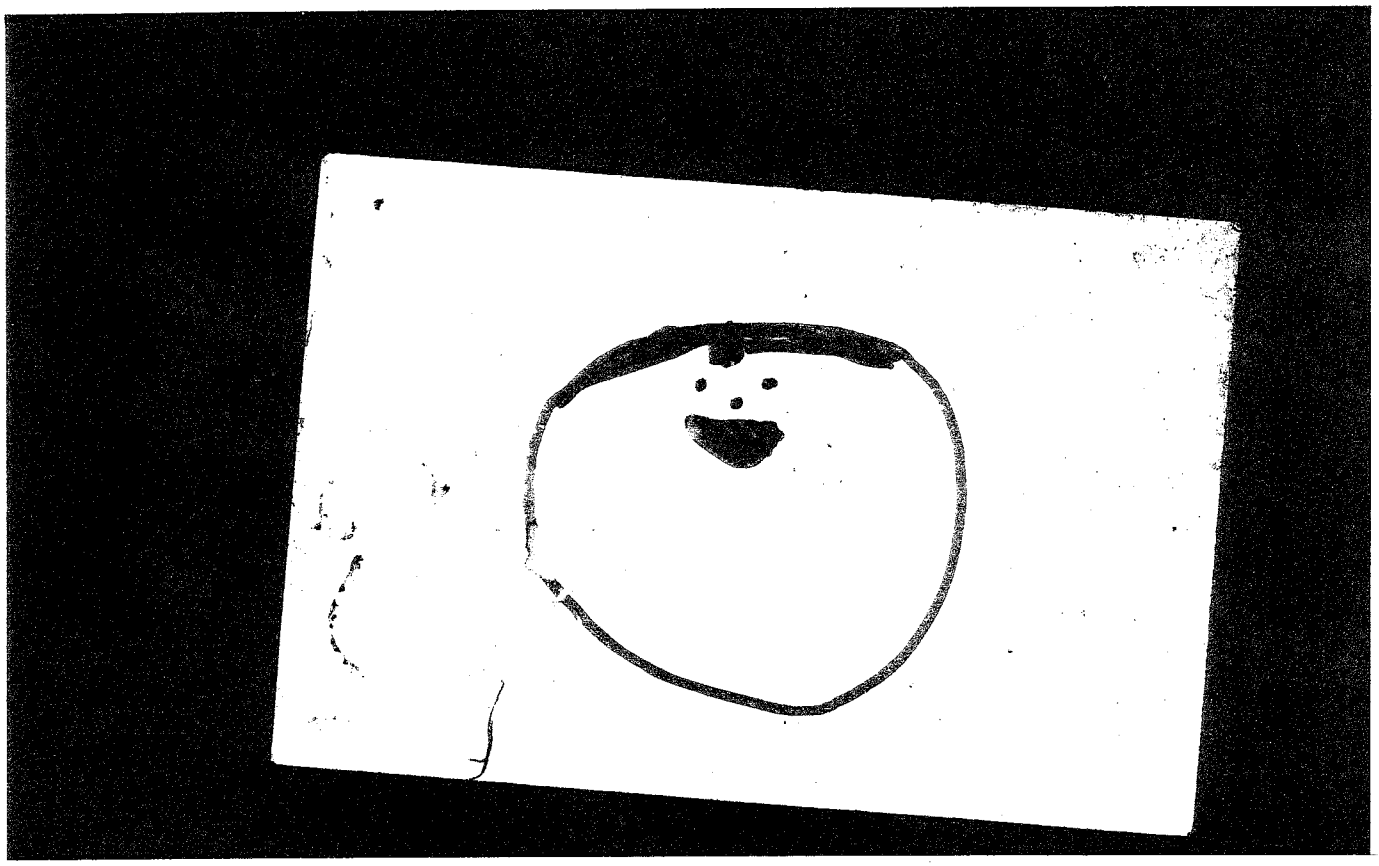
On peut encore citer comme *janus* provincial l'arc qui s'élevait, dans l'Afrique proconsulaire, sur la grande route de Carthage à Theveste, non loin de Thugga, en dehors de toute cité, mais en un point où se croisaient plusieurs voies importantes [28]. J. TOUTAIN.

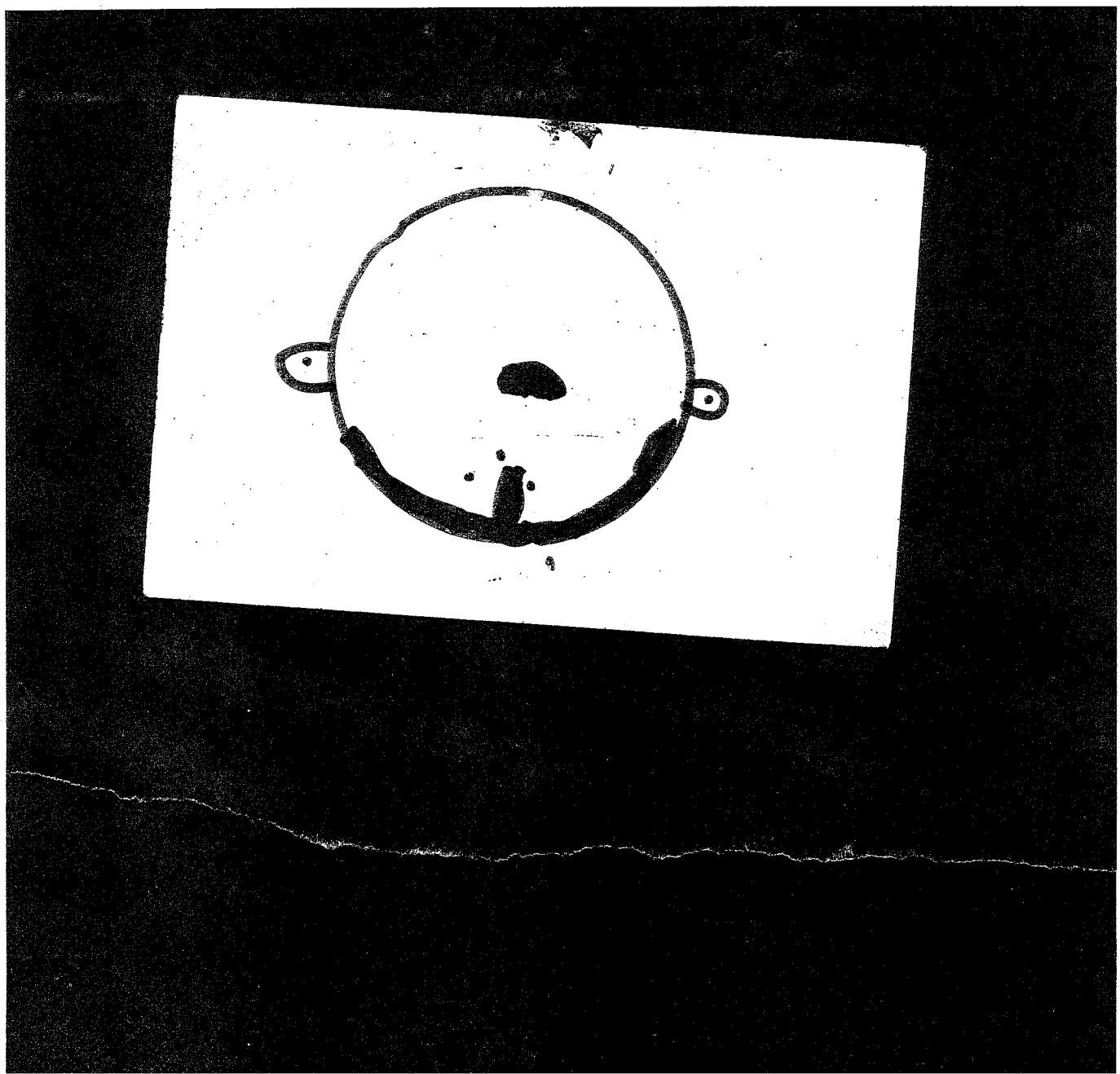
[1] Orelli, *Inscript.* 1583. — [2] Roscher, col. 51-52. — [3] *Corp. inscr. lat.* III, 2881, 2969, 3030, 3158. — [4] *Ibid.* 5092 *a*. — [5] *Ibid.* VIII, 11797. — [6] *Ibid.* 2608, 4576. — [7] *Ibid.* XII, 1065. — [8] *Ibid.* III, 2882-2887. — [9] Ovid. *Fast.* I, 99, 177, 228, 254; Macrob. I, 9, 7; Arnob. VI, 25. — [10] Voir l'art. AS, p. 463, et Cohen, *Monn. de la Républ. rom.* pl. XIX, XLVI et suiv. — [11] *Ibid.* pl. LII, Gens Cassia, 1; pl. LXI, Gens Oppia, 1. — [12] *Ibid.* pl. LXVII, Gens Sulpicia, 1. — [13] *Ibid.* pl. XLIV, 8, 9, 10; Babelon, *Monn. de la Républ. rom.* I, p. 21 et s. — [14] Cohen, pl. XLVIII, Gens Atilia, 1. — [15] Mionnet, *Suppl.* III, p. 165, n° 1073, pl. IX, n° 1. — [16] Cf. des médailles d'Antonin le Pieux, Eckhel, VII, 16; Cohen, *Monnaies imp.* II, 355-356, n° 881; de Pertinax, Eckhel, VII, 141; Cohen, *Monnaies imp.* III, 392, n° 17. — [17] Roscher, col. 53-54. — [18] Id. col. 53, note 2. — [19] Jordan, *Topogr. der Stadt Rom*, I, 2, p. 214 et suiv. — [20] Id. *Ibid.* — [21] Ovid. *Fast.* I, 257. — [22] Suet. *Domit.* 13. — [23] Liv. XLI, 27. — [24] Aul. Gell. XVI, 13, 9. — [25] *Corp. inscr. lat.* II, 4712. — [26] *Ibid.* 4721. — [27] *Ibid.* 4697, 4701, 4703, 4712. — [28] Carton, *Découvertes archéol. et épigr. en Tunisie*, p. 33. — BIBLIOGRAPHIE. Boetlike, *Ueber das Wesen des Janus*, Thorn, 1863; Buttmann, *Mythologus*, t. II, p. 70; Hartung, *Die Religion der Römer*, Erl. 1836; S. Linde, *De Jano summo Romanorum deo*, Lund. 1891; Speiser, *Le dieu romain Janus*, dans la *Revue de l'hist. des religions*, t. XXXVI, p. 1 et suiv.; Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, I, II, Berl. 1885; surtout Preller, *Röm. Mythologie*, 3e édit. Berlin, 188, et Roscher, *Lexikon der griech. und röm. Mythologie.*





"Si veo mi almohada tomar forma humana, esa forma existe, y si alguien dice que solo(!) está creado por mi fantasía, yo contesto: - Usted dice solo? - Lo que ve mi ojo es más para mí! Y lo que veo en la almohada hecha de las plumas del los pájaros, que una vez ha tenido vida, eso es alma, fuerza creadora, y el lino (de la funda) que ha tenido fuerza vital en sus fibras, es realidad, entonces yo puedo dibujar estas figuras, mostrarlos a otros. Y escucho en la almohada, a veces como una cigarra. El sonido de la cigarra en el pasto siempre me ha encantado. Un especie de ventriloquia porque siempre me parece que viene como de una sala subterránea. Si supongamos que la cigarra cantó en la sembrada de lino, no le parece a usted que la Naturaleza o el Creador pueda crear un fonógrafo de las fibras de la planta para que resuena en mi oído interno cuando ello después de haber pasado por sufrimiento, privaciones y oraciones ha sido preparado escuchar más allá que antes? Pero allá no alcanzan las "explicaciones naturales", y lo dejo en seguida."





1. El uso de mayúsculas será siempre connotativo de sí y también órgano (cáncer, pólipo, bulba, orejas) del cuerpo del texto.
Lectura opcional:

elcuerpodeltextoessuforma
ycolorlaestructuracióndela
spalabrasfrasesyespaciosen
elespacioyelcolordeéste
ylapáginao
páginastamañoformaydisposiciónenel
espacioenunobjetolibroocualquierotro
objetoytambiénloserroresyazaresyarbi
triostodoslossignossonelcuerpodeltext
oessegmentableycapazdeenfermedad
diarreamuerteyresurrecciónencircuns
tanciasespecialesencirc

A partir de ahora se aludirá al cuerpo del texto con la sigla CT.

INTRODUCCION AL CUERPO DEL TEXTO, 2
El uso de espacios entre palabras, frases y diferentes órganos o CTs no pretende sustituir el uso de comas (pausa), punto y coma (pausa con ligero movimiento ocular), dos puntos (pausa con sonrisa), puntos (pausa con bajar los ojos, PCBO) sino extender las posibilidades de los pausas de carácter neutro. la cantidad de espacio en blanco es silencio vegetativo.

NOTA
Cada CT trae instrucciones de uso.
Una aplicación más avanzada de las herramientas nos permitirá denotar pausa con saltito dibujando un conejo así:

entre la palabra y su salto.

Luego aparecía la primera foto (la de mi madre y mi hermana conmigos en Paso Severino, Departamento de Florida) y este texto:

yo no sé si vos verás que hay mucho viento
al viento se le ve en las comisuras
digamos que el viento representa
aquello que han llamado ellas ternura
la madre no sabemos en qué piensa

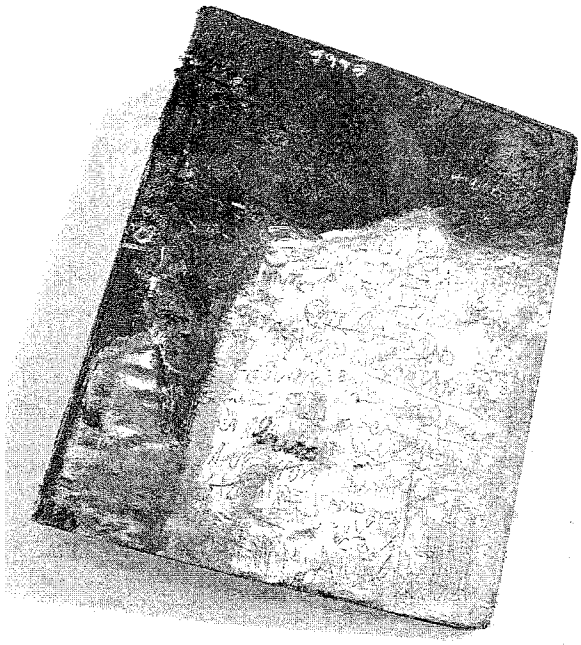
el viento digamos representa
la prisa por saberse entre las manos

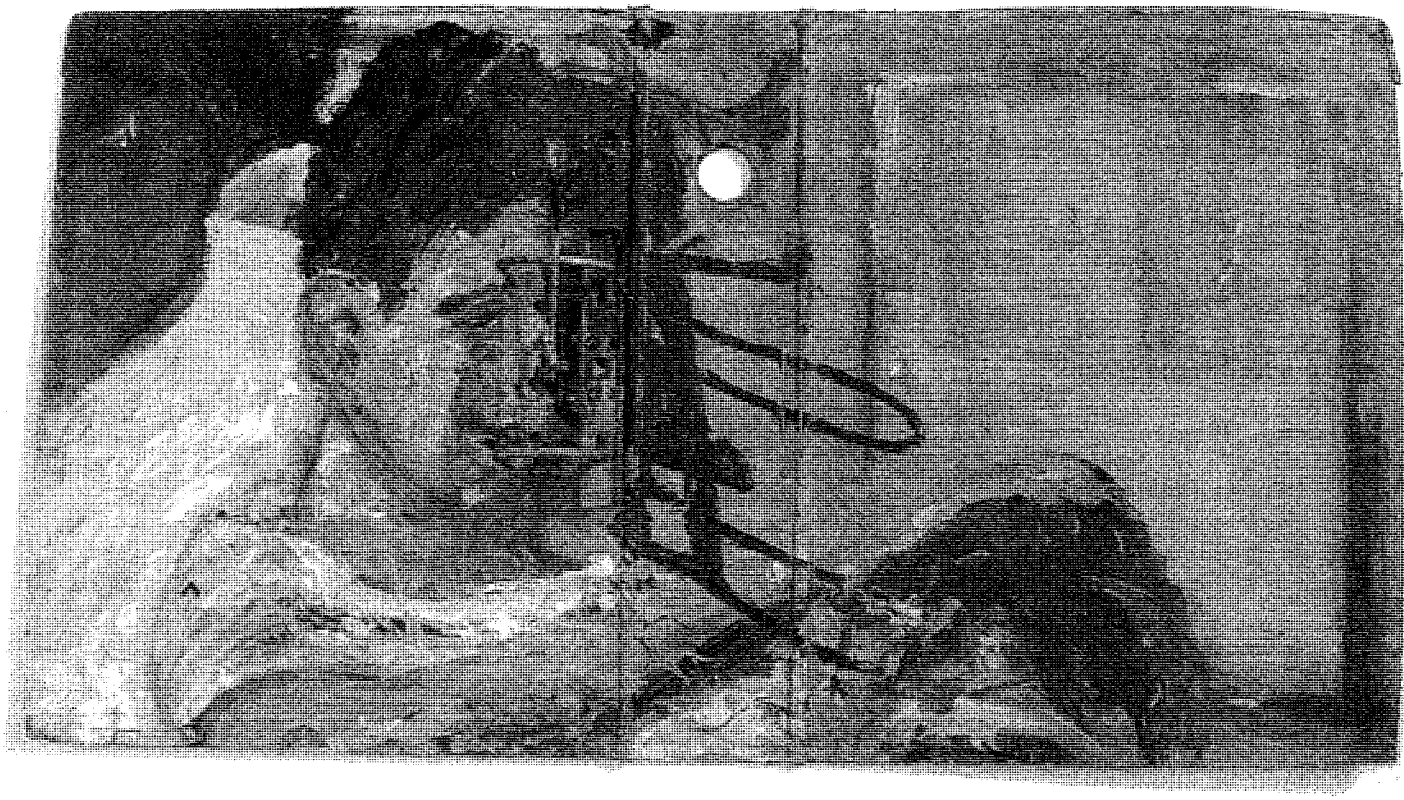
con el primer bibliorato jánico se abría la serie de textos explícitamente jánicos, o este catálogo de maneras textuales de la janidad.

Los Janos

los janos por la noche disponen de este test de diez preguntas. se usa antes del sexo, después de cualquier libro. se turna cada jano la respuesta y ven si están de acuerdo. a veces, muy cansados (no lo admiten), se duermen admitiendo en su adentro la incongruencia de sus días respectivos. entonces duermen mal, sueñan sueños de familia, y despiertan sin saber quién ha dormido más tiempo del lado izquierdo, mirando a la pared. algunos janos que eluden sus dióscesis plegables o tareas buscan alivio techando en lugares apartados, ecológicos, cuatro puntales de madera. allí duermen.

TEST PARA BUENOS JANOS

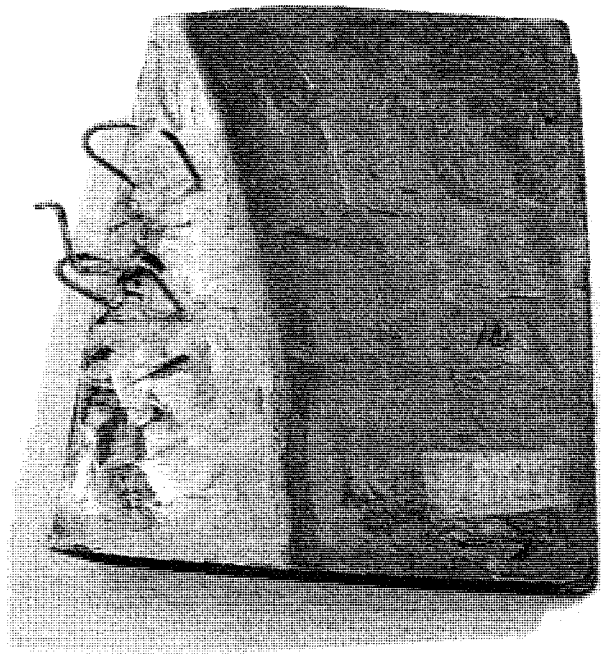


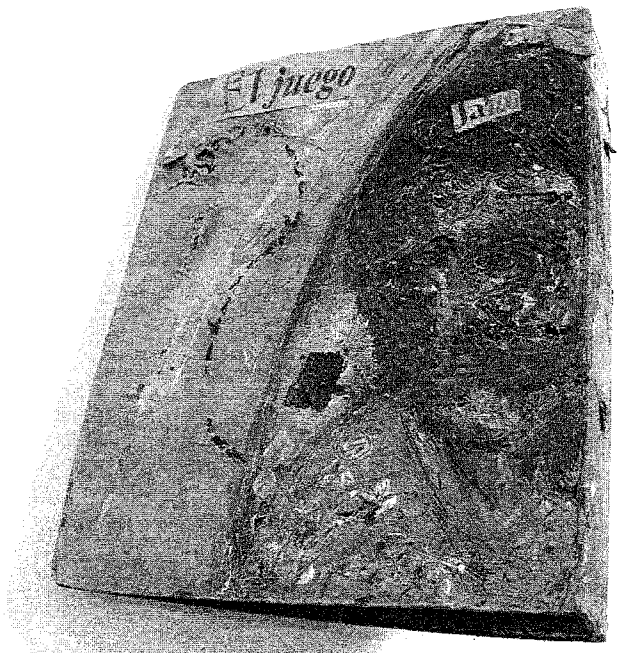


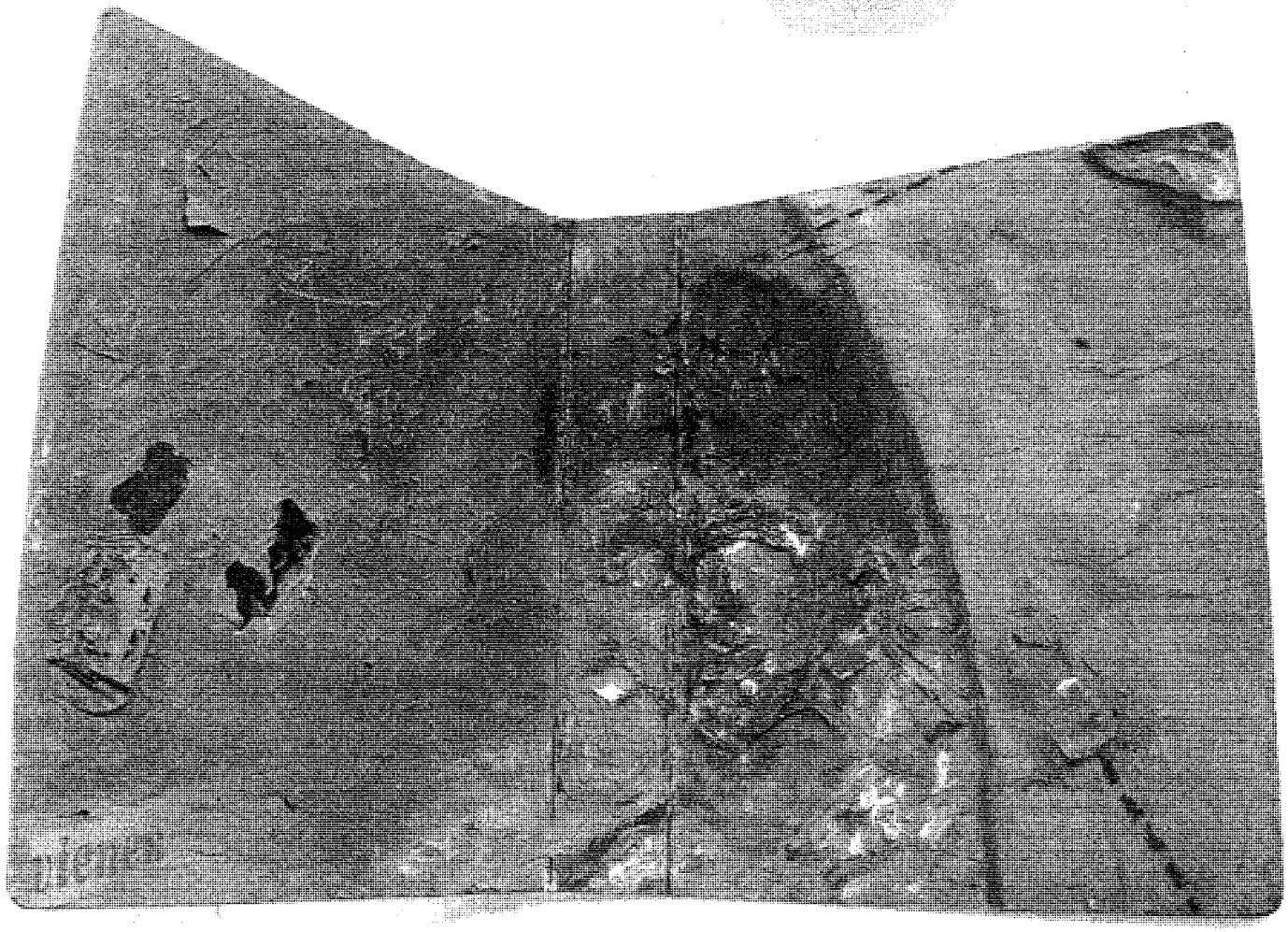
1.1.1 A vos que te fascinan los ritos te parece que un juicio es como un exorcismo. Los janos debería presidir los juicios como guarda las puertas y recibía maderitas rectangulares
1.1.2 en nuestro museo tenemos diez; todas menos una miden catorce centímetros de largo por ocho de ancho y tres de grosor. al parecer, éstas nueve son de la misma mano, mientras que la décima, más deteriorada, es menor y más gruesa (v. fig. 1).
1.2.1 pintadas tenuemente de dos colores (azul de un lado y amarillo del otro, por ejemplo; verde vs. gris también era típico),
1.2.2 los colores rojo, amarillo, verde musgo y azul más o menos ftalocianina se lograban mezclando partes iguales de tierras esteñas con un aglutinante seco desconocido que algunos llaman coi y otros rémora blanca; eran flotantes, oleosos, a diferencia del negro, el gris sucio y el ocre, brillantes y minerales, hechos con piedra molida y un tipo de temple que eludía el mármol y la lluvia.
1.3.1 sobre las que se escribían dos fechas, una de cada lado. Esas fechas aludían a un compromiso desgraciado y seguramente involuntario y a una "toma de conciencia" (porque así se hablaba entonces, pero entendemos lo que se quiere decir) de su carácter de tal (porque así se hablaba entonces); era como arrepentir al pasado, hacer un paréntesis entre un hijo muerto y una victoria, decir: desde ese entonces he estado muerto, he estado enfermo, he estado triste, pero no lo sabía. Me di cuenta ayer porque fui feliz de pronto, en sus brazos (porque así se hablaba entonces) o en el éxtasis de la espada, y dije: basta de duelo, basta del pecho oprimido y la respiración temerosa. Quiero esto, no aquello. Y generalmente se asociaba la alegría a una edad lejana, y a veces se dibujaba, en uno de los lados de la ofrenda, un juguete, una mancha índigo, un diente.
1.3.2 creo que debemos explicar mejor la desgraciada palabra "compromiso", dada su condición eufemística; lo que había era una mano de las circunstancias en tu hombro de pronto, un fardo de obsesión enfermizza, una pesadilla, una serie insómnica, el lento crecimiento de un miedo. Cuando la fecha se inscribía en la madera votiva, sin embargo, ocurría el rito (el rito no tenía templos, no tenía testigos) y todo era una alianza con el dios, y decían, por ejemplo:

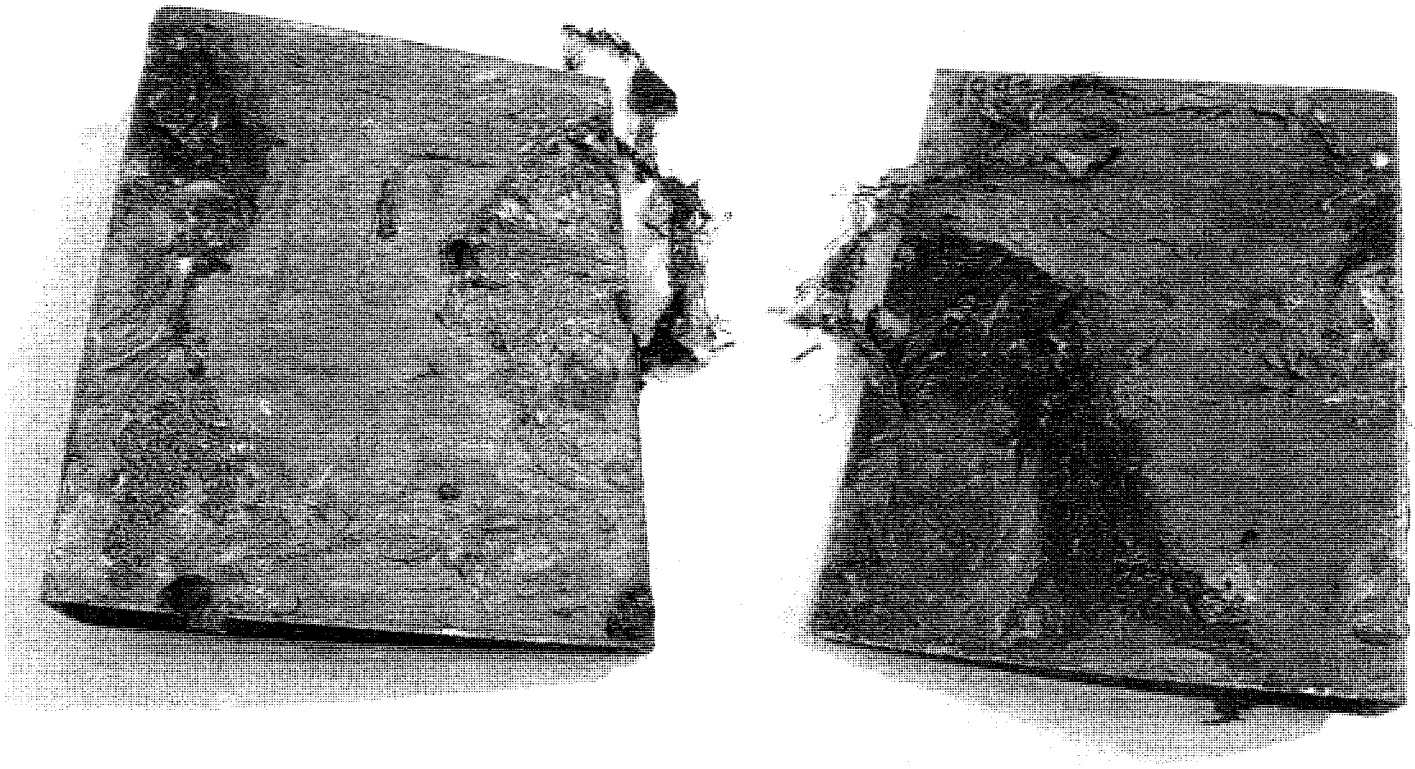
1.3.3 en esta madera muriente Jano escribo la fecha
en que el cuervo hizo nido en la torre de mi pecho
y la del día en que hemos subido a matarlo
pues sus gritos eran aciagos y cada vez más fuertes
nos hemos tardado mucho en el umbral
el fuego arrasará la pereza y con vino o desnudez actuamos
desde siempre desde que ha comenzado

1.3.4. el significado de este fragmento es sólido: el cuervo representa la angustia de la muerte (señores non querrades ser amigos del cuervo, dirá el Arcipreste de Hita); el día en que la torre del pecho es anidada por él solía escribirse con negro, o rojo, y el día en que se sube a matarlo (el plural nos recuerda el estado ambigüo en que se encuentra el donante, que se identifica por eso con Jano bifronte, dios de las puertas y los cambios) es "hoy" (así en otras vss.). la referencia al fuego se explica porque estas "maderas murientes" se guardaban en un recipiente privado y sellado que se quemaba con el donante cuando éste moría; eventualmente, la hermeticidad de un cofre hurtado a esa costumbre ha permitido la supervivencia relativa de algunos objetos jánicos; el conjunto de piezas rituales que un hombre ha producido a lo largo de su vida (diez o quince los más de los casos) configuran una especie de autobiografía críptica, de fechas borroneadas y colores favoritos. dos o tres dibujos: una mano con un anillo, una fuente con tres manzanas, un arado de juguete.




El juego





ENCUENTRA El JANO
(aquí iba la foto escolar que ya conoces)

instrucciones para distinguir un jano.

cuando un jano ha pensado que lo engaña la vista es que suceden objetos como el tomate arrojado al cantante y hechos históricos como la invención del formulario de defunción. del formulaio de defunción

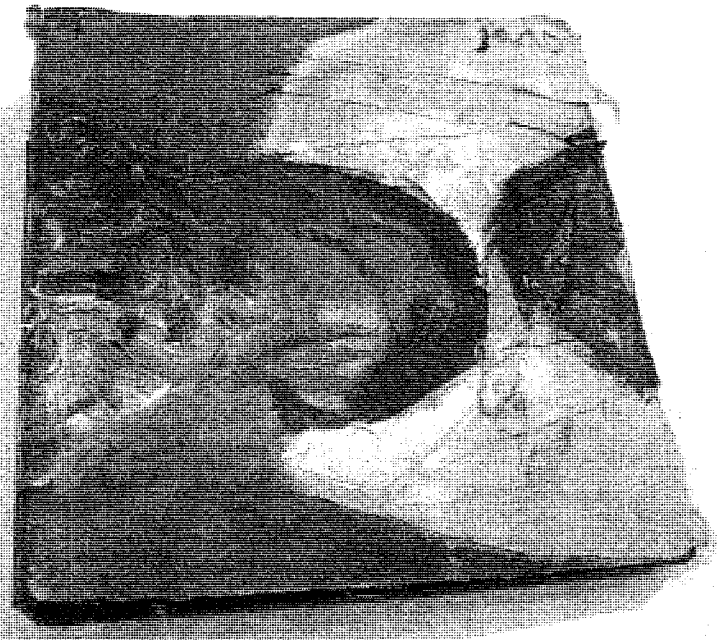
el casette es un objeto janíquísimo

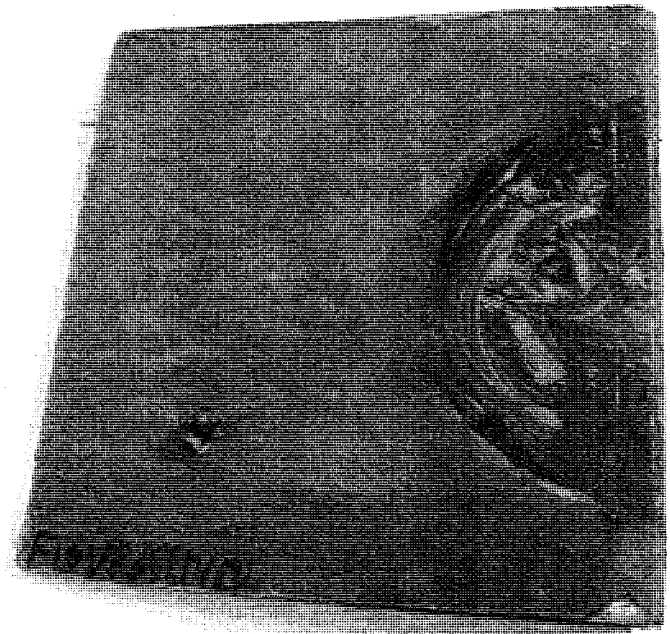
Reglamento para defensores de la janidad:

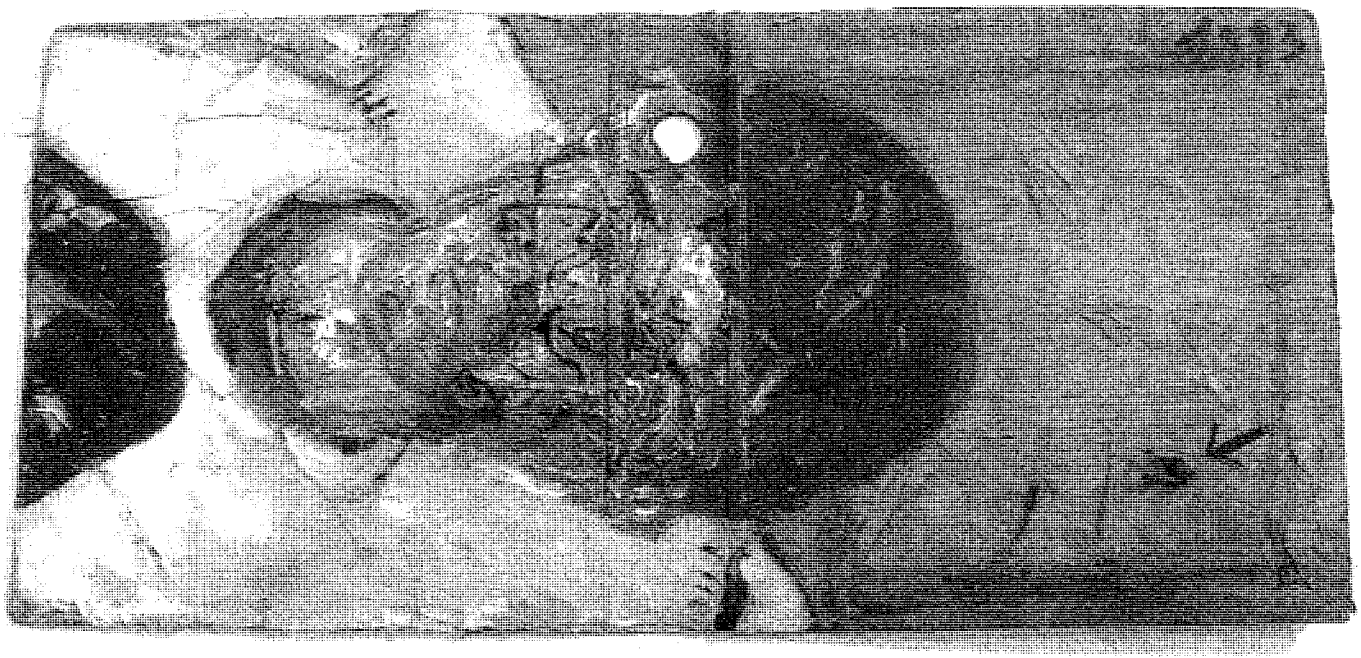
Todos los eres vivientes son capaces de gestos jánicos.

Jano que quería mirarse a la vez

EL TERCER DÍA CON UN JANO SIEMPRE ES EL MAS DIFICIL







JANITOS

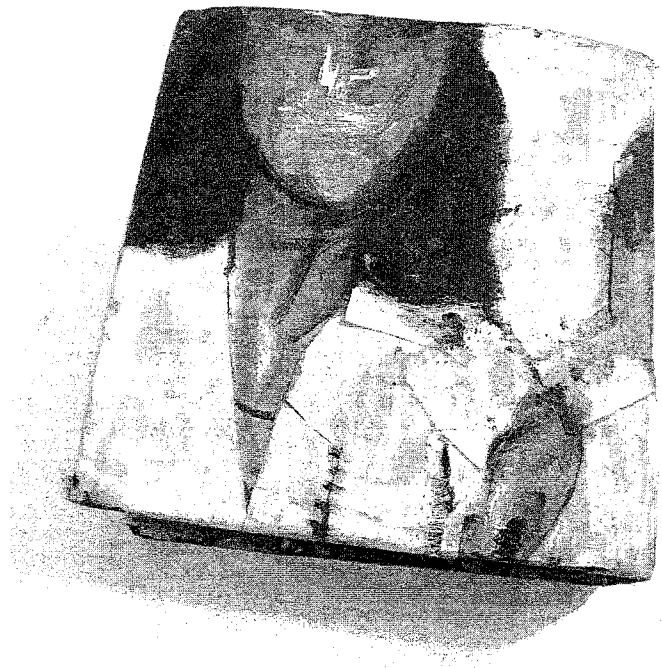
instrucciones para janos
el día de la foto los janitos se disfrazan, se tiran barro de túnica a túnica, rompen los delantales de jardinera, babean mientras el fotógrafo (el fotógrafo es un ser desapasionado) los alinea con rudeza, los más altos atrás (y todos queremos estar atrás?), con la maestra (hay maestras lindas y otras ya se sabe

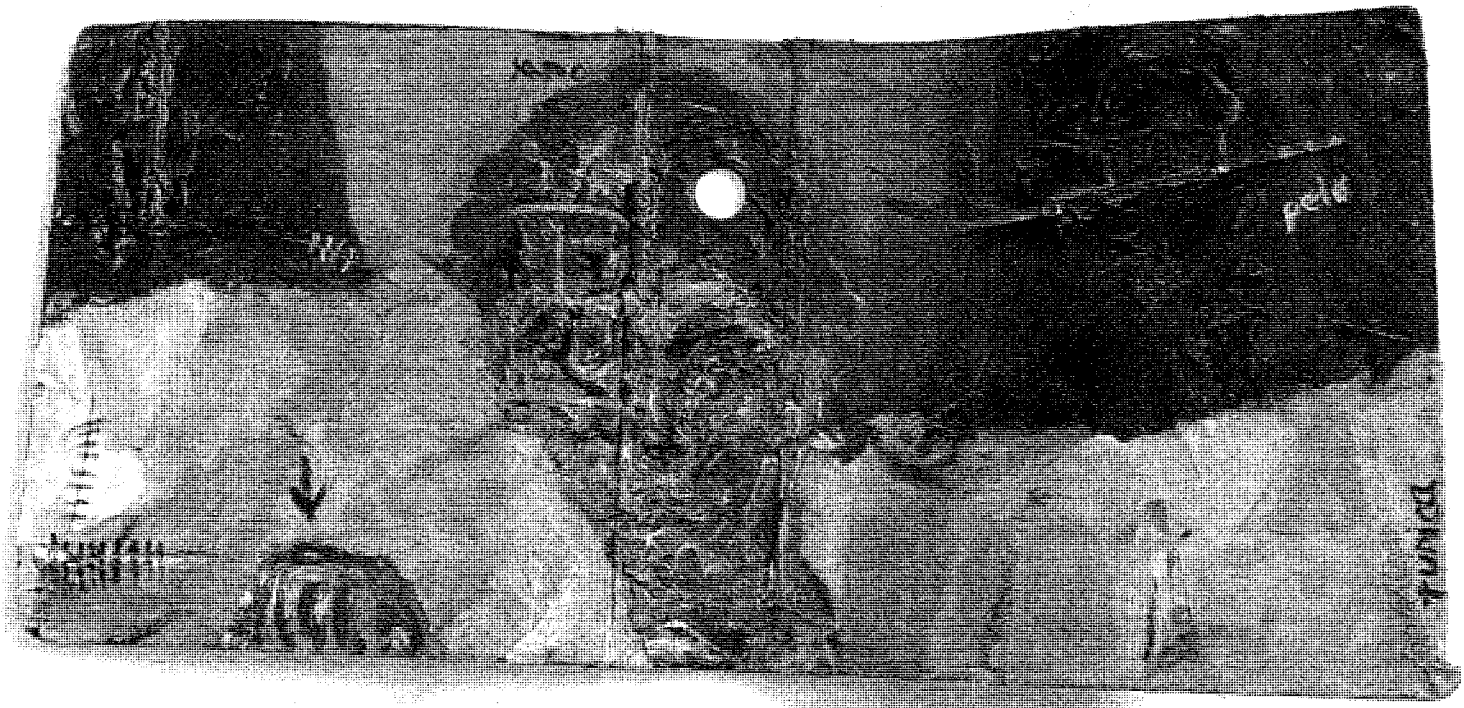
los janos van a escuelas especiales
los janos van a escuelas especiales
y como mira al padre un jano niño

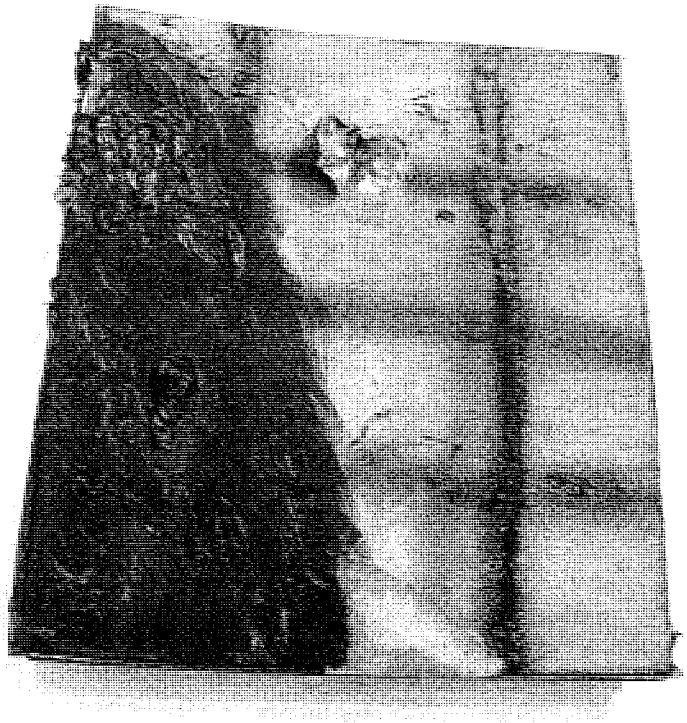
aprendiendo los gestos necesarios
para hablar en futuro con un rostro
y aludiendo al pasado siempre el otro

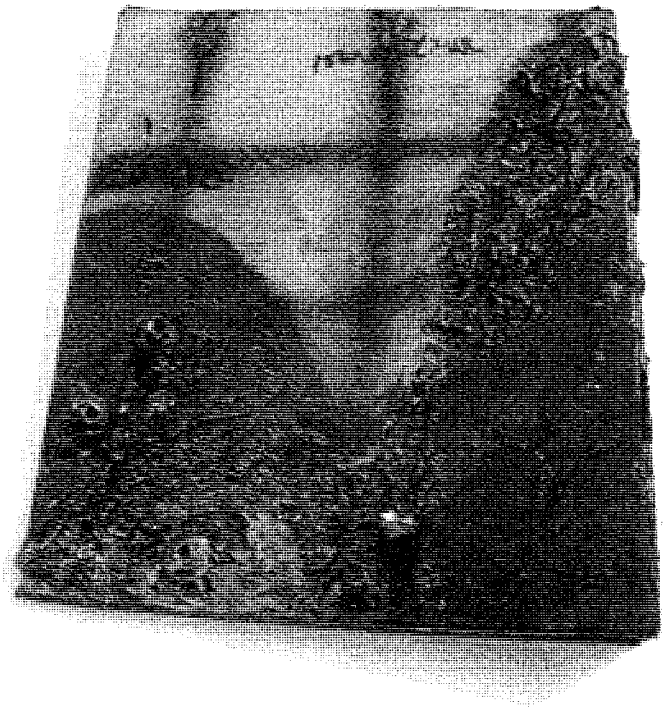
educación de los janos

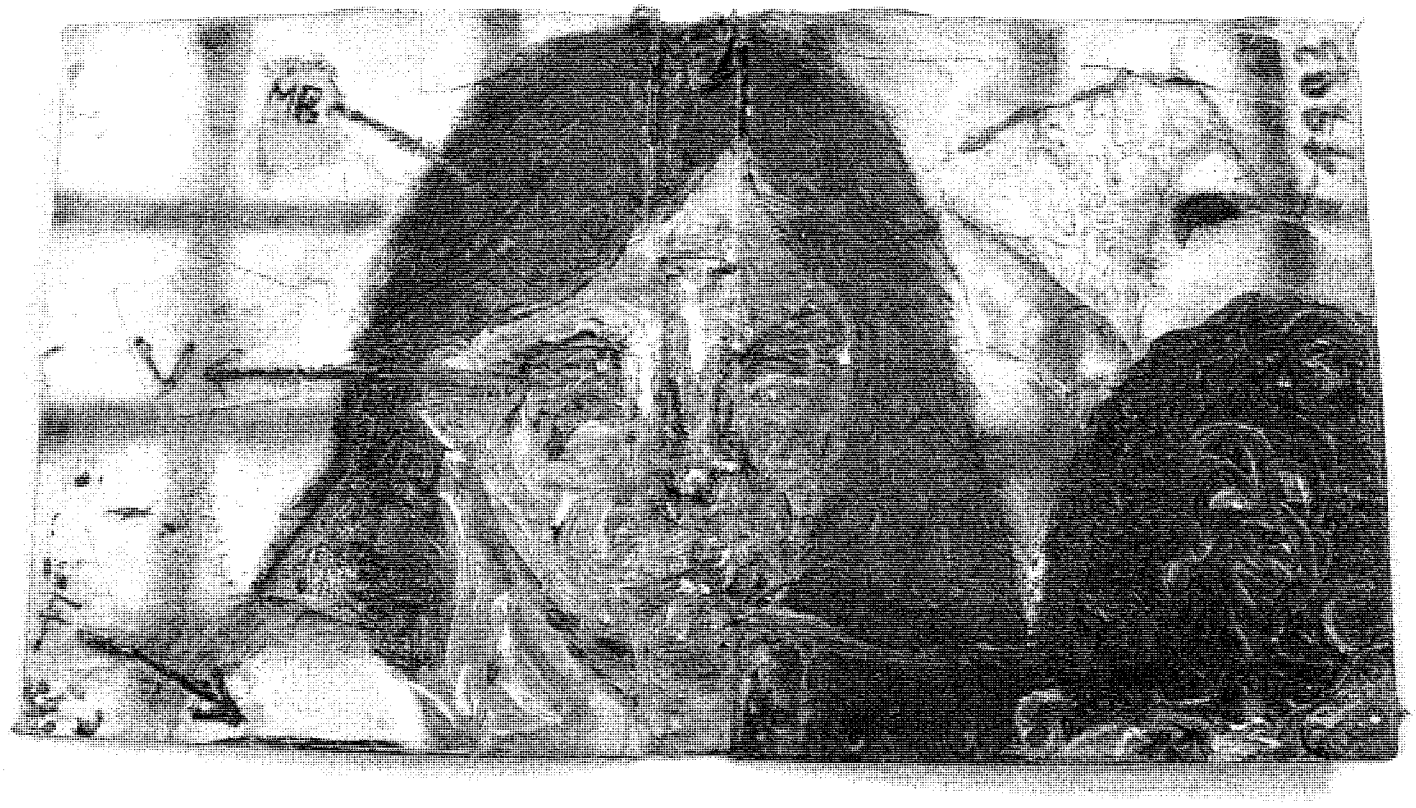
los janos cuando niños nunca juegan
con cosas que recuerden











FONDOS PARA JANOS

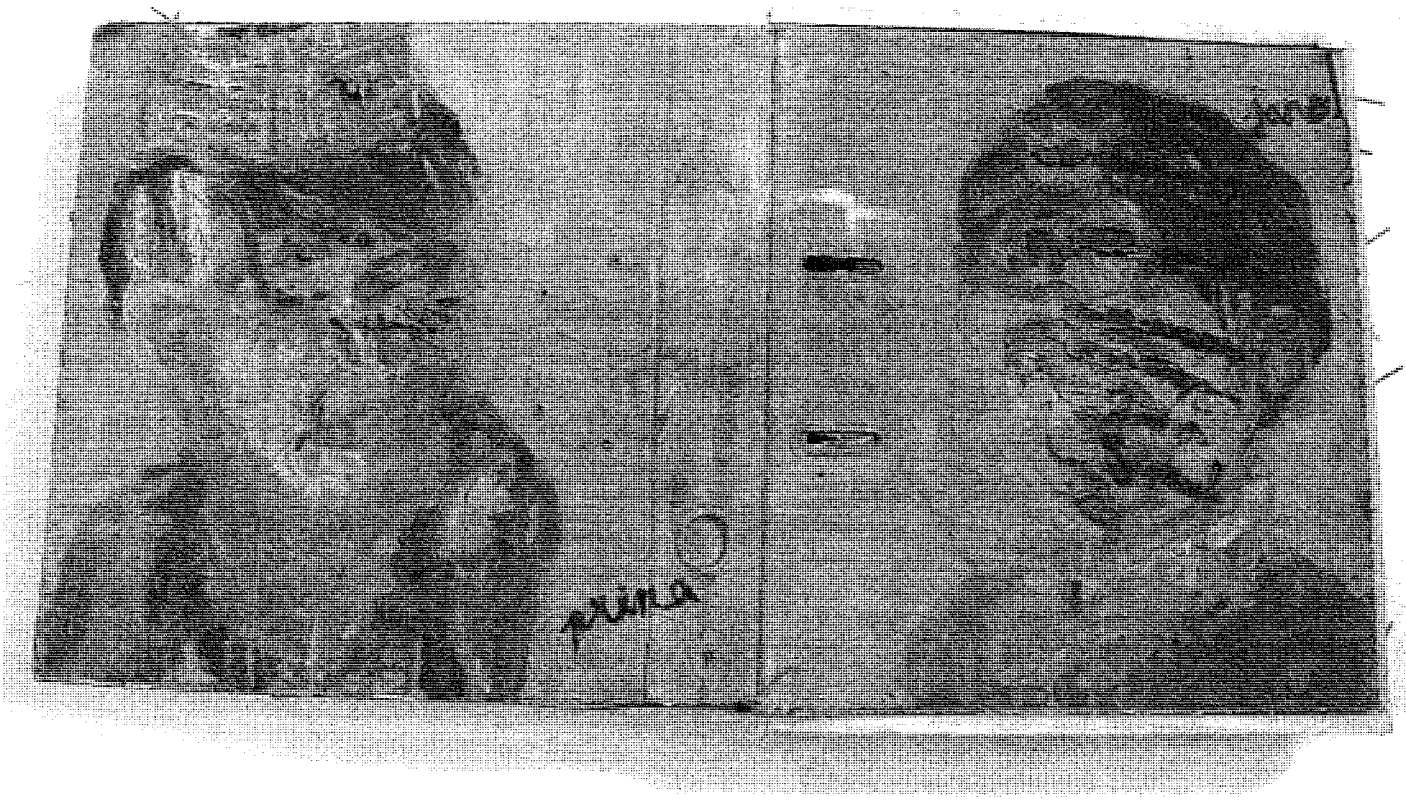
he soñado unos extraños objetos que debería llamar fondos-para- janos
sucedían en un lugar acolorado en donde había una mesa y tres personajes que ahora resabian en el recuerdo del sueño pelucas neoclásicas
el origen de ese producto (no de su concepto, sino de su forma avalable) debe buscarse en la vericuética tarde del domingo pasado, en que vos estabas triste porque G se ha ido y no has besado y fuiste a casa de P a charlar y deshacerse de pandemonios típicos. ella suele estar sola los fines de semana y en su cuarto han visto atardecer y han hechado chispas como siempre las palabras que intercambian. en la cama de P hay una almohada ojivada, un portasueños,

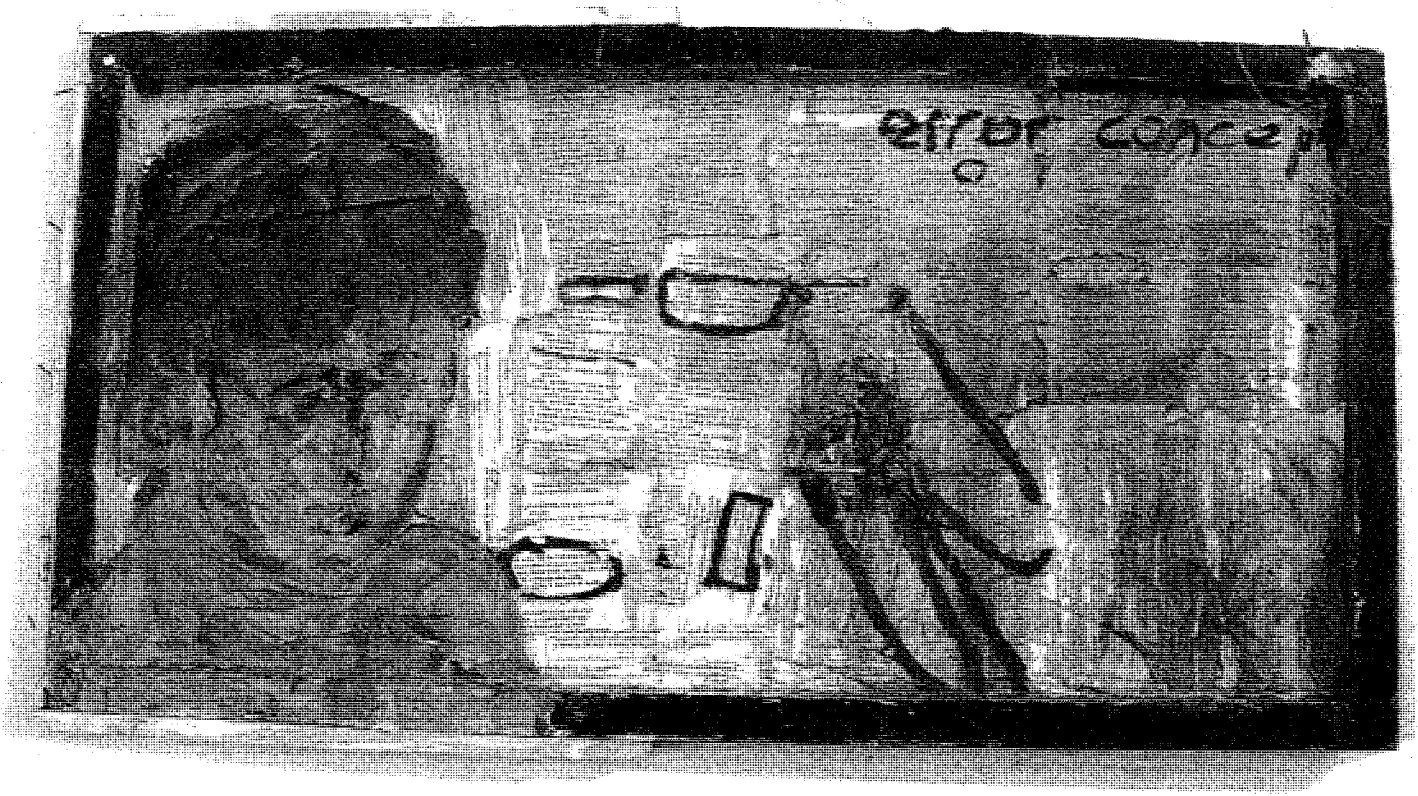
(dibujo)

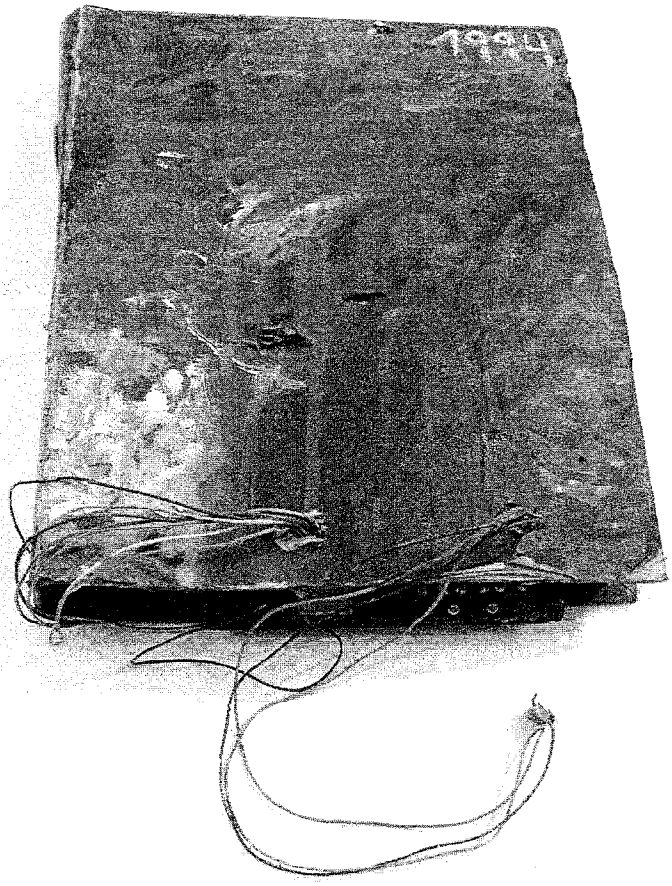
anoche ese objeto plumoso de unos treinta centímetros de ancho por quince de alto y seis de grosor se convierte en un artefacto fibroso, una tabla de 120por60por4 con un agujero ojival del tamaño de tu cabeza.

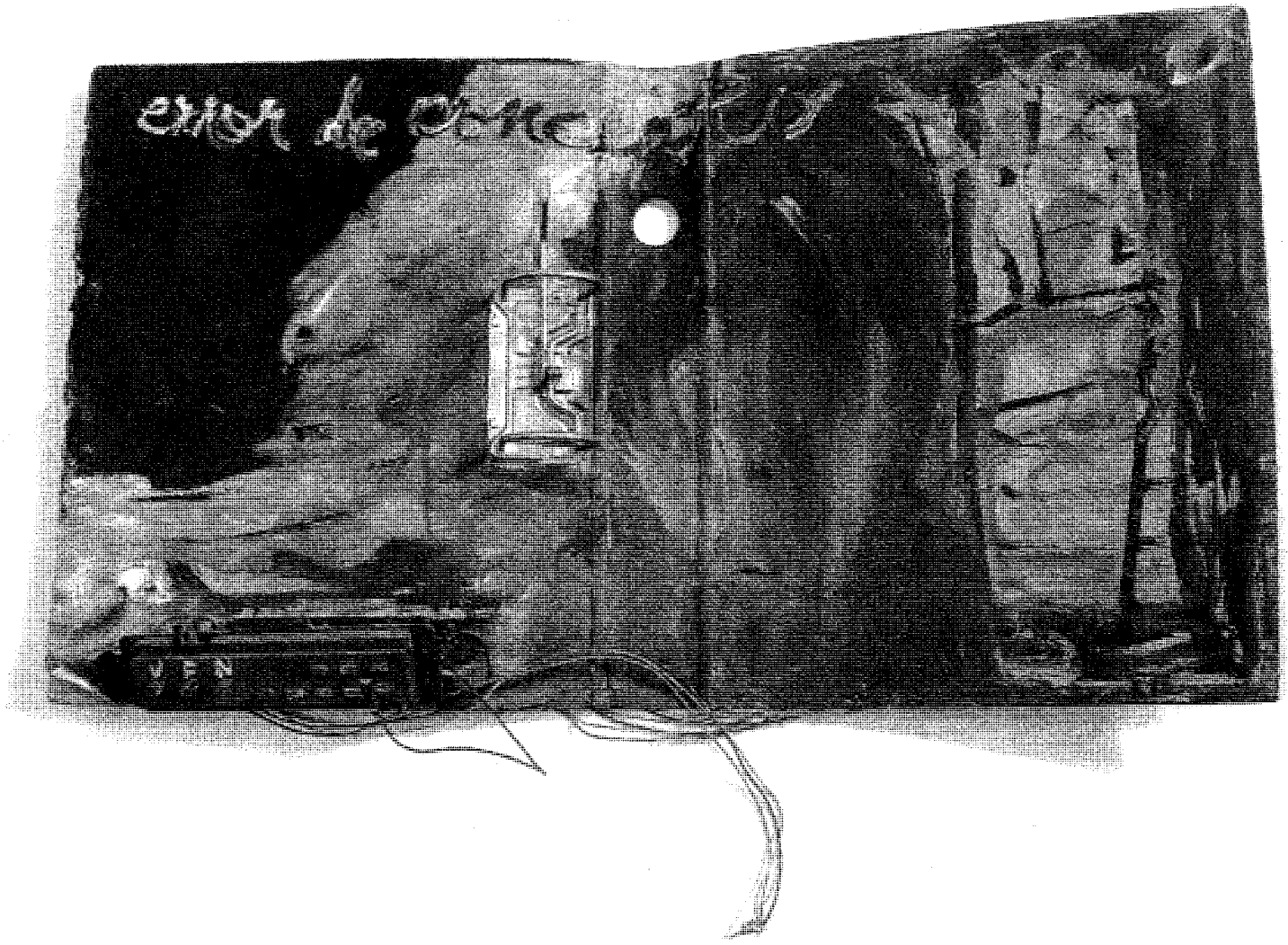
instrucciones de uso: se recibe por razones de peso, los janos, se abre con alegría y resuello, los janos, se agarra con ambas manos, se elige un fondo apropiado para el día y el rostro de adelante, se resigna uno al otro lado, los janos, y se instala la cabeza en la almohadillada abertura. es un peinado, los janos pudientes tienen varios (los janos artistas se hacen uno cada dia, tal vez cada hora), los combinan y sorprenden a veces a sus protegidos con un fondo de lunares blancos y negros, o uno verde en que el revolotean palomas picassianas. conocí un jano que tenía dos; en uno de ellos había escrito con letras góticas, en el lado barnizado: background. del otro, un versículo bíblico: aquello que temí me vino.

los janos son dioses pretenciosos




error concept


1994



POEMAS JÁNICOS

las dos caras de un jano de tres años
se turnan cada noche la vigilia

cuesta tanto dormirse desandando
el orden de l a s h o r as discutiendo

qué rostro mira al mapa quién empieza
y quién va a amanecer y despertarnos

se engañan y amonedan aprendiendo
los grillos y los métodos del miedo

le han dicho o han oído que los janos
son buenos inturbables y practican

con medio insomnio diaro aprodigados
rodeados de estar solos y espineles
nos ibamos durmiendo el campamento
sorteábamos la noche y las linternas
y tres horas por niño demostrábamos
silencio insosegado junto al fuego
lunando de atención ciclopeísimos
radiando el pasto el monte los vampiros
las quejas de los pájaros extintos
y el molinero ahogado con su hijita
y el pozo donde alguien muurmuraba
con voz de sauce seco denme agua
si te acercabas mucho lo escuchabas
si te acercabas mucho lo escuchabas

y siempre sucedió que te dormías
y siempre el que empezaba le agotaba
a los demás los fósforos las pilas

querido diario jánico:

postelúmosme
y pronto
que te tiembla
pelusa
era el nombre
recuerdo
qué nombre! qué nombre!
que te
y de pronto
la husa en los ojos de atrás
saber la cara de pelusa la señora
que cuidaba a la abuela de atrás
saberla de costado hacerle labios
armarla con silencio equivocado
ponerle la semilla de la crawford
estando distraída en el cogote
regarla cada día disciplina
te muestro tan insólito cariño
que al fin te recelás y yo sospecho
que vas a descubrir el cuentagotas
que escondo en la otra mano si te abrazo
pasearla con sombrilla por la playa
gastarle prendas íntimas las bromas
no estaban permitidas y las bromas
no estaban permitidas y las bromas

querido diario jánico sucede
que tengo que decirte algunas cosas
que toman mal cariz en nuestro diálogo

quedamos con que esto sería útil

dintenso y accesible no seas jánico

no me mires así con ese espacio

salón entre lo dicho y lo olvidado

no estaban
mentira
-postulad(os)?
-ambágico

qué nombre le pondremos a
ese espacio
silueta estará bien ahora
durmamos

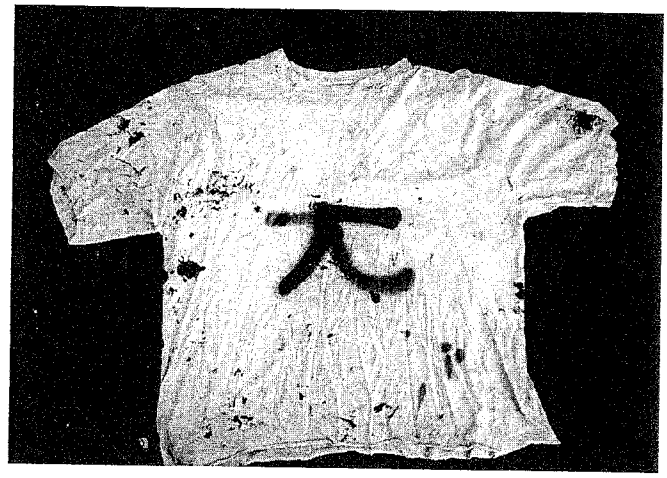
querido diario jánico queremos
hacerte una propuesta silenciosa
yo escribo vos también sesenta veces
no debo desdecirme desde ahora
los dos lo haremos bien es disciplina
los dos lo haremos bien todo sin comas
cantando todos juntos con la escuela
con bruno el enrulado con gabriela
el pérfido martín maría maría
soledad silvana otra maría
verónica natalia maría eugenia
maría es como un nombre ya arquetípico
funciona como rosa de soneto
tilón más bien tirando a verdecito

querido diario janico venimos
con honra con amor y con bandera
a darte graciesitas como ofrenda
pues tú le has dado al aire que respiro
en esta circunstancia disciplina
no vienen los pitufos ni los duendes
que el miercoles pasado visitaron
la casa de mariela pobre niña
ahogada por poeta y vanidoso
y el jueves dialogaron con nosotros
en esta misma mesa se subían
al libro de oscar wilde haciendo muecas
chasqueaban los carrillos regordetes
querido diario jánico establece

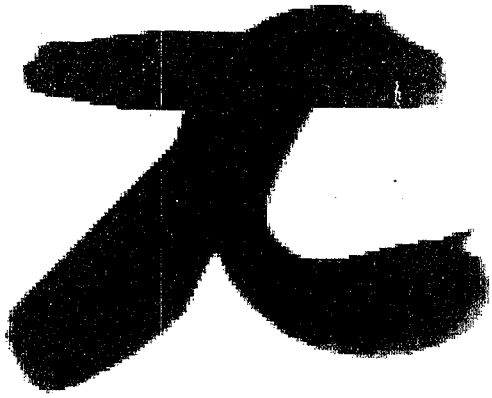
tu jano de la guarda no te olvide
oremos: jano mío
te pido
me guardes
de anales
digamos treinta veces no me olvides
mejor decirlo bajo de a mitades
decimos treinta veces no me olvides
y solo aludiremos a estos ritos
no hay que perder tiempo no me olvides
oh serpiente nacida en dulce seno
give people little presents no me olvides
mejor lo escribiremos siete veces
derecho de admisión a no me olvides
el rey de no me olvides juega al tenis
los janos lo desprecian manifiestos
persisten en antigüas convenciones
que tildan de secreto solo el miedo
el énfasis se escancia cada día
de una vez y otra vez en la memoria
es esse es un defecto con columnas
oh jano de oh mi guarda oh no me oh olvides

los janos de la guarda son un tipo de jano
los janos de la guarda son un tipo de jano
presentes presentes deesertores
la élite de dioses del olvido
ejército de dobles traficantes
de futuros de cordel comprar paisaje
si hay testigo
comprar testigo
si hay música de fondo
imagina
el viento en el momento más preciso
un jano especialista en literatos
el jano de la guarda de los ciegos
experto en gabardinas mentiroso
el jano que persigue a la vecina
descuida su tarea reglamentaria
tal vez te toca un jano antojadizzzo
y mueras en la cama sin almohada

大



Jania concepto multimedia presenta:



Jania

Primeras Piezas Jánicas

INJU abajo (ECJ) 1- 12 de diciembre 2003
presentación: miércoles 3/12 19:00 hs.
biblioratos CTs teoría jánica concierto jánico I
CURADOR: FRANCISCO TOMSICH

música física

diálogo

mantener

afinamos sobre una escala-tra.

mantenía arte

breve dato cada de uno solo

breve elaboración de los dos

mantener los extremos juntos

seguir solos para otro lado (cada vez rápidos)

monólogo

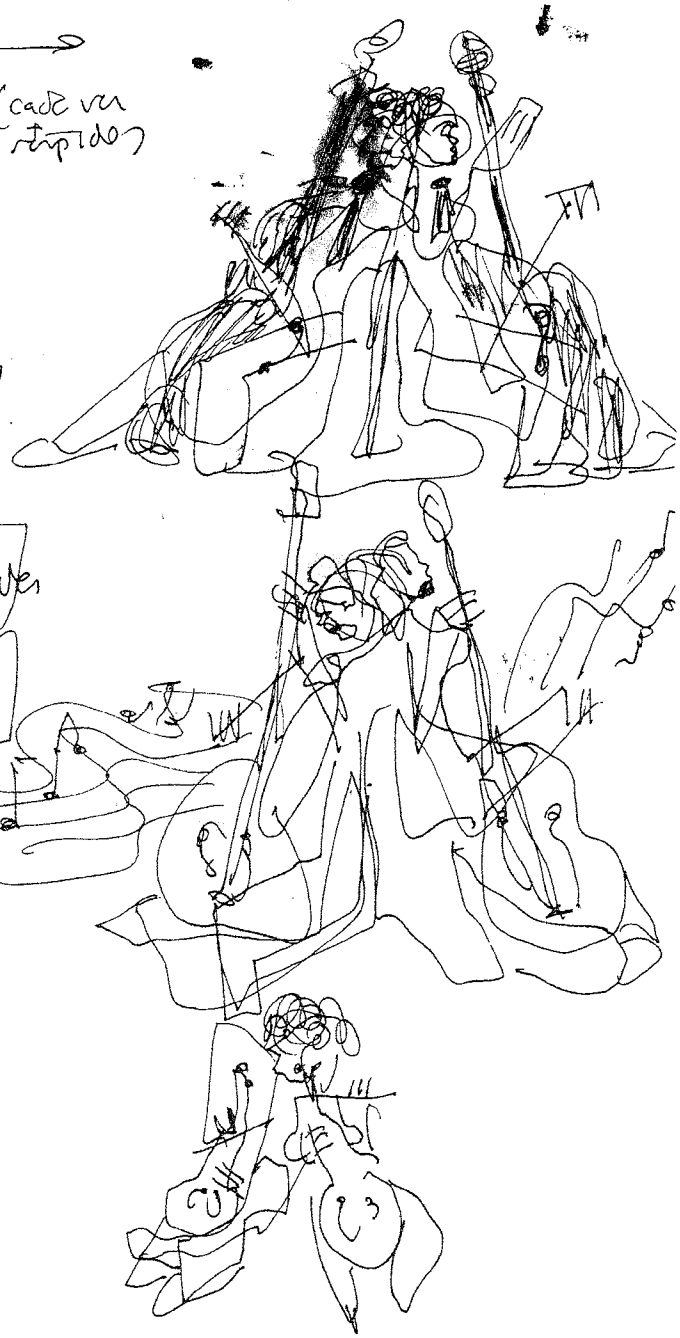
mantener (suscitado)

iguales

diferentes

= dicen lo mismo

(y silencio)



→ @violonellos (frases breves)

(frases breves)

(cuerdas)

música: gritos, pornuxxx, gritos, guitarra PONTECAR

Nadie abriere o cerrare alguna puerta
Sin honrar la memoria del bifronte
Que las preside.

Abarco el horizonte
De incierto mares y de tierra cierta.
Mis dos caras divisan el pasado
y el provenir, los veo y son iguales
los hierros, las discordias y los males
que alguien pudo borrar y no ha borrado
ni borrará. Me faltan las dos manos
y soy de piedra inmóvil. No podría
precisar si contemplo una porfía
futura o la de ayeres hoy lejanos.
Veo mi ruina: la columna trunca
Y las caras, que no se verán nuca.

-Las cosas todo espalda son monstruosas:
El eco, por ejemplo, los espejos.
No sé si estás de acuerdo.
-No sé si estoy de acuerdo.
Las cosas sin espalda son futuras.
Tal vez vos te das vuelta y estás hueco.
-Eso pasa en los sueños solamente.
-Los sueños son espalda.
-Sueña un jano?
-Los janos ecolabian.
-Eco qué?
-Yo jane, tu janas...
-No janeemos.
Tal vez nos damos vuelta y somos huecos.
-No sabemos muy bien qué es darse vuelta.
A VER:
Digamos que el pasado es hacia allá.
-Digamos que el pasado es hacia allá.
Entonces vos mirás hacia el futuro.
-Podemos elegir. Nadie te obliga.
-Es que yo quiero mirar para otro lado
Si el este es el pasado qué es norte?
-Si el sur es el futuro, qué paisaje
veré si persistimos en janear hacia delante?
-Hablamos de distintos adelantes.
-Hablemos de distintos adelantes.

Encasadelaabuelaviveunjano	encasadelaabuelaviveunjano
Unjanodecordelunjanociego	unjanodecordelunjanoinmóvil
Lovessiteponésfrentealaestufa	lovessiteponésfrentealabiblia
Ydastrespasoscortosalaizquierda	ysinsoltarsonrisadastressaltos
Conlosojoscerradosrepitiendo	enunasolapiernayconsordina
Catipericianapafermigotti	nuncanosdiomiedoporqueessordo
Entoncesmediavueltayaparece	yjamássuponadadetu beso

Un no tengo por qué contar
Dos no tengo

Tres	por qué
Cuatro	contar
Cinco	
Seis	estoy en la cima
Siete	la luz me da de lleno en los ojos
Ocho	en mi cuerpo
Nueve	en mi rostro
Diez	soy dios
Once	soy más
Doce	el mejor
Trece	estoy ileso
Catorce	bañado en gloria
Quince	vivo más allá de lo imaginable
Dicciséis	
Diecisiete	no tengo por qué contar
Dieciocho	si después de todo valió la pena
Diecinueve	si después de todo tenía que pasar
Veinte	si era su tiempo
Veintiuno	si el destino lo tenía planeado
Veintidós	si yo luché por esto
Veintitrés	
Veinticuatro	por qué contar?
Veinticinco	por qué contar?
Veintiséis	
Veintisiete	tengo que parar
Veintiocho	para
Veintinueve	para
Treinta	detente

No tengo por qué contar los muertos

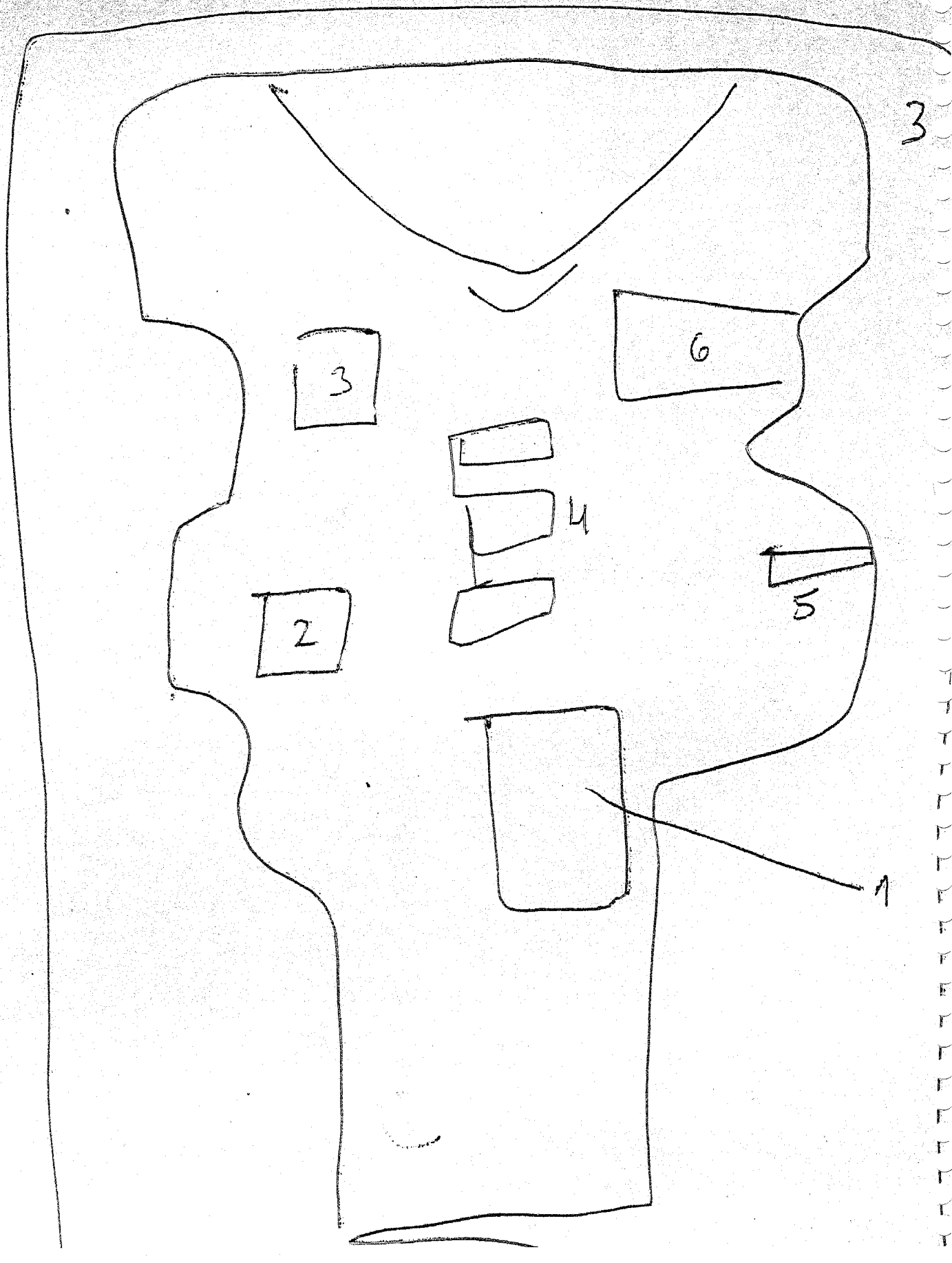
Next to of course god america i
Love you land of the pilgrims ans so forth oh
Say can you see by the dawns's early my
Country 'tis of centuries come and go
And are no more what of it should worry
In every language even deafanddumb
Thy sens acclaim your glorious name by gorry
By jingo by gee by gosh by gum
Why talk of beauty what could be more beaut-
Iful than these heroic happy dead
muertos
Who rushed like lions to the rpoaring slaughter
They did no stop to think they died instead
Then shall the voice of liberty be mute?

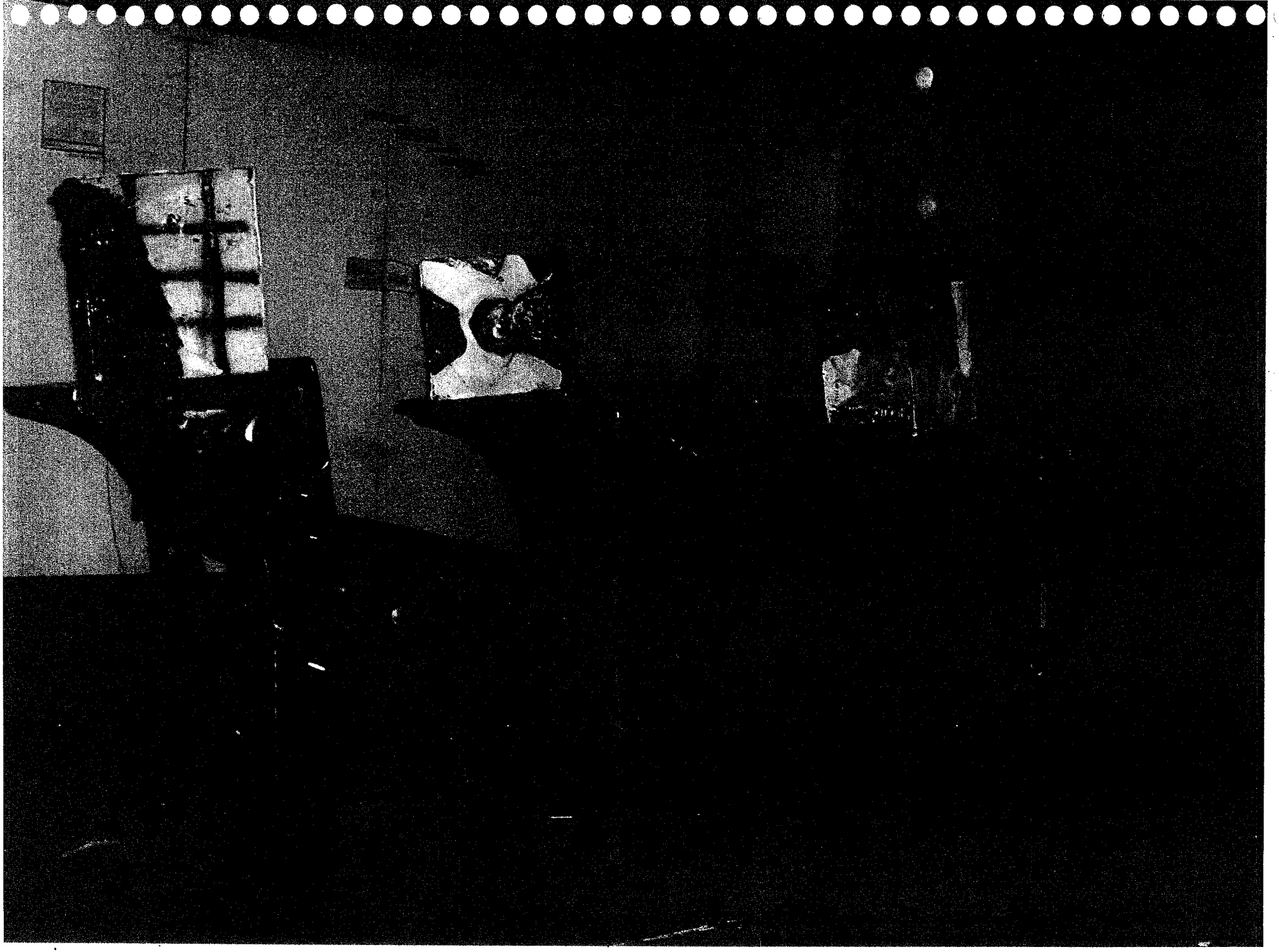
después de por supuesto dios américa yo
amo tu tierra de los peregrinos y además oh
mirad cuando se inicia el alba mi
país por los siglos en vaivén
y no hay de qué preocuparse
en todos los idiomas incluso el sordomudo
tus hijos aclaman tu glorioso nombre en gorry
en jingo en gee en gosh en gum
por qué hablar de belleza qué hay más be
llo que que estos heroicos felices

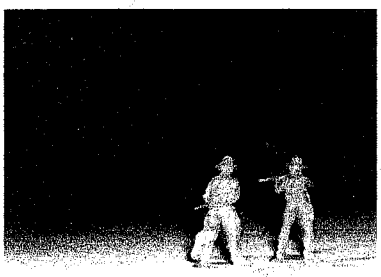
arrojados como leones en la rugiente carnicería
no podían pensar que con su muerte
habría de enmudecer la libertad?

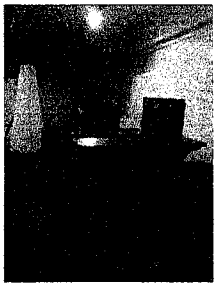
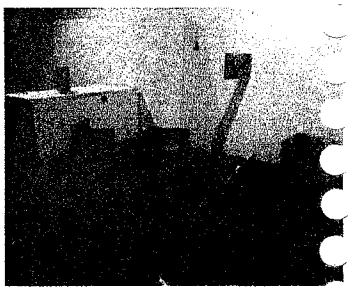
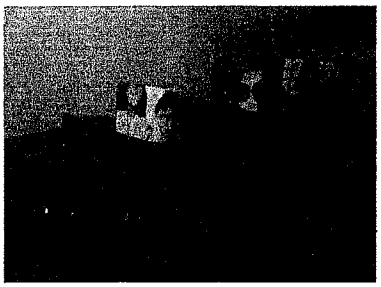
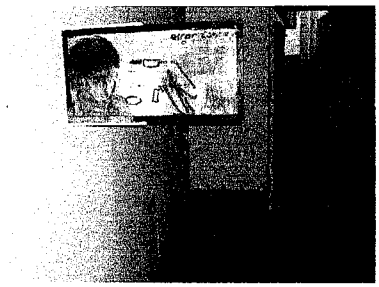
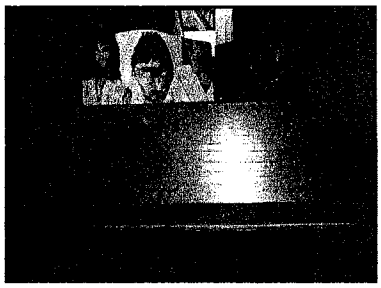
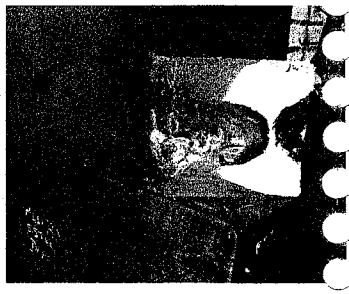
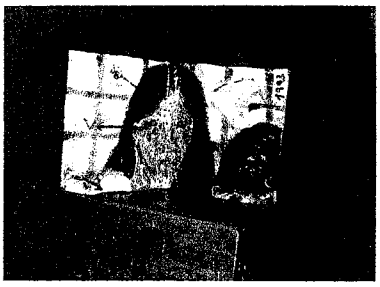
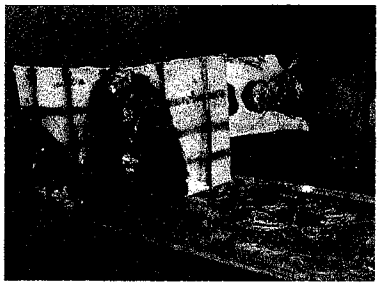
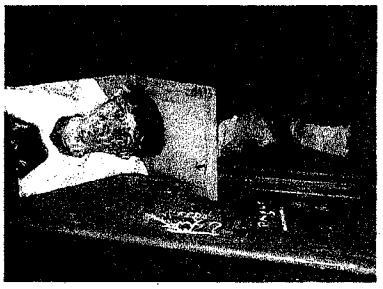
Dijo. Y bebió enseguida un vaso de agua.

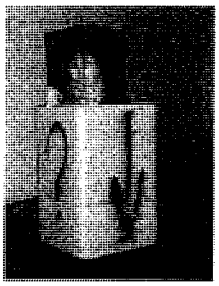
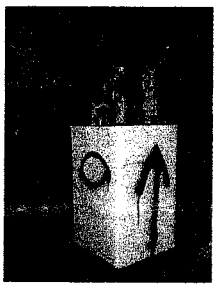
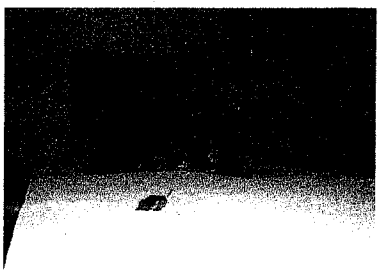
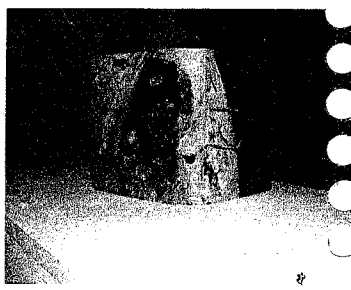
Estos son los textos del concierto jánico I
Las partes en cursiva son para una voz.
En el resto, el diálogo se corresponde con la división en columnas.

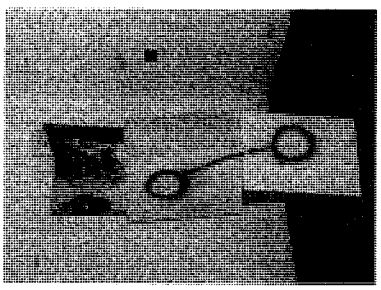
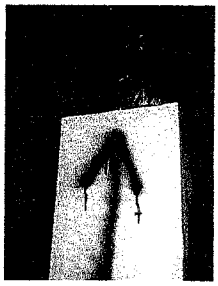
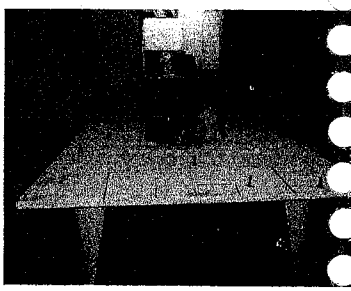
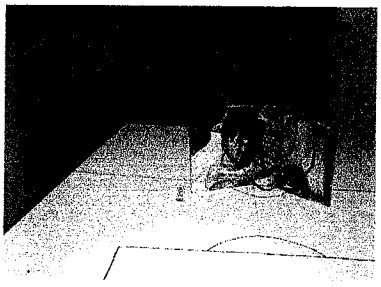

3
6
3
4
5
2
1

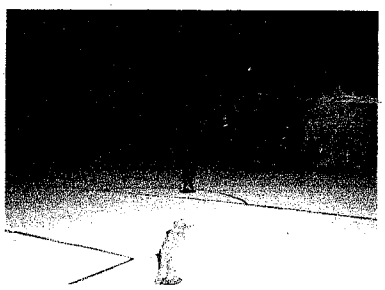


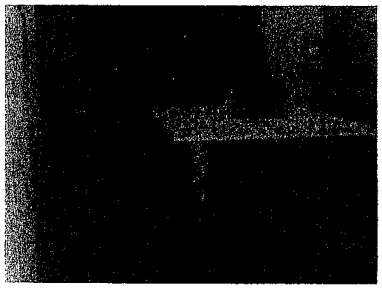
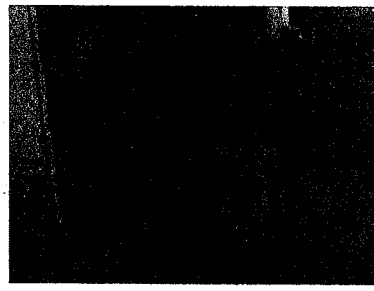


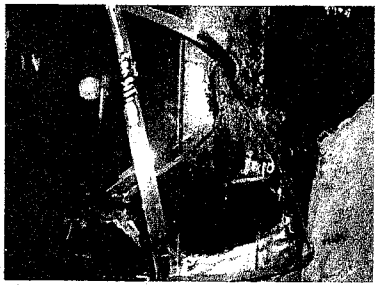










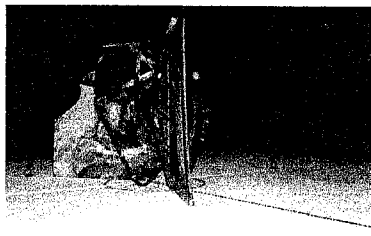
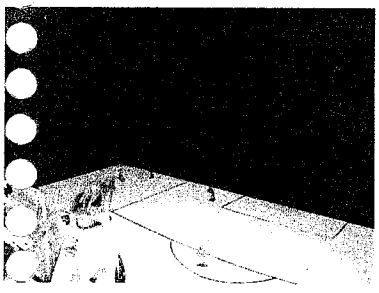
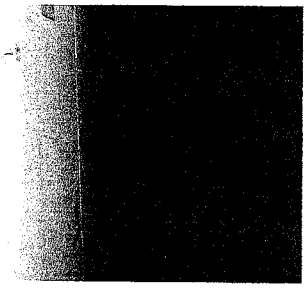





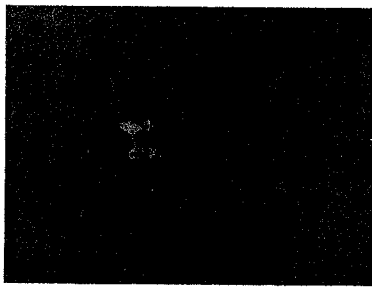
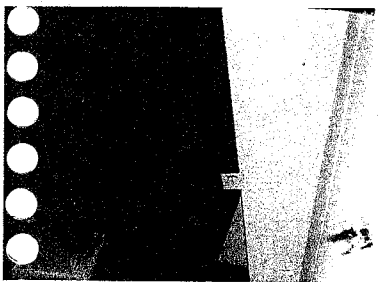





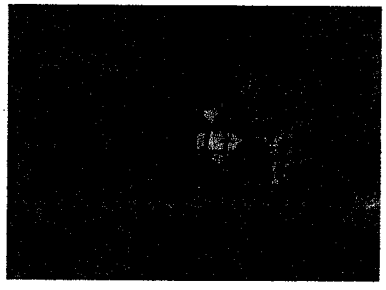
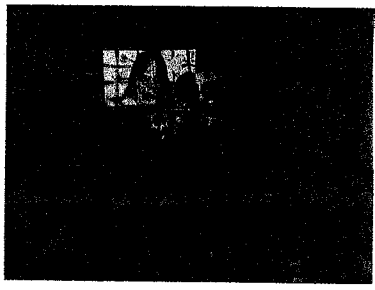
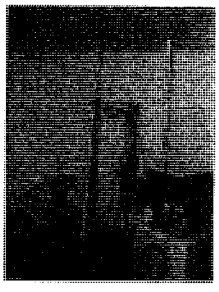


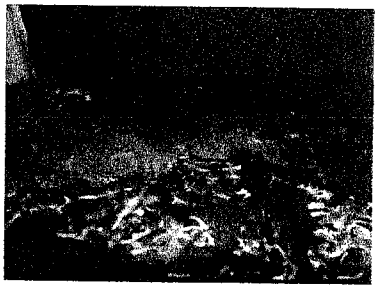
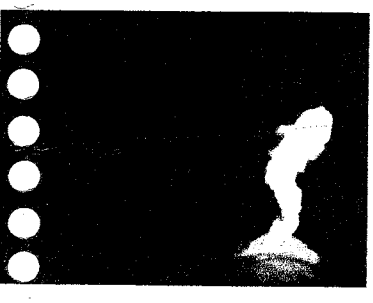
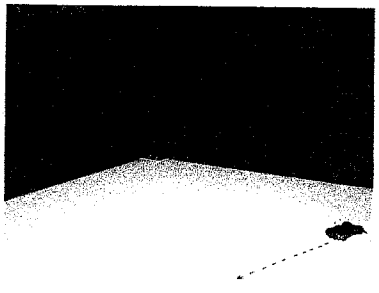



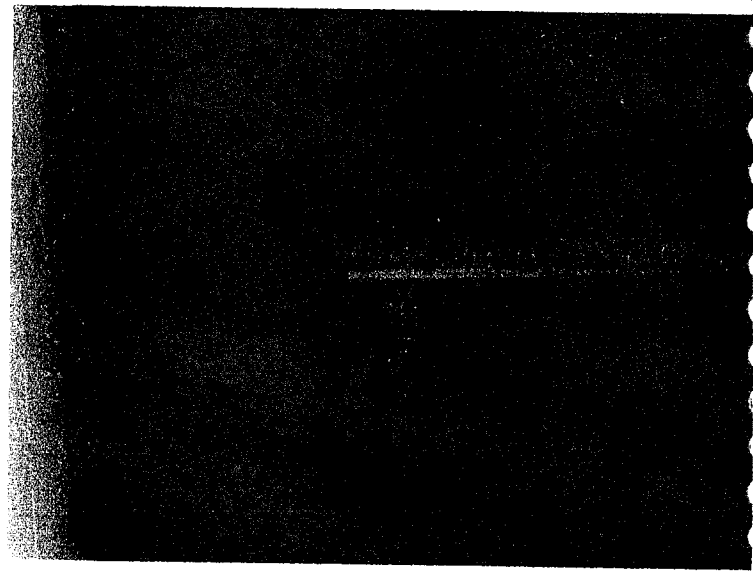


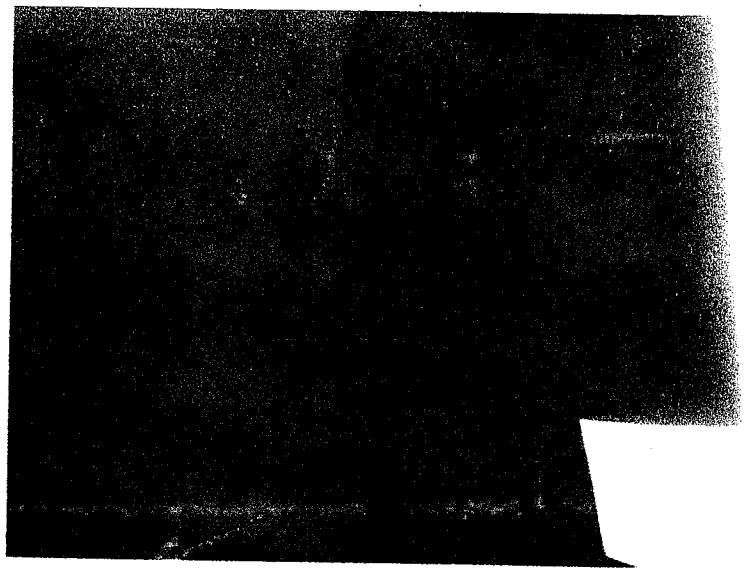




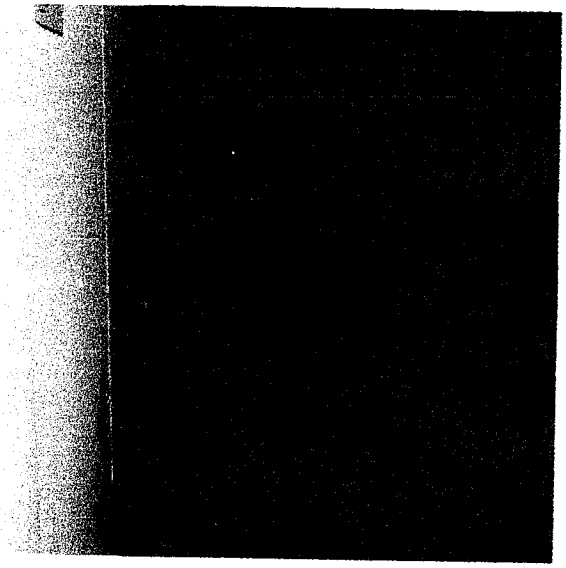



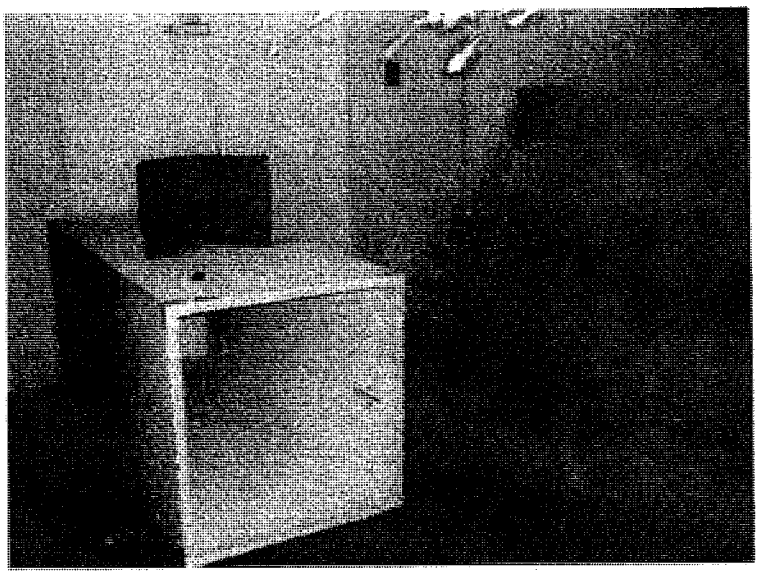




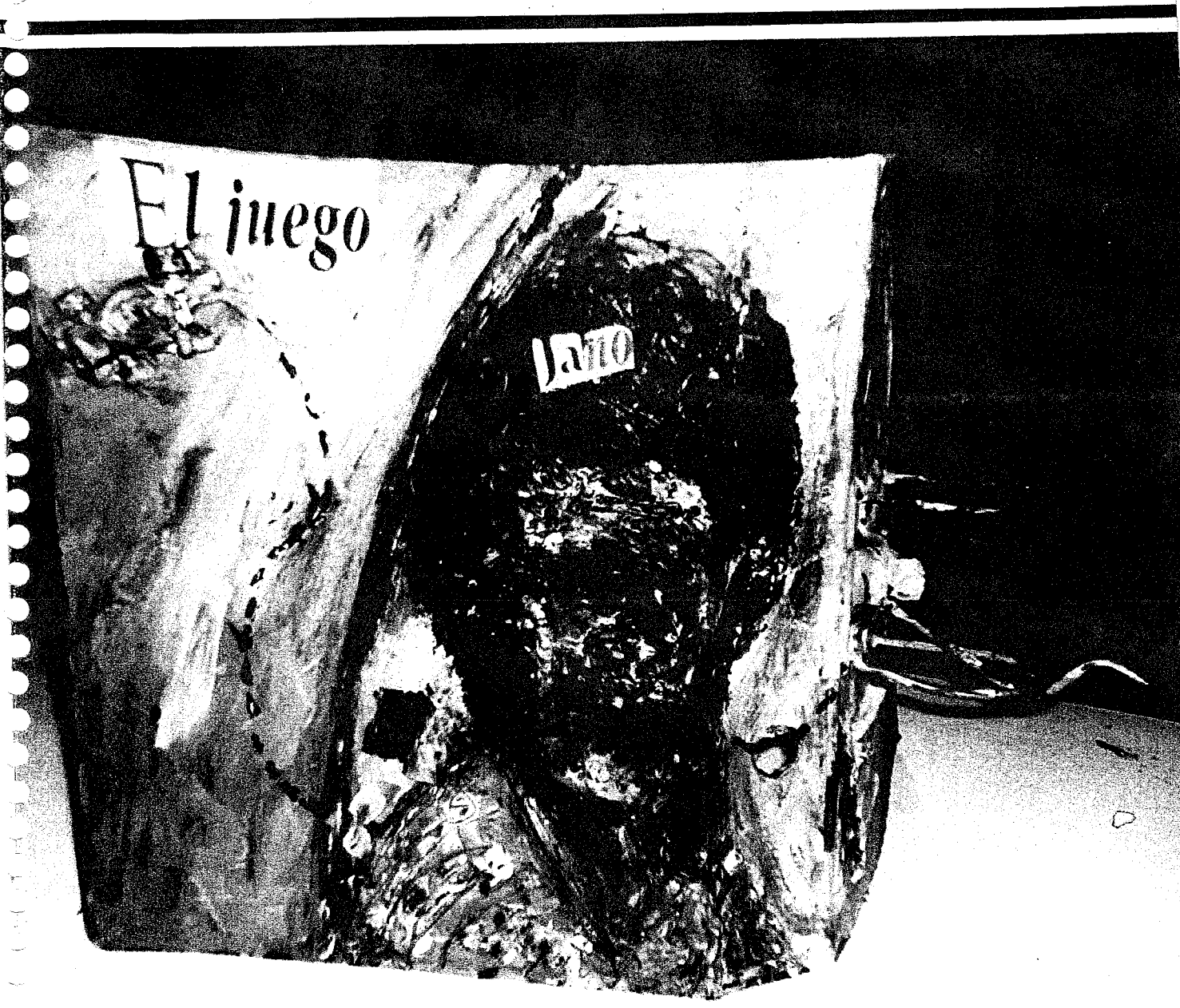






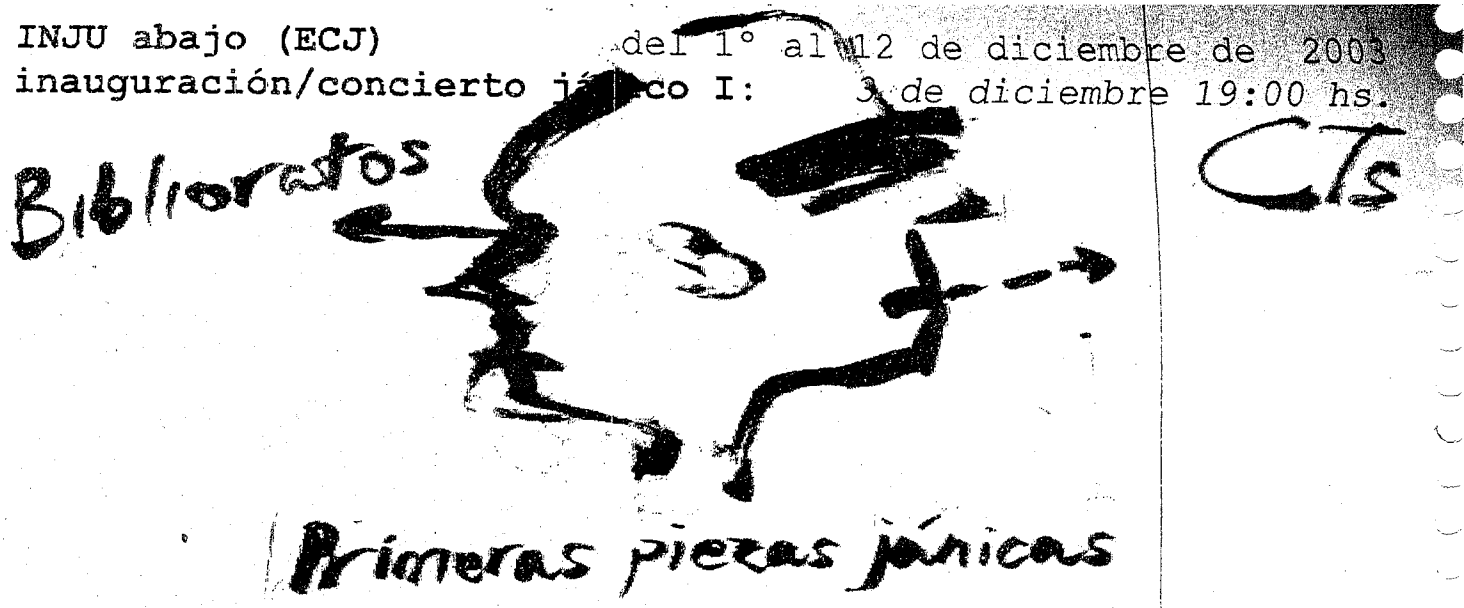




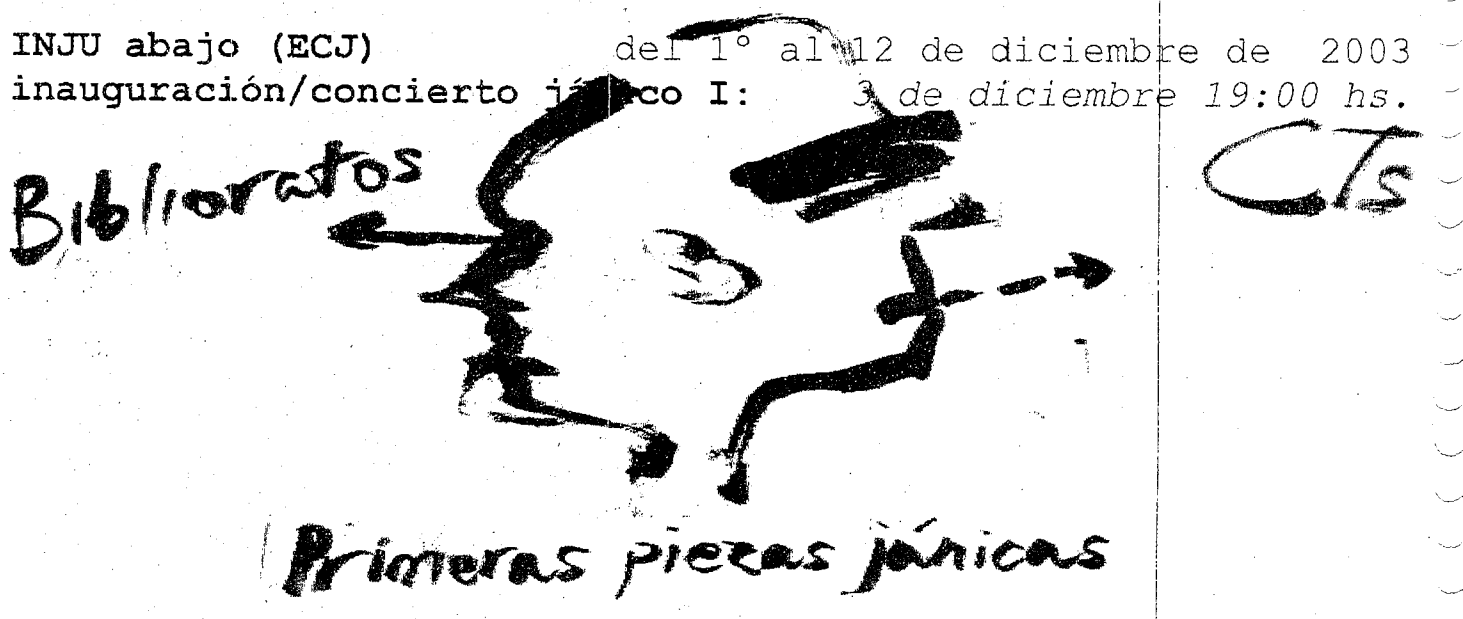



El juego

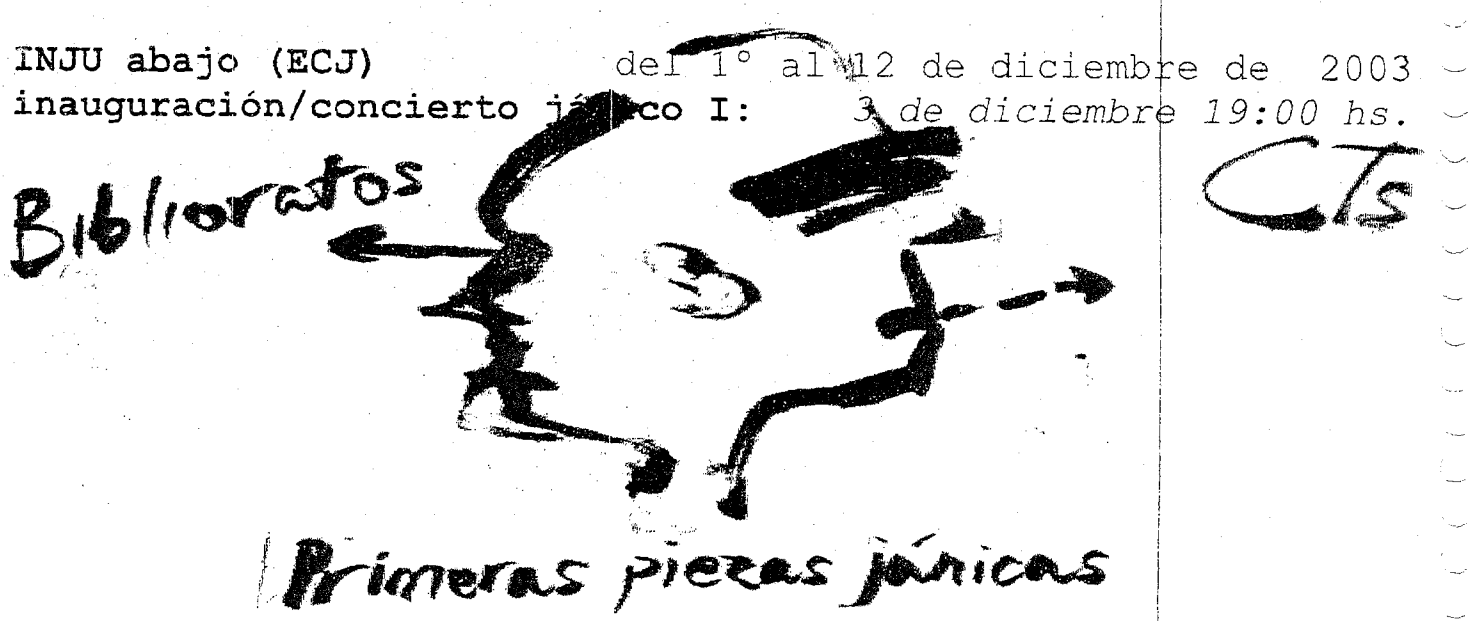
INJU abajo (ECJ) del 1° al 12 de diciembre de 2003
inauguración/concierto jánico I: 3 de diciembre 19:00 hs.

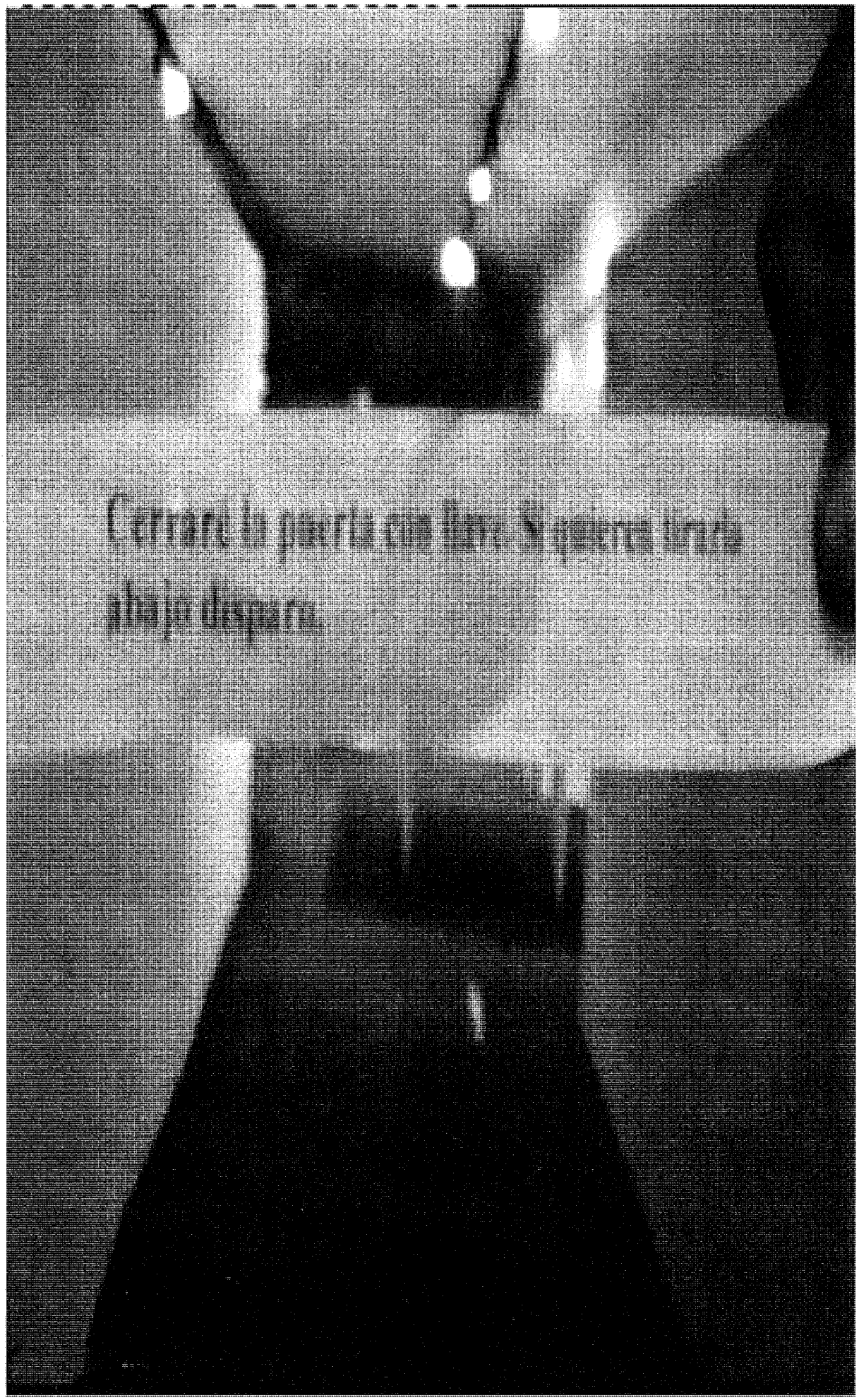


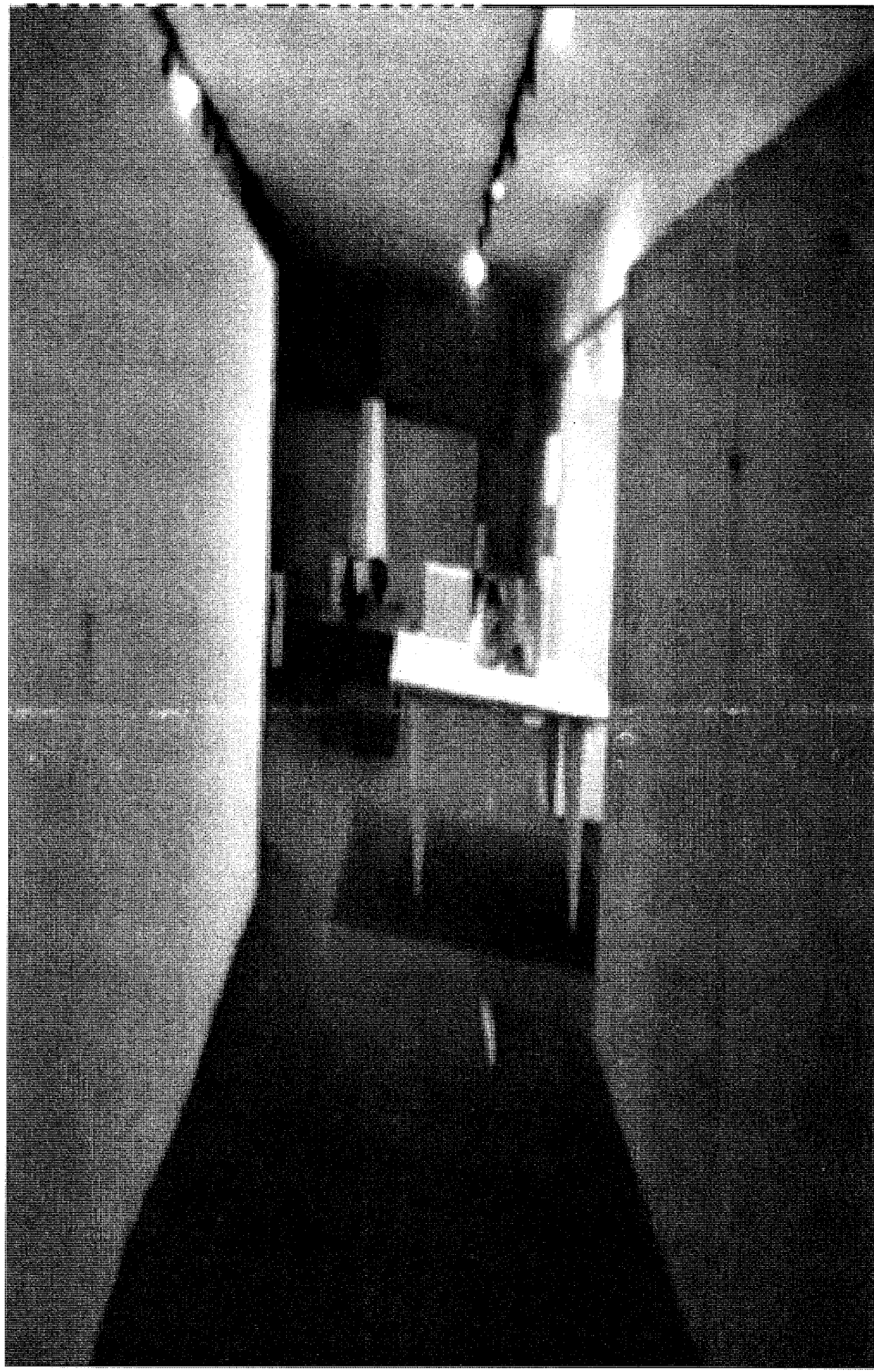
INJU abajo (ECJ) del 1° al 12 de diciembre de 2003
inauguración/concierto jánico I: 3 de diciembre 19:00 hs.

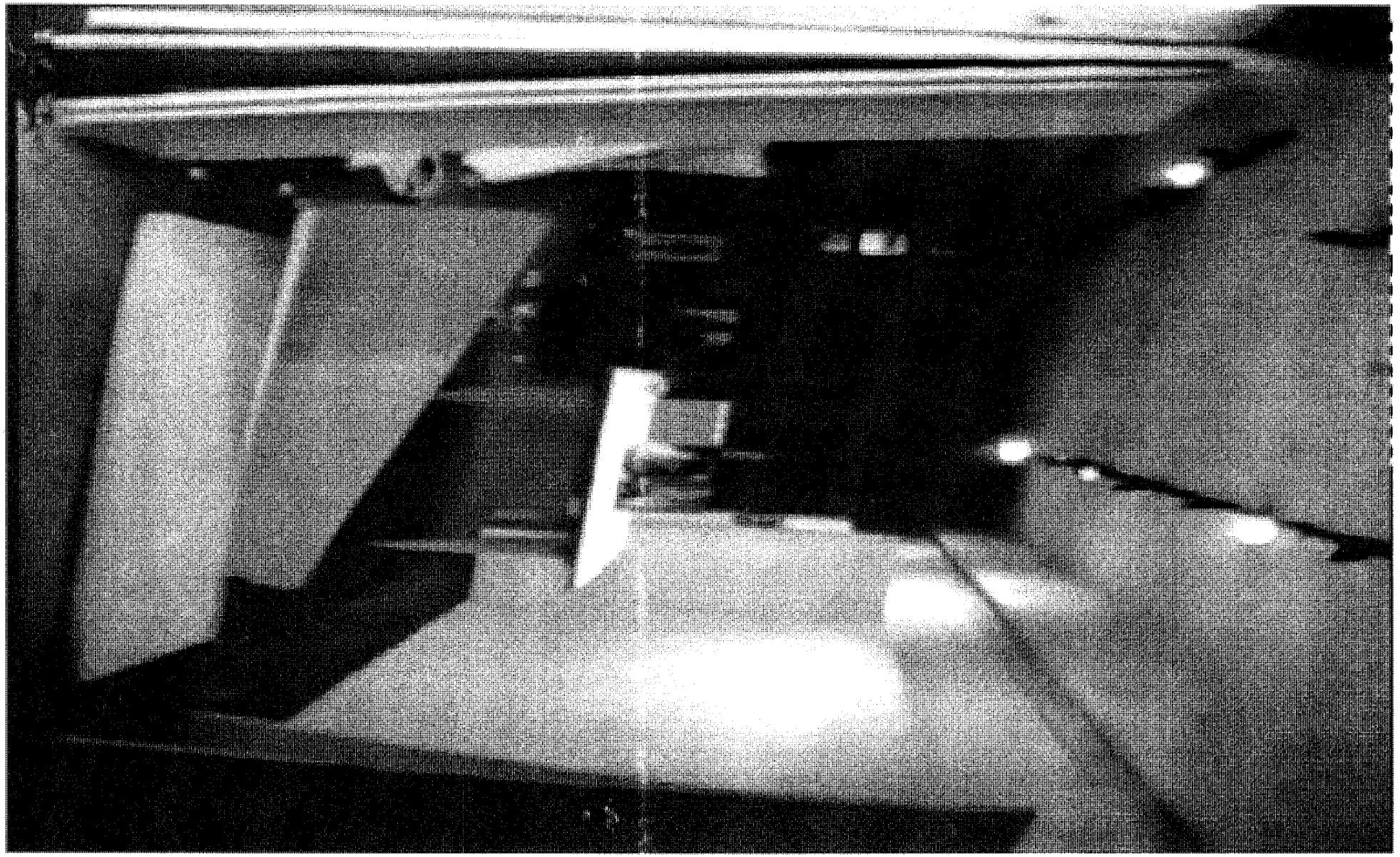


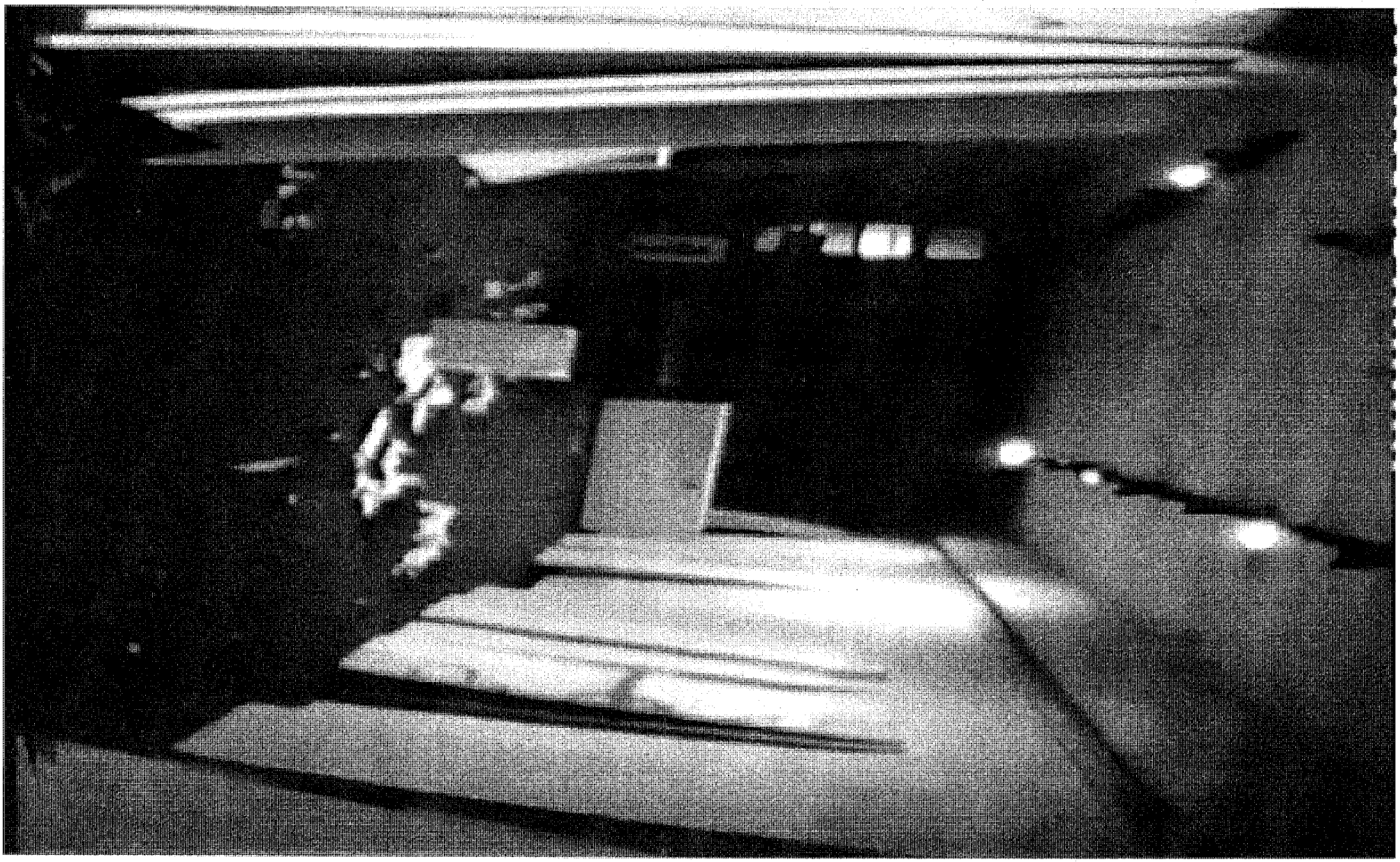
INJU abajo (ECJ) del 1° al 12 de diciembre de 2003
inauguración/concierto jánico I: 3 de diciembre 19:00 hs.

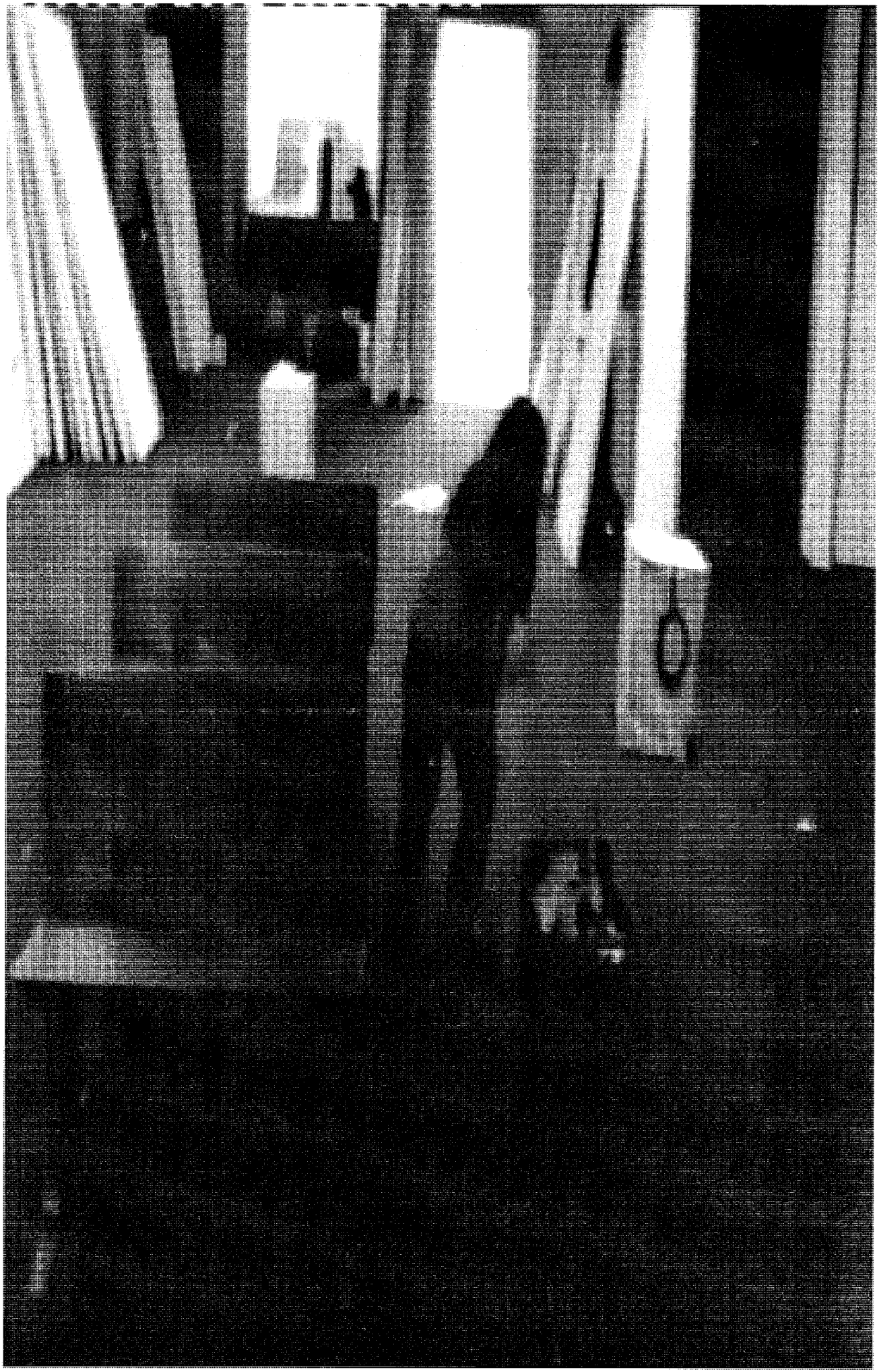


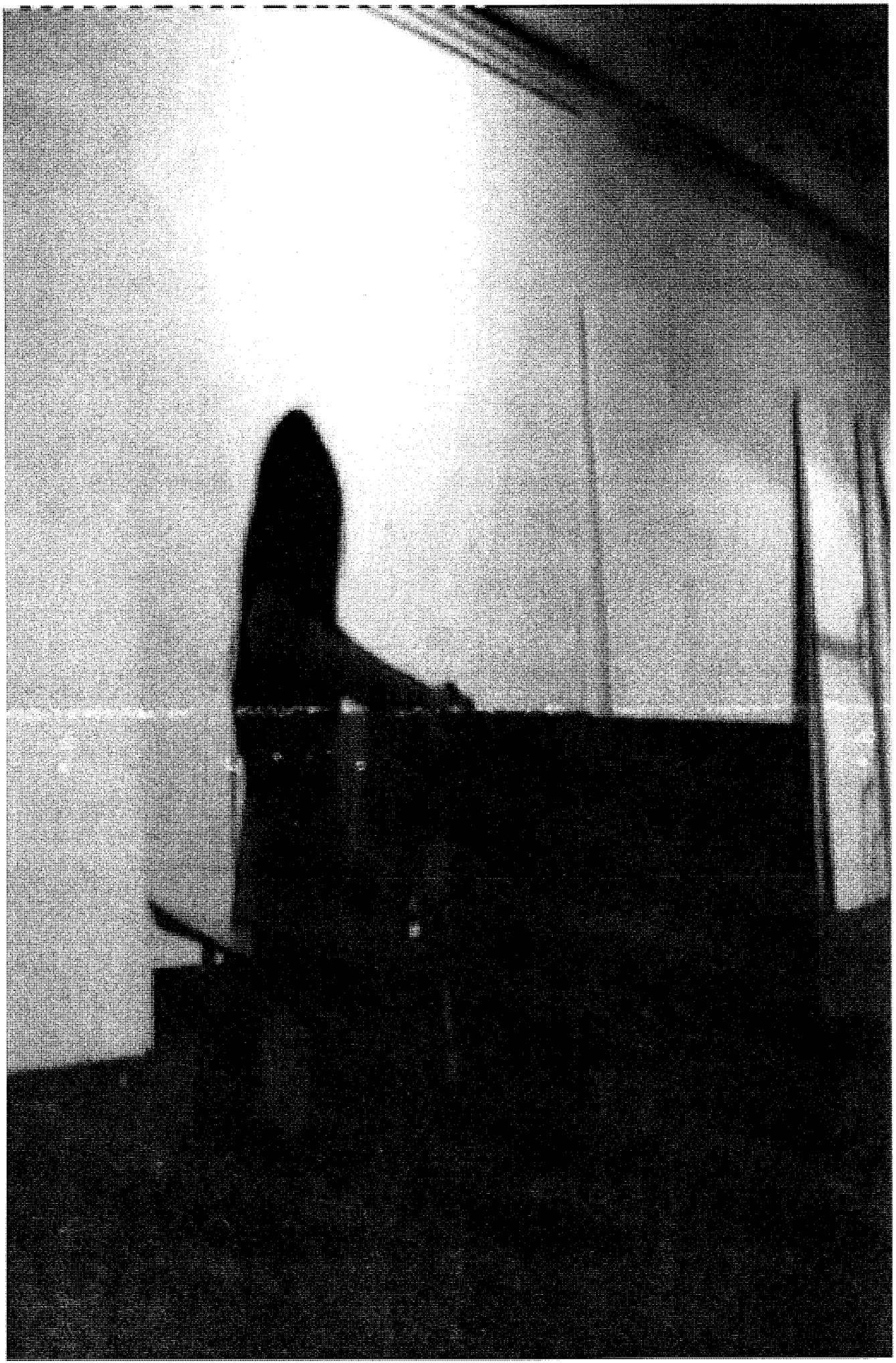

Cerraré la puerta con llave. Y quema unas
ahí por después.

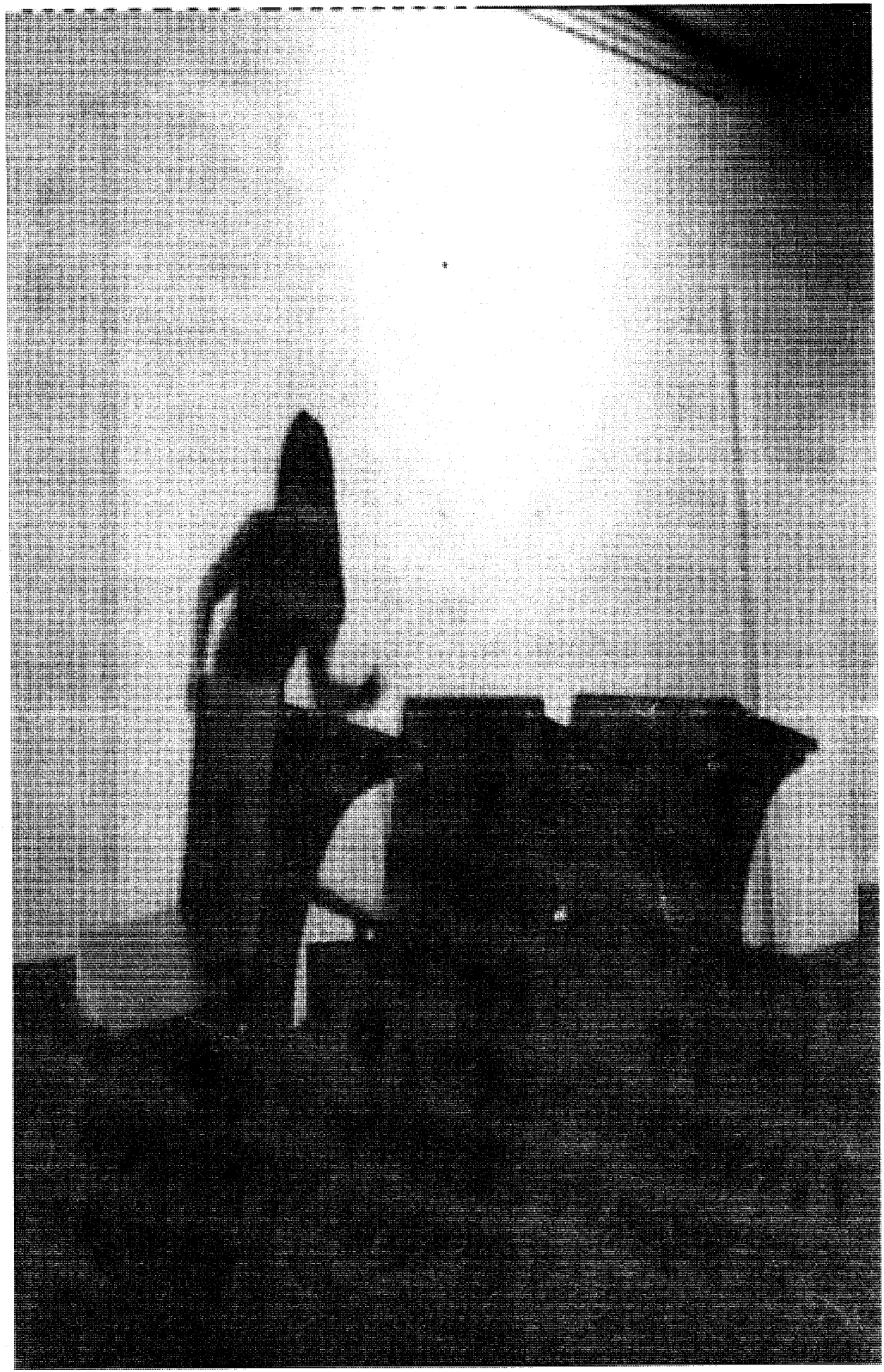












NEUMA +
neuma +

declaración de lo que se siente o quiere por medio de signos o gestos

aire AIRE aIRE aIRe AirE

amb.

diseño colectivo
gestión bimembre
espacio bifronte
proyecto neuma,+
primavera 2005
diálogos, aire
, figuraciones:
músicas & artes
, aire, -treinta
mdeo 1974-2004

qué pensás?

ipo air
ieber
embre INJU abajo NEUMA +!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
bs as mdeo bs deo Ahcadémi
uayos 4 porteños MENORES DE
figurativo & retaro digo retrato
las cuerdas las cuerdas los
pto multidisciplinario galería
esto. jania. bimembre. espacio bino
mio dobe do ve ve doblecada mescada ñaque delcoquito
producciones jania mediaciones talleres y escuelas re
veses temperamentos sala de experiencias jánicas lo
doble el diálogo 2 + 2+2"""""""""""""""""""""""""" neuma, +

toeas las cosas que pedo hacer
me tiene harto
quiero que algo me do mine las manos

proyecto de actualización académica
rte figurativo/música contemporánea/
diseño colectivo/ gestión bimembre/
set oct nov dic 2004 INJU abajo
bs as mdeo festival textia neuma,
+, +, aire, de 1974 a 2004: veamos

primavera 2004

-30

1974 - 2004

qué? que Q&ué q, ´ qu´e u e ?, qué

una soie

sociedad sin retartos
sobre todo cuando
se equivoca
sociedad sin retratos
1974-2004
?

b. el espacio

el pulmón del hall
mapa, INJU, abajo del INJU
historia/ galería/
proyecto de espacio

gráficas

c. el público

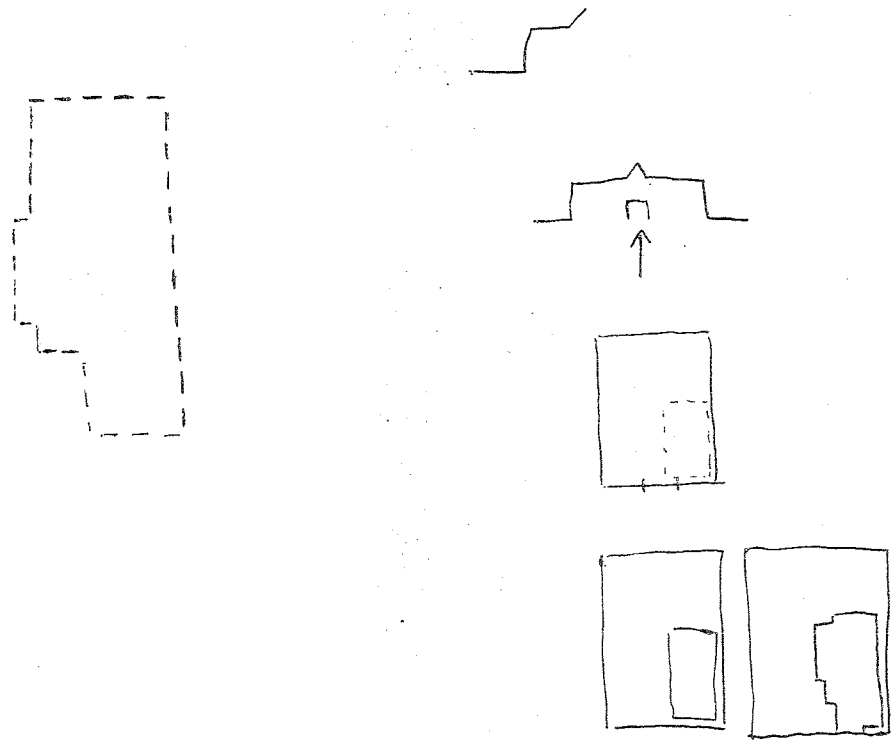
mapa y centros: los estudiantes
el público del INJU talleres &
el flujo ciudad vieja

mapa

d. la estrategia

rubros: reciclaje d l espacio
madera y pintura
~~presupuesto~~ → imprimir
~~gráfica:~~ catálogo con curaduría
imagen : cartelería, difusión tendencia
difusión máquina INJU
cronograma de producción
cronograma de acción
papel de los colectivos participantes como ñaque, artefato, decoquitproducciones, roomy, y las facultades.

bimembre bifronte



Director del Instituto Nacional de la Juventud
Sr. Pablo Escotellaro:

La presente instancia es un adelanto, en tanto no adjunta carpetas ni detalles estructurales, de una propuesta de trabajo abierta cuya competencia interesa e implica a varios individuos y grupos de trabajo y nuclea diversos proyectos y empresas que sería prolijo detallar en esta hoja, que es responsabilidad exclusiva del firmante y que tiene como finalidad postular los siguientes puntos:

a. Habiendo usufructuado, durante la concepción, armado, presentación y desarrollo de la muestra *Primeras Piezas Jánicas* (una de los primeras concurrencias en torno al proyecto Jania/ concepto multimedia, 3-12 de diciembre de 2003) las instalaciones del Espacio Cultural Joven (INJU abajo),y habiendo trabajado con algunas de las posibilidades de ese espacio con el apoyo de gran parte del personal de la Casa de la Juventud, hacemos contar que:

a.i. Las excelencias de ese espacio, actualmente casi inutilizado, son muchas y dables a ser expandidas, explotadas y reformuladas en torno a la exhibición y desarrollo de actividades artísticas tales como: muestras de arte conceptual y performático, talleres de expresión, exhibiciones asimiladas al concepto normal de galería con régimen de curaduría, conciertos y exposiciones de nuevas tendencias jóvenes.

a.ii. Dicho espacio carece, por otra parte, de una pertinencia; o sea: no dispone de una tradición firme y rigurosa de propuestas artísticas que le permitan ingresar al circuito cultural montevideano. Eso se debe, en parte, a una falta de rigor en la selección y disposición de las muestras realizadas, la esporadicidad de éstas, el lamentable estado de la infraestructura, la falta de recursos institucionales y el uso mínimo de las disponibilidades publicitarias, debido en parte a la politización virtual (no real) del espacio del INJU.

b. Nuestra propuesta podría resumirse esencialmente en los puntos b.i a b.iii., que postulan una serie de expectativas de trabajo y un proyecto de intercambio de recursos.

b.i. Proponemos al INJU el usufructo de dicho espacio para: exhibiciones de artes plásticas, muestras de performance y arte conceptual, conciertos de música experimental y fusiones, tendencias poéticas contemporáneas y sus correlatos teóricos: seminarios, talleres, etc. Esto implica la colaboración y conjunción de varios modelos de acción y diversos espacios culturales e instituciones.

b.ii. Al hablar de "usufructo" nos referimos a la disposición de la infraestructura. Eso implica el uso (el apoyo institucional) de los recursos técnicos de la Casa (en tanto dicha utilización se disponga ordenadamente y armonice con las las otras actividades del INJU y sus necesidades), el uso del espacio (en las

mismas condiciones) y el apoyo de las secciones respectivas: comunicaciones, mantenimiento, etc, a los emprendimientos realizados.

b.iii. A cambio de ello, los responsables de dicha organización se encargarán de disponer el espacio con rigor y responsabilidad, tanto en lo que se refiere a la optimización de la infraestructura, como a los procesos de información, publicidad, diseño, creación de circuitos alternativos, etc. Nótese que se trata de una propuesta multimediática cuyo propósito esencial es: lograr un espacio de expresión para artistas jóvenes del interior y de montevideo (y eventualmente, hospedar trabajos de otros ámbitos) cuyas breves trayectorias ya permiten desarrollar juicios y premisas teóricas de interés en torno a la utilización de medios expresivos que privilegien los soportes multimediáticos y las actividades surgentes en núcleos no institucionalizados.

c. El régimen de trabajo propuesto (y a discutir) es el privilegio de uso, en las condiciones definidas ut supra, por un plazo de prueba (postulable en seis meses, por ejemplo) y su evaluación. Proponemos que este lapso se extienda entre los meses de junio y noviembre de 2004, y que las condiciones de trabajo, los detalles de organización y la presentación de proyectos concretos (algunos de los cuales ya pueden estipularse) se realice entre los meses de marzo, abril y mayo, ya que esta propuesta, abierta y solícita, bien puede interactuar y fundirse con otras (si es que las hay) en torno a un diálogo.

Sin más, y agradeciéndole su amable atención, le saluda atte.

Francisco Tomsich

Francisco Tomsich. Nueva Helvecia, 1981. En la actualidad prepara sus monografías de grado para una Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Montevideo y trabaja en diversos proyectos artísticos (*Jania, Aardólmenes, El Viento, Diseño #*) y académicos (traducción investigación y docencia), individuales y colectivos. Ha colaborado en la organización de espacios alternativos de expresión multimediática (en torno a *La Casa*/Maldonado 912, muestra de performance y arte conceptual *Club*, etc) con diversos artistas jóvenes Ha publicado artículos, crítica de cine, entrevistas y textos de creación en medios del interior y de Montevideo. En 2001 presentó *3/3* (FHCE), un espectáculo sinestésico junto al artista plástico Erik Escou. Ambos, y un grupo de artistas asociados a la Escuela Nacional de Bellas Artes realizaron el espectáculo experimental *Perro Epilético* (Cubo Bar) en 2002. En diciembre de 2003 presentó la muestra individual *Primeras Piezas Jánicas (Biblioratos y Cuerpos Textuales)* en el sótano del INJU, en torno al concepto *Jania*, en el que trabaja en la actualidad sobre diversos soportes.

neumajania/inju
proyecto neuma, +
Bocetos de un retrato uruguayo
Diciembre 2004 (duración extensible)

NEUMA, + bocetos de un retrato urug diciembre 2004

neuma, + es un proyecto de difusión de trabajos recientes de artistas plásticos uruguayos **menores de 30 a**

cuya pintura se inserta en una tradición figurativa

que privilegia la representación de la figura humana y, especialmente, la reformulación de los rostros y aspectos del retrato.

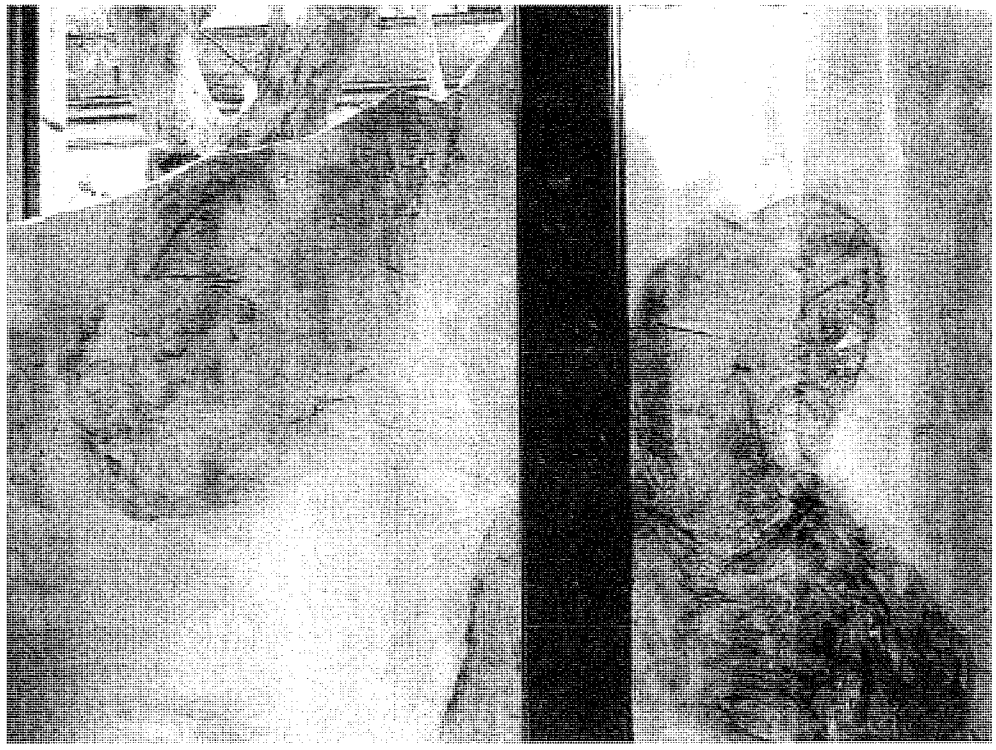
El retrato cobra cada vez mayor importancia en la práctica y la teoría del arte especialmente en el Cono Sur, donde dialoga con algunas de las problemáticas más acuciantes que enfrentan los jóvenes artistas: la selección de las imágenes relaciones entre memoria y

JÓVENES ARTISTAS CUYA TRAYECTORIA YA PERMITA ejercer juicios retrato

la extracción de los artistas que participan en el proyecto es multi

fónica. se ha privilegiado a aquellos que ya han participado de muestras colectiv como la realizada en VIENE en setiembre por el Taller Seveso de la Escuela Nacional de Bellas Artes

NEUMA, + es además una oportunidad de potenciar el diálogo entre jóvenes artistas y críticos y diversas manifestaciones de arte contemporáneo **muestras en régimen de galería**



Sr. Director del INJU,
Gastón Zapater:

Por la presente, intentaré actualizarlo acerca del trabajo llevado a cabo en torno a *Neuma, +*, un trabajo de gestión conjunta de **Jania/ Mediaciones**, **INJU** y el colectivo de diseñadores y artistas plásticos **neuma** en el proyecto de reciclaje del Espacio Cultural Joven.

En este momento, el proyecto consiste en una programación de exposiciones de pintura figurativa llevada a cabo por artistas menores de treinta años. No necesito destacar aquí la importancia de una serie de muestras de este tipo, especialmente teniendo en cuenta la importancia que la pintura figurativa y, en especial, el retrato como género, cobra en la teoría y en la práctica del arte latinoamericano actual. En Uruguay, no existen antecendentes en este género de mediaciones culturales. La ubicación del edificio del INJU, por otra parte, favorece a este proyecto en tanto espacio mediador entre las Facultades que lo rodean y los diferentes actores culturales que confluyen en su espacio edilicio.

A su vez, esta gestión estará apoyada por un aparato crítico y una lectura especializada, mientras que las inauguraciones a cada una de las muestras, bajo el concepto **Jania**, busca un diálogo entre diferentes manifestaciones artísticas y la pintura: performance, arte infantil, arte escénico, arte conceptual y música contemporánea.

El inicio de estas actividades está previsto para fines de setiembre y principios de octubre y prevee una estrategia de mailing a partir del quince de agosto, integrando a una larga lista de receptores los lineamientos teóricos del proyecto, la programación y las lecturas propuestas.

Para este fin, contemplando las dificultades presupuestarias del Instituto, solicito se tenga en cuenta la siguiente lista de requerimientos sugeridos para el desarrollo ideal del proyecto. Es importante tener en cuenta que me detengo en aquellos rubros que el INJU como institución sería capaz de cubrir mediante los recursos que considere convenientes.

a) La cartelería y la imagen corporativa del proyecto, a cargo de **neuma**, integra en el concepto de mailing tanto la difusión como la curaduría (y, por tanto, el catálogo) de las exposiciones y los eventos a llevarse a cabo en *Neuma, +*. Este proyecto requiere algunas facilidades a la hora de integrar el trabajo en *Neuma, + a* las instalaciones del INJU, en el área de diseño gráfico y la impresión de la cartelería, basada en el concepto de mailing. Los requerimientos necesarios son: un espacio/tiempo de trabajo en las herramientas necesarias (Corel/Photoshop) y cartuchos de tinta color en la cantidad suficiente, a especificar en breve con quien sea responsable.

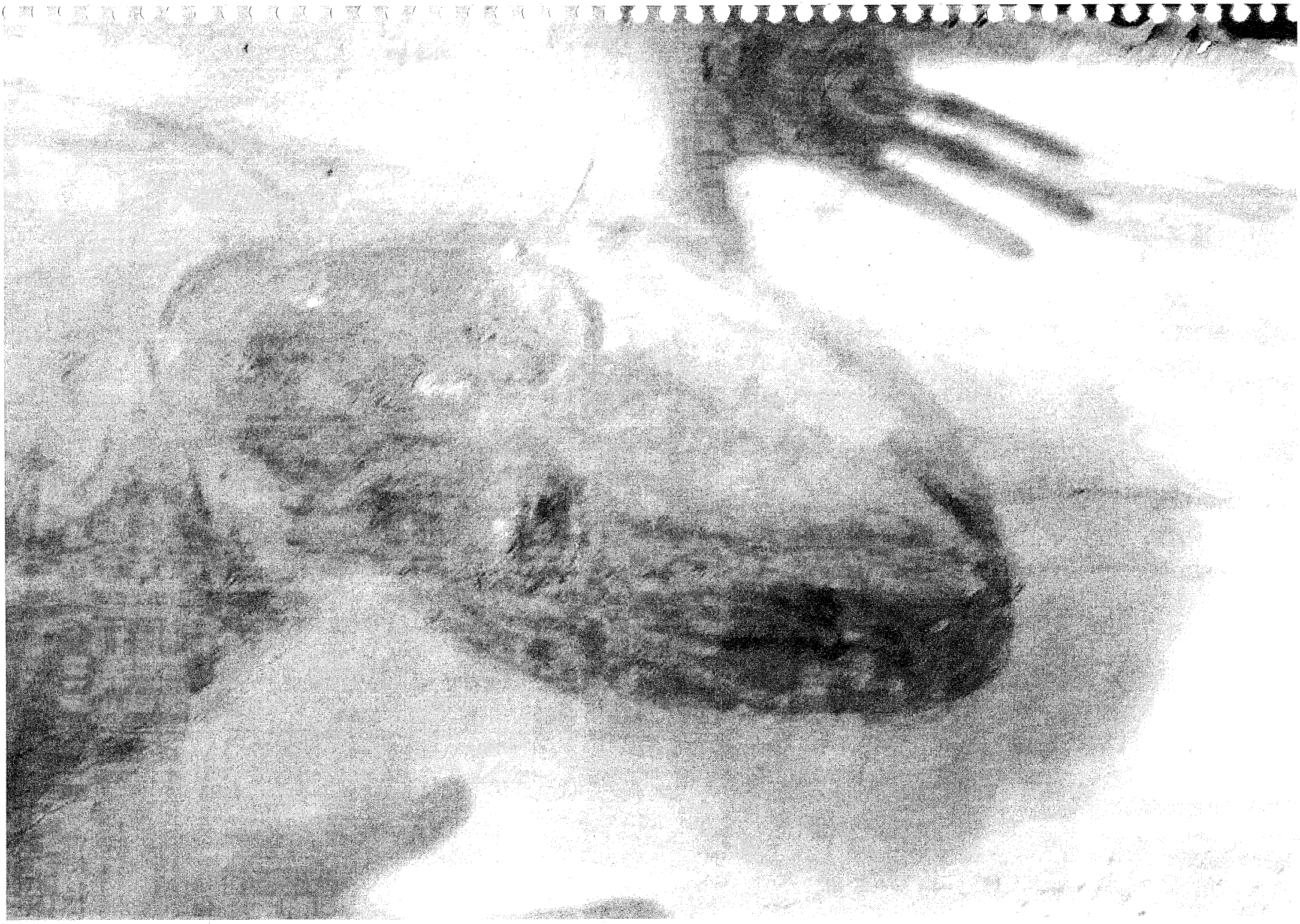
b) El espacio de trabajo, consistente en local sobre medianera Este en Subsuelo, debe estar disponible y ser dispuesto desde este momento para los usos exclusivos del proyecto *Neuma, +:* la preparación del espacio galería requerirá el trabajo de un equipo integrado a **Jania/ mediaciones** tanto como la participación eventual de profesionales y técnicos, y la colaboracoión de estos y aquellos con el equipo de mantenimiento de la casa del INJU.

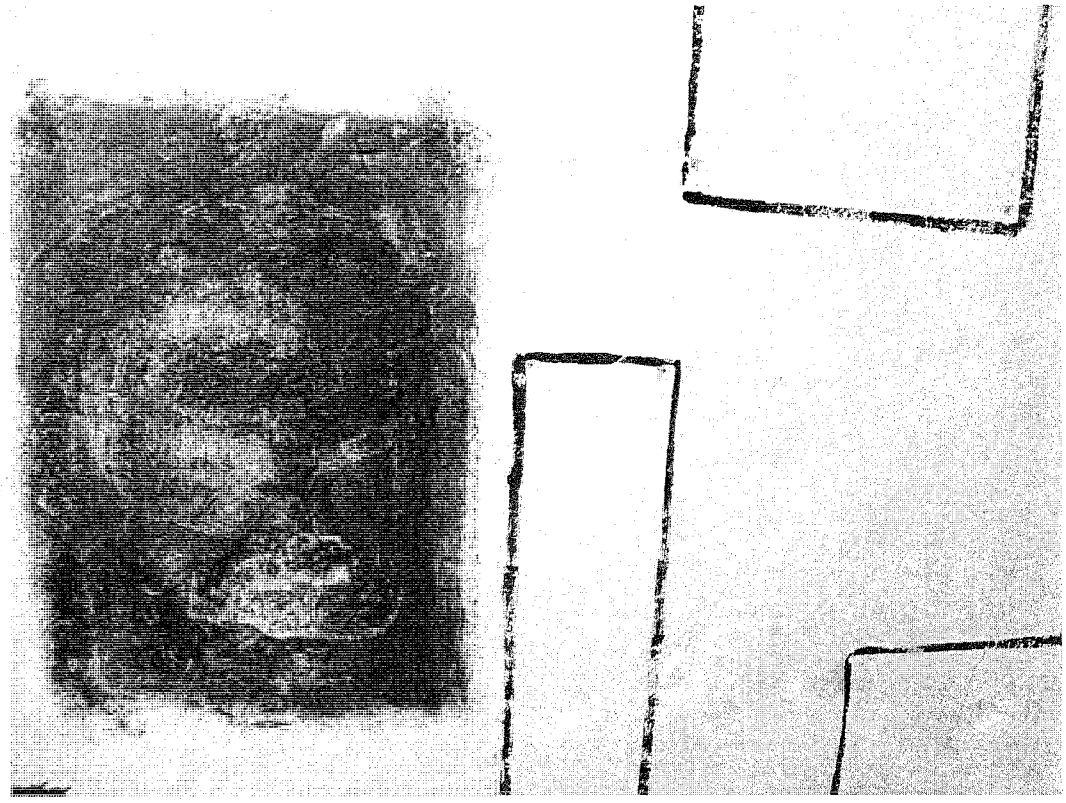
c) Luego de disponer del espacio, procederemos a evaluar las condiciones lumínicas (para lo cual revisaremos el sistema de cableado, la disponibilidad, cantidad y calidad de la luces), y comunicaremos nuestras conclusiones y requerimientos a la brevedad. La intervención del piso y el cierre de las aberturas mediante tabiques tendrá en cuenta los materiales que el INJU disponga (actualmente en desuso) que puedan utilizarse para el reciclaje, así como la posibilidad de integrar actores externos en calidad de sponsors. En particular, este último caso está especialmente previsto para el caso de la pintura del lugar, (son 391 m2). El piso será intervenido, y sería ideal integrar al ítem anterior 150 m2 de pintura acrílica especial para pisos.

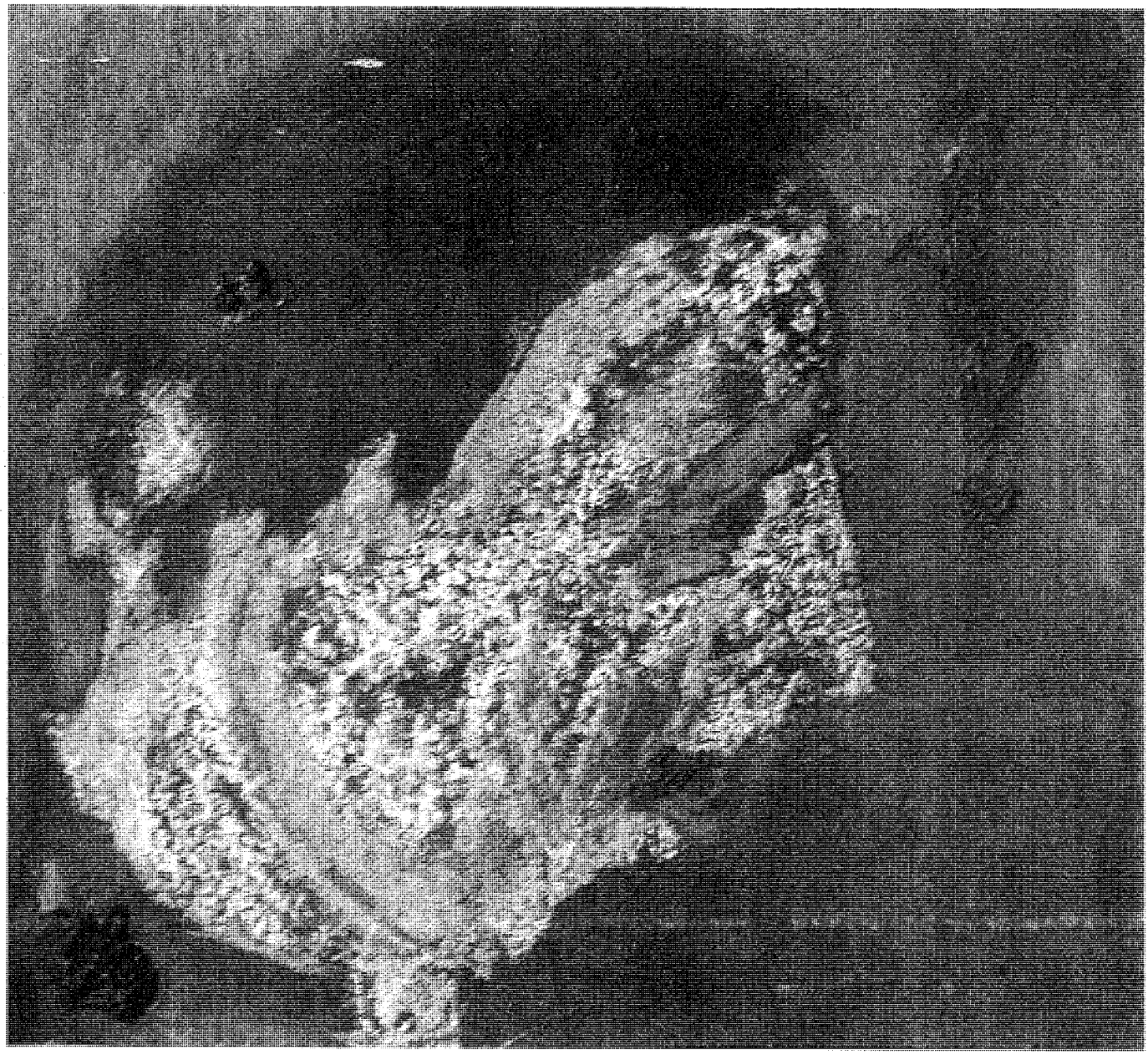
d) Los problemas del espacio son múltiples (humedad, baja iluminación,etc), y la resolución de todos ellos excede a lo previsto en este proyecto, si bien estaban cubiertos en el presupuesto llevado a cabo a mediados de este año y sobre el cual no he recibido respuesta concreta. Como los plazos del proyecto están terminando, reitero las exigencias fundamentales y planteo algunas soluciones alternativas. Le ruego tenga a bien comunicarme lo antes posible el recibo de este carta, y las subsiguientes resoluciones.

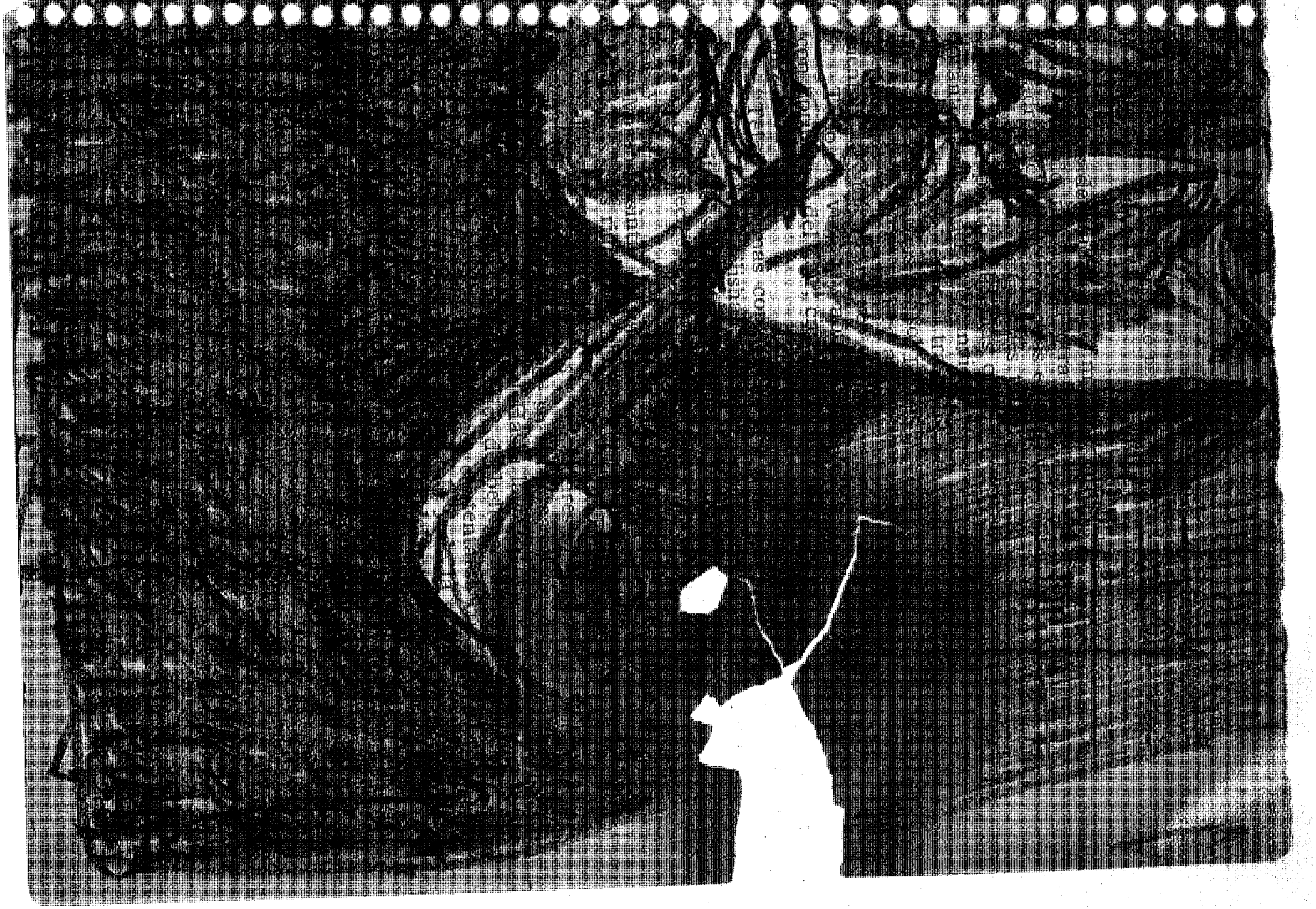
Le agradece, Atte

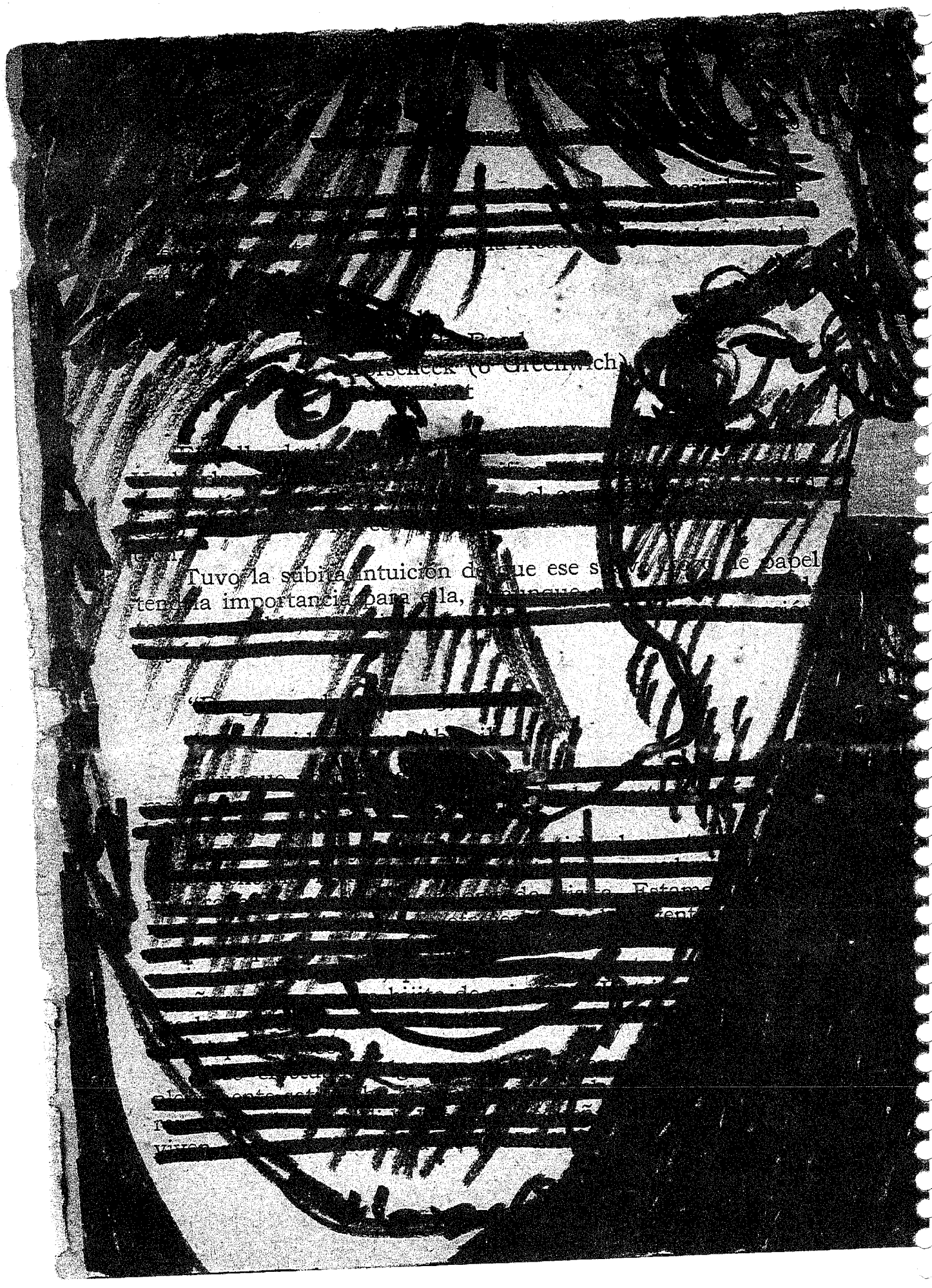
Francisco Tomsich

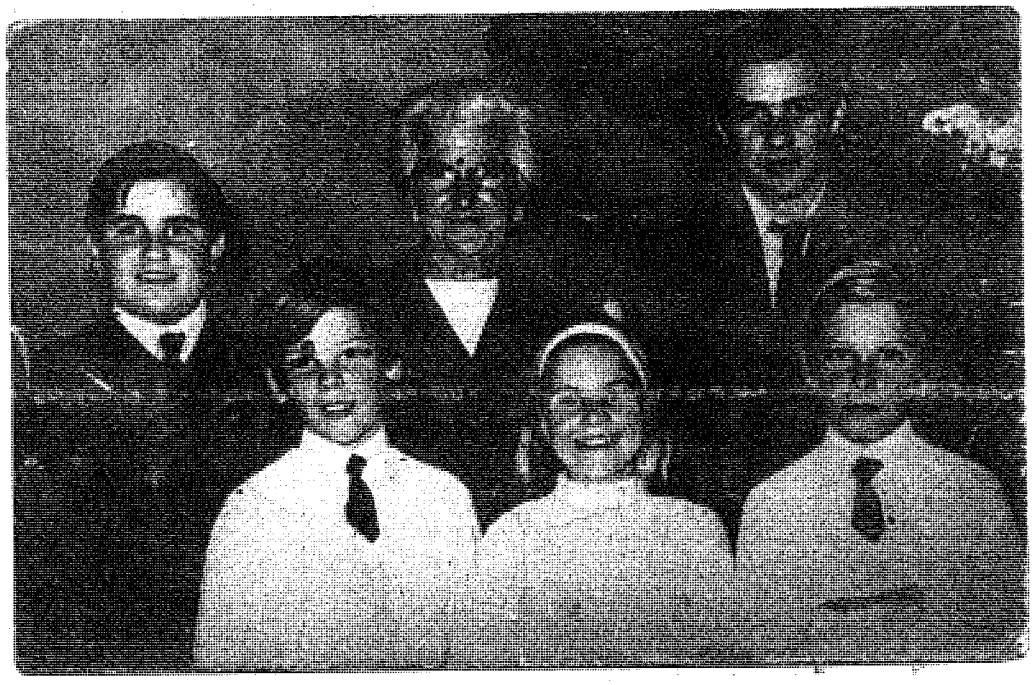


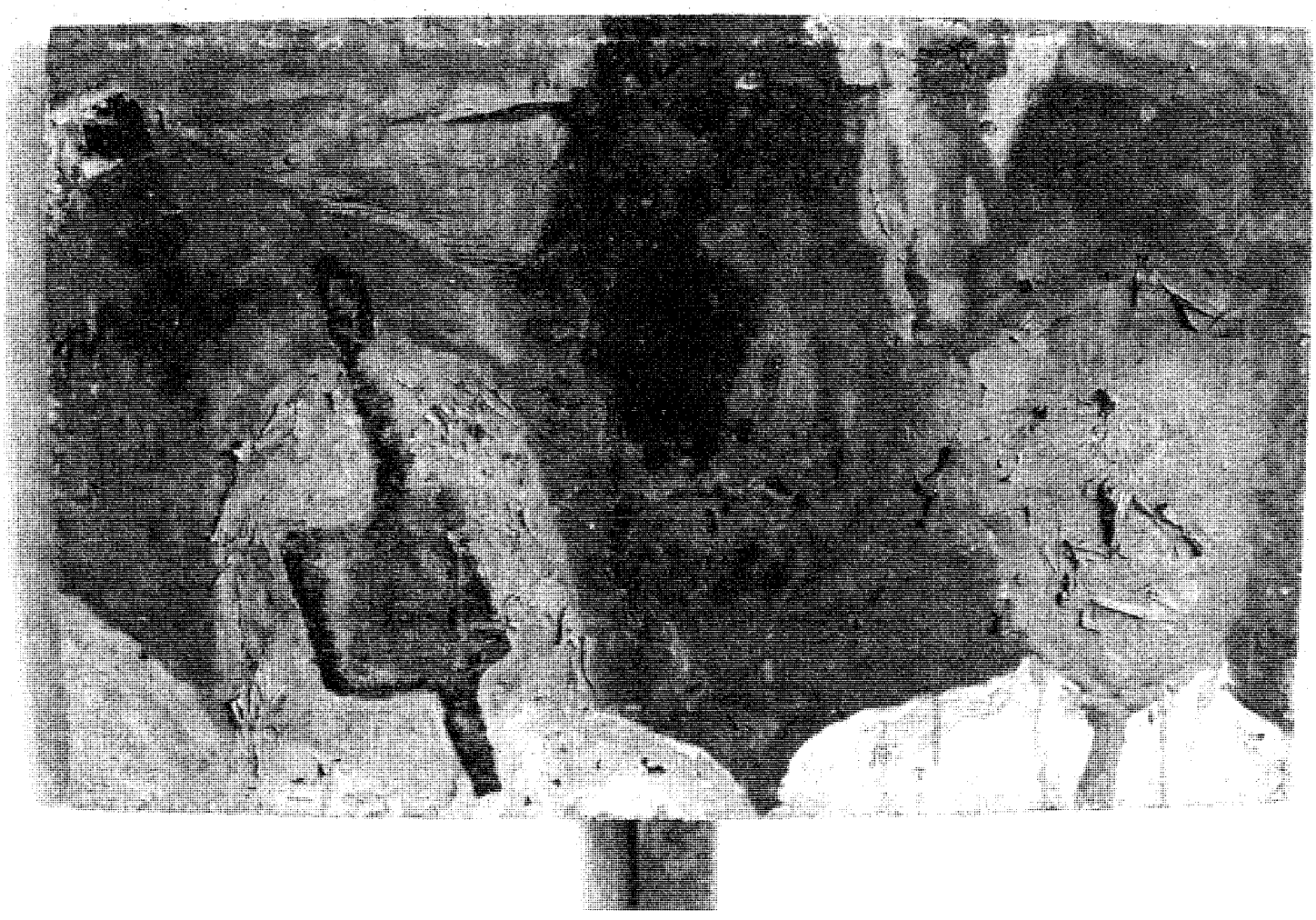


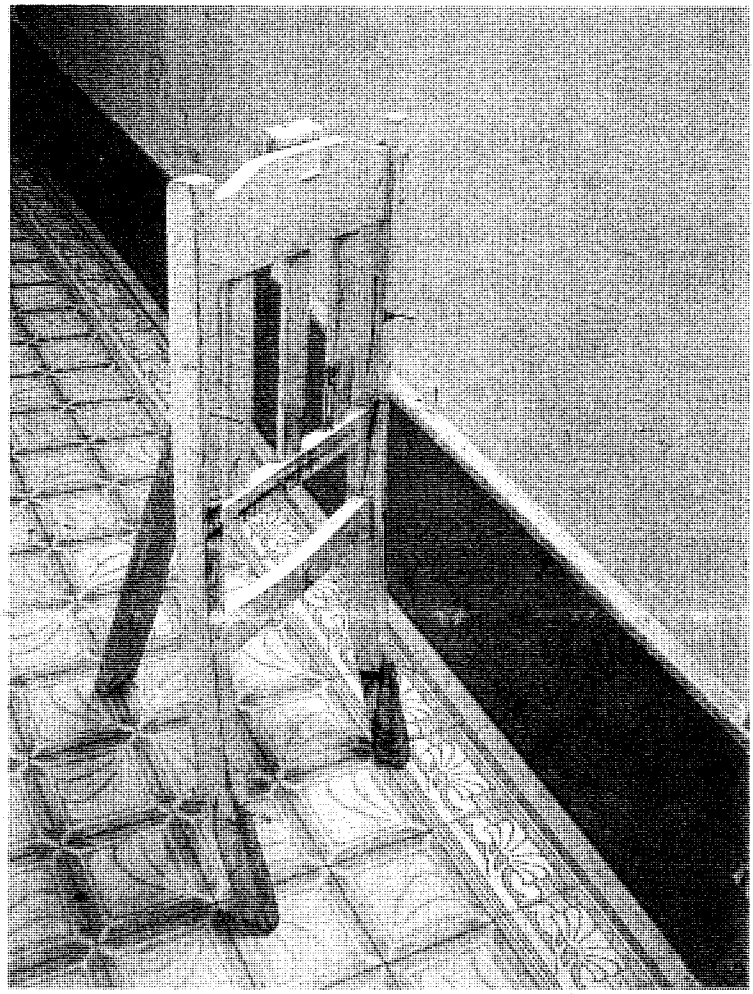












en su cuaderno de tapas de cuero: tantas fanegas de patatas del campo norte, tantas cabezas de coles o tanto de ovejas; gastos de acarreo, precios de venta en Nueva York. Sus retorcidos números daban cuenta de cada penique, aunque sus ojos miopes lo obligaran a pegarse al papel para no ver todo borroneado.

En esa noche, en cambio, había permanecido parado junto a la mesa, y había dicho:

—Abby y Ranny, se quedan aquí, tengo que hablarles. Tom, encárgate de dar de beber al ganado y vigila a Cara Blanca, que está por dar cría. Dime Tibby, ¿es que ese jovenzuelo Obadiah piensa rondar por aquí también esta noche?

Tabitha bajó al suelo sus castos ojos, y su cara redonda enrojeció de rubor.

—¡Oh, papá! —exclamó genuinamente horrorizada—. Te aseguro que nada sé de sus intenciones, y no entiendo por qué me lo preguntas a mí.

Un brillo de amable ironía relampagueó en la mirada de Ephraim.

—Bueno, si llegara a aparecerse, harás bien en quedarte sentada en los escalones, donde tu madre pueda verte. Aunque habrá que conceder que Ob es bastante sericito y tú eres de las que gustan escabullirse.

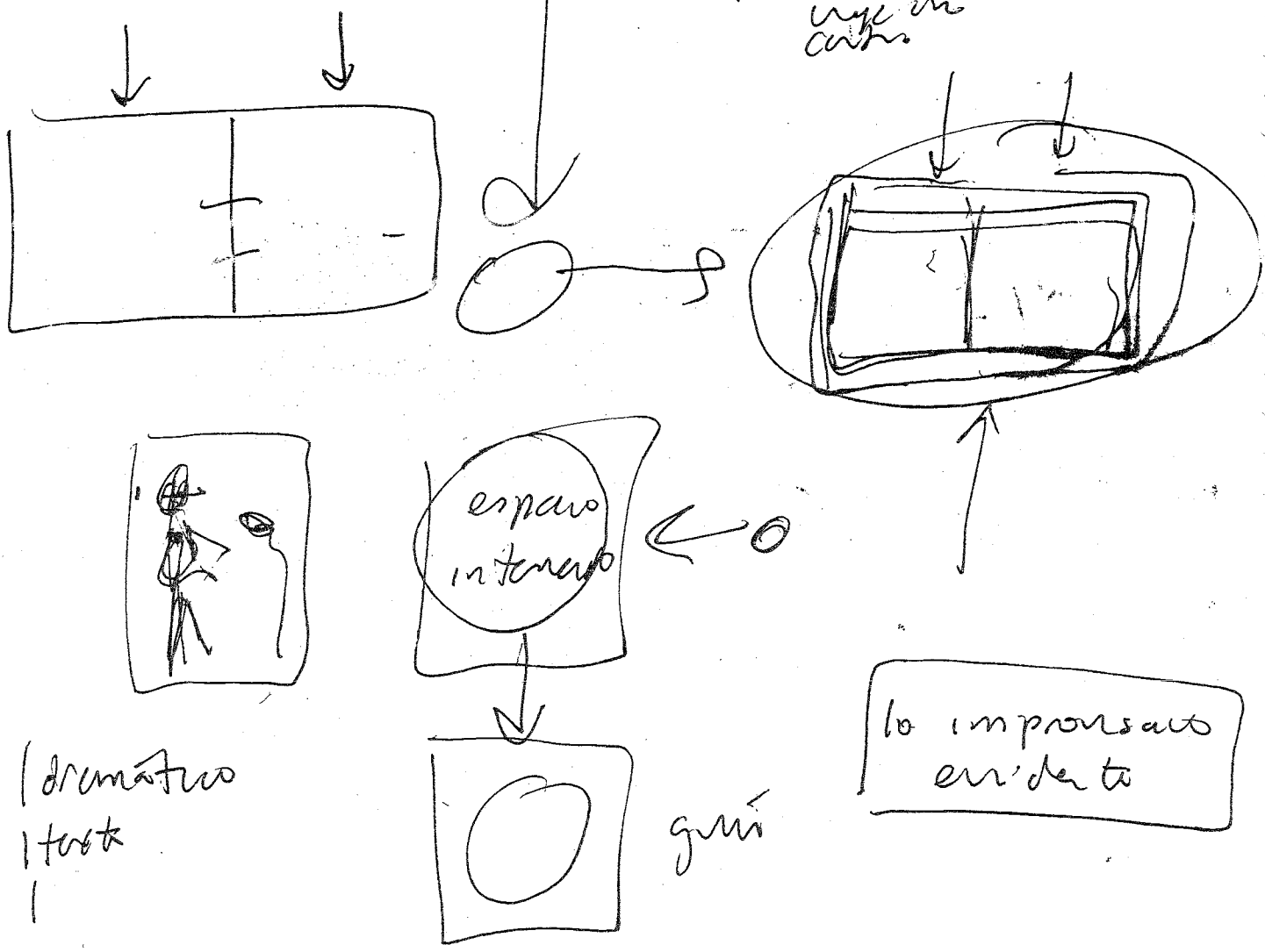
—Gracias, papá —dijo Tibby, y por entre sus desabridas facciones miró a Miranda, complacida y halagada. Tabitha sabía con certeza que su inclinación a la piedad y a las tareas domésticas contaban con el beneplácito paterno, y que por lo demás su futuro no era motivo de inquietudes para su padre, como lo era el de Miranda.

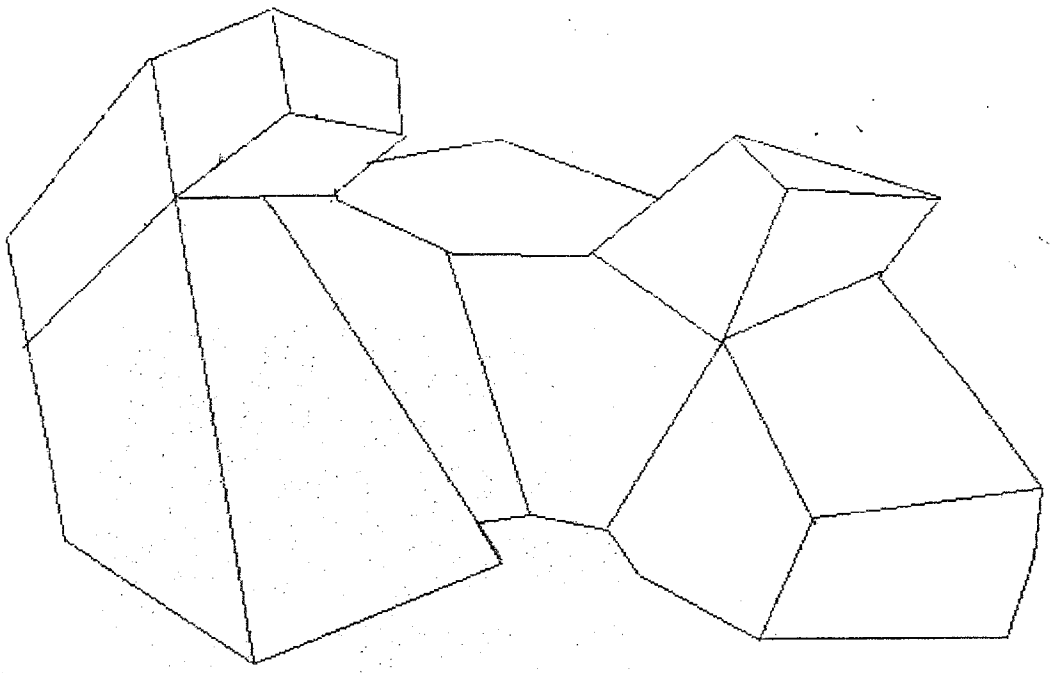
Seth y Nath no aguardaron a que el padre les impartiera instrucciones. Se escabulleron por la puerta y emprendieron [illegible] que conducía a la granja [illegible]. Ephraim [illegible] indicó con un gesto a su esposa [illegible] hija que hiciera lo propio. Ellas entonces se [illegible] bolsillo la carta de [illegible].

—No me ha gustado nada esta carta —dijo pausadamente—, y no la hubiera siquiera discutido si no fuera porque dos mujeres tontas también la han leído y Abby se atreve a considerarla importante. —Frunció el entrecejo y miró con

Los acontecimientos cotidianos y banales que vivimos se nos presentan inesperadamente; No los esperamos, no por improbables, sino por impredecibles. El azar establece que la intersección de factores que conforman un instante sea siempre irrepetible. Si pensamos como podría llegar a ser un instante cualquiera en el futuro, lo estamos negando: solo sabemos que no será así. Si queremos que algo que pensamos en un momento determinado se produzca nuevamente en otro, posterior en el tiempo, debemos reproducir las características que lo componen; cuanto mas meticuloso este traslado, menos real será el resultado.

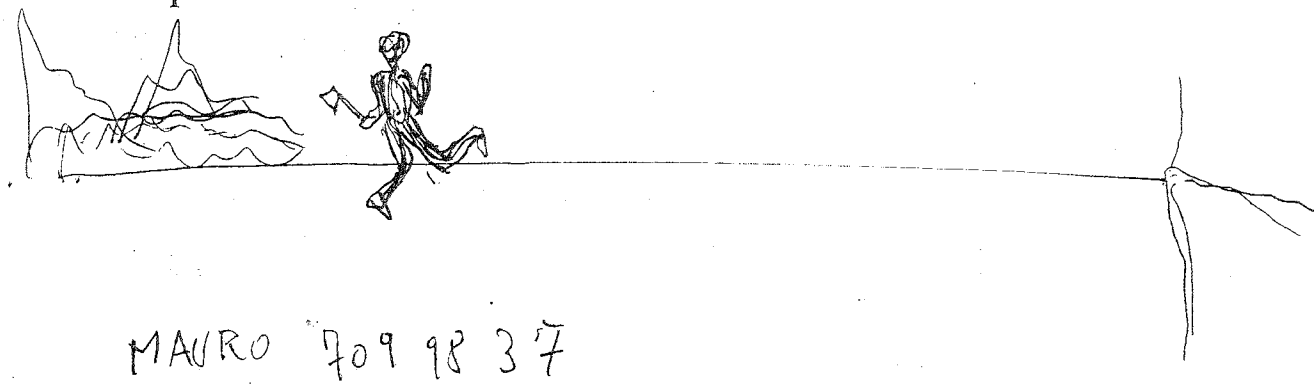
cuanto mas meticuloso este traslado, menos real será el resultado.



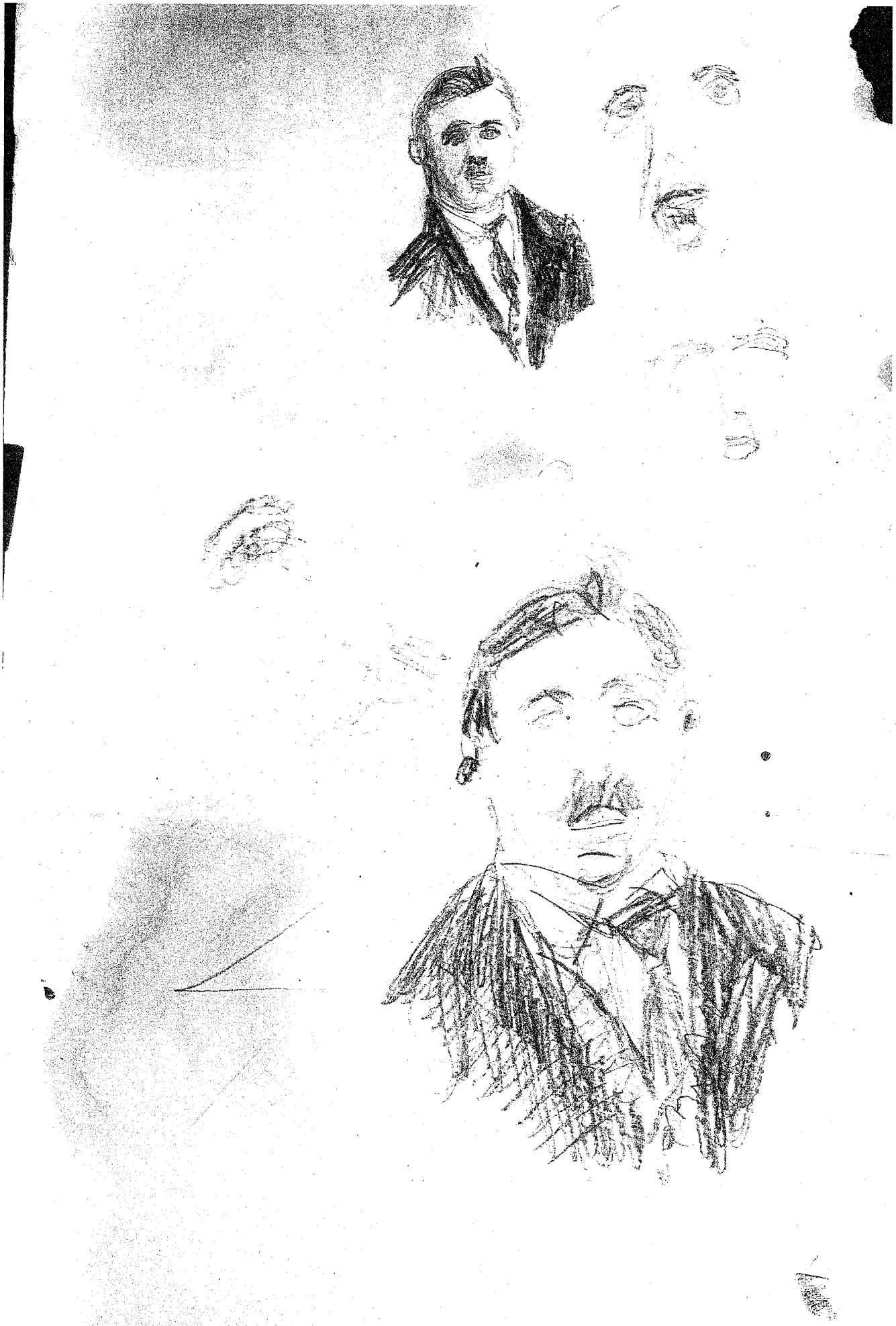


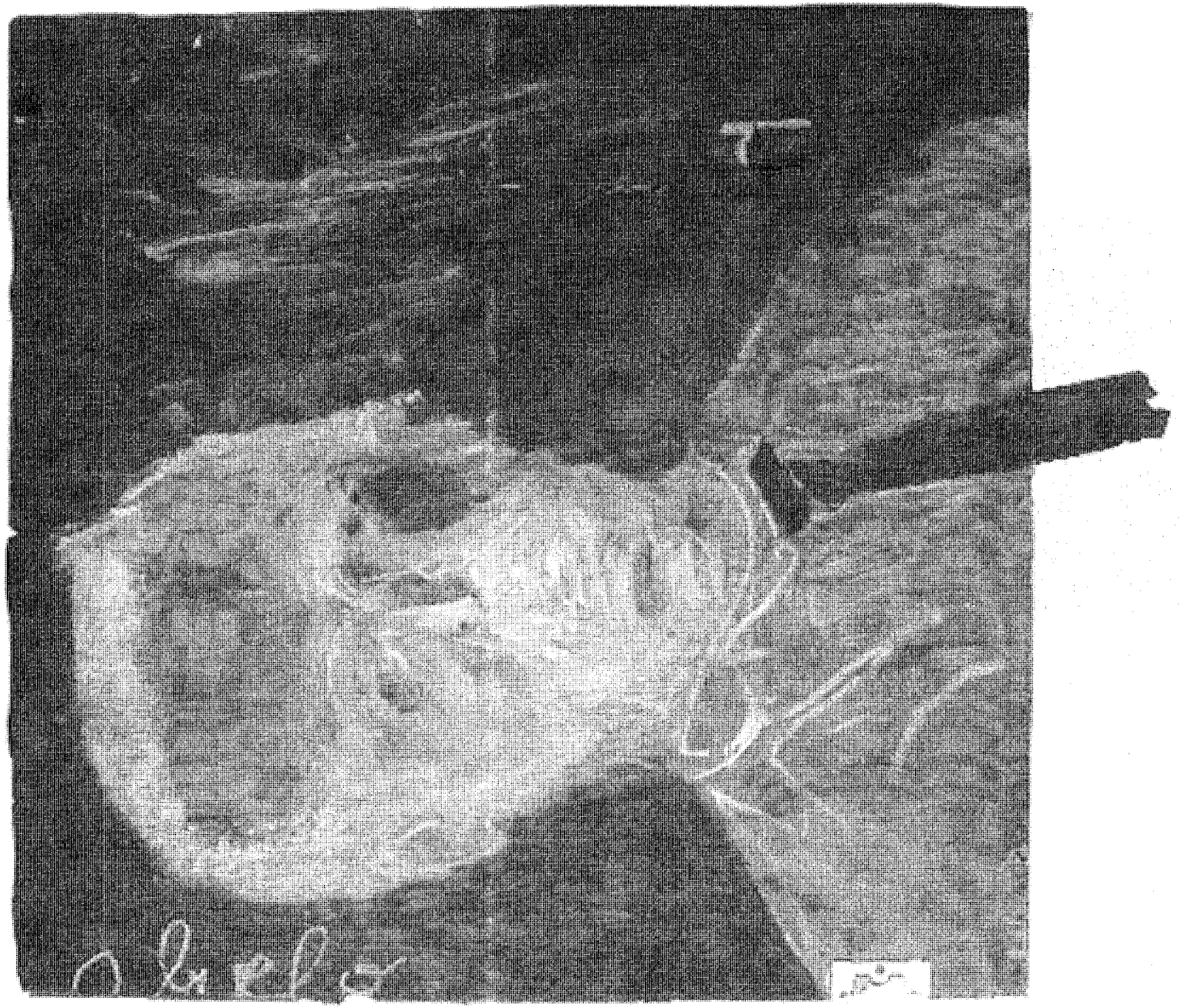
— (Escuela Musical) —

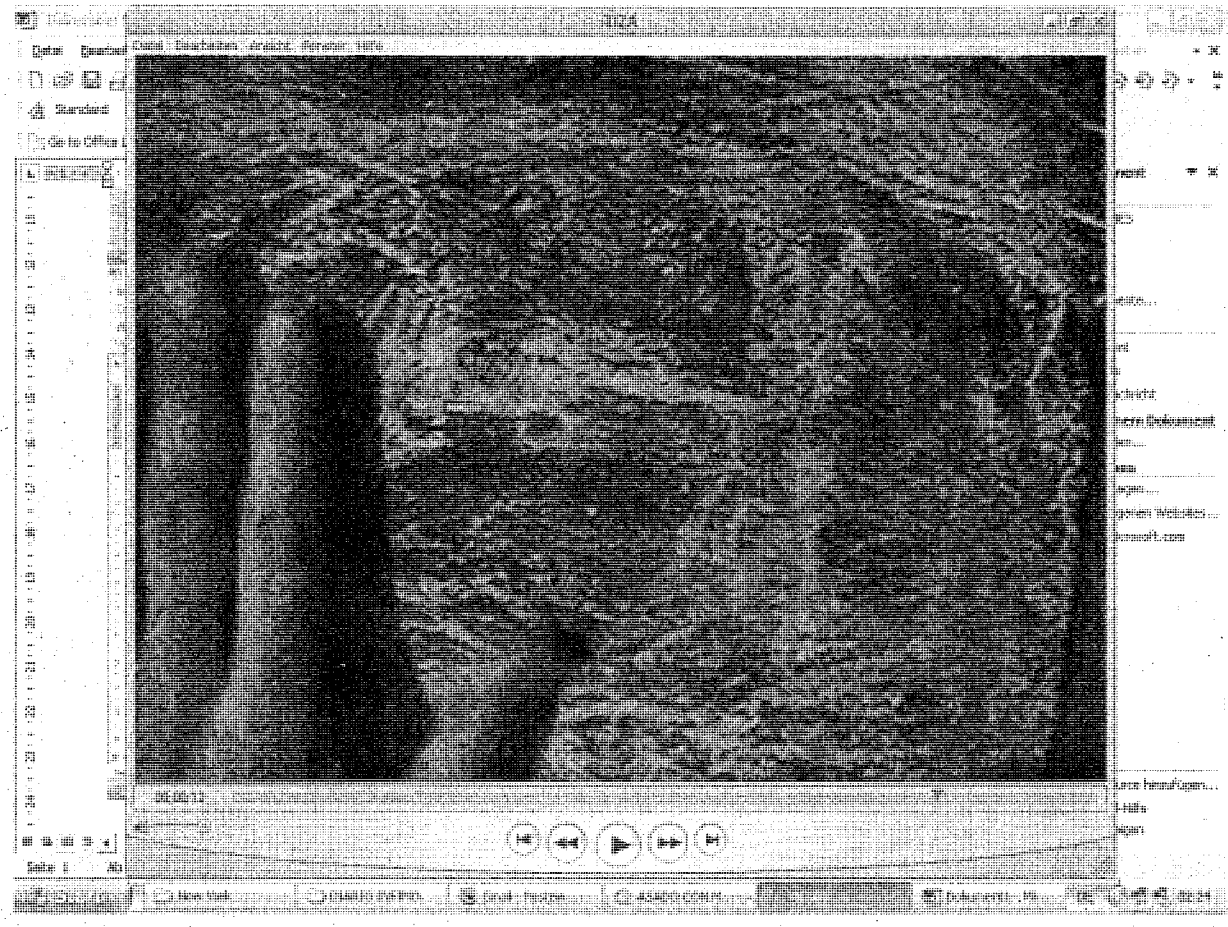
agujeros-goteros
nacimiento ?
pelarelpapel
cuerdas
salpicar
dibujar
baldearblanquear
romper contenedores matericos

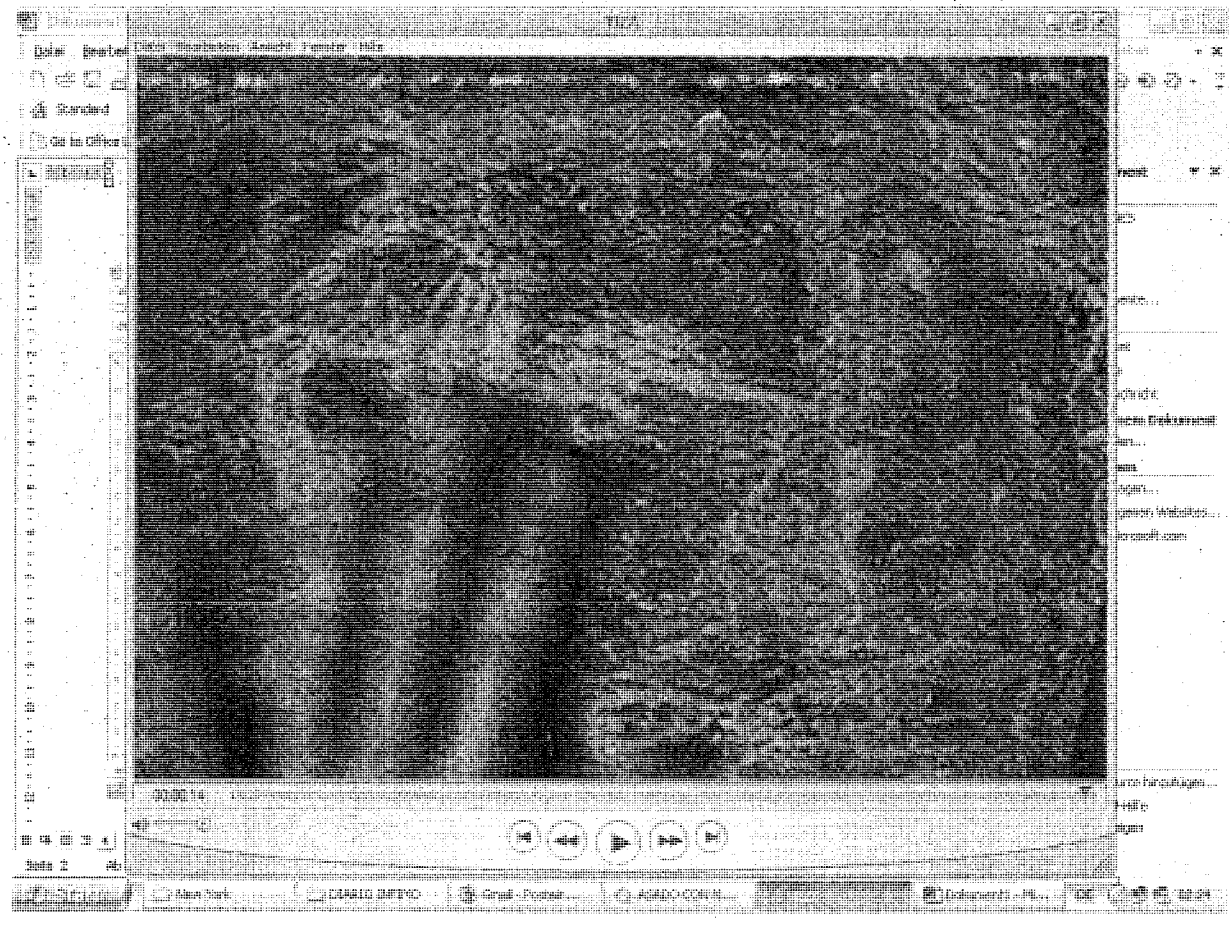


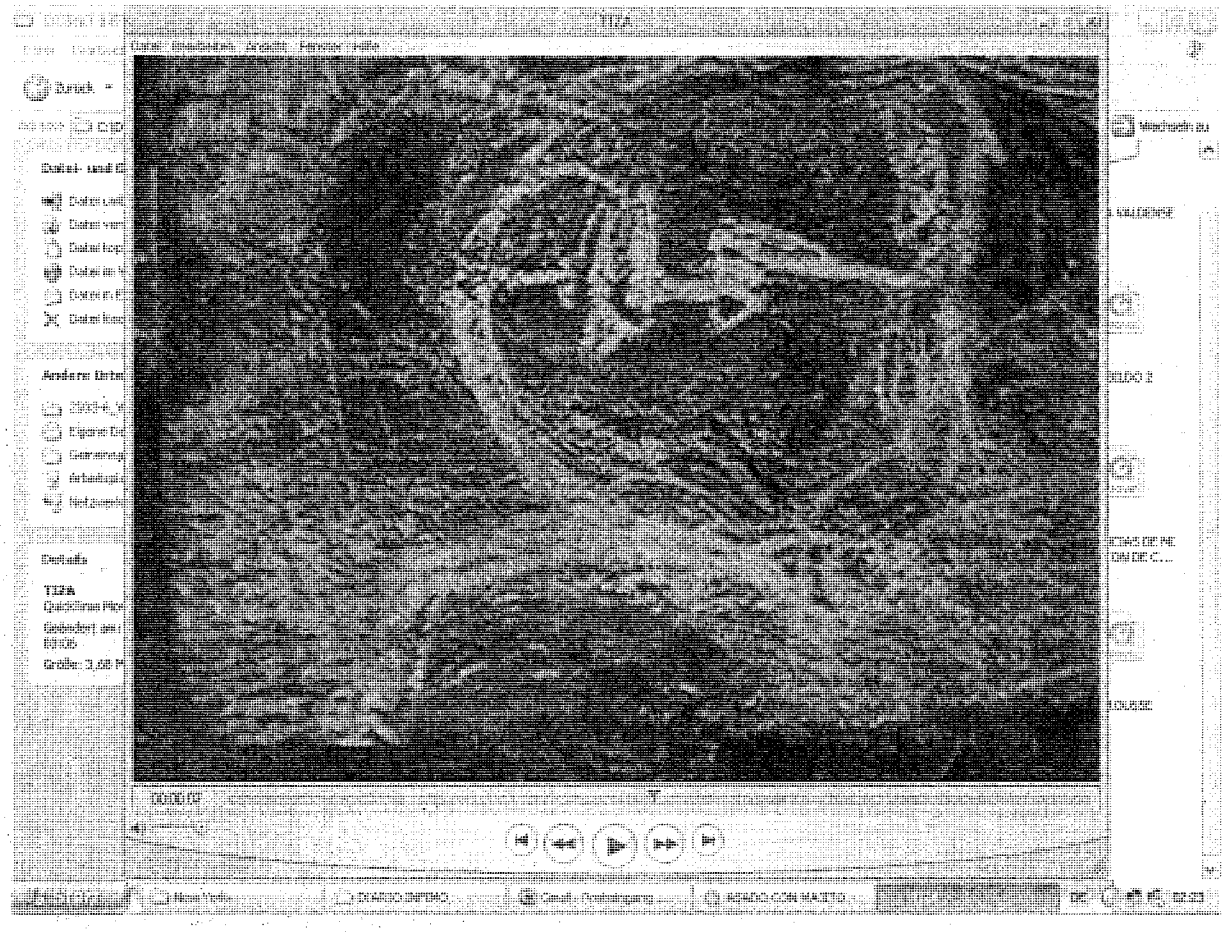
MAURO 709 98 37











Encuentro de jóvenes poetas rioplatenses
Movida joven 2004 (juventud/imm)
Estación Central
VIENE

e 24 25 26
s u a
t r
o i
poesía
para dos
orillas

MoVIDA JOVEN 2004

EMBAJADA ARGENTINA

CACCIOLA S.A.

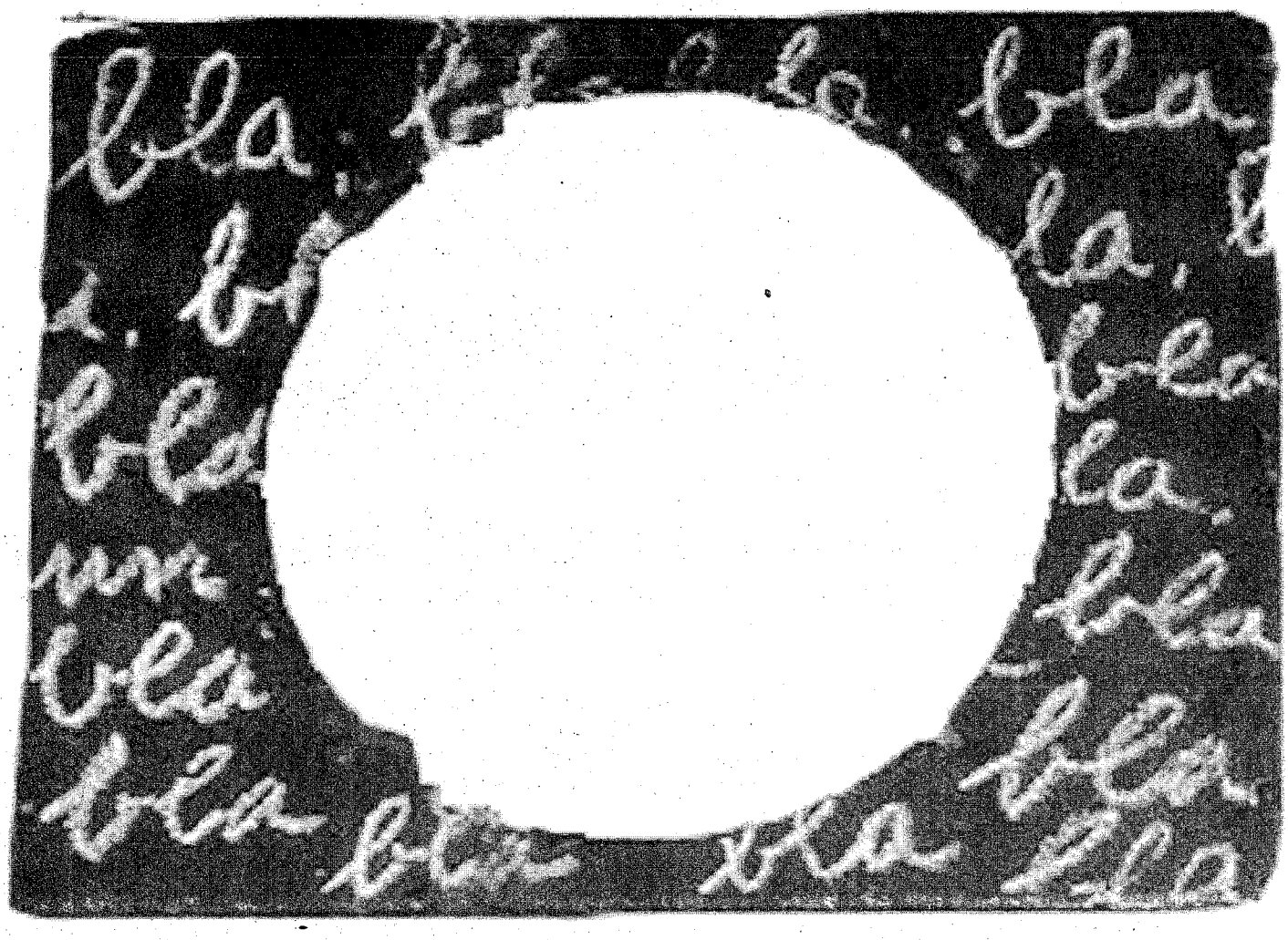
artefato.org

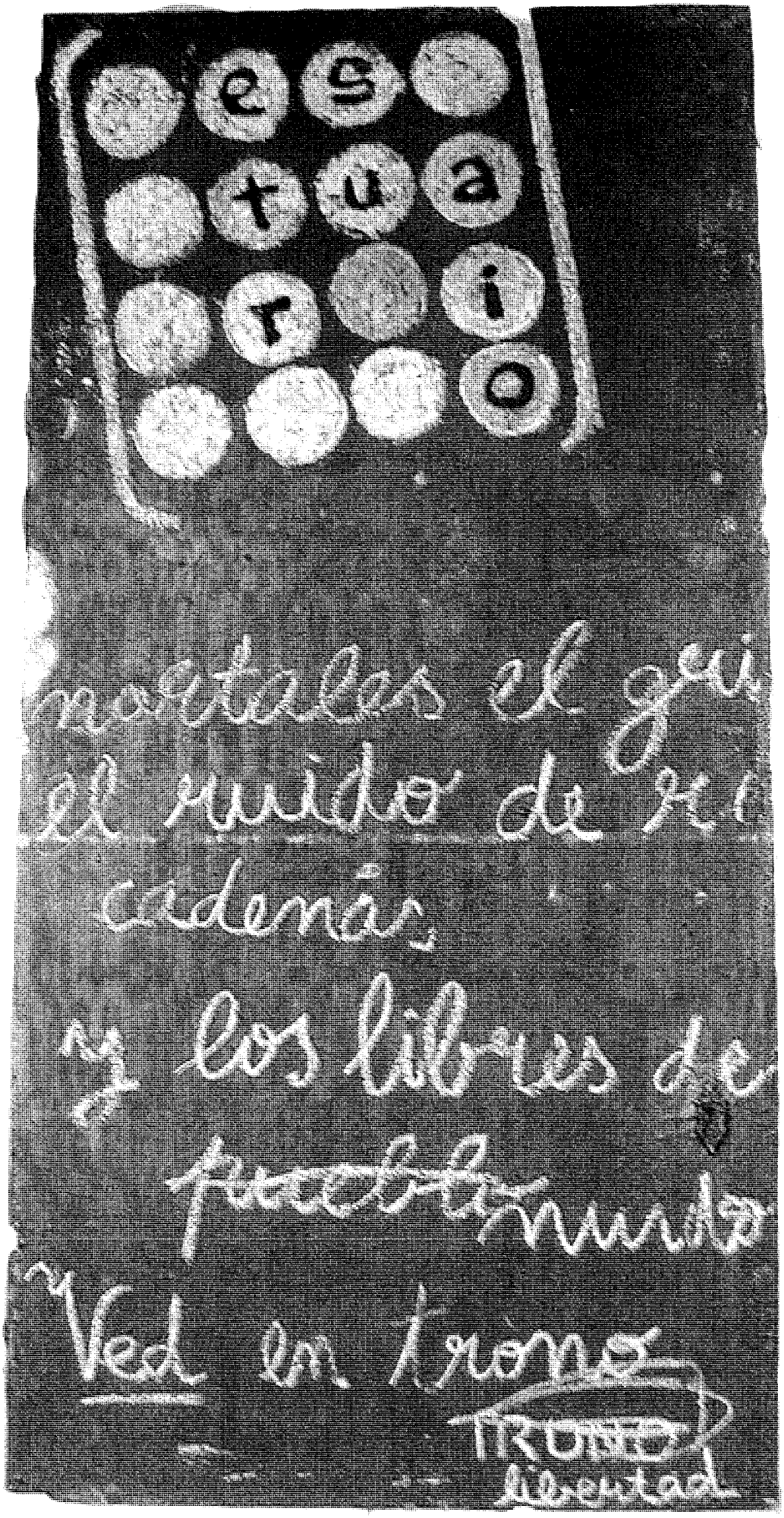
VIERNES 24 >> 17.30hs. **inauguración** >> 18.00hs. **dactilógrafos pensantes** *¿Por qué se escribe lo que se escribe hoy? Moderador* >> *Martín Armada // Selva Almada - Alejandro Rubio - Leandro Costas Plá - Claudia Magliano - Omar Tagore* >> *20.00hs.* **sillas parlantes** *// Martín Barea Mattos - Inés Bortagaray - Pablo Galante - Miguel Ángel Petrecca - Gabriel Yeannoteguy - Ximena Espeche* >> *21.00hs.* **dice que dice** *// Ramiro Guzmán - Romina Freschi - Claudio Martínez- Mariana Figueroa* **SABADO 25** >> *14.00hs.* **sillas parlantes** *// Omar Tagore - Virgina Lucas - Fernando Foglino - Jimena Márquez - Verónica Viola Fisher - Francisco Garamona* >> *15.00hs.* **dactilógrafos pensantes** *// ¿Por qué divulgar lo que se escribe hoy? Coordinador>> Emilio Hirigiyen // Martín Fernández Buffoni - Marcelo Silveira - Isabel de la Fuente - Romina Freschi - Marina Mariasch - Diego Posadas* >> *17.30hs.* **sillas parlantes** *// Eliana Nasser - Rafael Fernández - Leandro Costas Plá - Martín Rodríguez - Alejandro Rubio - Karina Macció* >> *18.30hs.* **dice que dice** *// Alesandro Podestá - Ernesto Risso Julia Castagno - Dani Umpi - CONCIERTO I (Yeannoteguy - Espeche - Sirkin)* **DOMINGO 26** >> *17.00hs.* **sillas parlantes** *// Claudia Magliano - Bruno Cabrera - Horacio Cavallo -William Jhonston - María Medrano - Marina Mariasch* >> *18.00hs.* **dactilógrafos pensantes** *// ¿Qué se lee / se escribe hoy? Coordinador >>> Nicolás Gropp // Karina Macció - Pablo Galante - Daniel Umpiérrez - Ramiro Guzmán - Francisco Tomsich - Francisco Garamona* >> *20.00hs.* **sillas parlantes** *// Diego Barros - Ana Strauss - Sofi Fichero - Nicolás Alberte - Marcelo Silveira - Santiago Vega (W.Cucurto) - Selva Almada* >> *21.00hs.* **dice que dice** *// Francisco Tomsich & Diego De Ávila - Isabel De La Fuente - Samantha Navarro - CONCIERTO II (Yeannoteguy - Espeche - Sirkin - Bordón - Olub)*

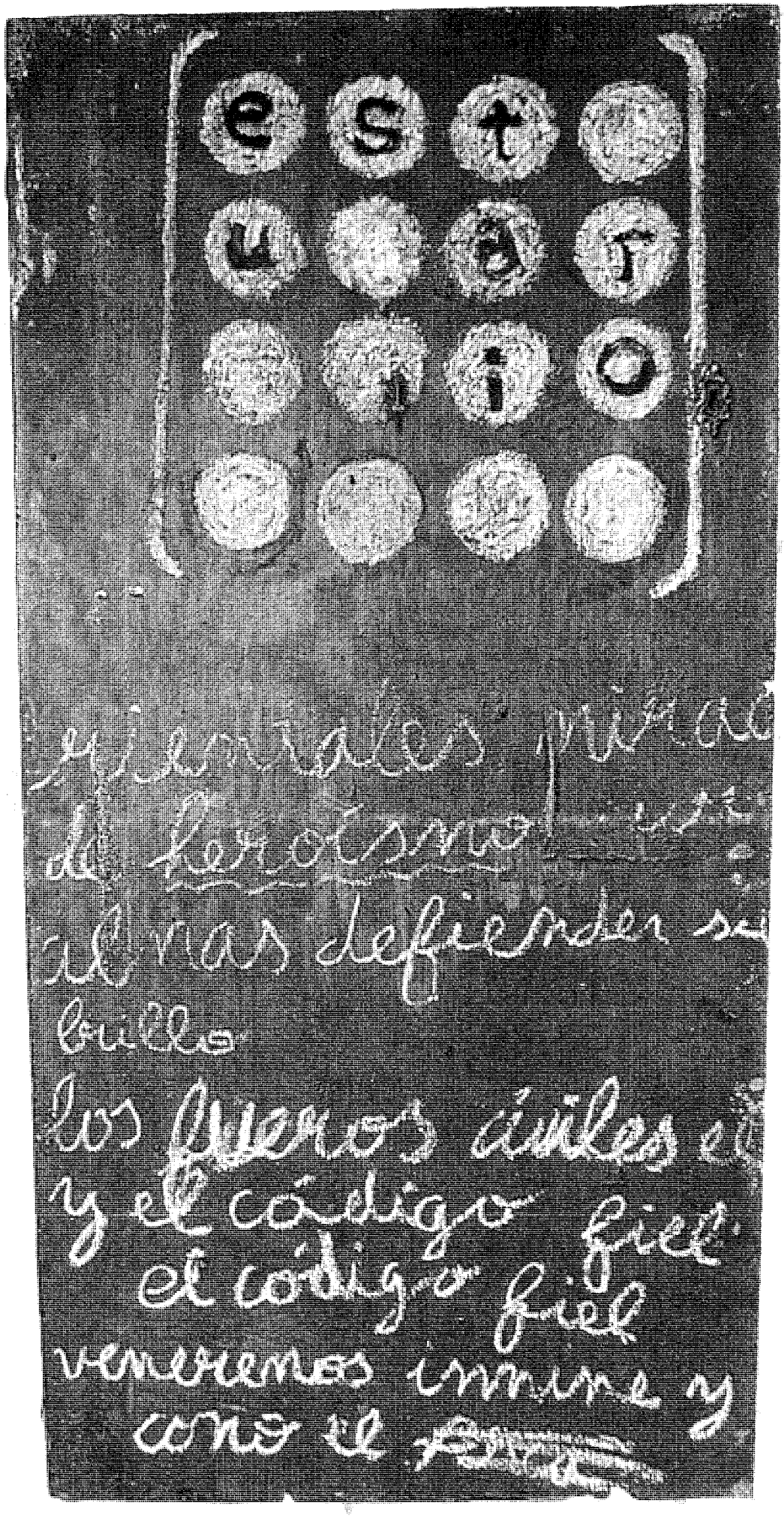
AFE

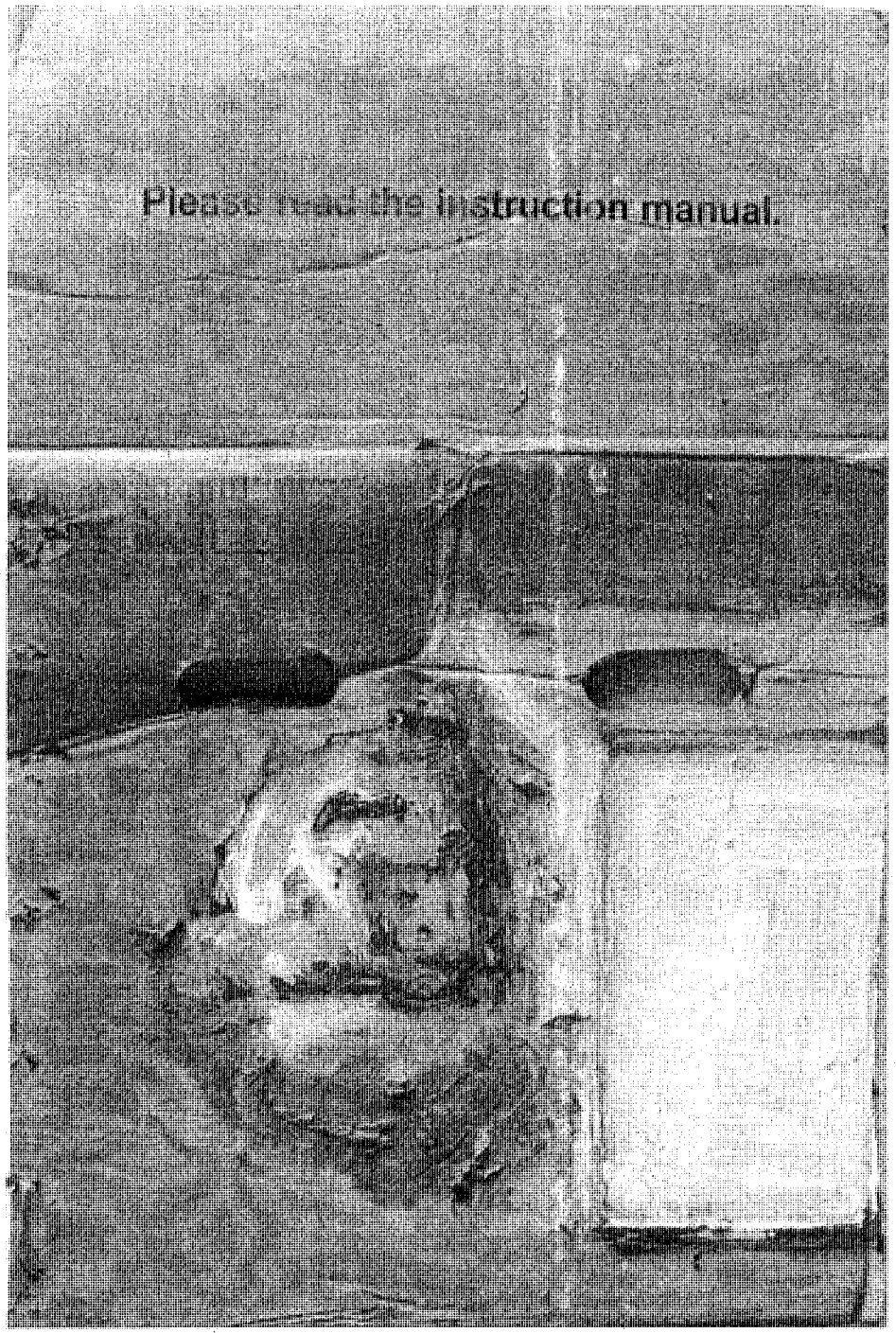
e 24 25 26
s u a
t r
o i
poesía
para dos
orillas
artefato.org
MoVIDA JOVEN 2004
CACCIOLA S.A.
EMBAJADA ARGENTINA

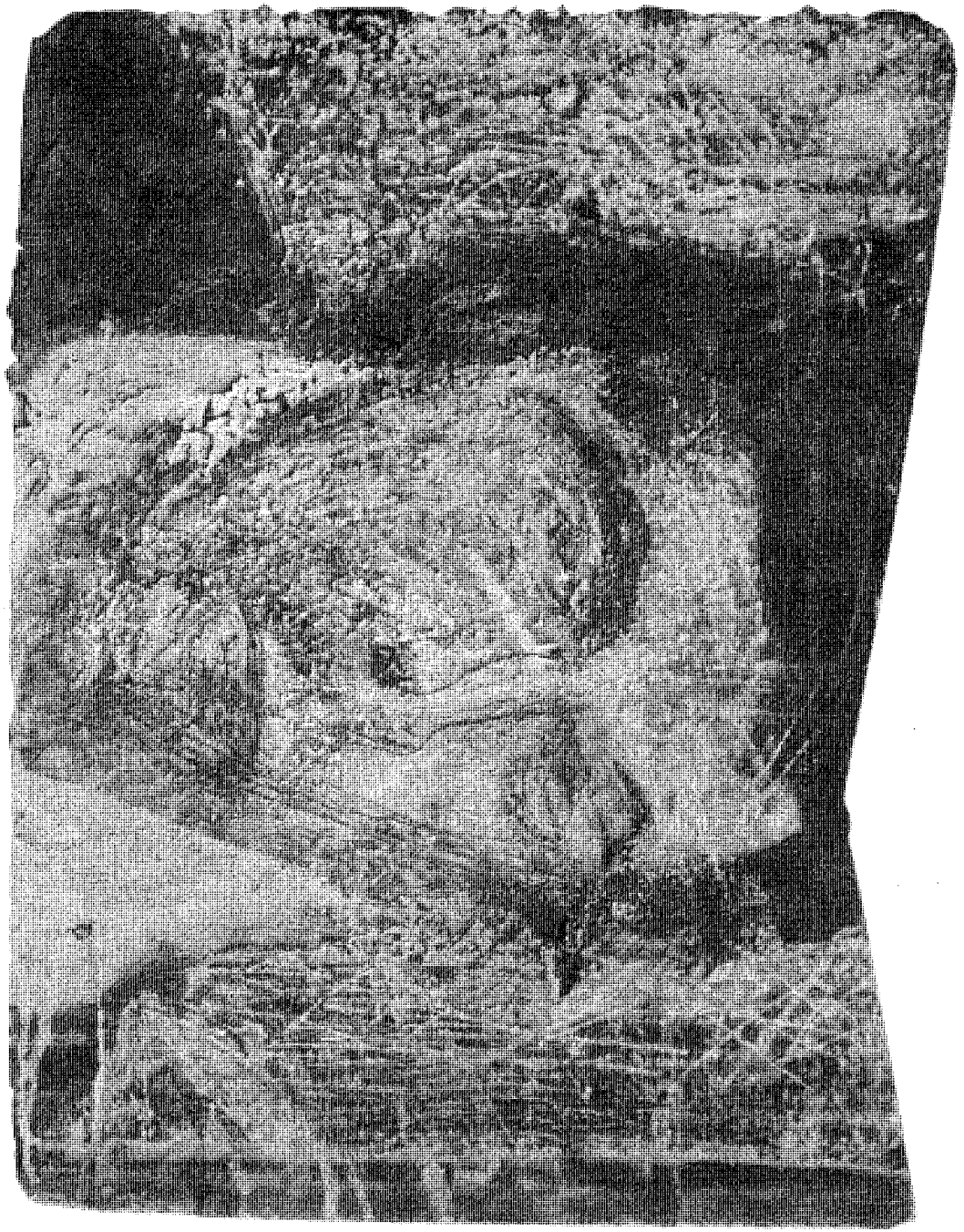
VIERNES 24 >> 17.30hs. **inauguración** >> 18.00hs. **dactilógrafos pensantes** *¿Por qué se escribe lo que se escribe hoy?* Moderador >> Martín Armada // Selva Almada - Alejandro Rubio - Leandro Costas Plá - Claudia Magliano - Omar Tagore >> 20.00hs. **sillas parlantes** // Martín Barea Mattos - Inés Bortagaray - Pablo Galante - Miguel Ángel Petrecca - Gabriel Yeannoteguy - Ximena Espeche >> 21.00hs. **dice que dice** // Ramiro Guzmán - Romina Freschi - Claudio Martínez- Mariana Figueroa **SABADO 25** >> 14.00hs. **sillas parlantes** // Omar Tagore - Virgina Lucas - Fernando Foglino - Jimena Márquez - Verónica Viola Fisher - Francisco Garamona >> 15.00hs. **dactilógrafos pensantes** // *¿Por qué divulgar lo que se escribe hoy?* Coordinador>> Emilio Hirigiyen // Martín Fernández Buffoni - Marcelo Silveira - Isabel de la Fuente - Romina Freschi - Marina Mariasch - Diego Posadas >> 17.30hs. **sillas parlantes** // Eliana Nasser - Rafael Fernández - Leandro Costas Plá - Martín Rodríguez - Alejandro Rubio - Karina Macció >> 18.30hs. **dice que dice** // Alesandro Podestá - Ernesto Risso Julia Castagno - Dani Umpi - CONCIERTO I (Yeannoteguy - Espeche - Sirkin) **DOMINGO 26** >> 17.00hs. **sillas parlantes** // Claudia Magliano - Bruno Cabrera - Horacio Cavallo -William Jhonston - María Medrano - Marina Mariasch >> 18.00hs. **dactilógrafos pensantes** // *¿Qué se lee / se escribe hoy?* Coordinador >>> Nicolás Gropp // Karina Macció - Pablo Galante - Daniel Umpiérrez - Ramiro Guzmán - Francisco Tomsich - Francisco Garamona >> 20.00hs. **sillas parlantes** // Diego Barros - Ana Strauss - Sofi Fichero - Nicolás Alberte - Marcelo Silveira - Santiago Vega (W.Cucurto) - Selva Almada >> 21.00hs. **dice que dice** // Francisco Tomsich & Diego De Ávila - Isabel De La Fuente - Samantha Navarro - CONCIERTO II (Yeannoteguy - Espeche - Sirkin - Bordón - Olub)

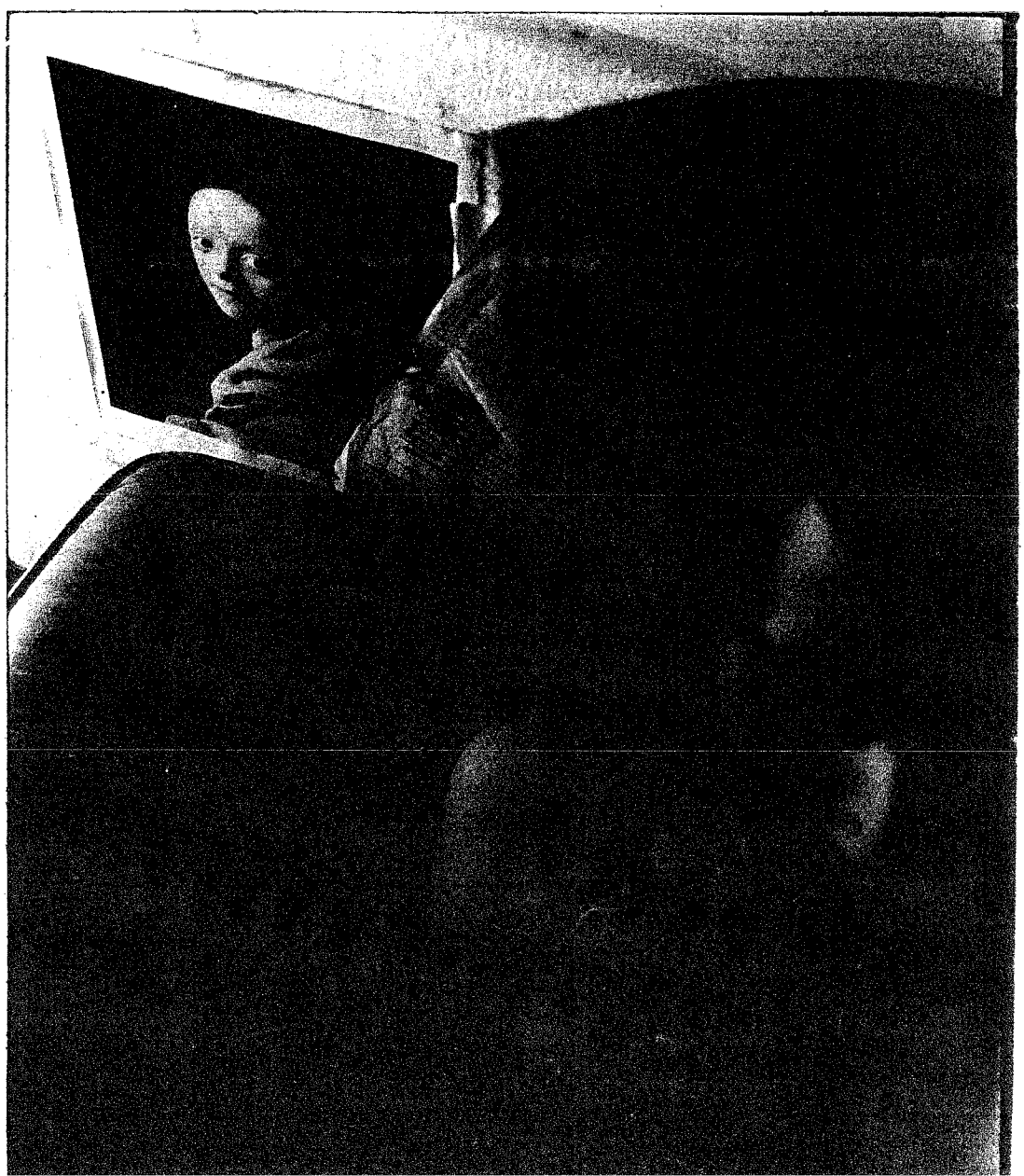


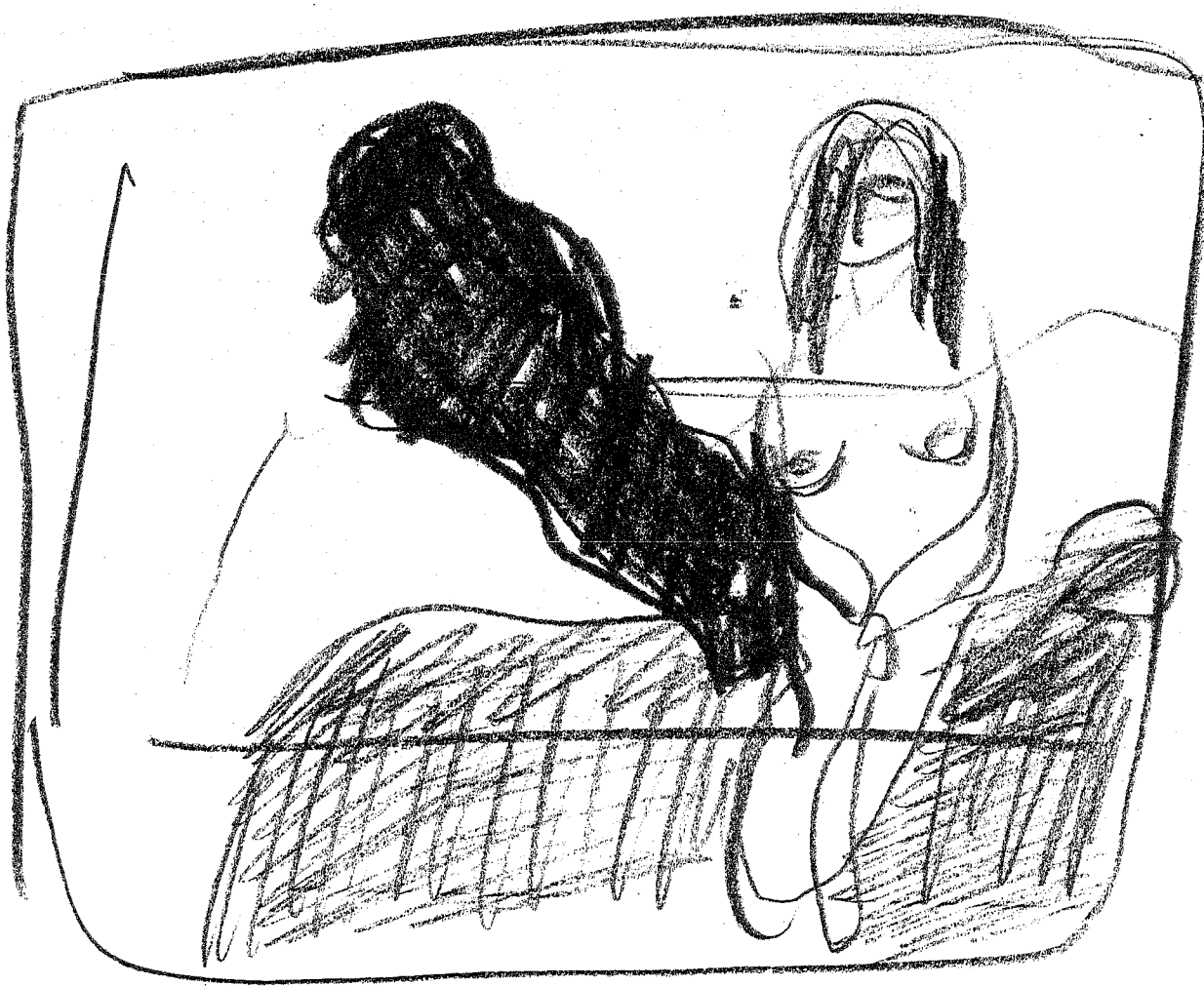

estuario
mochilas el gri
el ruido de pe
cidenes
y los libros de
mochila mundo
Vel la lenes
TRONC

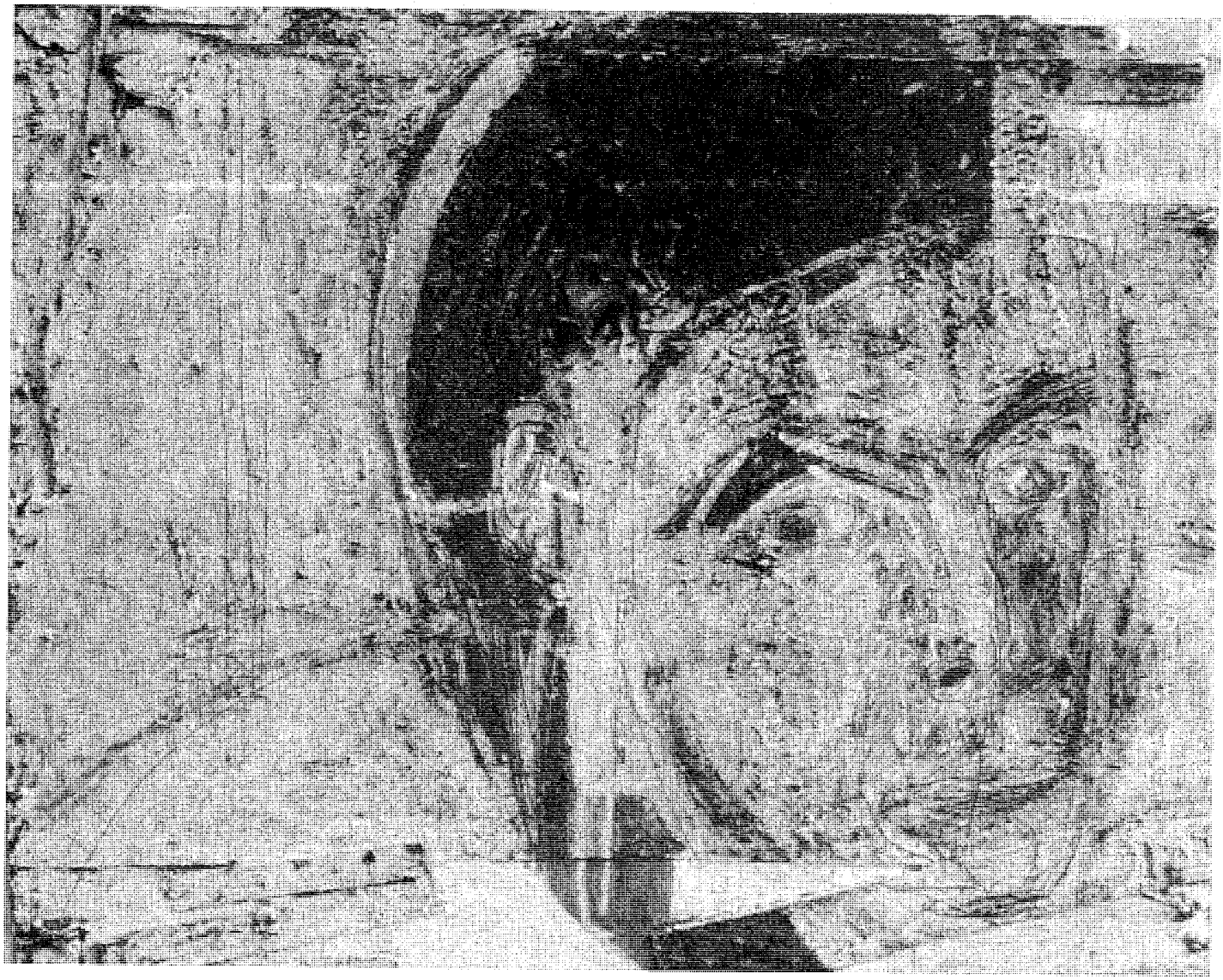

e s t
u a r
i o

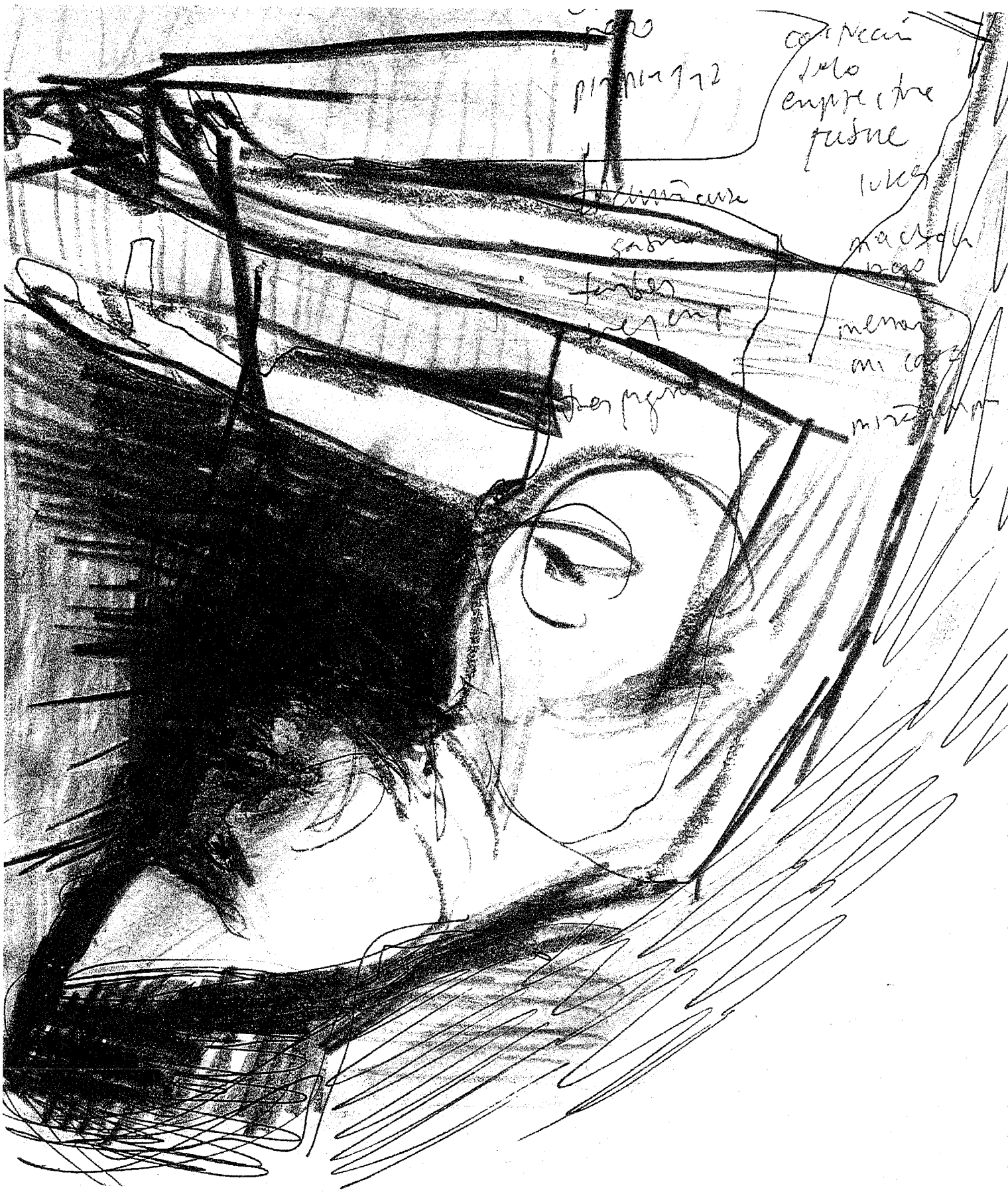

Please read the instruction manual.





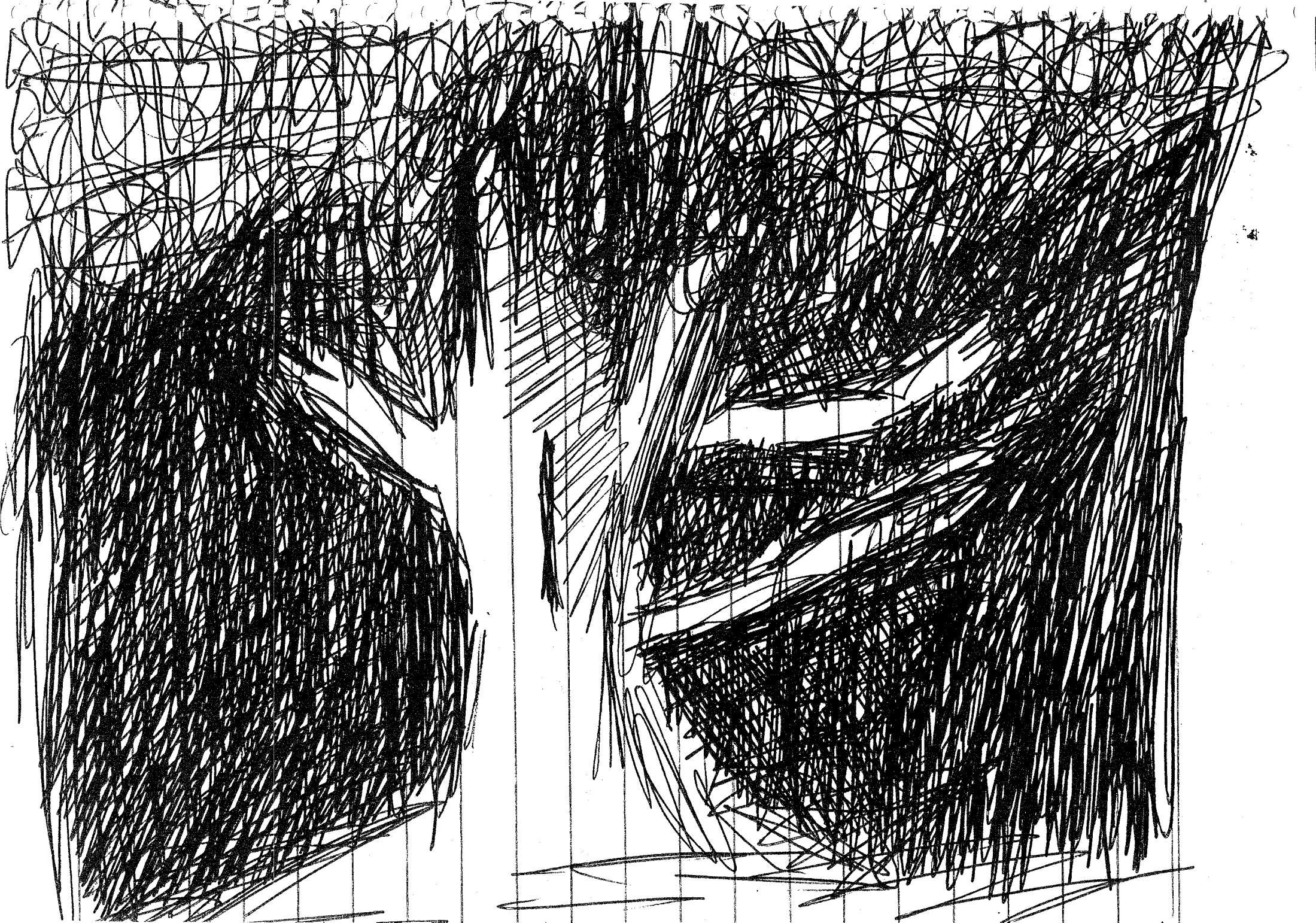




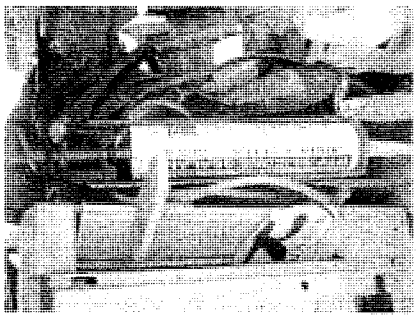


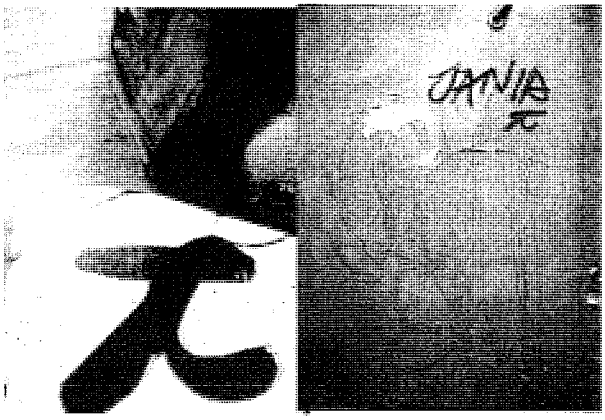
Ode à la mye de Bitfa

Natalia mc. 2, c/ amarillo-
tax



and time fut
If all time is
all time is un
what might h
point to one/e
Footfalls echo
down the pass
towards the d
to the rose-g
our
mi fy para vos, tecilla!
Jania
Bibliorratos
Primeras pier
INJU abajo (ECJ)
inauguración/concierto
Bibliorratos
Primeras
INJU abajo (ECJ)
inauguracion/concierto
Bibliorratos
Prim
ERROR





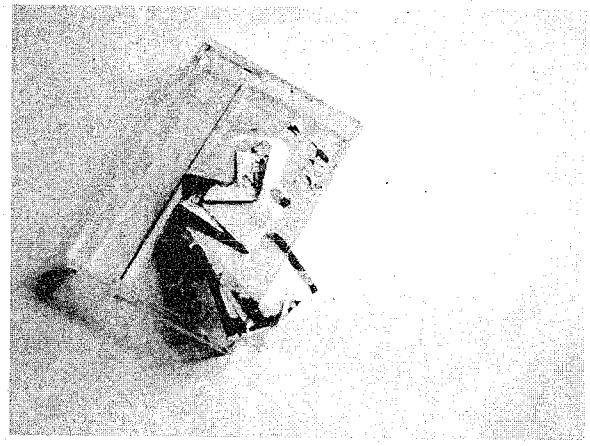
fotos de grupo.

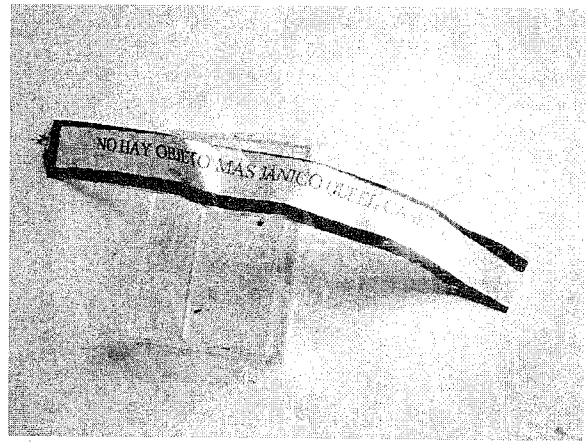
otro lado

rudeza.

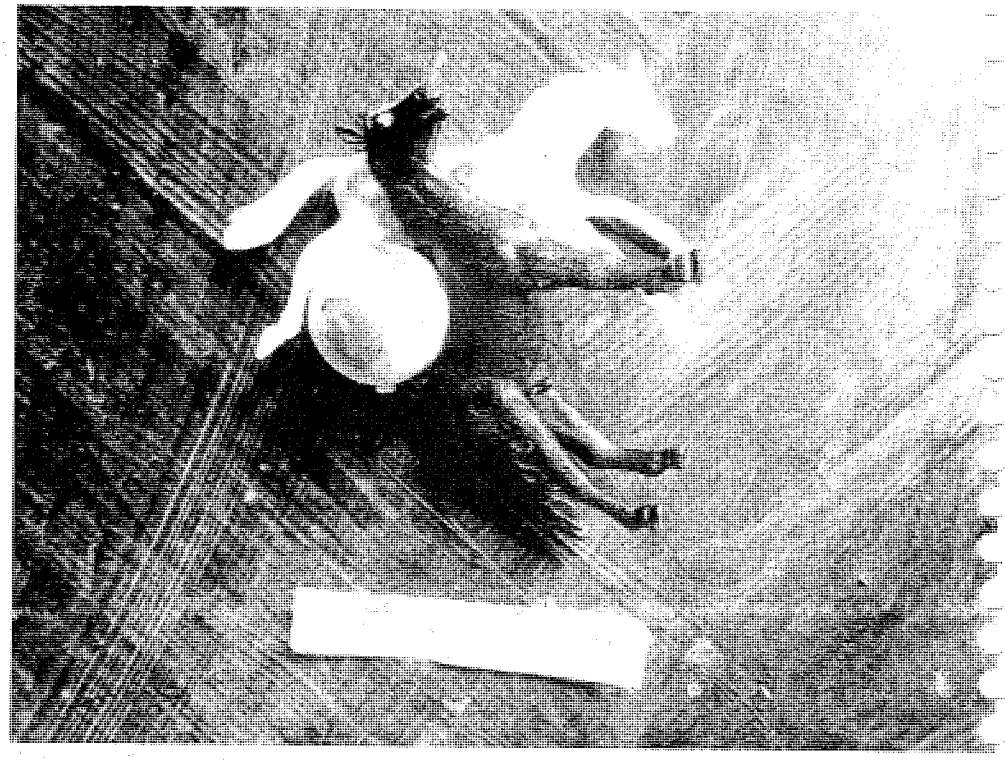
el padre

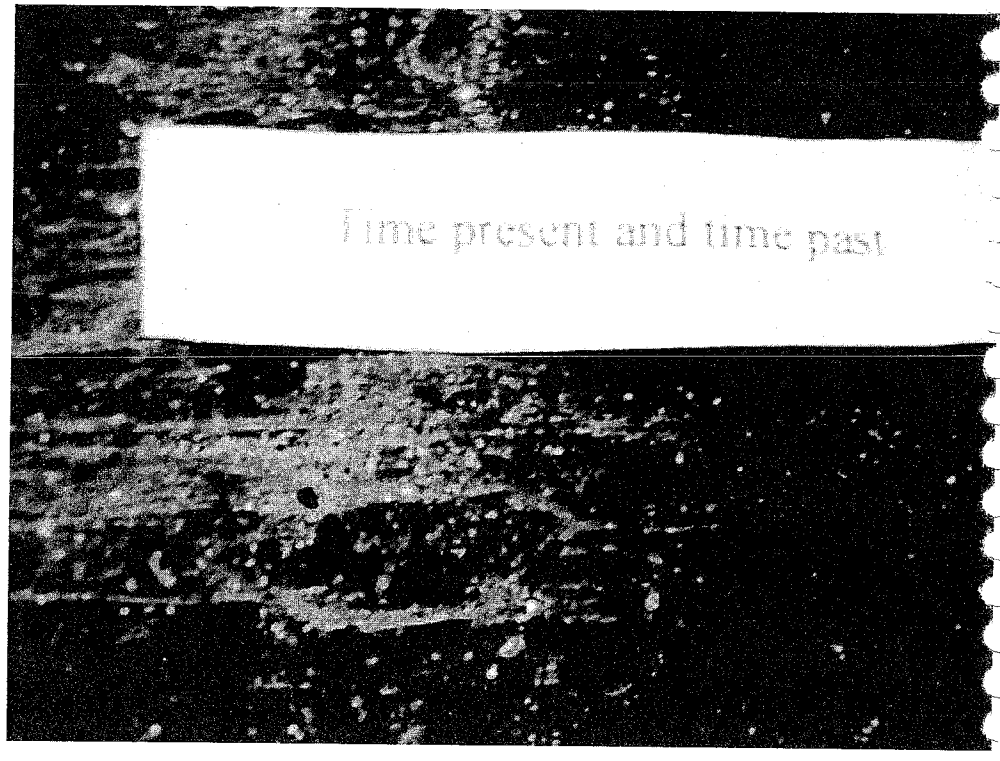
jano

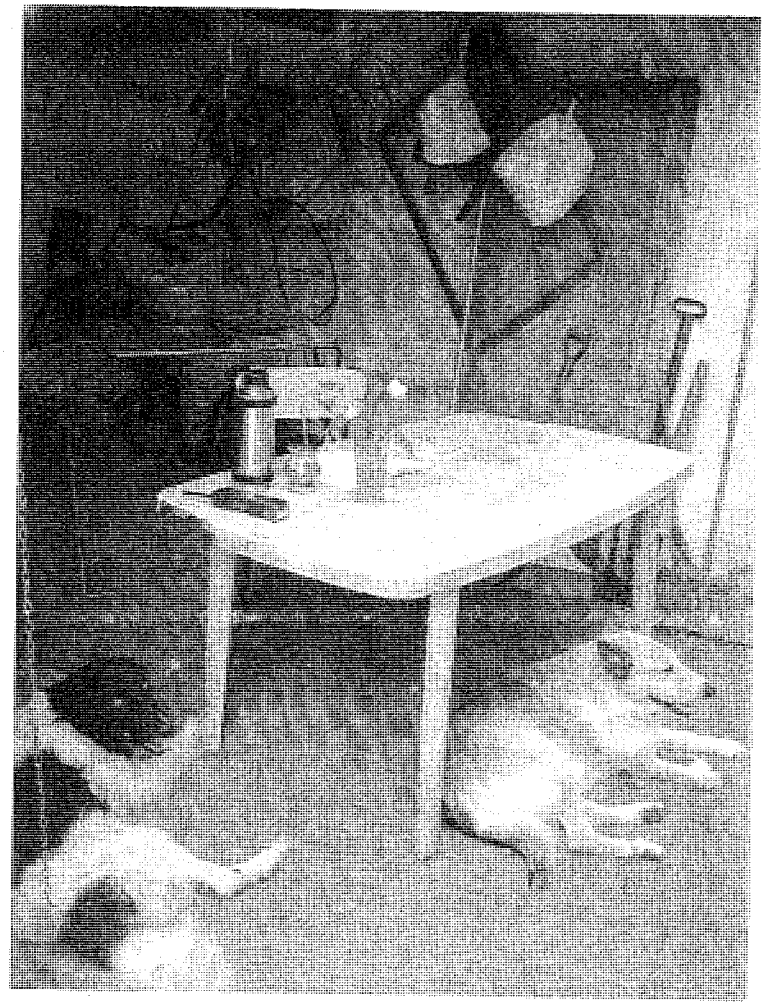


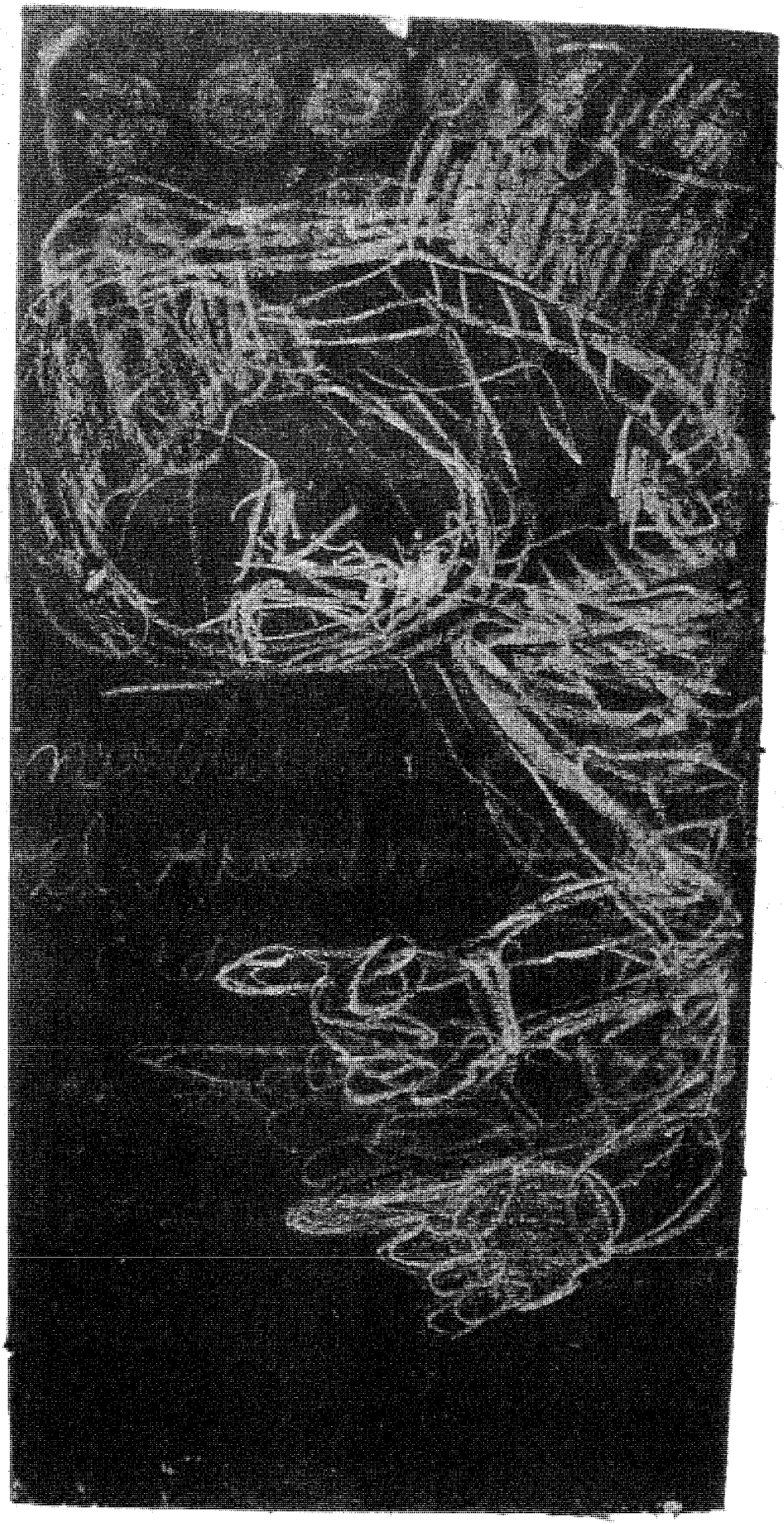


que enseña
los jamos q
dicen que




Time present and time past



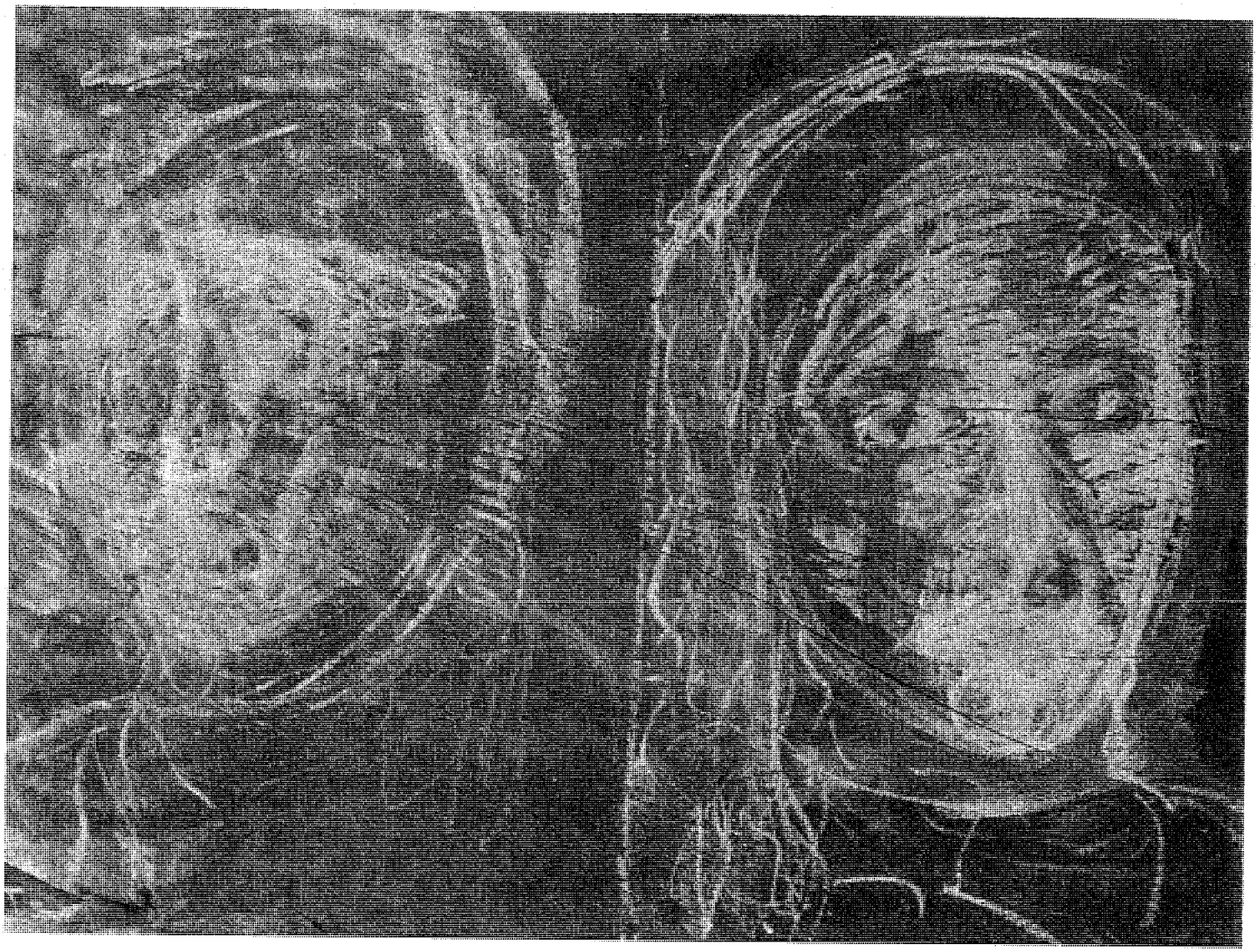


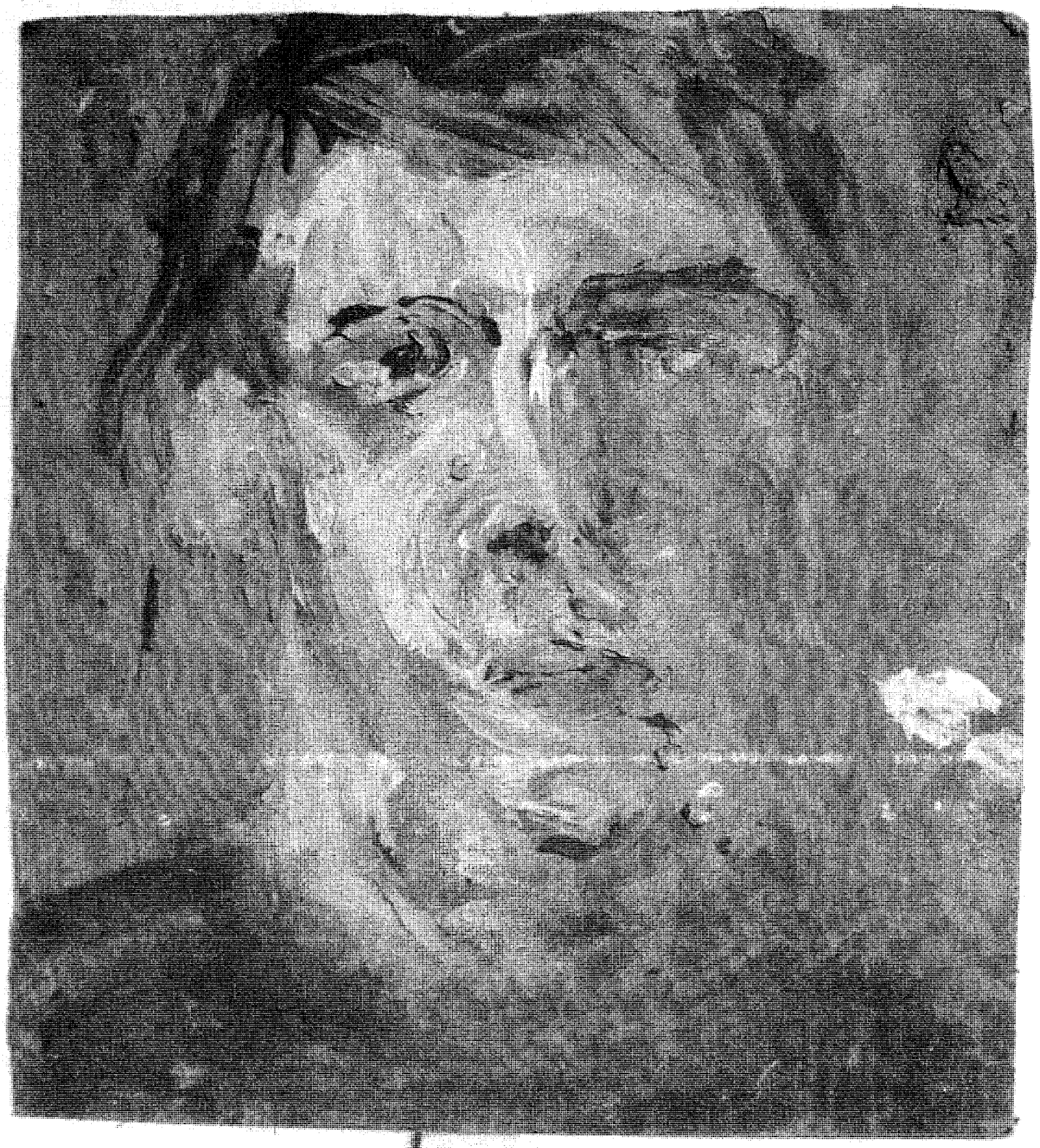
EXPOSICION
"FORMAYSONIDO"
SAB 12
Y
DOM 13
SAB 19
Y
DOM 20
DE
17 A 20 HS
NOV-2005

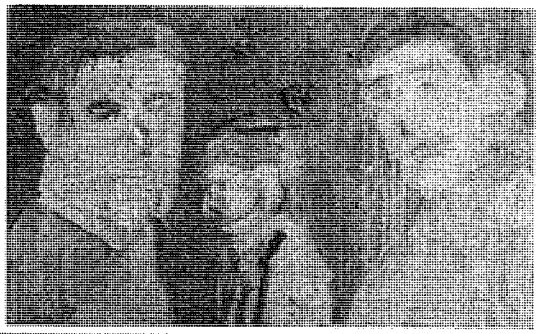
Pieza matinal #2

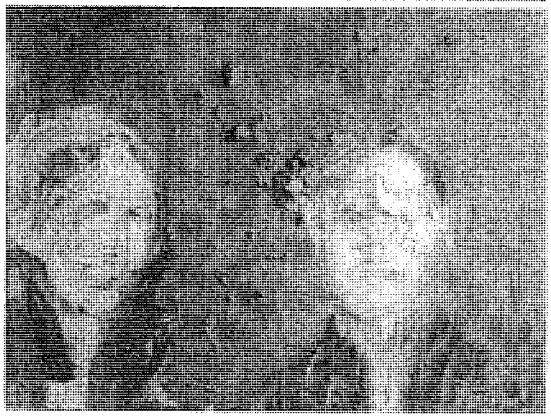
video 5 min.

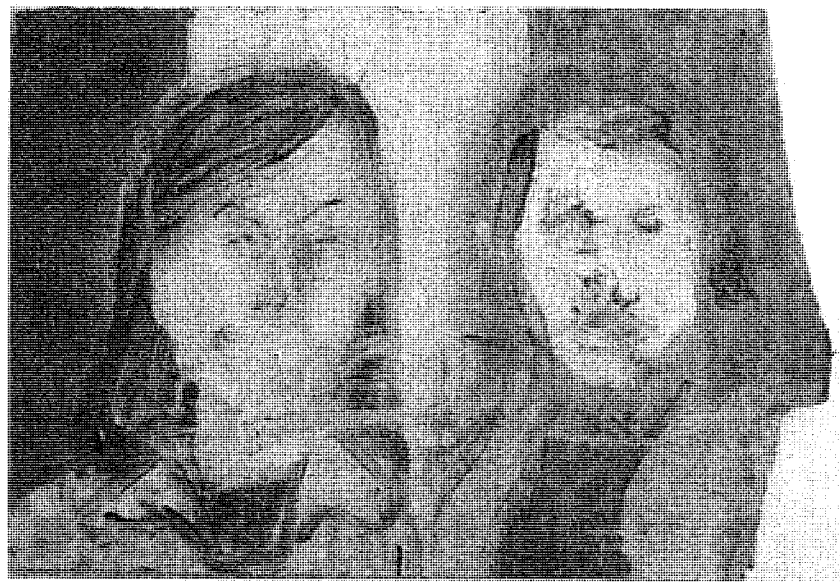
Francisco Tomsich
Sabrina Pomo
Vladimir Guicheff











Sr. Secretario de Cultura del Departamento de Colonia
Prof. Omar Moreira

Por la presente solicito a vuestra consideración el Proyecto (B. 1.3) de investigación en la vida y obra del artista plástico Francisco Siniscalchi (ver carpeta adjunta), que comprende la creación de un archivo fotográfico, un estudio académico y dos etapas de difusión del trabajo realizado.

La duración de dicho proyecto es breve, y consiste en un período de trabajo de campo, principalmente en Montevideo y el Departamente de Colonia (fijación de destino de algunas piezas y sesiones fotográficas) y otro período de elaboracion intelectual de ese producto en el contexto de una investigación sobre arte uruguayo en los últimos treinta años que privilegia el estudio de la pintura figurativa y el retrato.

Creemos que un trabajo de este tipo es sumamente oportuno, dada la dispersión inmediata que sufrieron la mayoría de las obras de Francisco Siniscalchi después de su muerte en el año 2002. También consideramos que se trata de una tarea de gran actualidad que puede aportar algunas herramientas de estudio de gran interés para la mejor comprensión de algunos aspectos poco estudiados

Adjunto una nota en que detallo los requerimientos y los participantes del proyecto, y sin más, le agradezco atte.

Francisco Tomsich

9087449
ftomsich@hotmail.com

Nota sobre el proyecto de documentación, estudio y difusión de la obra de Francisco Siniscalchi

Mediante la siguiente nota, adjunto algunas consideraciones preliminares sobre los requerimientos del proyecto B. 1-3 de investigación de la vida y obra de Francisco Siniscalchi.. Estos son de dos tipos: materiales de trabajo y rubros fijos. Por otra parte, la implementación y desarrollo del proyecto en el plazo previsto (aprox. cinco meses) supone un régimen de dedicación parcial (DP) que, dadas las características curriculares del abajo firmante, equivale aproximadamente a $ 3000 pesos mensuales.
Este tipo de consideraciones, evidentemente, están sujetas a la revisión, consideración y posibilidades de gestión de la oficina correspondiente, tanto como por la formulación de la agenda correspondiente (puede ser necesario, por ejemplo, llevar a cabo trabajo de campo en Buenos Aires), y por tanto son consideradas tentativas y preliminares.

1. Materiales de trabajo:
Computadora
Cámara de fotos digital
Grabadora portátil

2. Rubros fijos:
Gastos de viáticos, estadías y/o comunicaciones.

El proyecto se implementa con un programa de sesiones fotográficas; el resto del trabajo corresponde a su elaboración. La primera etapa es la más larga, y no excede los cuatro meses de DP; el equipo de trabajo en esta etapa está integrado por Francisco Tomsich Y Juan José Vizio. La segunda, también de dedicacion parcial, si bien implementa subproductos (trabajo intelectual y de gestión) que pueden extender la duración real del proyecto, no excede el mes de duración y corresponde exclusivamente al primero de los nombrados.

INTENDENCIA DE COLONIA

ANTECEDE	Nº							
SERIE								

A Nº 364003

Sírvase Citar

EXP. N° 01/2005/249

-RESOLUCION N°132/005.- COLONIA, 15 DE FEBRERO DE 2005.

VISTO: EL PROYECTO PRESENTADO REFERENTE A LA INVESTIGACIÓN DE LA VIDA Y OBRA DEL ARTISTA PLÁSTICO FRANCISCO / SINISCALCHI, QUE COMPRENDE LA CREACIÓN DE UN ARCHIVO FOTOGRÁFICO, UN ESTUDIO ACADÉMICO Y DOS ETAPAS DE DIFUSIÓN DEL TRABAJO REALIZADO.----------

ATENTO: A LO INFORMADO POR LA DIRECCIÓN DE CULTURA PRECEDENTEMENTE.----------

EL INTENDENTE MUNICIPAL DE COLONIA.----------

==========RESUELVE==========

I) DECLARAR DE INTERÉS DEPARTAMENTAL EL PROYECTO MENCIONADO.----------

II) SIGA A SUS EFECTOS A LA SECRETARÍA DE RELACIONES PÚBLICAS Y PRENSA.----------

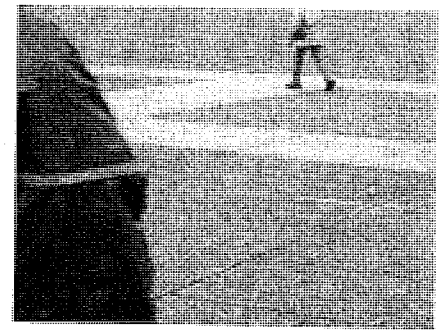
III) DILIGENCIADO, ARCHÍVESE.----------

INTENDENCIA MUNICIPAL DE COLONIA

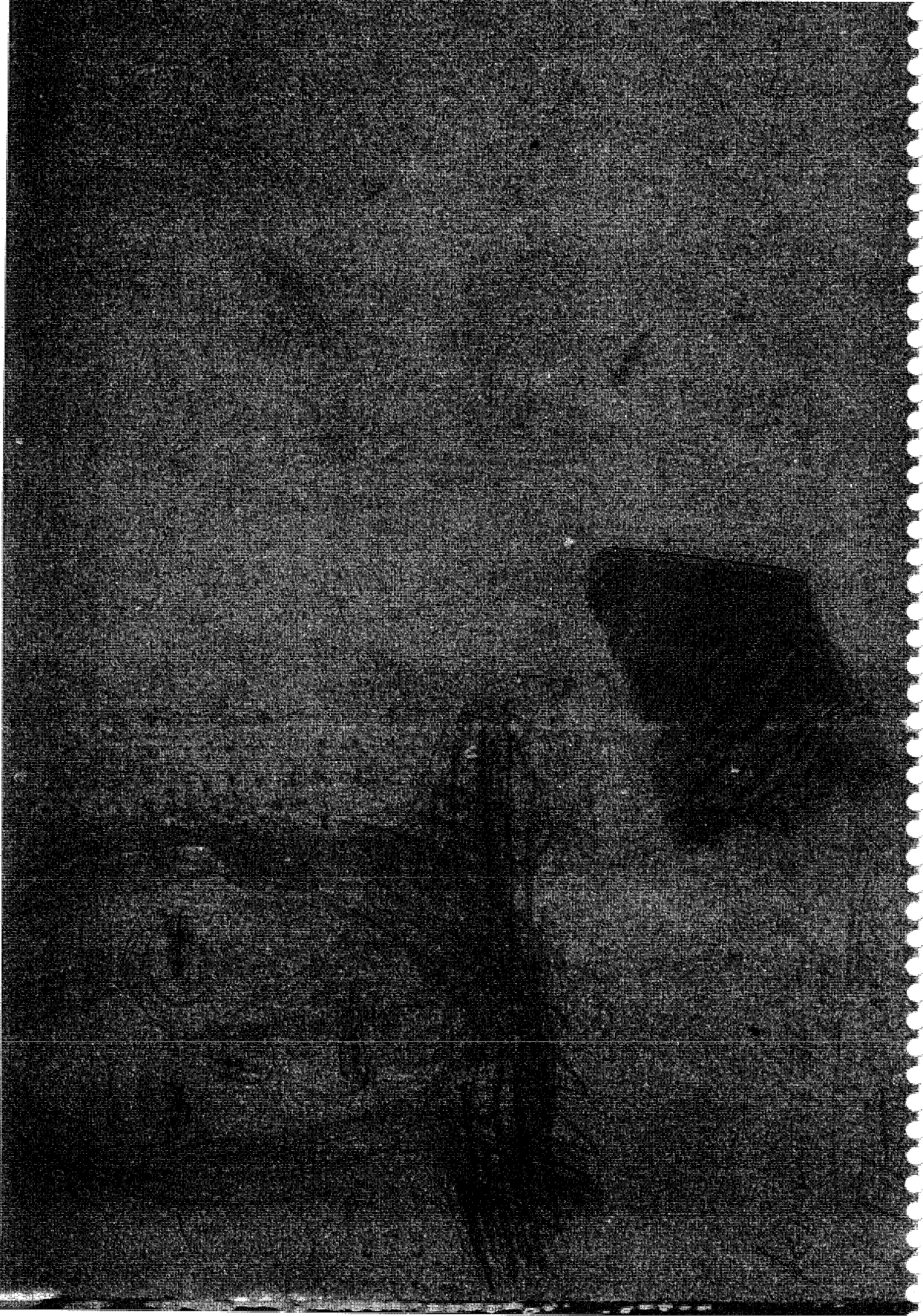
- 8 MAR. 2005

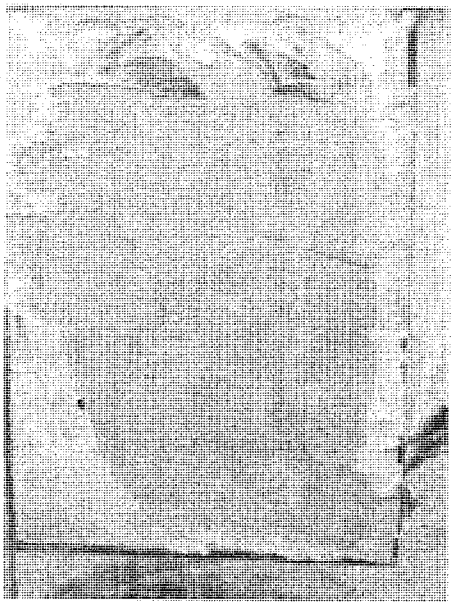
Alfredo Alvarez Bogliolo
Secretario General

OSCAR CACERES VIZOSA
Intendente de Colonia



LA PERFORMANCE ACCIÓN POLÍTICA QUE CONSISTIÓ EN LLEVARLE (VARIAS VECES) LA CASA DE GRILLOS A UN EXMILITAR Y SU FAMILIA. LAS REACCIONES DE ESTA. LO QUE DESCUBRIÓ EN EL) Q' DE REPENTE NO TIENE NADA Q' VER CON LAS TORTUGAS. O SÍ, VAYA.



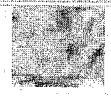


TXt 6 - Mozilla Firefox

Datei Bearbeiten Ansicht Chronik Lesezeichen Extras Hilfe

http://txt6.blogspot.com/2005/12/blog-post_11.html

Gmail - Posteingang (25) - franciscotom... .TXt 6

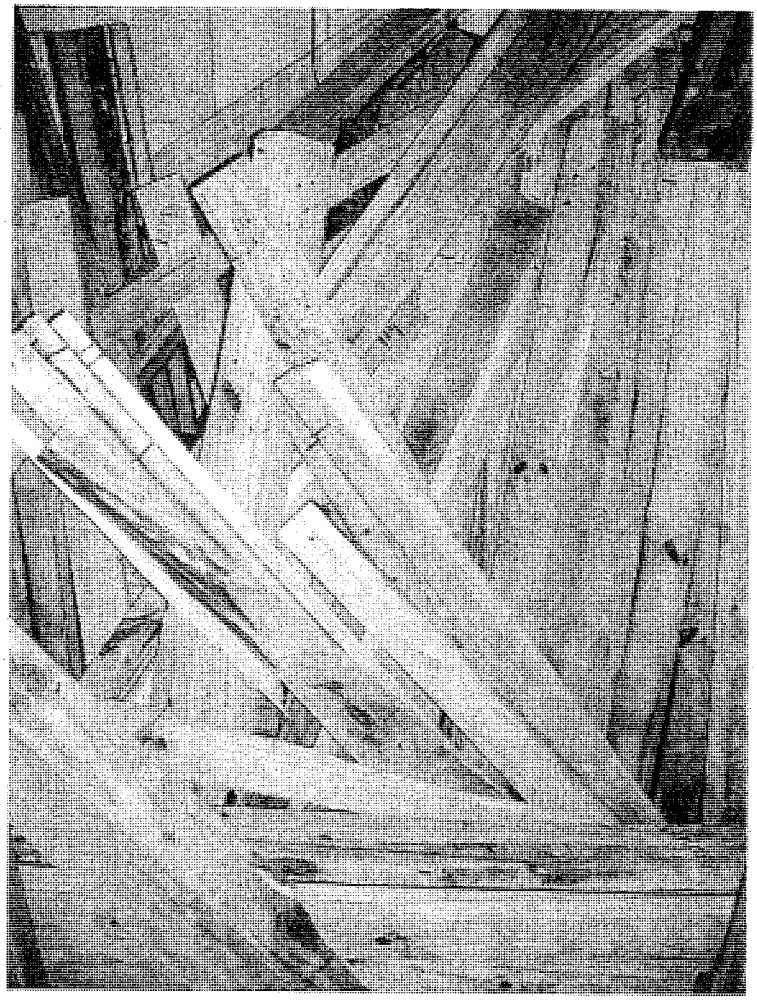


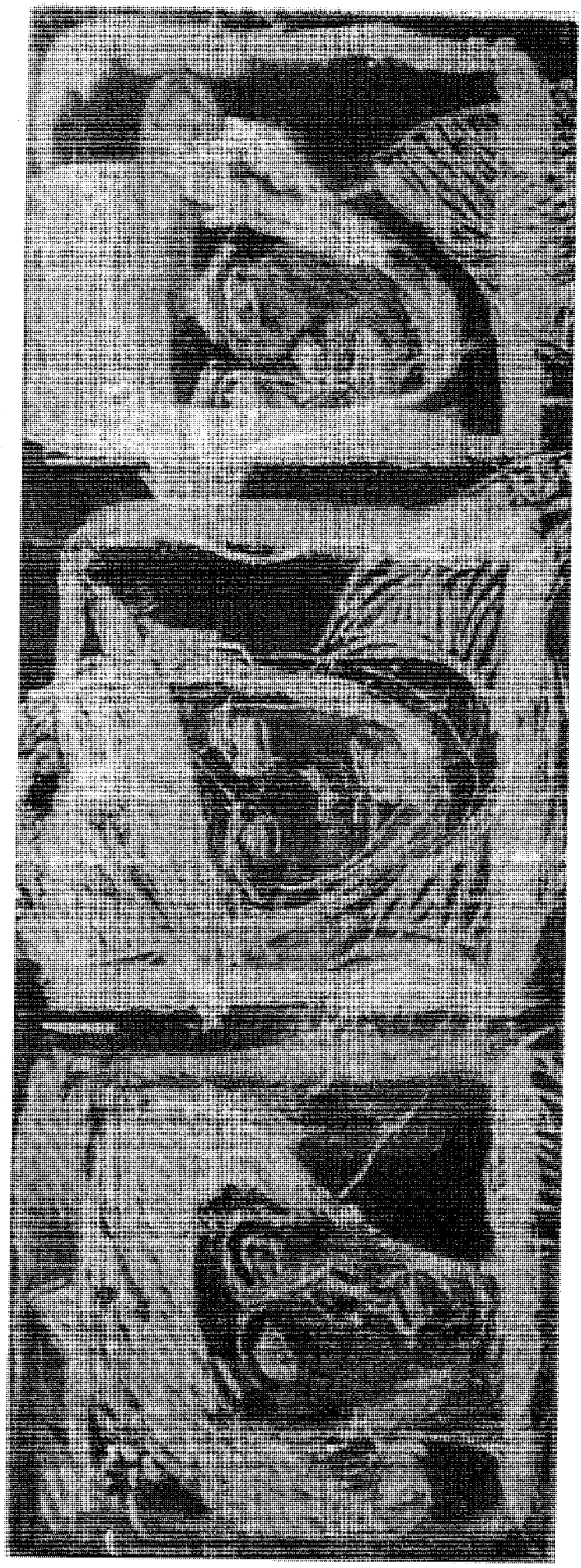
Según la artista, la obra ilustra tres maneras de acercarse a la representación de la mujer desde una "postura crítica" (traduzco con dudas, es una revista alemana). No es una obra sobre al "discurso de la representación", sino una obra sobre "el discurso del discurso de la representación". La primera fotografía, levemente pixelada ("sucia"), muestra el "agujero" que dejó en el soporte (el cartón en que estaba montada) la fotografía de una modelo de peluquería arrancada con cierta violencia. Metáfora de la "violación" del discurso hegemónico, machista y de un tipo de representación de lo femenino por parte de un discurso consciente de su condición "otra". La segunda fotografía re-posiciona esa misma fotografía en su lugar original, pero sin evitar las fisuras, los desgarramientos y la constante presencia del fondo. La violencia arrasadora del acto inicial, sin embargo, es menos "visible", resabia menos, que en la tercera fotografía, en la cual la imagen del rostro se ve "instalada" en un lugar-otro que tal vez podría creérsele más cercano (madera); ya no está pegada al cartón, sino "libre" (pero más endeble, una brisa cualquiera podría dispersarla). Fragmentada y rota, sólo remitente a sí misma. A usted, lectora, ¿se le ocurre alguna otra posibilidad?

Start New York TALLER DE 02:07

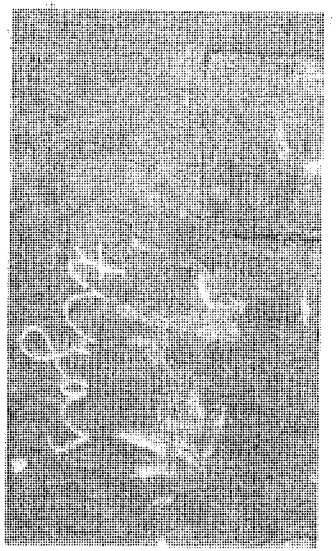
9992

Le un cafe à Thio.





Francisco Tomsic h



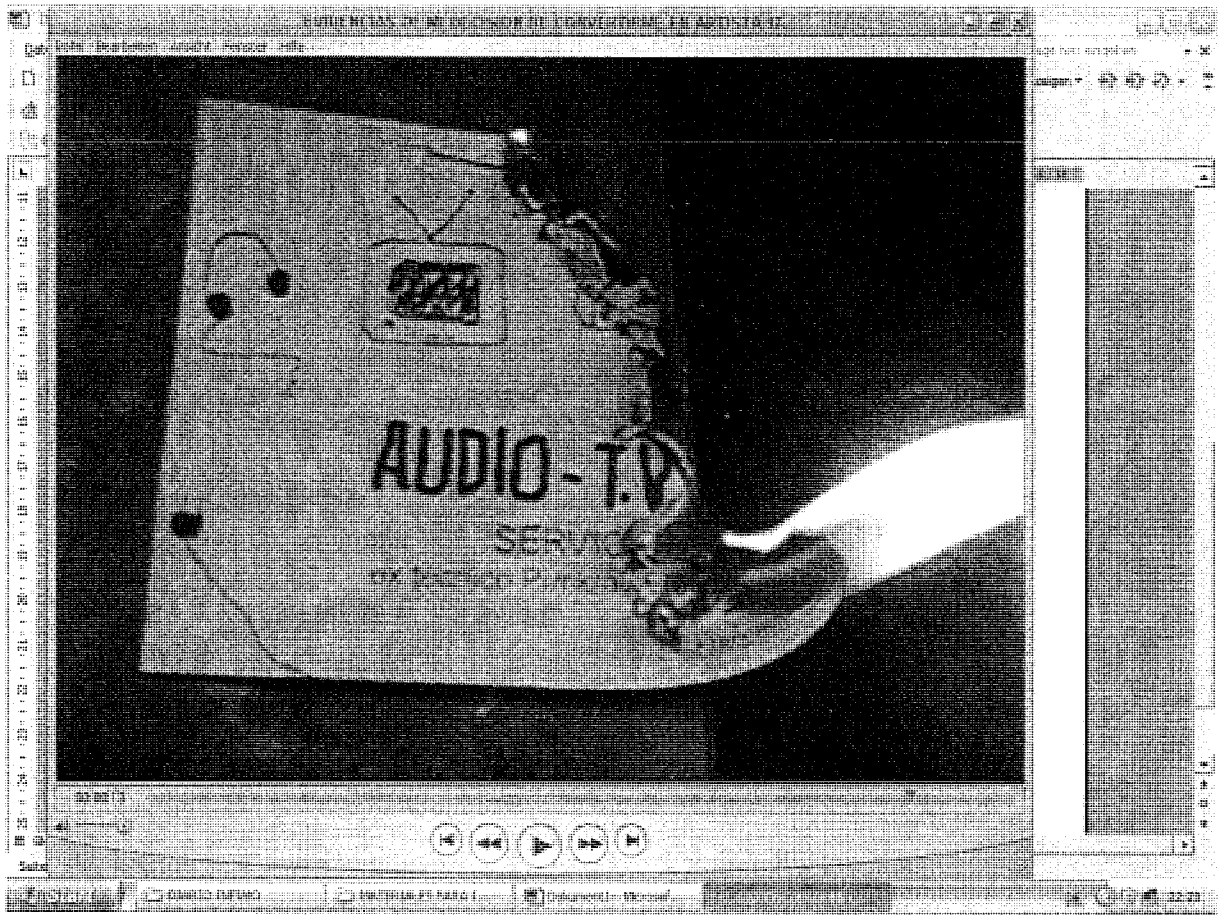
2 Estudios en tiza
Fotografía digital

HURGANDO EN LA UZ MEDITERRÁNEA

Solana: "

Fisac: "No basta inicia, hay que redondear, para que no quede el tedio de iniciativas, a medias, sí, pero impetuoso"

"La Canción del Olvido" — Ernesto Laroche


AUDIO-T.V

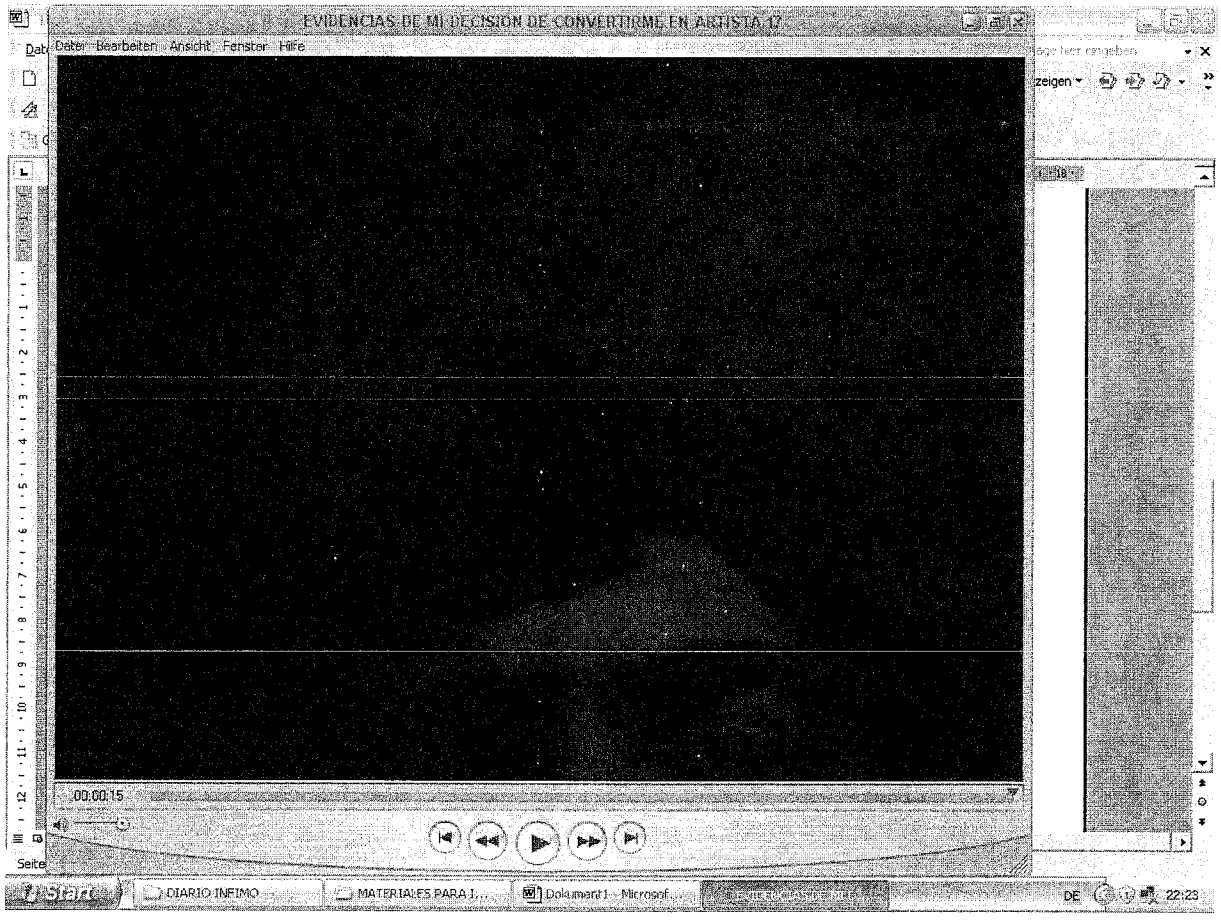

EVIDENCIAS DE MI DECISION DE CONVERTIRME EN ARTISTA 17
Datei Bearbeiten Ansicht Fenster Hilfe
00:00:15
Start
DIARIO INFIMO
MATERIALES PARA I...
Dokument1 - Microsof...
DE
22:23

IMAGEN DE ONETTI

19/4/05
Sentado en mi escritorio, rodeado de libros que miro y no me decido a abrir.

Valizas, verano de 2000. Alguien había llevado **Cuando ya no importe**, todos los que compusimos o pasamos por el campamento lo leímos. Las tardes grises y mas bien deprimentes de Valizas. Recordarlo todo desde el libro secuestra o permea la imagen de las siestas reales.

Una noche, el Club de Valizas, que también era un boliche gastado y sucio, organizó un campeonato de ajedrez que se extendió hasta la madrugada. Me tocó jugar en una mesa desvencijada, bajo el parral del fondo, con un tocador de armónica callejero que me ganó con cierta facilidad, y luego me ocupé de observar a los demás competidores. Quedaban los cuatro finalistas cuando me fui a dormir: dos viejos casi ciegos del alcohol y la labia, un niño prodigio de unos ocho años, y un rostro que no recuerdo. El premio era un lote de revistas pornográficas.

Después, en 2001, leí **Dejemos hablar al Viento**.
En estos días le he preguntado a quienes lo han leído cuáles son sus recuerdos más vívidos del libro, y todos han dicho algo diferente. Eso no es tan común en un texto de sólida narrativa moderna, en general las anécdotas mejor logradas son inevitables, se recortan como figurines troquelados. Pero **Dejemos hablar al Viento** tiene una estructura lo suficientemente firme y lo bastante transparente como para sostener las imágenes y apenas dejar aire entre ellas, de modo que el libro pasa como esa misma ola sucia que el pintor busca incesantemente, dejando una resaca de un color indefinido, incluso irisado.

Como uno de esos enormes cuadros de Anselm Kiefer que lo dejan a uno agotado y, a la vez, prometieron y cumplieron sólo en parte una curiosa catarsis de la mirada, una breve disolución.

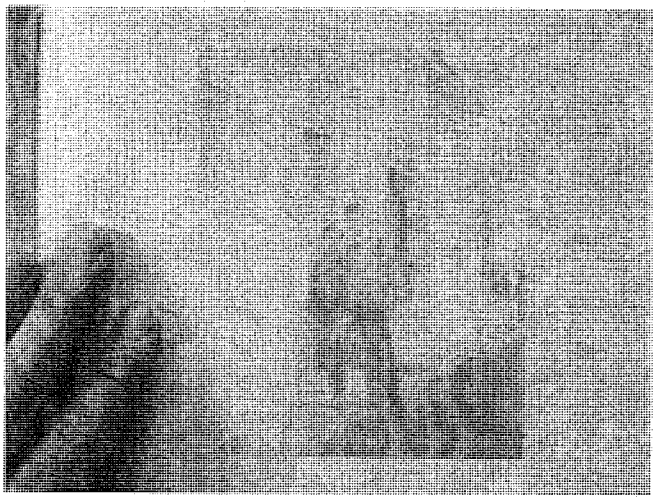
20/4/05
Empecé a releer **El Pozo**. Un vómito negro y elegante.

Adrián Castillo destaca el final "cósmico"; es cierto que, en ese sentido, se parece a algunos cuentos de Joyce.

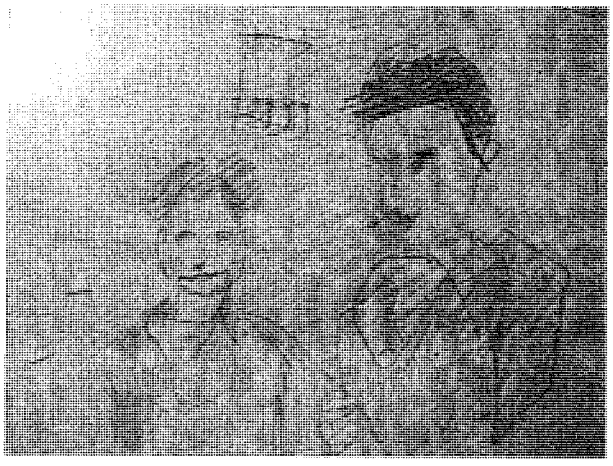
21/4/05
Revisión de mi escaso archivo de imágenes de Onetti. La fotografía con el revólver en la mano, la mirada (troquelada) a la cámara. Las fotografías que aparecen en **Onetti en Xalapa**, *Texto crítico 18-19*, del Centro de investigaciones lingüístico- literarias de Humanidades (Universidad Veracruzana, año IV, numero 18-19, julio- diciembre de 1980). Amistosas; un poco herméticas.

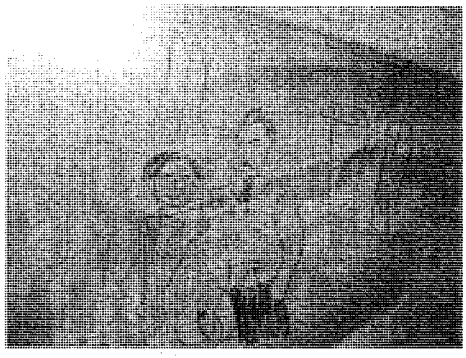
Las fotos en la biografía de Onetti de M. E. Gilio y C. M. Domínguez, **Construcción de la noche**. Colocadas, como es convención en este tipo de libros, en las páginas centrales, de modo que, en el lomo, las páginas blancas dedicadas a las fotografías representan el queso, y las otras, de un amarillo rancio, el pan de centeno.

Las fotos en el catálogo de la muestra *Onetti una larga confesión* en el Centro Cultural de España de Montevideo. En una de ellas aparece Onetti con su primera esposa ("probablemente en Carrasco"):



Pensé en un primer vistazo que Onetti se parecía al Quiroga maduro cuando todavía era joven. Después, mi impresión cambió. Me costó entender que ella *sostiene* el sombrero; solo así se logra el equilibrio en la imagen de la pareja.





22/4/05
Onetti niño y su hermano. Afligido, porque no pudo subirse al caballito de juguete.

Rastreo la actitud de Onetti hacia las fotos, sin demasiadas herramientas críticas.

Pensarlo ante el rito que, invirtiendo el *soporte* del concepto de Benjamin, ha atravesado el siglo XX desprendiéndose de sucesivas capas de *aura secundaria*, entendiendo ésta como la "radical irreversibilidad del momento del acto" y las "sucesivas capas" como atomizaciones de temporalidad: el acto de la fotografía es cada vez más rápido, cada vez más "fácil" y cada vez más "común" (y barato) y eso crea la "ilusión" de que es más iterable.

O sea que toda evolución posible del *medio* fotográfico se supedita a los avances técnicos que contribuyan a individualizar mucho más la diferencia, a disminuir dicha "ilusión" en algún grado.

Ese concepto de aura no se parece mucho al de Benjamin, pero podría extraerse de una lectura historicista de sus fragmentos, junto a una especie de dialéctica del aura; ese proceso de re-conformación del concepto lo convertiría en sinónimo de "excedente de referencia" de un objeto cuya producción está supeditada a un fin artístico. En un cuadro dicho excedente se encuentra en *las huellas* (temáticas, técnicas, formales) del proceso subjetivo del artista, mientras que en una fotografía se encuentra en la inmediatez, en *la huella* (el "esto fue" de Barthes), lo cual también incluye el lugar desde el que se muestra y su cercanía o lejanía (el laboratorio, el museo o la revista) al

27/4/05

Curioso ejercicio de Gustavo San Roman: **The thin and the fat: Onetti and Felizberto Hernandez.** Página 83: "are generally regarded in current critical thinking as the two most importan Uruguayan prose writers since the 1930s."

Analiza **La Casa Inundada** de Felizberto, y opone el mundo de éste al de Onetti: "These two tendencies in the boatman, desiring a motherly woman and sharing in her affinity for water, contrast strongly with the tone of control and authority of Diaz Grey, who behaves like man, not a child. Such a contrast, which is paralleled in a difference in the critical reception of Hernandez and Onetti in contemporary culture in Uruguay and beyond, can be related to dominant views of masculinity." (95)

Antes dice que "Onetti tends toward "thin" discourse, where there is a strong narrator and a fairly firm narrative line, while hernandez is inclined to "fat" writing, (...) These findings are related to (...) the image that each one provided in terms of contemporary notion of masculinity", y luego cita un artículo de Onetti sobre Felizberto en que éste último es "un alma desnuda e infantil".

Una foto en que Onetti susurra al oído de Borges, en 1979.

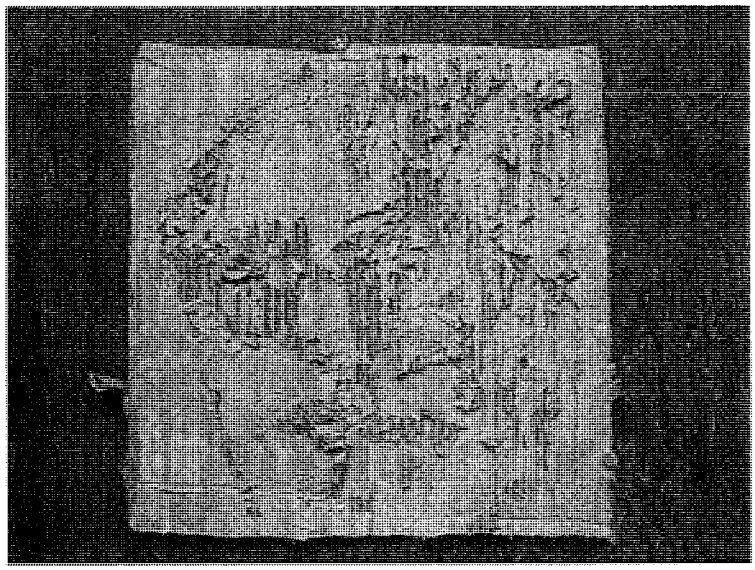
29/4/05

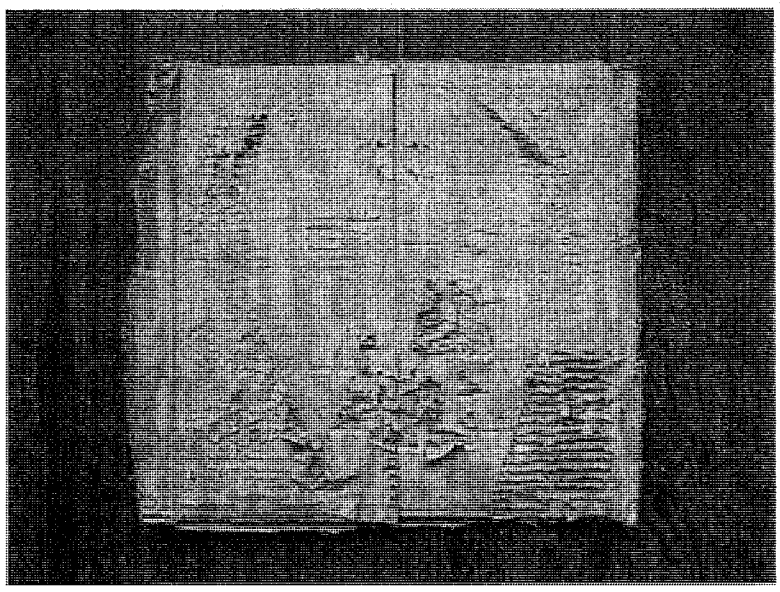
El número 6 de los *Cuadernos de Crisis*, de 1974, dedicado a Onetti. La fotografía que ilustra la tapa y la contratapa es un primer plano cargadísimo y (no se me ocurre otra palabra) solemne. Las manchas en la frente, la calvicie, las características aberturas de la nariz, la mueca del lado derecho de la boca, iluminada, los lentes *made in Onetti*, la sombra de la nariz, la manoseada barbilla. Las diferencias entre la contratapa y la tapa

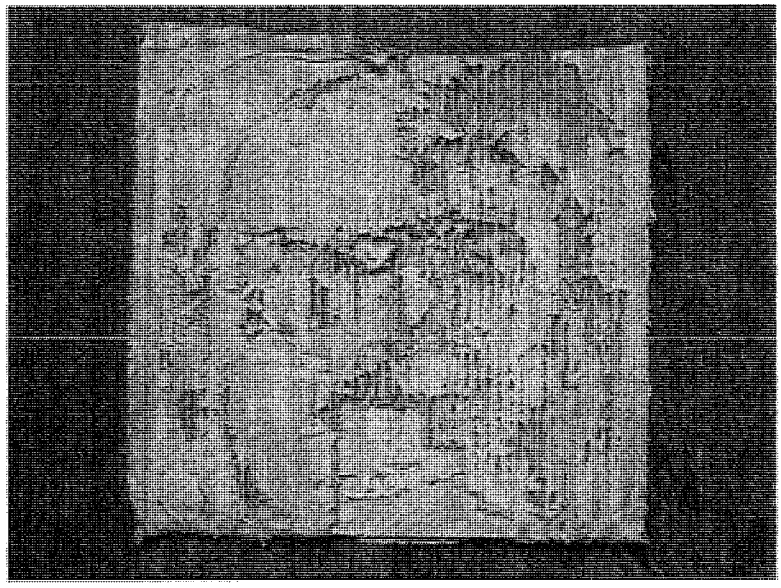
no tienen desperdicio: un numerito rojo sustituye los títulos groseros de ésta última, mientras que unos rasguños y desprendimientos (como si el libro se hubiera mojado y hubiese estado un tiempo *pegado* a otro) atacan la zona más luminosa de su cara:

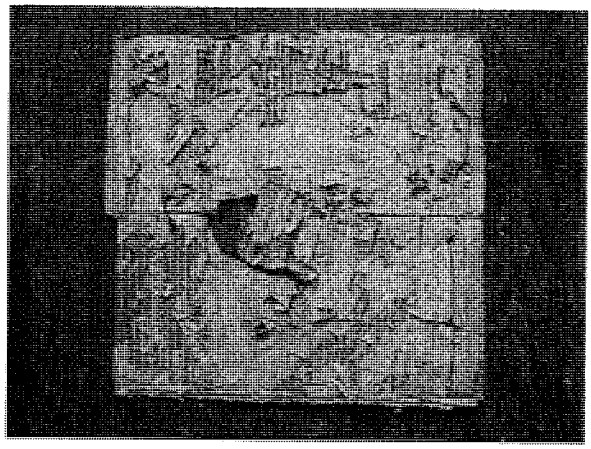
No hay créditos de la fotografía.

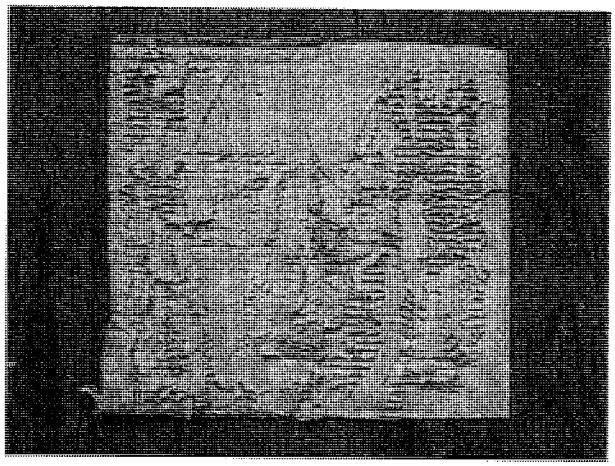
30/4/05

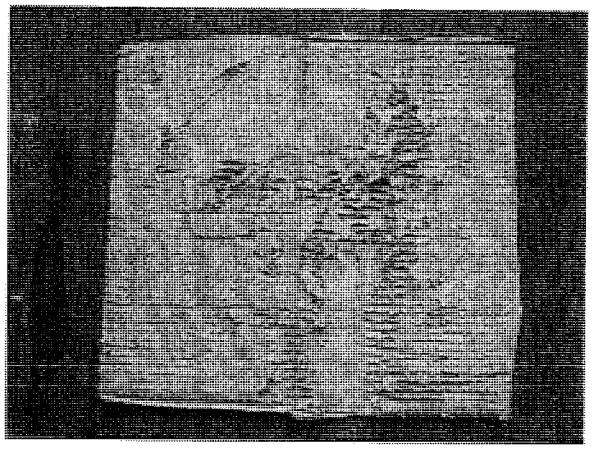












Sólo dos de ellos me convencen, aunque la siguiente operación puede mejorarlos. Uno de ellos (el 5) ya es irrecuperable.
5/5/05
Inercia. Todo el día *esperando*.

Panorama desolador del taller.

6/5/05

Picasso: "Un cuadro solía ser una acumulación de adiciones. En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones". También Bacon podría decir eso de los suyos, pero ya no había necesidad (gracias a Picasso) de justificar de ese modo una praxis basada en el principio del azar sometido bien a rígidas convenciones arbitrarias (estilísticas) del artista o la resolución de una obra insertada en un *género* determinado.

Verani: **Juntacadáveres** como "un diálogo de artistas fracasados."
Faulkner: "El arte significa cualquier cosa bien hecha. Vivir o fabricar una buena cortadora de césped o jugar al póker."

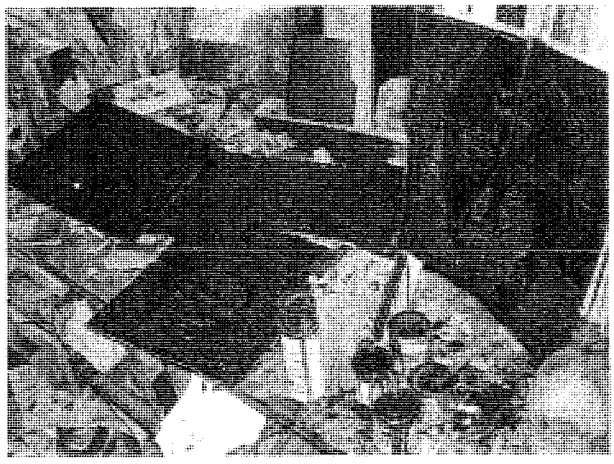
Luis Eyzaguirre. **Santa María: privado mundo imaginario de Onetti**.

"Se podría resumir el proceso del nacimiento, desarrollo y decadencia del espacio imaginario llamado Santa María de la manera siguiente: el mundo desvalorizado de **El Pozo** (1939) se hace extraño en **Tierra de Nadie** (1941), da paso en **La vida breve** (1950) a la creación, por parte de Brausen, de un "mundo otro", imaginario, que crece y se desarrolla en **Juntacadáveres** (1964) y alcanza autonomía en **El Astillero** (1961)".

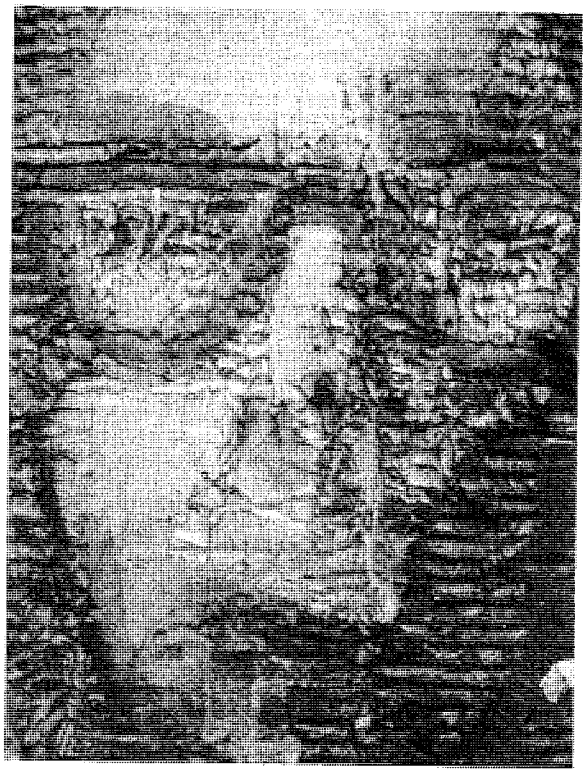
Después dice que "dejado a la mano de Dios-Brausen, Santa María revierte al estado original que ya se rechazara en El Pozo."

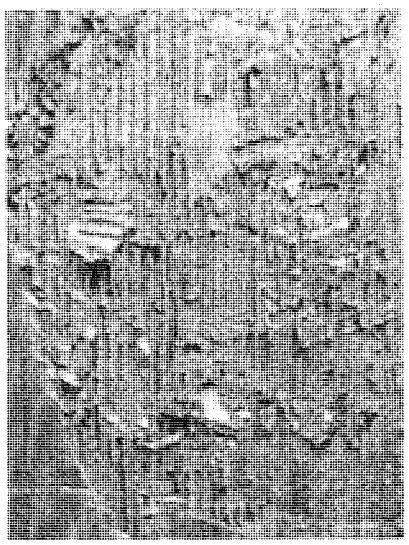
¿Sí?

7/5/05

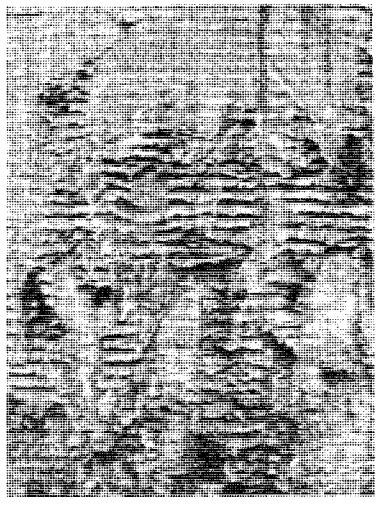


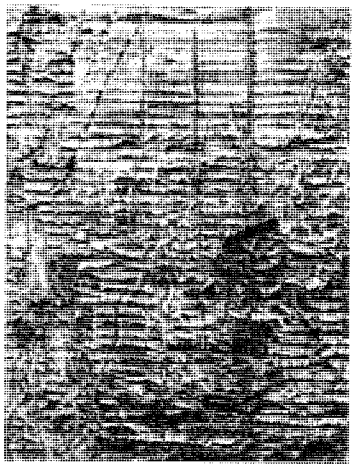
Sobre el dibujo inicial (y uncial) calado en cartón hice un breve esbozo del rostro de Onetti. Luego los pinté. Los cartones calados, cubiertos de pintura acrílica negra, perdieron casi todo rastro de fuerza expresiva o de belleza, si se me permite el término, y me arrepentiría de haberlos pintado si no supiera que luego pueden recuperarla con creces.

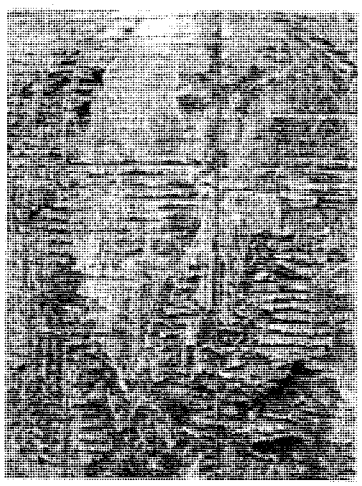


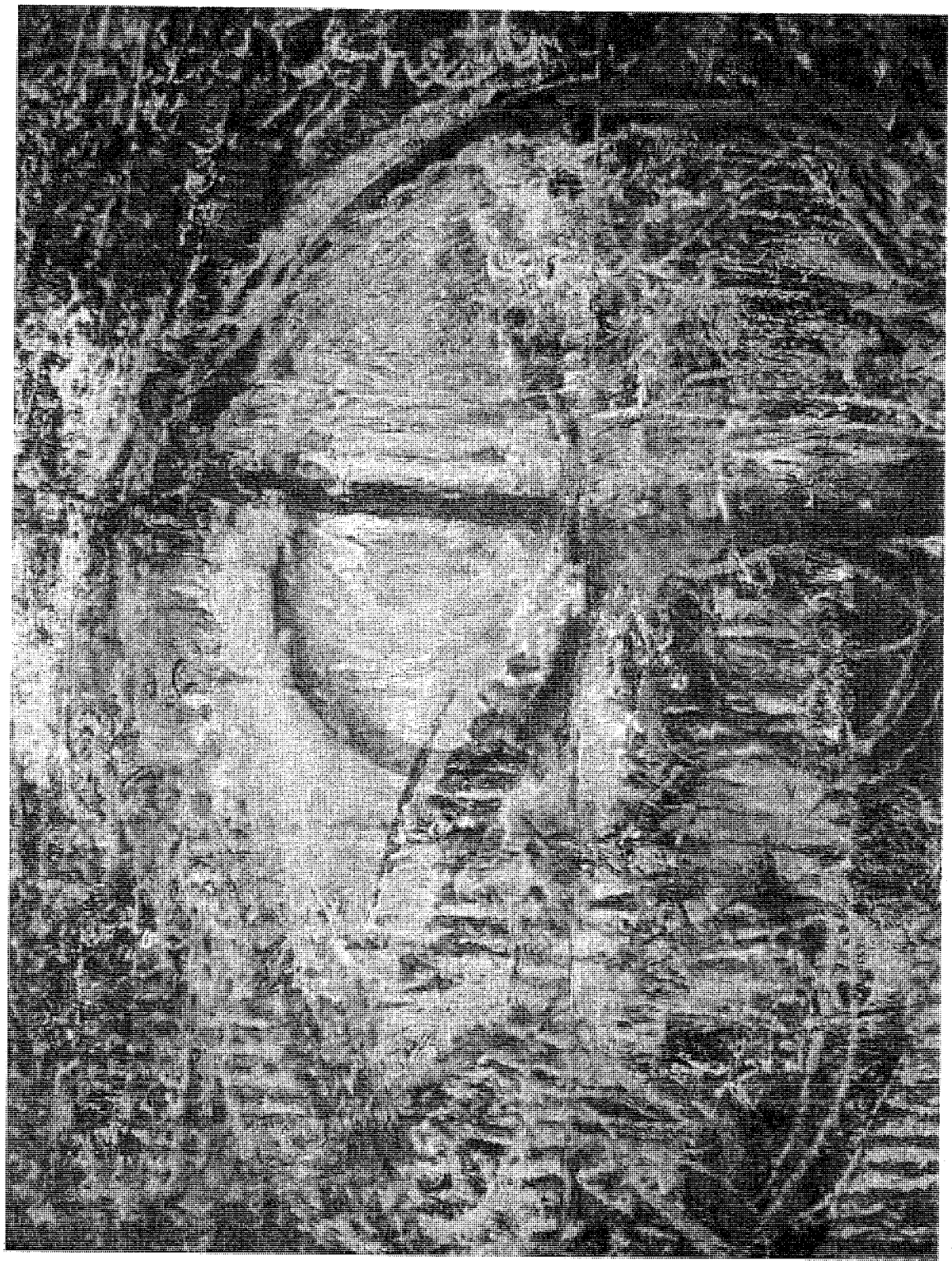


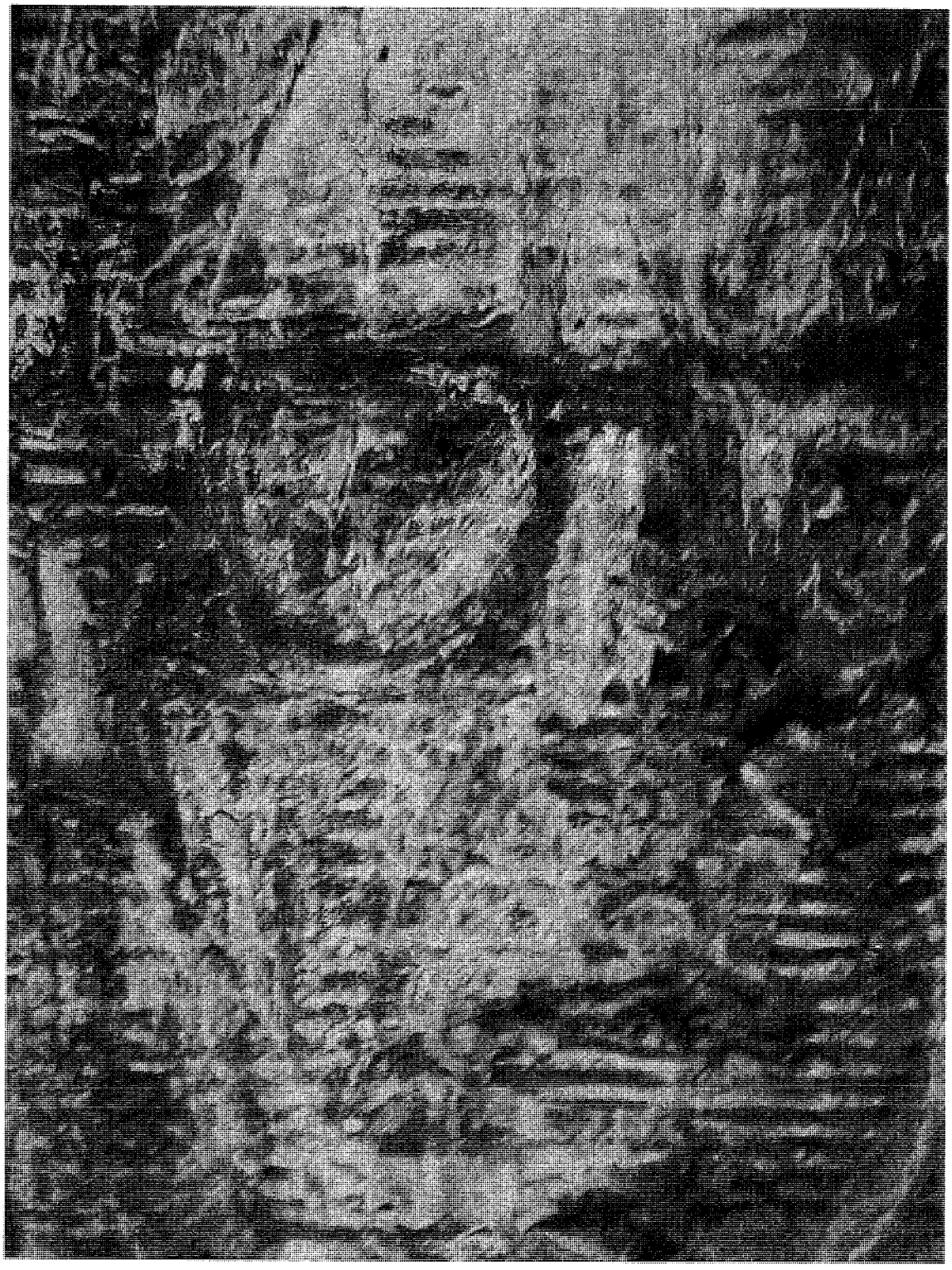
8/5/05
Primera capa de tiza sobre los pizarrones calados, dibujados con acrílico negro y luego enteramente cubiertos con la misma sustancia.





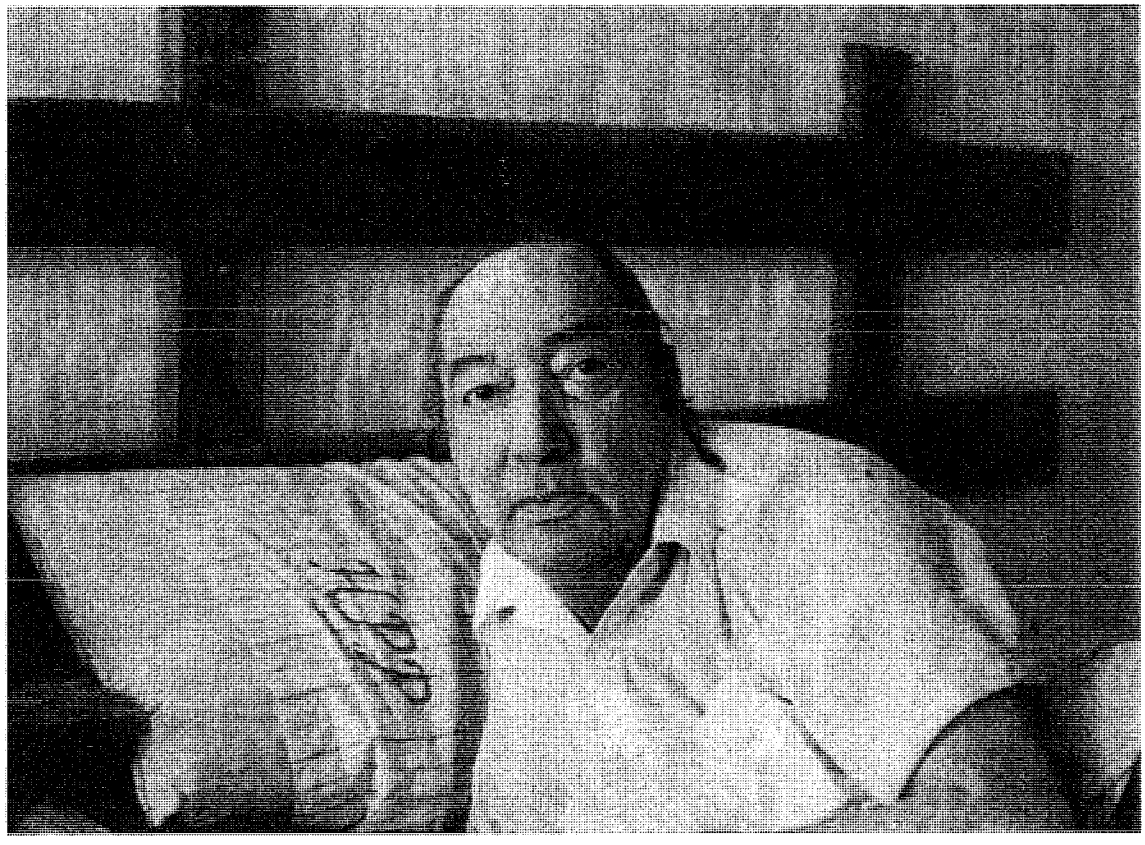






14/5/05
Revisión, con H., de las fotos de las que habíamos hablado hace unos días. Efectivamente, Onetti está en México, en un hotel cuyo nombre no sé o no recuerdo. Otro dato interesante: el brazo de Onetti, apoyado en el mismo lado de la cama, del mismo modo, durante años, terminó por encallecerse y deformarse, de modo que sólo le era cómoda esa posición.

Onetti viajó a México en ocasión de las Jornadas cuya mesa redonda he citado varias veces en este diario, aunque la foto no fue hecha, al parecer, en el Hotel de Xalapa.

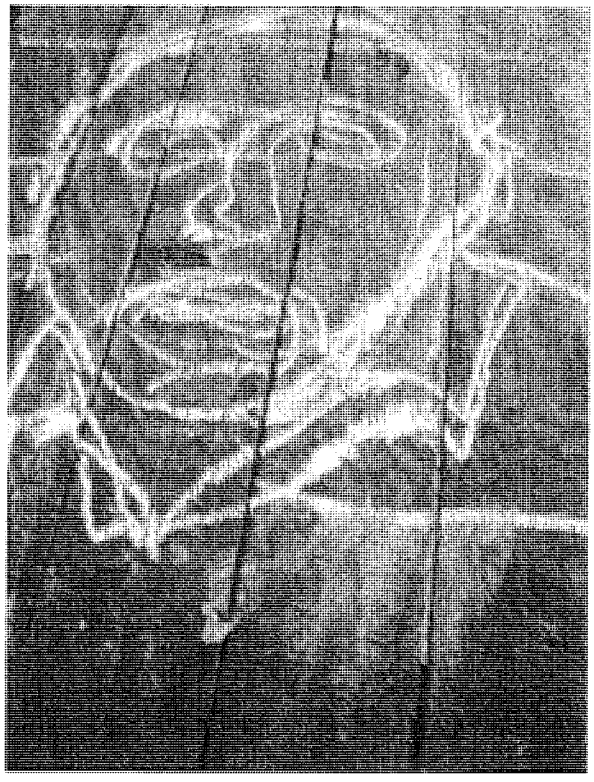


15/5/05
de **Tierra de Nadie**:
"Arriba muchachos que es la aurora. Por tener la frente parecida a Verlaine y algún imbécil que recuerde el parecido. No hay obligación de emborracharse por eso. Ni tampoco de ser un artista. No hay obligación de nada."

"-Su estilo de vida. Usted está aislado de todo lo vulgar, lo que podría deformarlo. Se le puede llamar vida artística a la suya. (...)
-Vida de artista es la de Gauguin y no la Wilde. Entregar la vida de uno al arte y no usarlo para embellecerse la vida."

16/5/05
Materiales de deshecho, objetos encontrados; cuando se trata de madera, ésta puede tener los más curiosos orígenes: tablas utilizadas en la reconstrucción del Teatro Solís, camas y muebles abandonados y trozados, papel de embalaje, espumaplast... Hoy encontré, bastante cerca de aquí, una serie de tarimas rústicas que se me antojaron inmediatamente dípticos. Pensé primero que podría volver a aquella foto de Onetti niño en uno de los grupos de tablas separados por una viga, y, en el otro, ensayar un retrato del viejo Onetti.

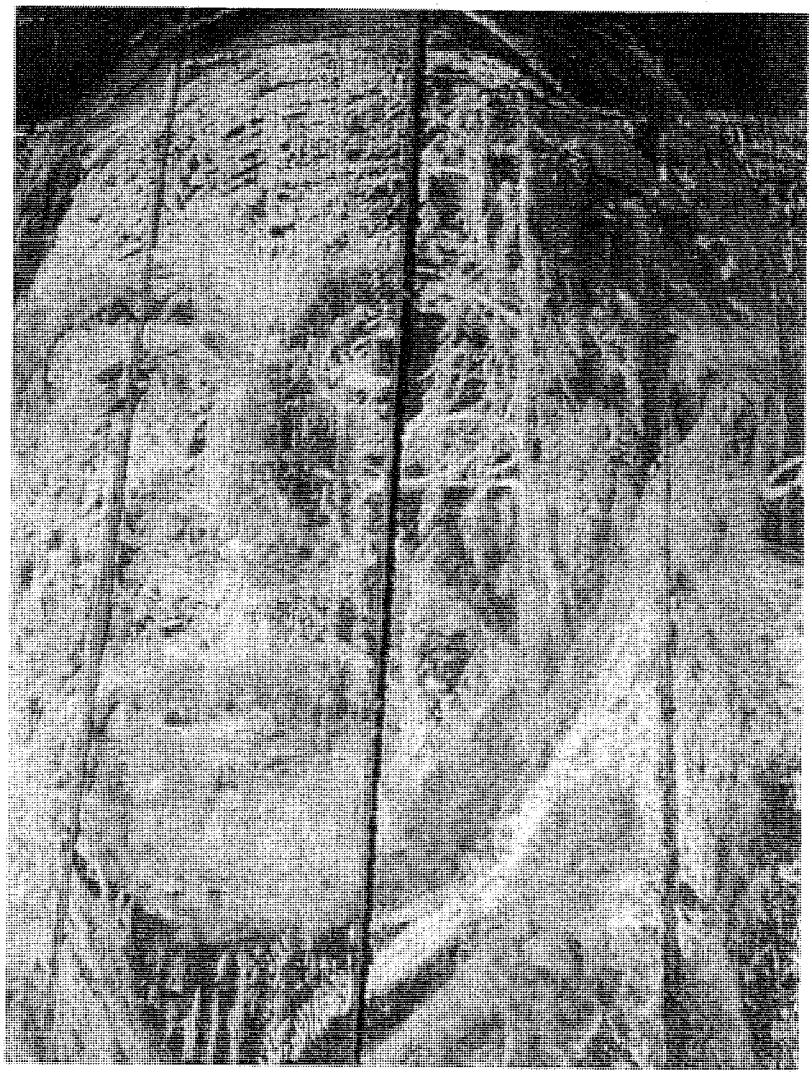
Gloria Moure en una Introducción a las *Notas* de Duchamp:
"Las notas de las *boítes*, que fueron cuidadosamente reproducidas según los originales más imprevisibles, superan la "acción" de crear y privilegian el "hacer", o, mejor dicho, el querer hacer o configurar; reúnen, en suma, la cualidad autónoma del objeto con los deseos, sentimientos y voluntades del responsable "hacedor".



18/5/05

Primero abandonamos la idea de un díptico con dos caras de Onetti; nos parecía falsario. Después imprimí, en un cibercafé cercano, la foto del hotel mejicano. Como la primera prueba salió mal, lo intentamos otra vez, con peor resultado. Las versiones, sin embargo, no nos parecen ahora tan malas: son intervenciones involuntarias. Después me di cuenta de que no se trata de una foto demasiado apropiada para el caso, ya que la cabeza de Onetti está en el centro de la imagen. Para resolver el problema, decidimos recortarla y convertirla en un díptico disociado, de modo que las relaciones entre fotografía de origen y cuadro de llegada se complejizaran un poco:

20/5/05, 21/5/05, 22/5/05



Lo más asombroso de esta fotografía es su performatividad manifiesta, ya que Onetti está posando en una cama que no es la suya, como si su imagen y la de la cama se unieran en un solo suceso (o una sola acción, lo contrario a "una sola cosa").

No sólo eso, sino que se trata de una cama de un hotel, no lugar o escenario efímero por definición. La cara muy extraña, agotada, los ojos hundidos sin una expresión unívoca, el pelo largo.

"...porque somos solamente una pobre cosa que no tiene otro significado que la tarea elegida."

La mirada cómplice, la cara sin lentes pero marcada por ellos: un halo alrededor de los ojos.

La cama, como una cruz de Lorena.

Las iniciales. La "H" significa, seguramente, "hotel". La funda no cubre completamente la almohada.

23/5/05

Mario Benedetti sobre Onetti: "el ser no puede confundirse con el mundo, no logra mezclarse con la vida. De esa carencia arranca paradójicamente otro camino, otra posibilidad: el protagonista crea un ser imaginario que se confunde con su existencia y en cuya vida puede confundirse"

"Cada personaje de Faulkner posee una fatalidad distinta, particular, propia, mientras que en Onetti la fatalidad es genérica."

Conversación con Juan Carlos Onetti, de Emir Rodríguez Monegal: "Hosco, amigo del silencio, de la meditación y el diálogo consigo mismo, accesible sólo en raros momentos, Onetti no sólo ha creado un mundo novelesco sino también la imagen de un escritor taciturno para el que dos ya son una multitud, y la soledad es suficiente compañía."

Onetti: "El individuo ése, Junta Larsen, es un artista", y: "Todo el mundo (..) practica el bovarismo desde hace mucho tiempo, la vida imaginada."

24/5/05

Maria Angélica Petit:

"Siguiendo a Block de Behar, "consideramos que en la interpretación crítica del texto literario, del lenguaje que éste exhibe y del contexto nacional y de afuera que realiza Onetti, se produce un desplazamiento "de lo estético a lo teórico, de la imagen a la idea, de lo especular a lo especulativo, de la reflexión a lo reflexivo" del cual surge una teoría que tiene por condición específica ser "una actividad hermenéutica que no tiene por qué ser exhibida" pero sí comunicada."

NOTA AL PIE: **Prólogo** a Onetti, Juan Carlos, *Periquito el aguador y otros textos, 1939-1984.* Cuadernos de marcha/IMM, 1994

1/6/05

"Arte es un artificio" [6]) y aunque en el medio también [illegible] "Para mí escribir es hacer una cosa bien hecha. Vivir o fabricar una buena cortadora de césped o jugar al póker."

Así como, en la literatura, Onetti nunca deja de ser fiel al impulso (la ansiedad de influencia) que *emana de su lectura de Faulkner, de Ramsay, de Céline, del género de las novelas policiales, y que puede* rastrearse de diversas maneras en su obra, así también es dable pensar que la genealogía de imágenes con las que Onetti construye la suya propia (la que elige mostrar a rendimos por ejemplo pero también la que, a fuerza de costumbre, define su originalidad) es rastreable en la serie de entrevistas, fotografías, conversaciones, filmes en que se documenta al hombre Onetti (elaborando así [illegible] soporte de la obra Onetti) con el método sincrítico de Maurón que (en el plano de la literatura) busca mediante el estudio sistemático de las obras de un autor el momento en que ciertas "imágenes obsesivas" se [illegible] y se convierten en metáforas de un sistema de pensamiento que revela plenamente la psique del *individuo. La única biografía de Onetti de la que disponemos hasta el momento, por ejemplo, consigna la figura de "un hombre grueso como una ballena que pasaba la mayoría del tiempo leyendo sobre una cama" y que recibía al Onetti adolescente "en la penumbra de su cuarto, recostado en la cama y con una boina que ocultaba su calvicie. Sobre la prominente barriga se balanceaba una palmatoria con una vela suficiente para iluminar las páginas de un libro que sostenía con las manos extendidas."*

Desde su ética de escritor (la conjunción de acciones orientadas a un fin que incluyen la escritura *pero también "la vida que él vive como actor", la performance aplicada al soporte de una obra —literaria)* Onetti construye una estética vital, deviene una Imagen cuya radical originalidad la destaca, y que es un calculado trabajo. En ese sentido, también, es que Onetti se ha vuelto arquetipo de un modo-de-ser-escritor-uruguayo, que no necesariamente implica escribir en Uruguay, que no necesariamente implica escribir hasta con ciertas premisas de comportamiento e inicial (para usar las palabras de Lisa Block) el retiro del silencio. Para el estudio de estos problemas no tenemos aún todas las herramientas necesarias; como afirma Monteleone con respecto al "autor sin obra," Soussens Sans Sou,

En la imagen de Onetti se incluye el juego a negar el juego como cuando recibe el Premio *Cervantes y agrega (porque agrega): "nunca me ha interesado lo que hace algunos años se llamaba el mensaje en la obra literaria, así que tampoco me interesa la posible relación entre la literatura y la vida."* Un versículo del ***Decálogo*** que *"Onetti solía dedicar a los jóvenes escritores"* aparece en el punto 3: *"No sacrifiquen la sinceridad literaria a nada"* y agrega (porque agrega) en el punto 10: *"Mentir siempre."*

(1)En la página 250 de ***La Construcción de la noche***, la biografía periodística de María Ester Gilio y Carlos María Domínguez. (Planeta, 1993).

(2)Mesa redonda: Onetti en la narrativa de América Latina, en **Onetti en Xalapa. Texto crítico** 18-19, Julio-Diciembre de 1980, pág. 27)

(3)Rodríguez Monegal, Emir, *Conversación con Juan Carlos Onetti*, en Ruffinelli, Jorge (sel.), [illegible], pág. 230.

(4)Benedetti, Mario, *Onetti la aventura del hombre*, en Ruffinelli, Jorge (sel.), ***Onetti***, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, pág. 22.

(5)**Marcha**, Año I, N° 10, pág. 2.

(6)Rodríguez Monegal, Emir, *Conversación con Juan Carlos Onetti*, op.cit. Pág. 257.

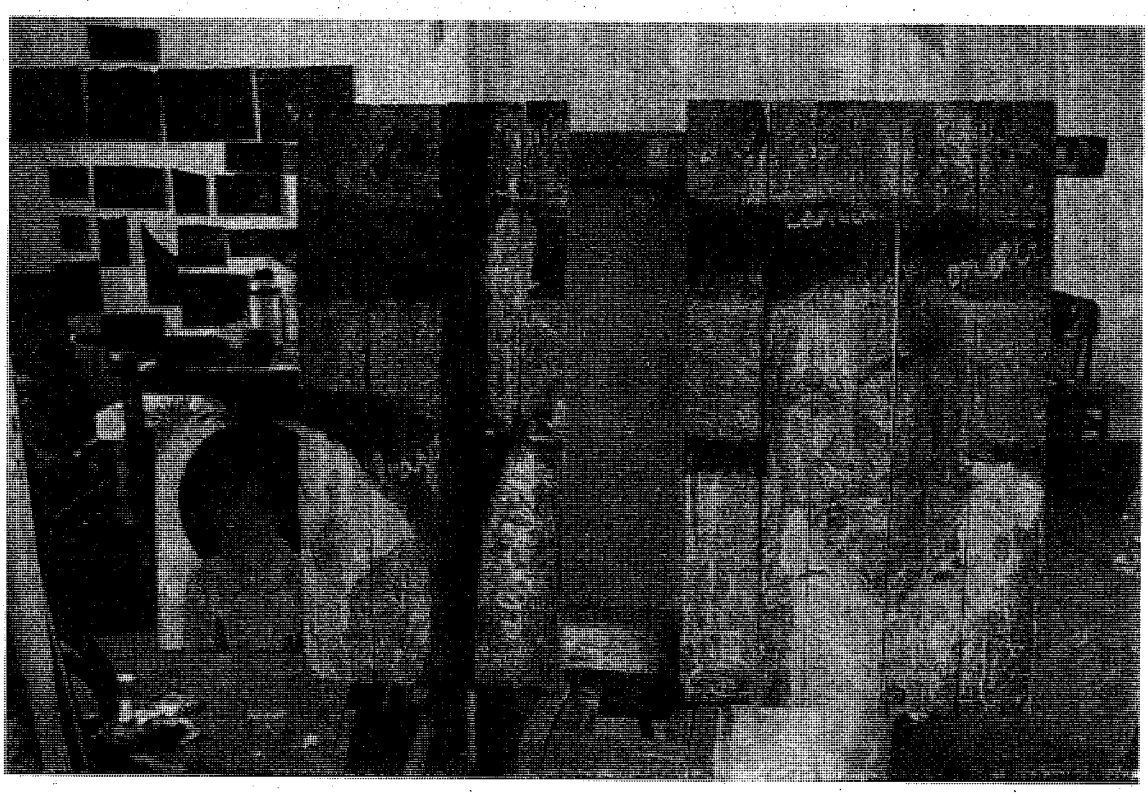
(7)Monteleone, Jorge, *Soussens Sans Sou*, en ***Artpiezas***, Jitrik, Noé (comp.), Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, *Bs. As. 1996, pp. 37-45.*

(8)Catálogo de la muestra ***Onetti, una larga confesión***, CCE, 2005.

Recuerdo ahora: el curioso campeonato de ajedrez que había organizado el Club de *Valizas había premeditado una extraña broma: el primero en perder se hacía acreedor de* un almuerzo completo en la marisquería del pueblo.

2/6/05
Regreso al taller. Ganas de abandonar el díptico, que ya me aburre un poco; nada lastra más las manos y la mirada que un cuadro que nos ha aburrido y se queda ahí, mirándonos desde un lugar equivocado.

Para mi asombro, el último Onetti (el que he decidido abandonar hoy a su suerte) tiene un matiz de bondad en los ojos, se asoma al cuadro con cierta picardía.



3/6/05
Alfonso Calderón: A través de su obra se puede conformar una figura ideal de Onetti. Amargo, escéptico, burlón, solitario, evasivo, gótico. ¿Cuál es la verdadera faz de Onetti?
Onetti: Los seis adjetivos me parecen exactos. Pero los seis antónimos respectivos también funcionan.

NOTA AL PIE: **Asedio colectivo a Onetti**, en *Cuadernos de Crisis* N° 6, 1974.

que se mantiene entre todos los meses, los
cobran y los mandan.

4 un boletín de escritura reciente

[concurso cuento corto]

[el viento al viento lo vee b conviva]

[sonetos | ensayo / narrativa / poesía | poesía sonetos / cuentos / materiales]

[la montaña]

[Academia mone

EPC — re
Brecha
(Benedetti)

[el viejo / cuento / poesía / cuentos de grabación]

[DISEÑO]
(Alvaro Rovedo)
MARIO CANCIONES
Bate, el apuntador
guía a Nerio:
MANOS pobres

[ESTENCIL] [error / borrador / página / cambian / autores / MANOS (2)]

[VIVA]
[VOCES] en (a)

[ESTOPA TOTAL / Abrazo / presentación de libros]

[HACER MIGAS]

[fotografías — cuento / cuentos / cuentos / MAF]

[LIBRO DE POEMAS
LIBRETA
REV. DIBUJOS]

[ESCRITURA
Antonio Hernández]

[ESCRITURA
Antonio Hernández]

[ESCRITURA
Antonio Hernández

muestra

Dibujo, pintura y fotografía en la galería Marte Upmarket

Gelabert/ D'Acosta/ Zubillaga/ Tomsich

DÍA: lunes a viernes de 11 a 19 hs, sábados de 11 a 15 hs.
LUGAR: **Marte Upmarket Art Gallery & Design (Colón 1468, Ciudad Vieja)**
INFORMES: **916 6451**
ENTRADA: **libre**

Casablanca, enero de 1943 de Francisco Tomsich

A partir de la hora 11 en la galería de arte y diseño Marte Upmarket se puede visitar la muestra inaugurada el pasado sábado perteneciente a los artistas Álvaro Gelabert, Yvonne D´Acosta, María José Zubillaga y Francisco Tomsich.

El arquitecto Álvaro Gelabert presenta la instalación titulada *Frágil*. Se trata de una guarda, combinada de siete maneras distintas, en tinta sobre papel y veladas por vidrios fantasía, de diferente diseño y color que deforman la guarda inicial.

Yvonne D´Acosta exhibe la instalación Para el juego de nunca acabar. La artista trabaja sobre una maqueta de escenografía en la que representa al mundo. "Propongo al espectador imaginar, jugar el juego de la vida. Juego sin fin, pues la vida se acaba, más vuelve a nacer", comenta D´Acosta.

Por su parte María José Zubillaga expone una serie de fotografías realizadas a Marcas-huellas. La creadora explica que se trata de imágenes tomadas a partir de rastros que quedaron en las paredes de su casa al quitar los objetos. Por último, Francisco Tomsich presenta una serie de pinturas llamada Casablanca, enero de 1943. La técnica utilizada por el artista es pintura trouvé sobre soportes de fibra y documentos de trabajo.

La muestra permenecerá abierta al público hasta el 8 de junio. Marte Upmarket está ubicada en Colón 1468, Ciudad Vieja. La entrada es gratuita.

álvaro gelabert
yvonne d´acosta
majo zubillaga
francisco tomsich

MARTE
UPMARKET
art gallery & design

mayo - 2006 - apertura: sábado 13 - 12 hs.
del 13 de mayo al 8 de junio.
dirección y coordinación gral.:
mercedes bustelo - gustavo tabares.
e-mail: marteupmarket@yahoo.com
tel.: (598 2) 916 64 51
colón 1468 - ciudad vieja
montevideo - uruguay

francisco tomsich

«Casablanca, enero de 1943»:
Churchill y Roosevelt acompañados por sus respectivos Estados Mayores en la mesa de conferencia en cuyo curso los dos aliados tomaron decisiones de carácter exclusivamente militar.
Comenzando por la izquierda:
Arnold, King, Churchill, Roosevelt, Brooke, Pound, Marshall.
De pie: Jacob, Ismay, Mountbatten, Deane, Dill, Portal, Hopkins.

Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, 1981)
Estudiante de Letras (FHUCE). Periodista (*El País Cultural*, *Brecha*).
Diseña y coedita la publicación literaria digital ***.TXt*** (cf. http://txtcontestatario.blogspot.com)
Estudió dibujo y pintura con Francisco Siniscalchi, paisajista y pintor de género formado en la escuela bazurriana. En 2000 cursó un semestre en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. En 2001 coprodujo (FHUCE) la performance/instalación **3 piezas para piano sobre 3 pinturas** del artista plástico Eric Escou y en 2002 (*Cubo Bar*) el curioso evento neodadaísta y catárquico **Perro Epiléptico**, junto a estudiantes del IENBA. En Diciembre de 2003 presentó **Primeras Piezas Jánicas**, su primera muestra individual (INJU/ECJ) de objetos, óleos, diseños y textos en torno al concepto *Janis*, en el que insiste durante 2004: la pieza escénica para dos voces y guitarras **Concierto Jánico** es realizada en *Caramelos y Pimientos* (Café de la Pausa) y *Estuario* (AFE/Viene), encuentro para el que diseña carteles y objetos decorativos en tiza, material con el que sigue trabajando en la actualidad. A partir de 2005 forma parte del colectivo de arte Escaramusa.

MUDANZA/Pieza en tres actos

Papeles de proyecto

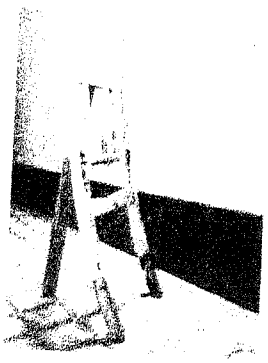
D E S C R I P C I Ó N

Mudanza es un proyecto pensado para ser llevado a cabo en el espacio físico del primer piso del edificio del Ministerio de Educación y Cultura en la calle San José, espacio que comparte las funcionalidades de un espacio para muestras artísticas con otras propias de una oficina. pública. La obra podría describirse como una reinstalación de todos los objetos acumulados en el fondo de la casa (Maldonado 912 y Convención) que comparto con otros siete jóvenes estudiantes y trabajadores de diversas regiones del interior del país y Montevideo, en dicho espacio. El subtítulo, "Pieza en tres actos" refiere al hecho de que esta obra, que mezcla elementos propios de la performance/acción con otros más característicos del género instalación/intervención sucede en tres momentos debidamente documentados

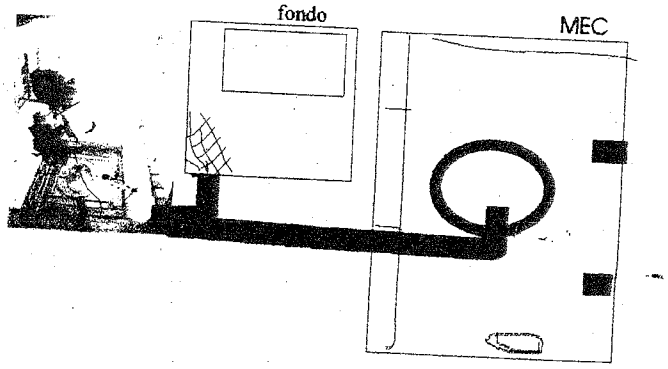
A) El primer momento es el **inventario** de esos elementos que han llegado a ese lugar de desecho, último reducto de los más diversos objetos que han sido guardados por alguna razón, por algún integrante de la casa en la que, desde el año 2003, alquilo un cuarto (donde he montado un taller). Se trata de una casa de altos en Maldonado 912, con ciertas características particulares, no sólo arquitectónicas. Por un lado, se trata de un proyecto grupal (la mayoría de los integrantes originales eran estudiantes del departamento de Colonia) que, si bien evade el concepto de comunidad sí se conforma como tal en determinadas circunstancias, como la producción de diferentes objetos de uso común (mesas, sillas, bancos). A su vez, una gran cantidad de esos objetos son maderas en diferente estado, algunas de las cuales pensé alguna vez en utilizar para una obra (pintura o escultura) y que por alguna razón fui relegando. Así, una docena de cubos de madera de embalaje de 2 por 2 ms. encontrados en la calle (como la mayoría de estos objetos) estaban destinados, en primera instancia, a convertirse en "jaulas" para uso en un abortado proyecto performático junto al artista Eric Escou. Luego se convirtieron en decenas de tablas de madera rústica que estuvieron por un tiempo ocupando un espacio intermedio (un purgatorio) en un pequeño cuarto, después se convirtieron en materia prima de diversos muebles y al fin fueron relegadas al fondo, al infierno. Dicho fondo es el único espacio de la casa compartida con la sórdida "pensión de arriba"(reducto, las más de las veces, de familias en proceso de disolución, malvivientes y marginales); dado que los habitantes de la misma solían lanzar deshechos hacia abajo, las cañerías y desagües se obstruían continuamente, lo que impelió al inquilino del piso de abajo (un Video Club) a colocar una reja que separa el espacio aéreo de "nuestro" pozo de aire del de "ellos". Fue un tipo de provocación y contribuyó a que la cantidad de deshechos fueran mayores y se acumularan directamente sobre nuestras cabezas. De ese modo, el patio fue ocupando el lugar de lo abyecto, de lo sucio y lo que "debe" limpiarse, y allí fueron a parar trozos de colchones, cadáveres de bicicletas. El modo de deshacerse de esa "basura" poblada de historias mínimas era, a veces, motivo de reflexión de los habitantes de la casa.

B) El segundo momento es la **mudanza** propiamente dicha: consiste en transportar esos objetos al edificio del MEC y depositarlos allí. Dicha tarea será realizada por los habitantes de M a l d o n a d o 9 1 2 .

C) El tercer momento es la **reinstalación** de dichos objetos. El montaje estará regido por una idea formal de *recorrido* y de *piezas independientes*, cuya autonomía como tales bien puede provenir de su precedente forma en el lugar que antes ocuparon (una mesa de fabricación casera que apenas lo parece, repleta de trozos de madera se reinstala sin modificaciones, la pieza se titula "mesa") o bien puede surgir de un *uso* o *hibridación*, como el ejemplo de la pieza "caballete", formada por un respaldo de silla y una tabla proveniente de una tarima, unidos por clavos. El objeto, efectivamente, ha oficiado como caballete..



C) Así, la mayoría de esas "piezas" estarán señaladas por un título, y algunas, acompañadas de documentos (fotos y dibujos) de sus estados anteriores. El boceto siguiente avisa que la reja que en la actualidad separa el primer piso de la casa esquinera (912) del segundo (914) se convertirá en una reja que separará igualmente el primer piso del MEC de la planta baja, colocada debidamente en la c l a r a b o y a .



J U S T I F I C A C I Ó N

CLAVE: El espacio **(vacío) público, institucional, legitimador de prácticas consideradas artísticas** en un contexto de **producción y reproducción de cultura oficial** es ocupado por los **contenidos** del **espacio privado no institucionalizado** que también legitima prácticas consideradas artísticas, pero desde el lugar en que éstas son consideradas vivenciales y son vivenciadas, desde el lugar de la **habitación** y no de su **representación** en una muestra que **habita** el espacio en tanto **instalación**. Esos contenidos son **deshechos** pero participan de un proceso vital/estético y tienen, como objetos, una **historia**. Es una historia al margen que da cuenta del centro.

Mudanza es un proyecto bastante complejo en génesis y diagramación. Si bien respondo
mis objetivos como artista independiente, este trabajo también implica otras personas, por
que el concepto buberniano de praxis es atractivo para pensar **Mudanza** como u
"exacerbación" de las relaciones arte-vida en un contexto en donde no tiene el menor papel u
reflexión sobre el papel de la institución, del organismo público y del "aggiornamient
artístico de los mismos, actualización las más de las veces ocultada en una ceremonia
asunción de nuevos supuestos locales de gusto. Así, este proyecto otorga un papel no demasia
común en mi obra al gesto, a la acción y a la producción de sentido unívoco. Dos de las t
partes de la muestra suceden en el ambiguo territorio de la performance asociada a la vi
fenómeno que en Uruguay ha producido resultados muy atractivos pero con escasa difusi
especialmente en el arte joven más ligado a la Escuela Nacional de Bellas Artes de los últim
seis añ

Es importante consignar aquí el cruce de los géneros de la intervención y la instalación
sucede en el tercer momento de la pieza, porque ambos *loci* se entrecruzan y complejizan con
concepto de reinstalación. Concepto engañoso, en este contexto. La mudanza es espacio de
reinstalación pero también de la restauración del nuevo orden y del esp

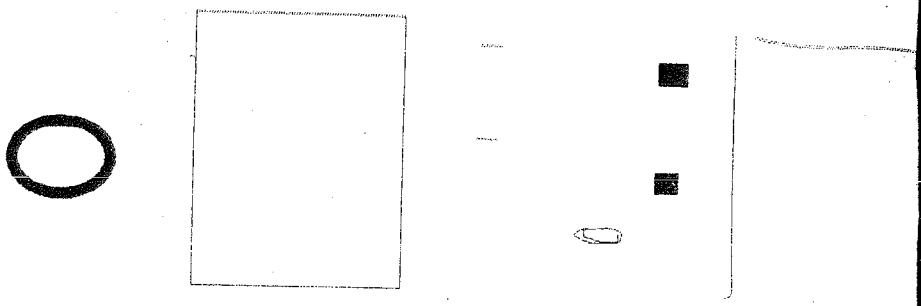
El objeto como suceso de la mudanza. Llenar espacios, como en Ionesco y en u
fotografía de Duane Michals, hasta que el objeto expulsa al hombre. De la instalación co
género de la reacción por excelencia, productora de direccionalidad, afín y nunca encerrada
una sola interpretación. La más obvia: hay aquí una enorme crítica social que no proviene
espacio social sino del espacio privado del artista semantizado por lo social. De hecho, la crít
social no la hace el artista desde él a la institución. La crítica social la hace la sociedad y aba
al artista: sus huellas en el obje

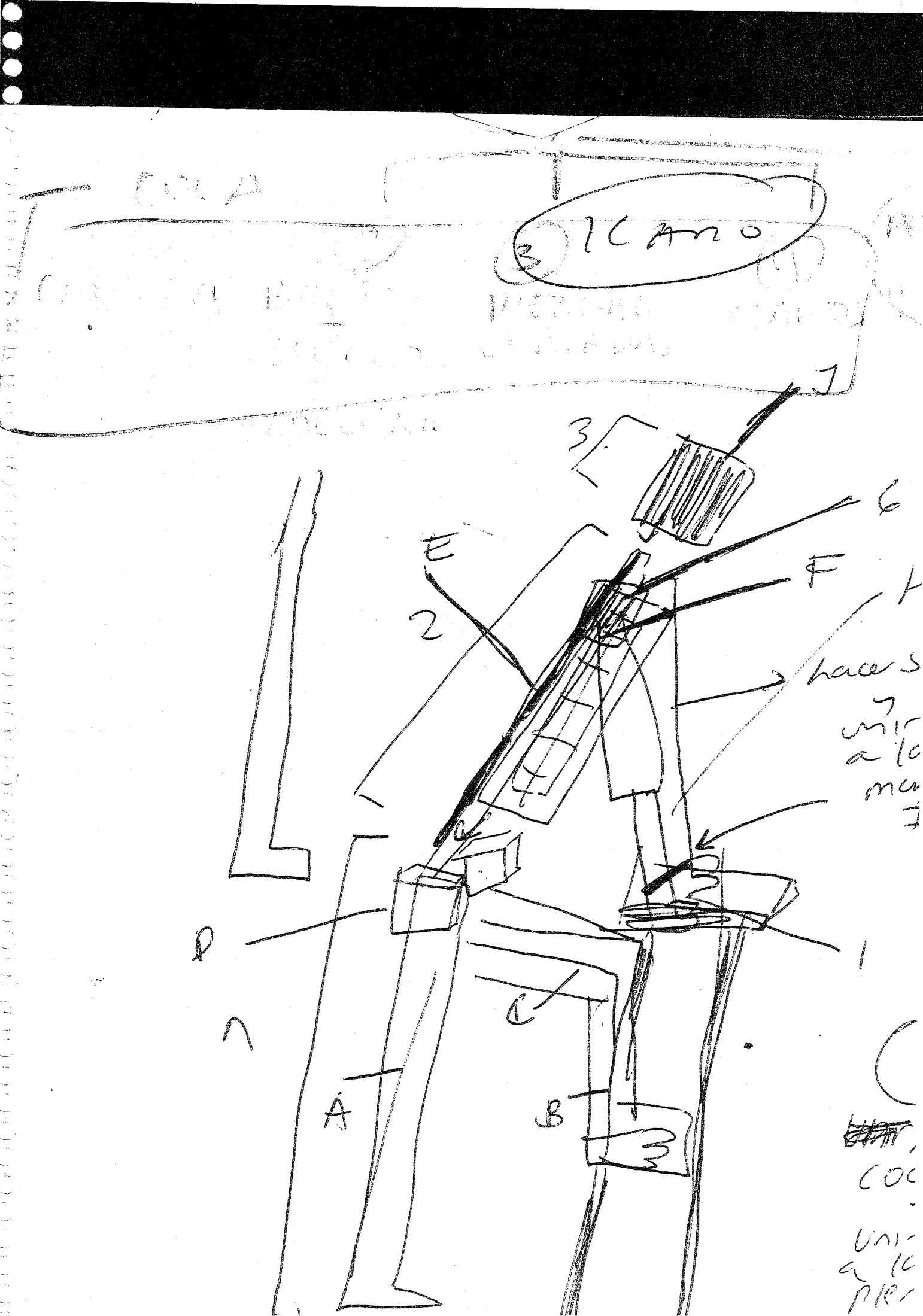
El objet trouvé y sus estrechas relaciones con lo abyecto. Conmensurabilidad de
abyección y la ternura. Lo abyecto como huella (Kristeva). Los objetos de esta mudanza no s
objetos mudables, o son los más mudable

El limbo, el infierno y el purgatorio del objet

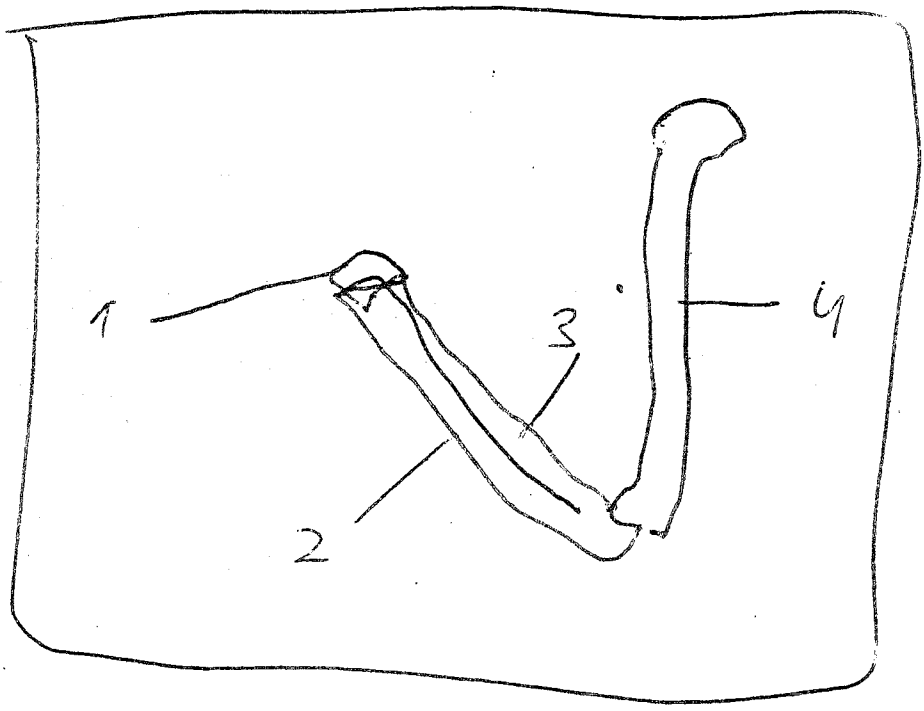
La tradición latinoamericana del grito de los objetos. La instalación del grito abstrac
de lo que ya no represent

La vivencia, la casa, el espacio social. También la transformación de los objetos, del reusar hasta que no queda us
Sobre el tirar objetos que ya estaban tirados y reinstalarlos en un espacio que, por antonomasia, no tira. De Beuys
la ecología del acto crítico: del arte como reciclaj

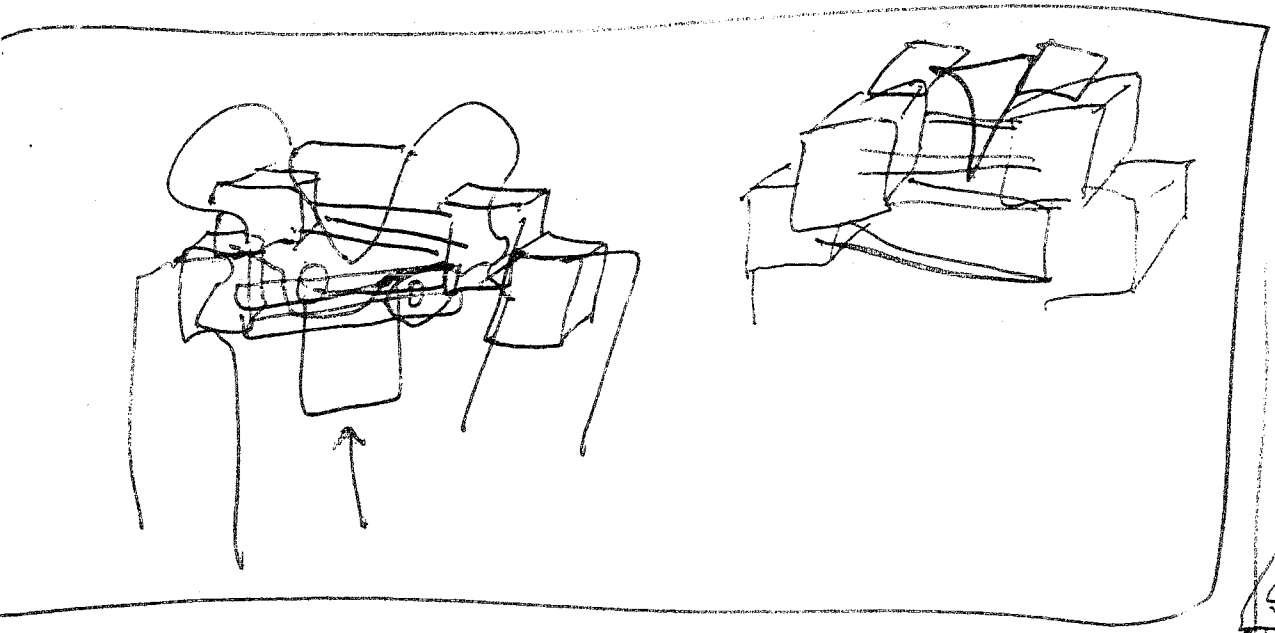


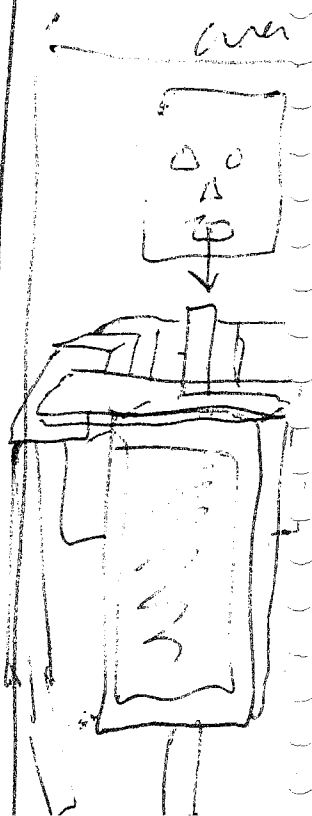

1
3
6
E
F
2
D
C
A
B

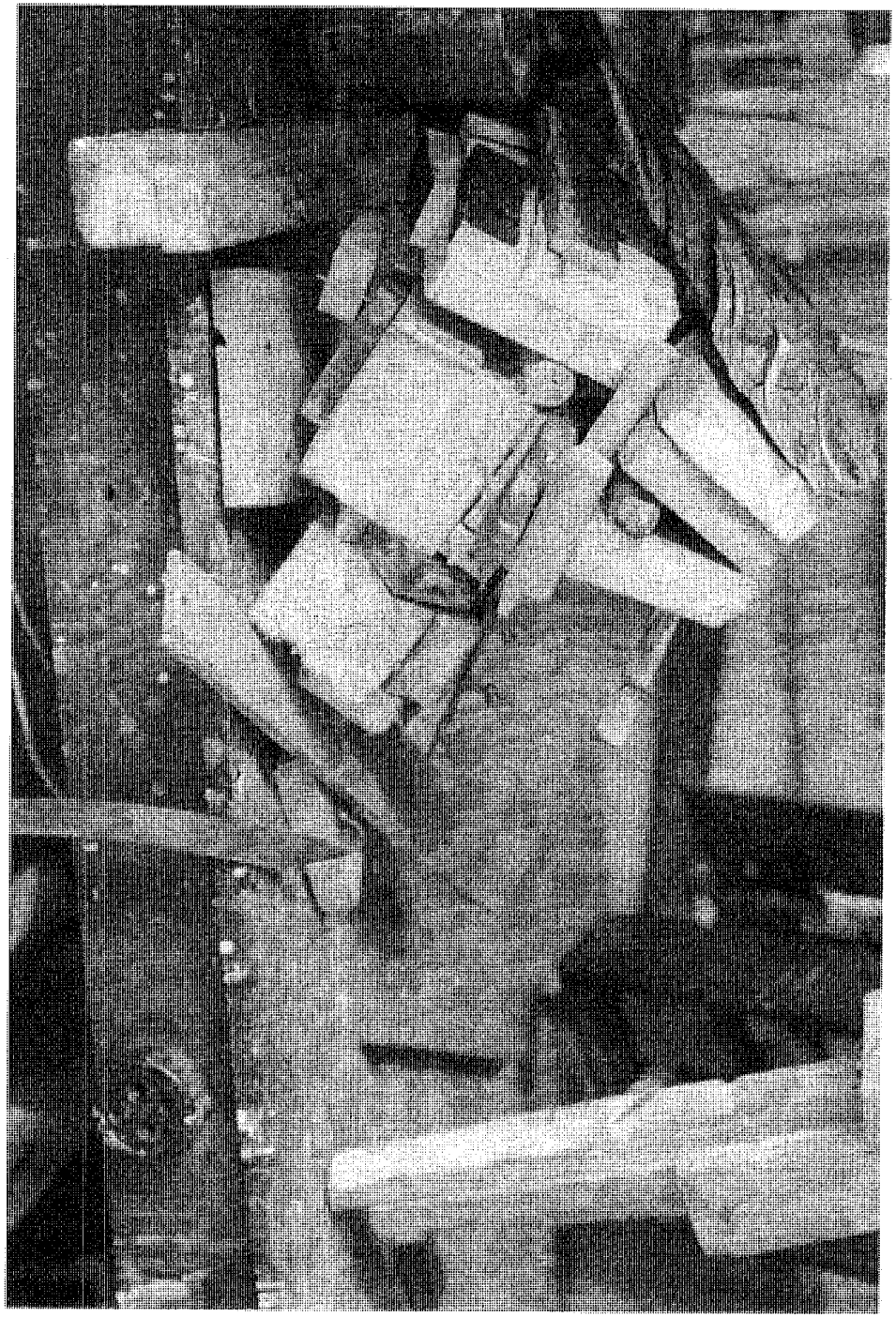
brazos

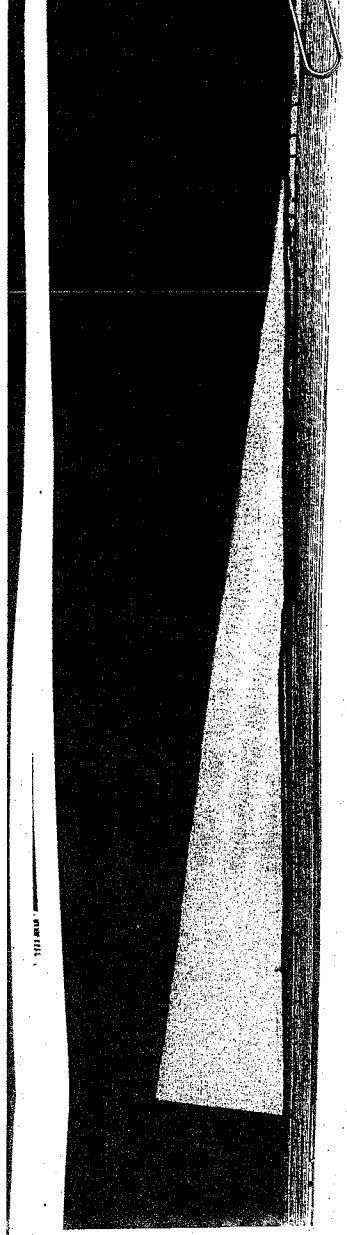


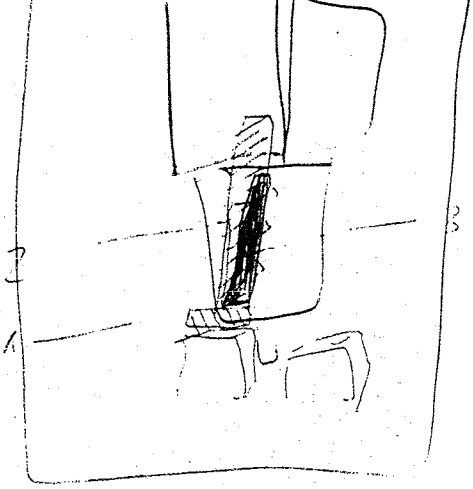
relus

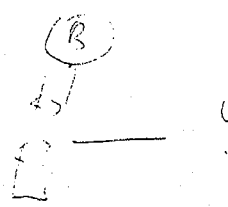


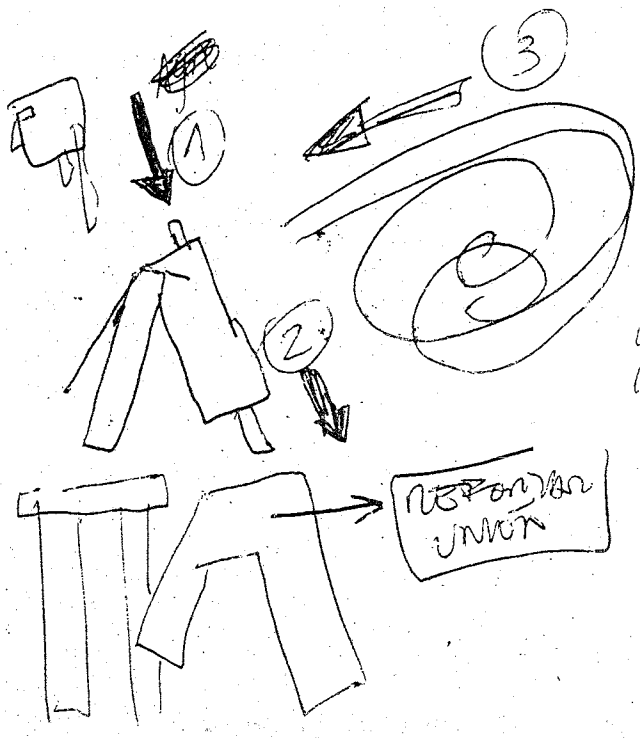










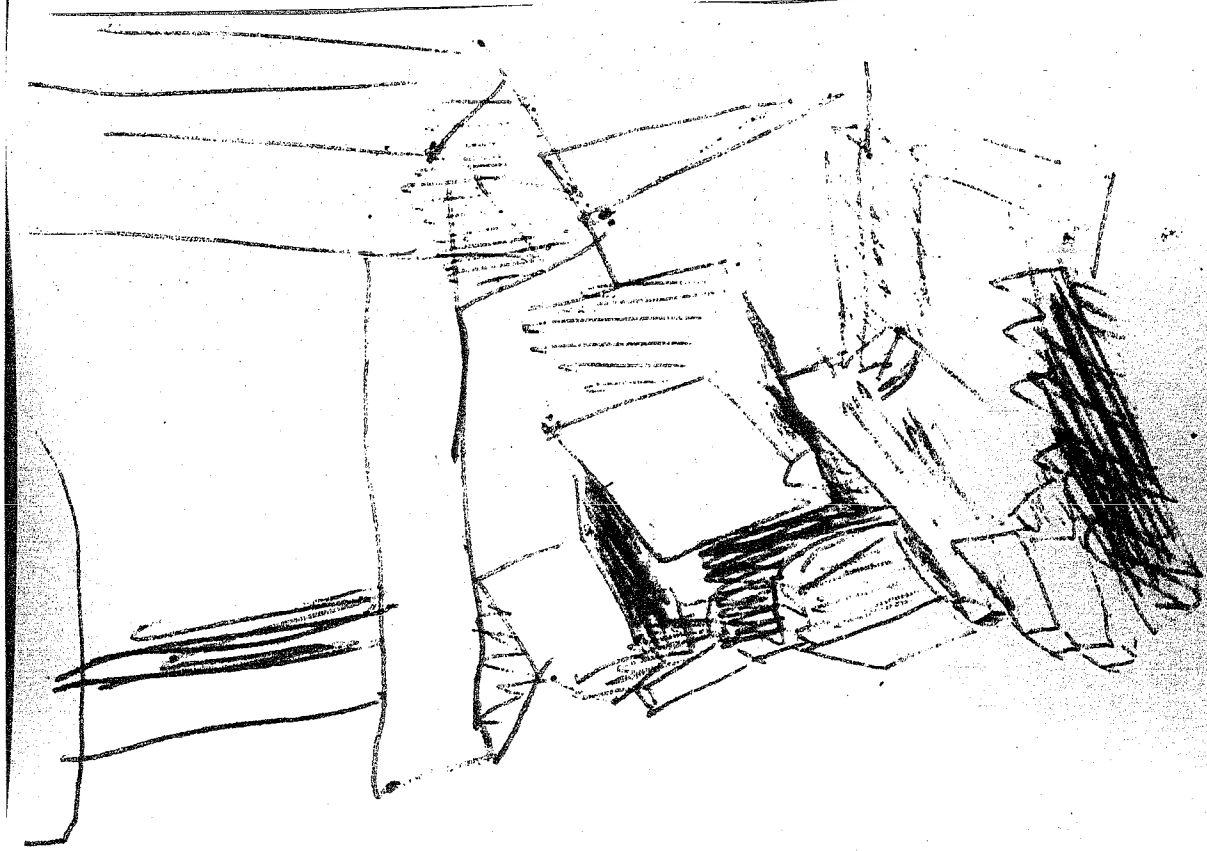


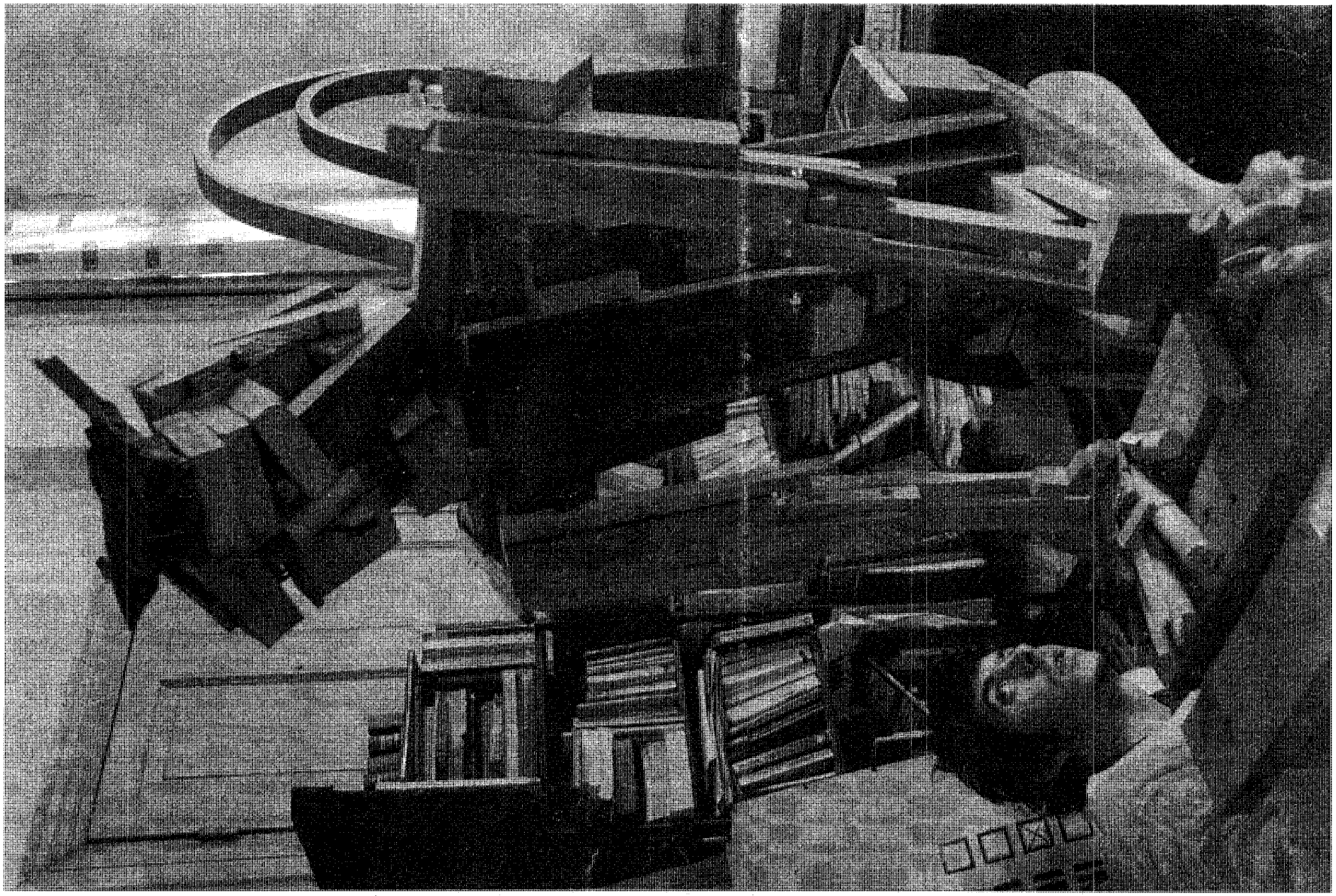
1 Pegar cola a la caña

2 Llevar cola al cajeo clavar detalle madera cola

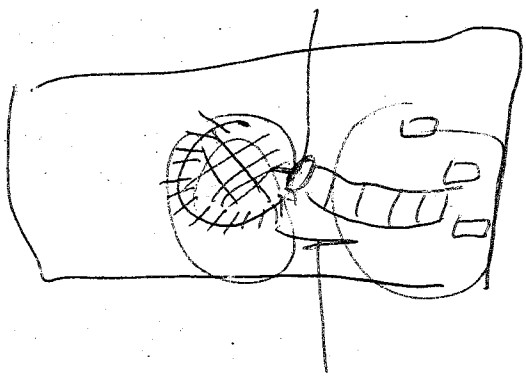
Madera de la espalda
Clavos cinco
Madera asiento

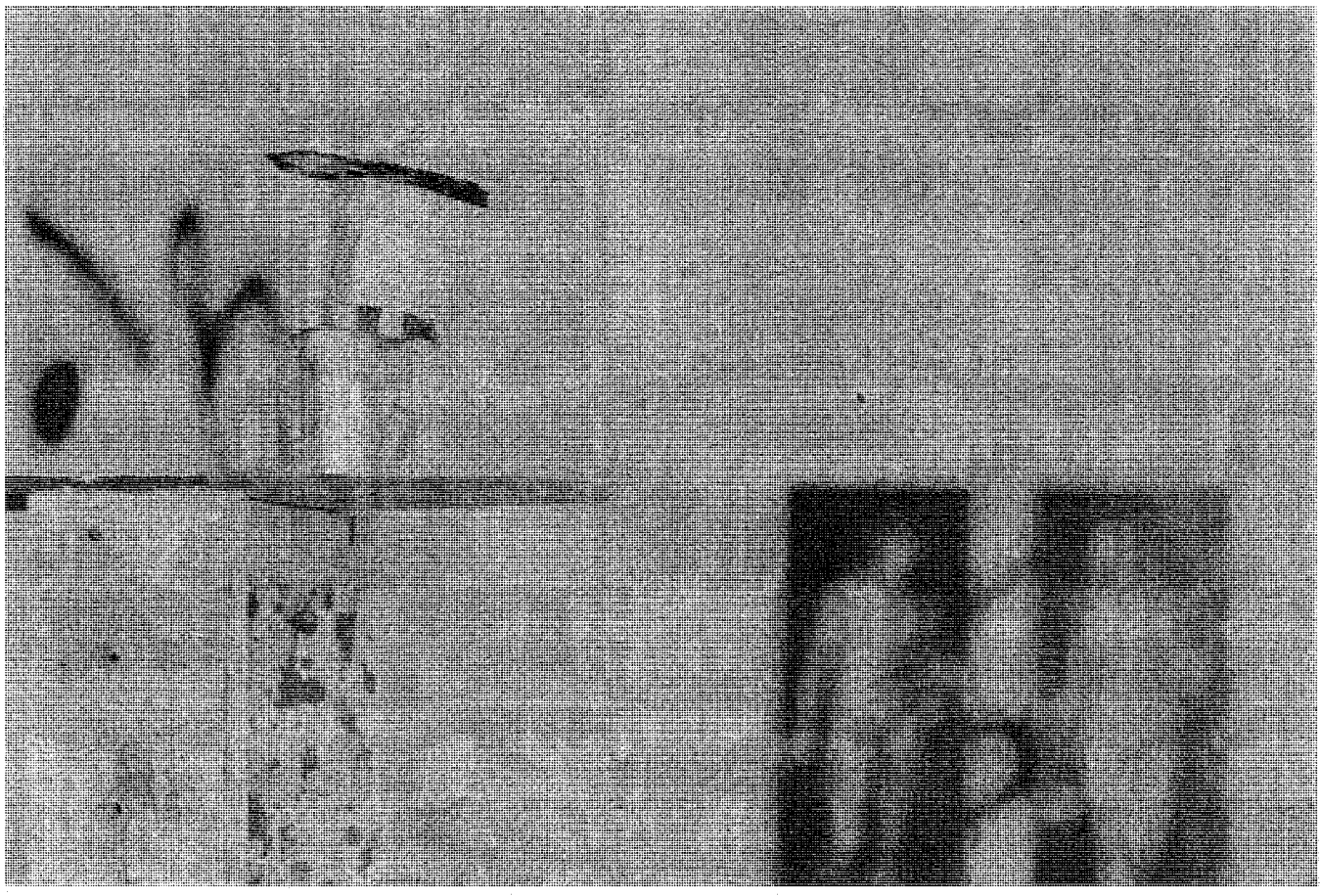
3 ALA

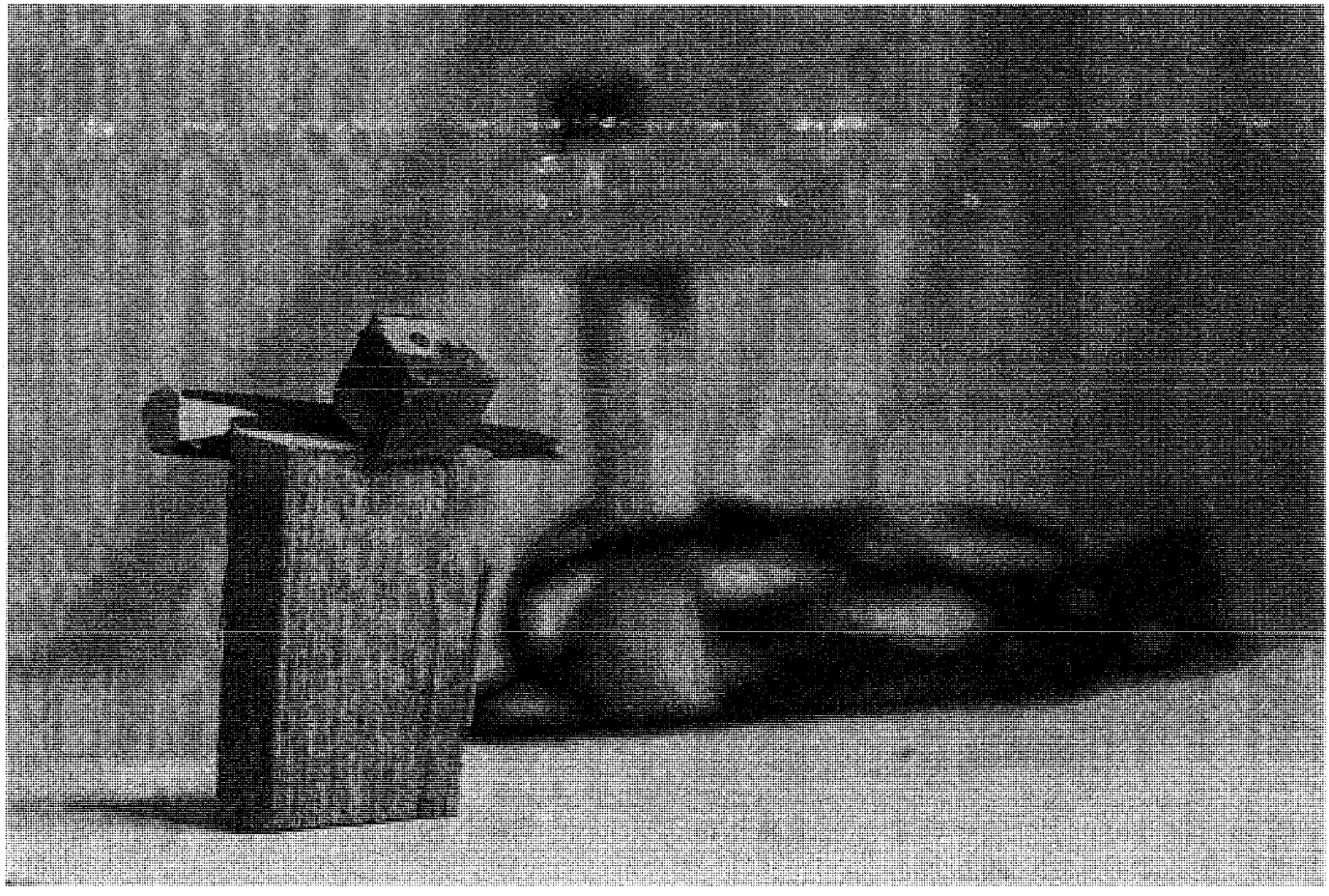


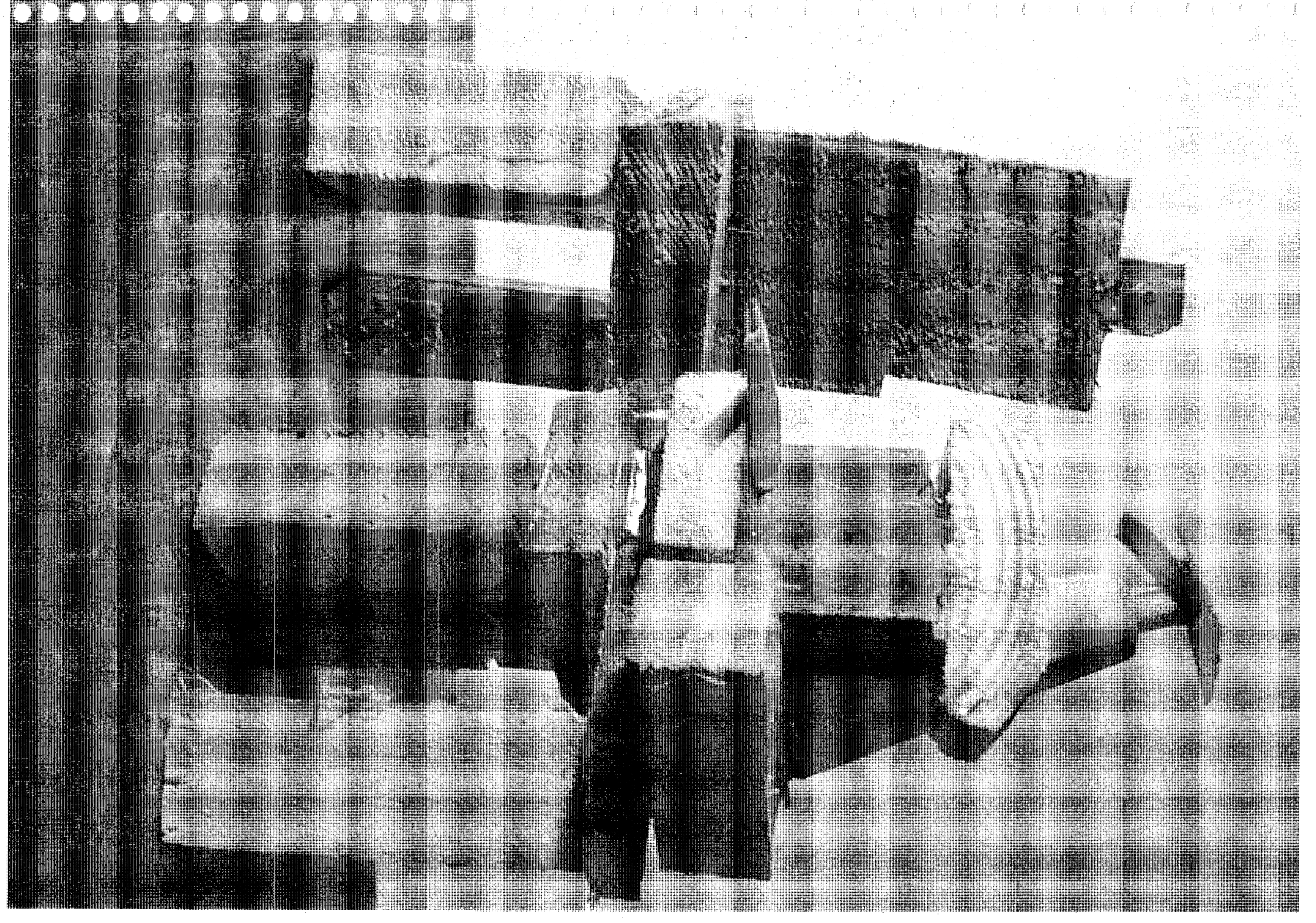


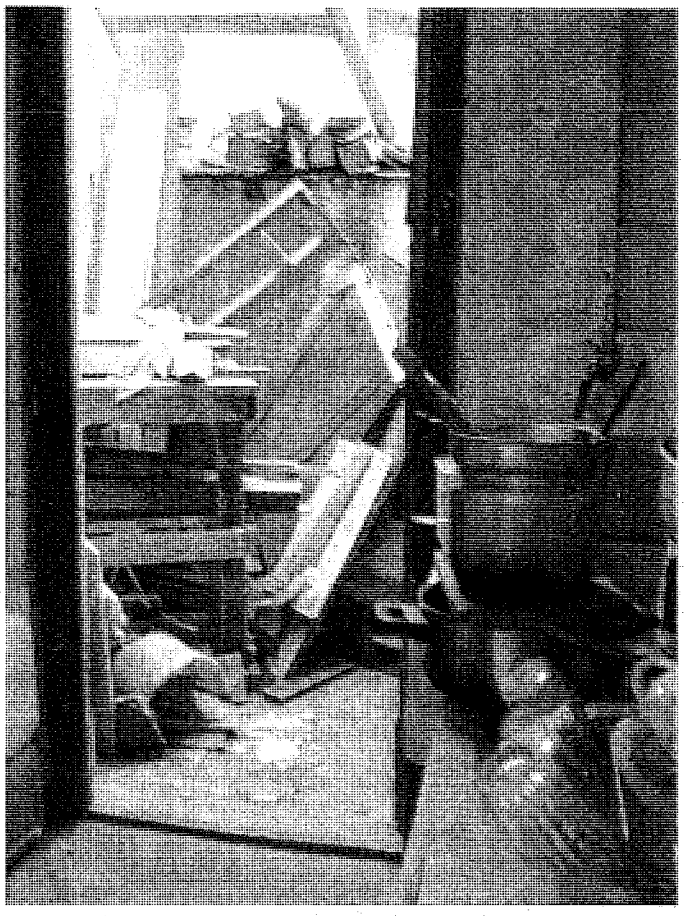
EL AMPARO DE LA FICCIÓN

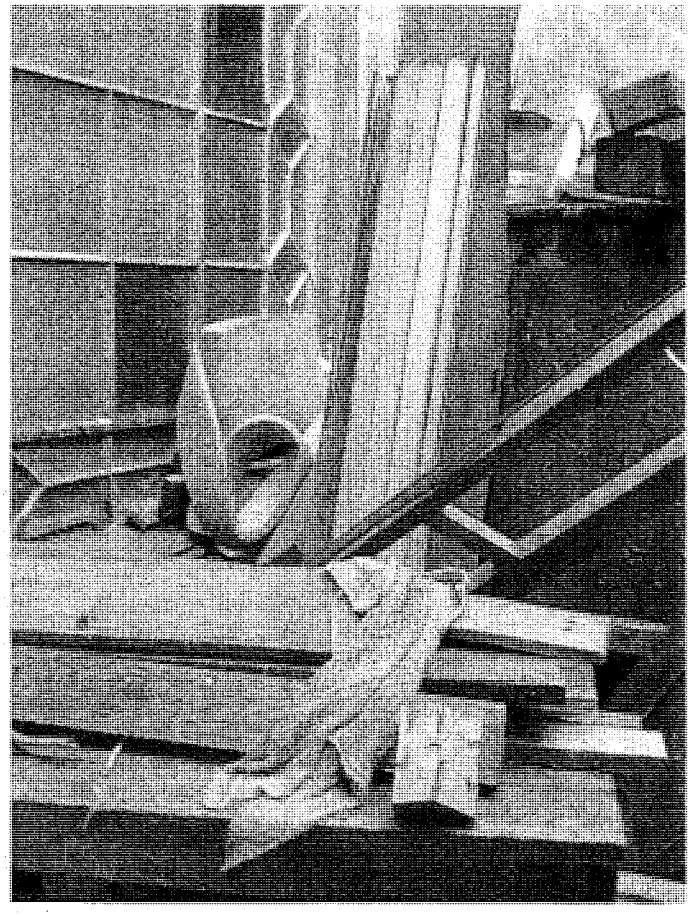


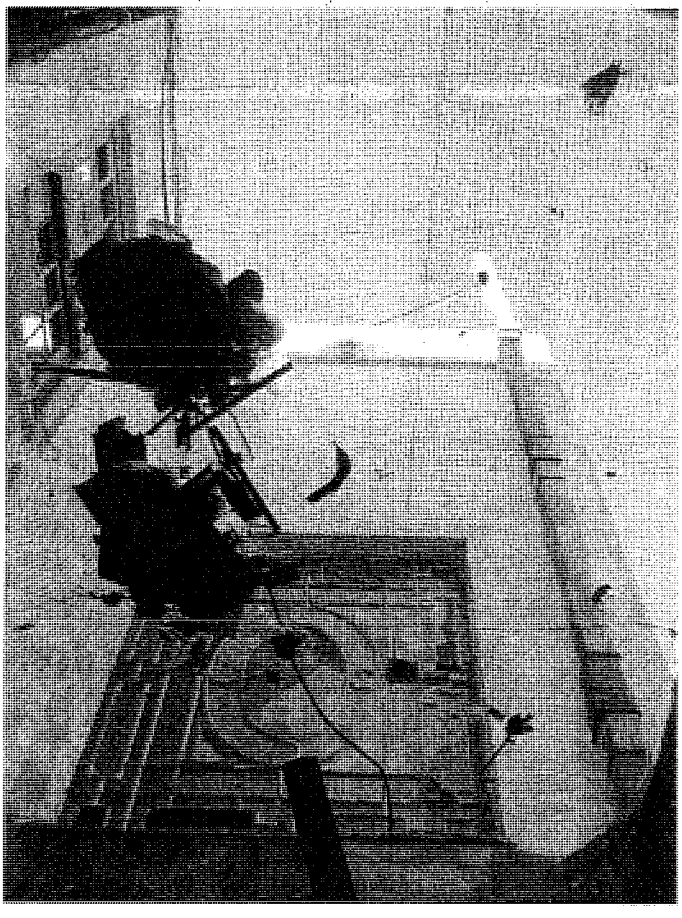


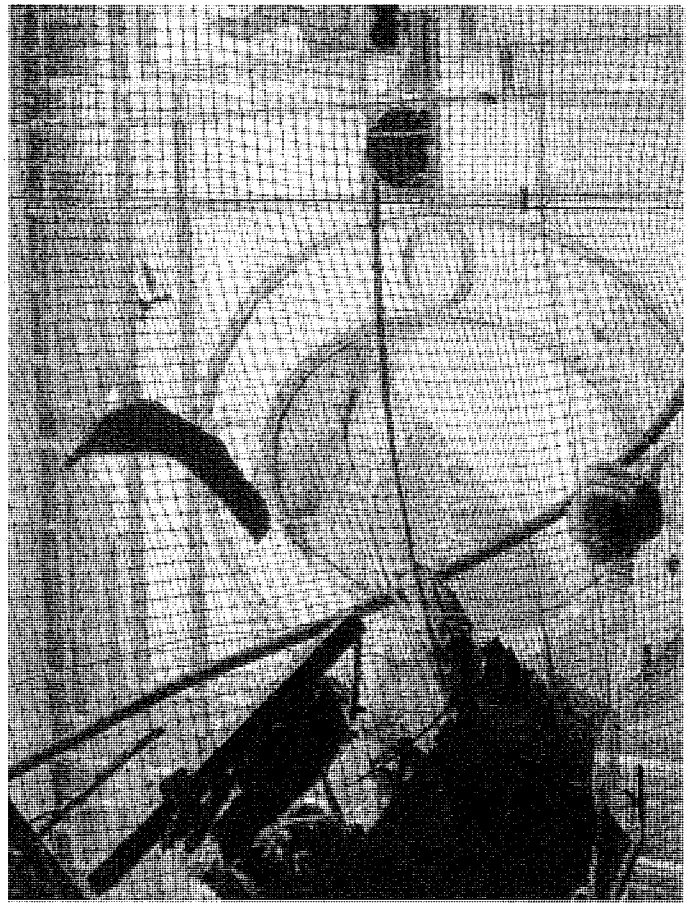


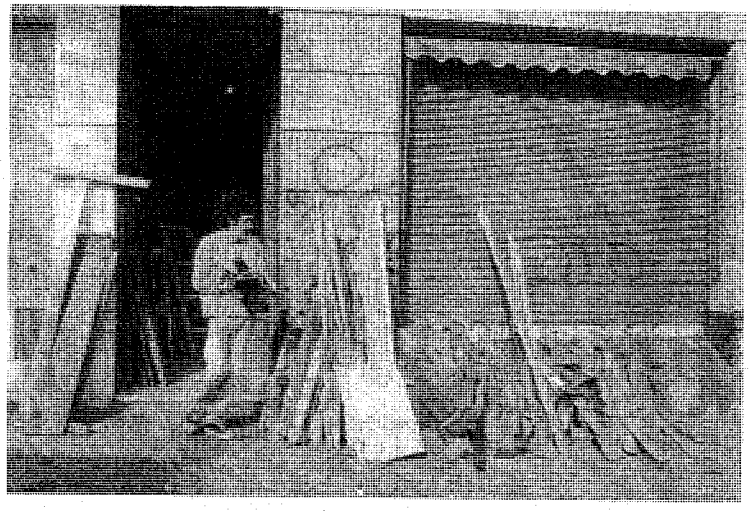


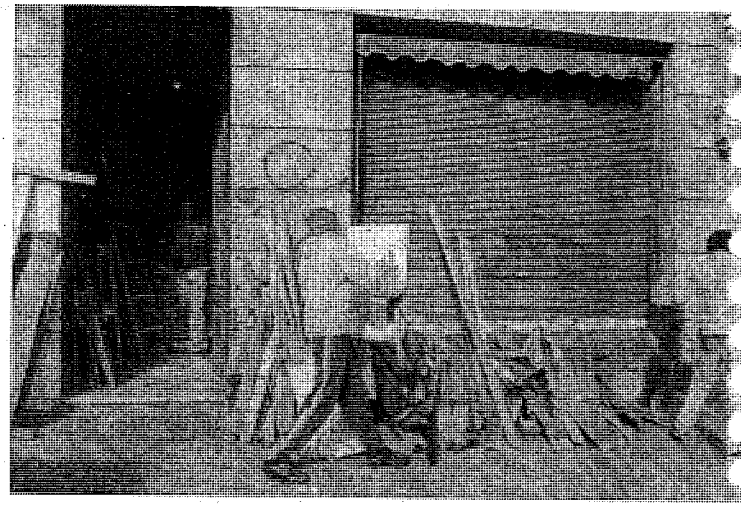


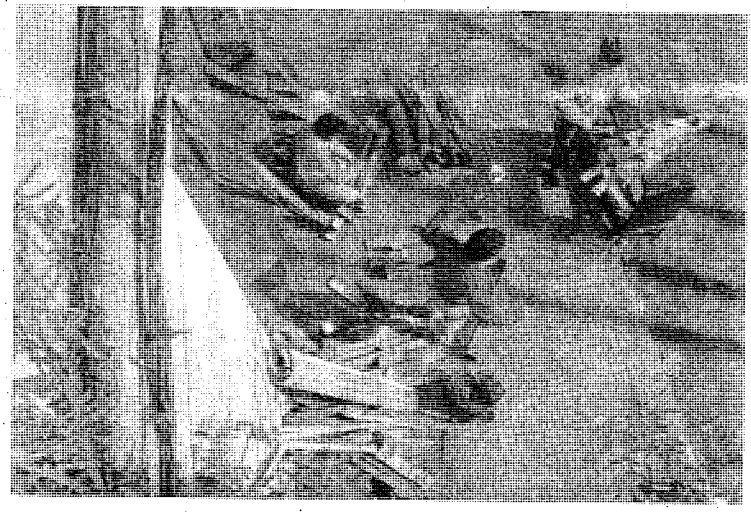


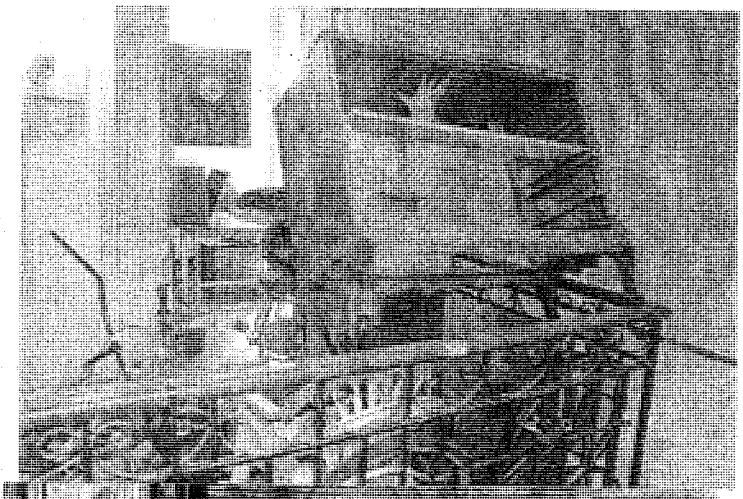


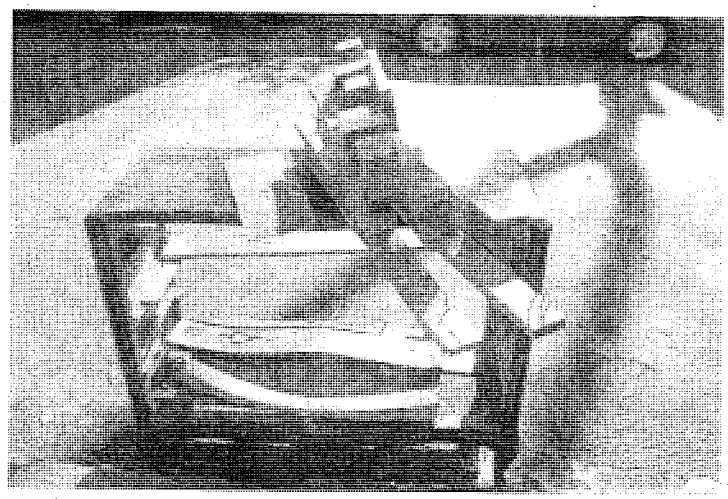




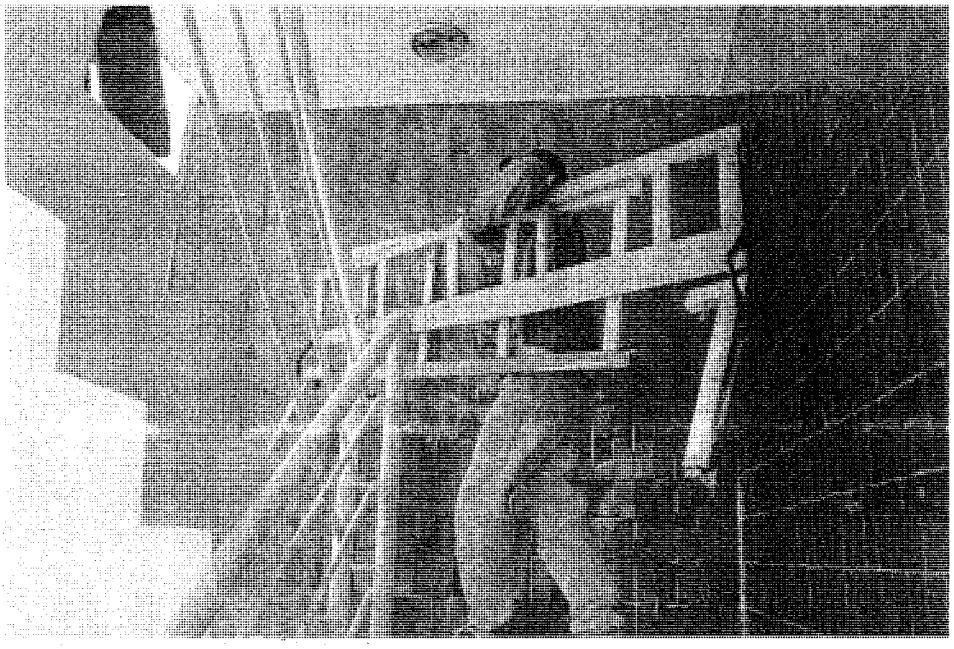


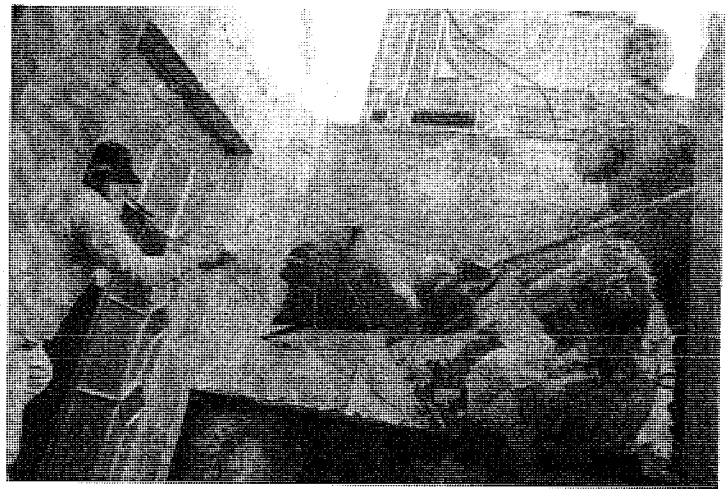


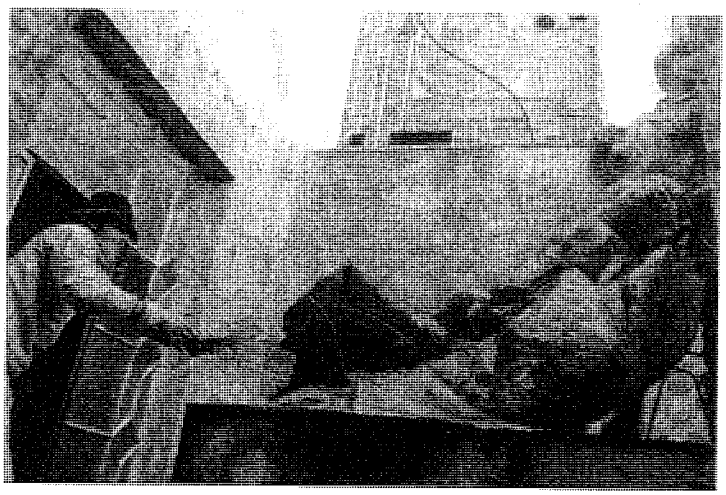


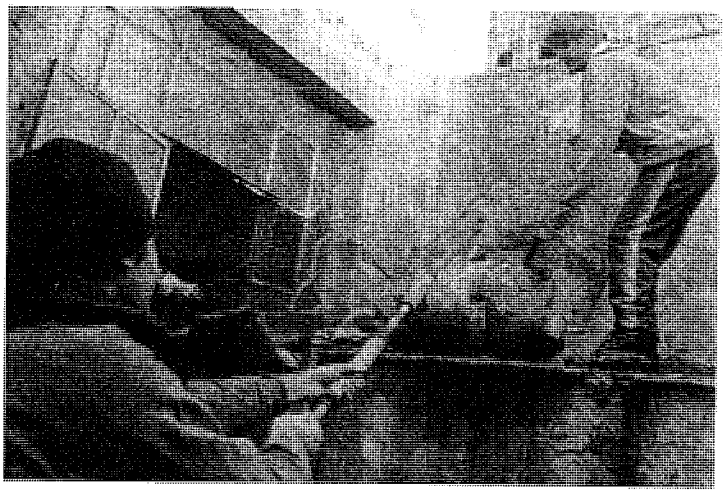


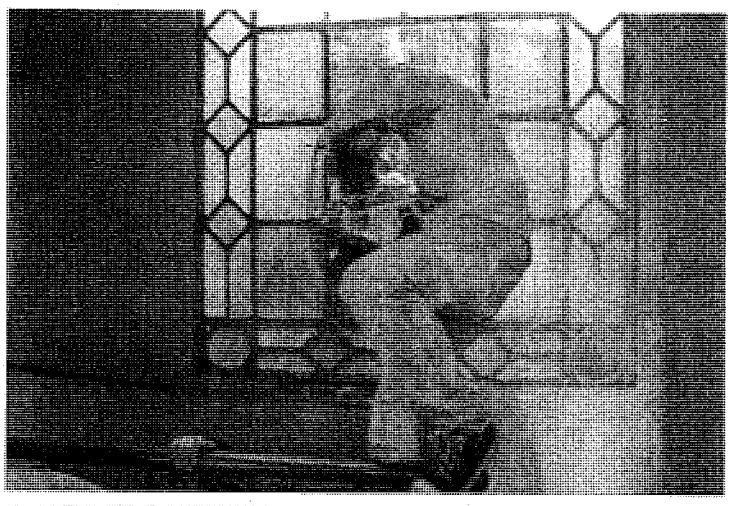
MEC

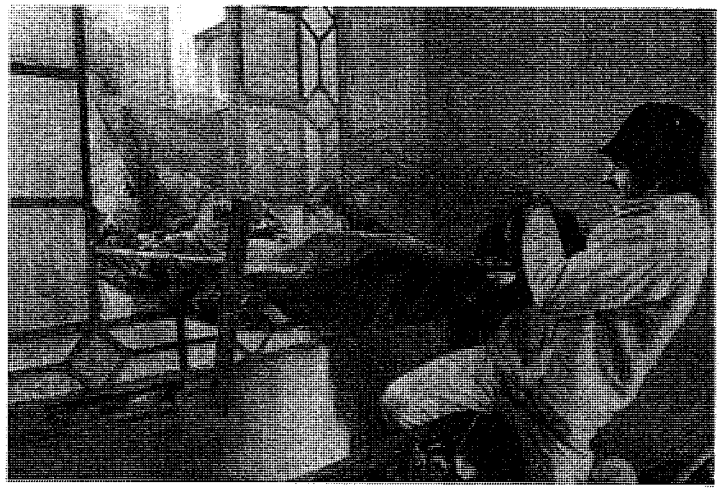


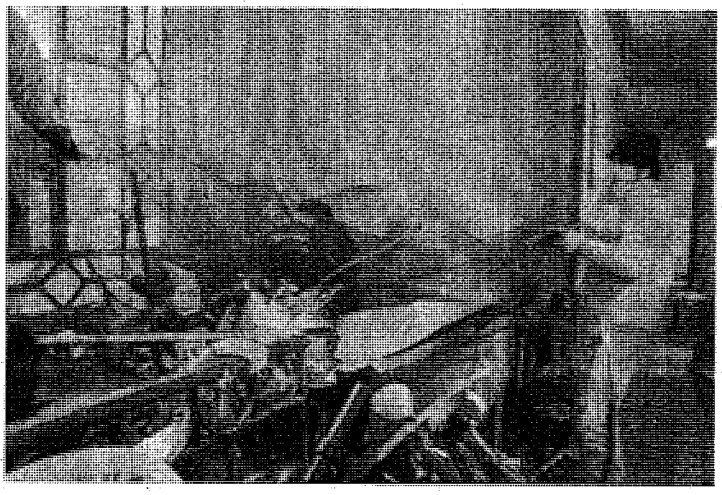


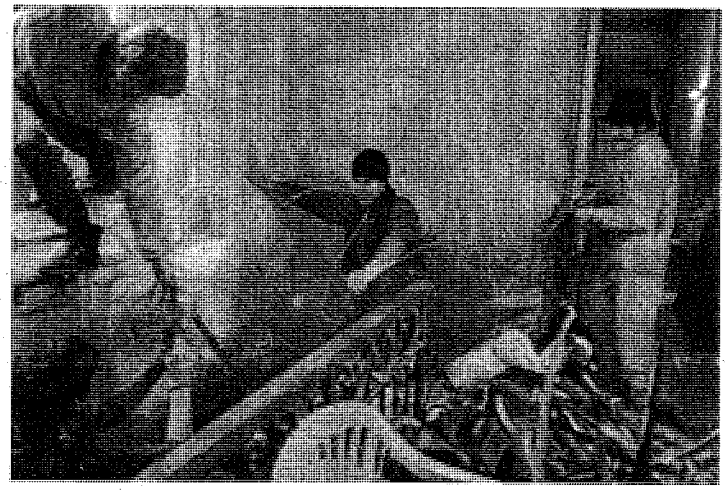


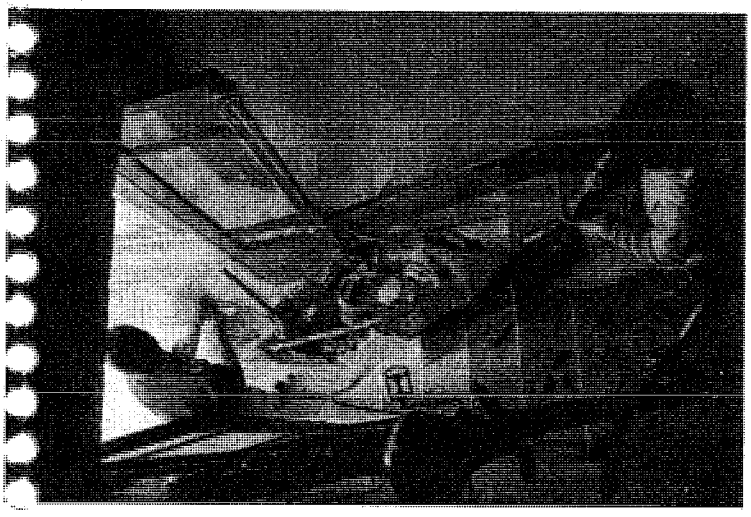


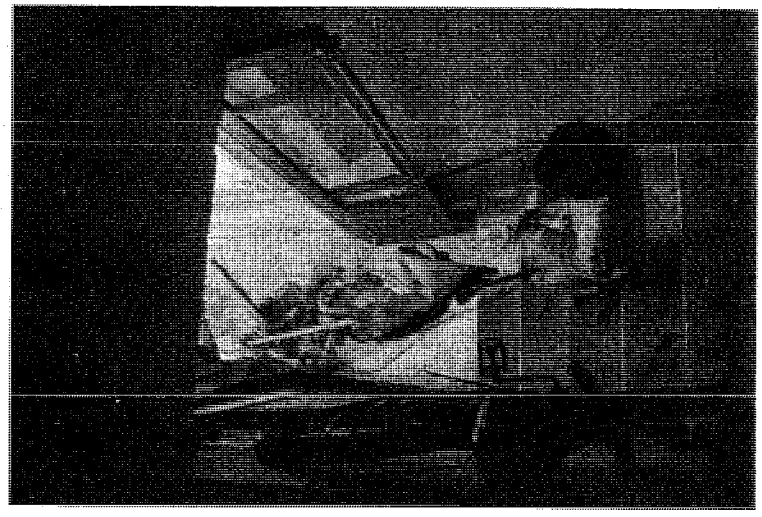




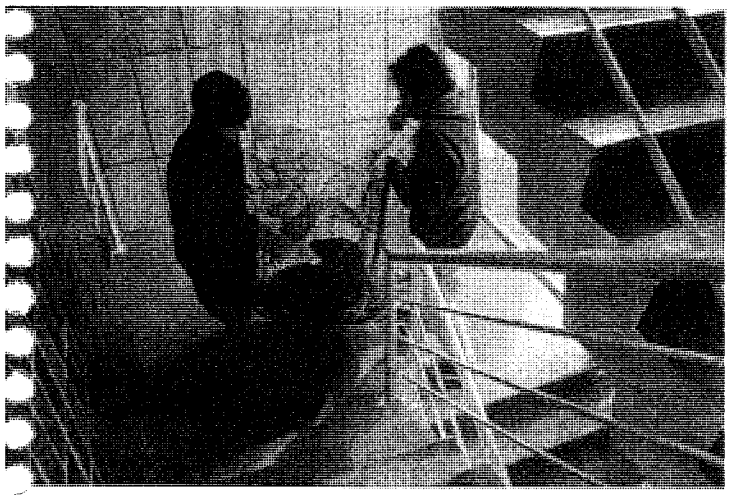


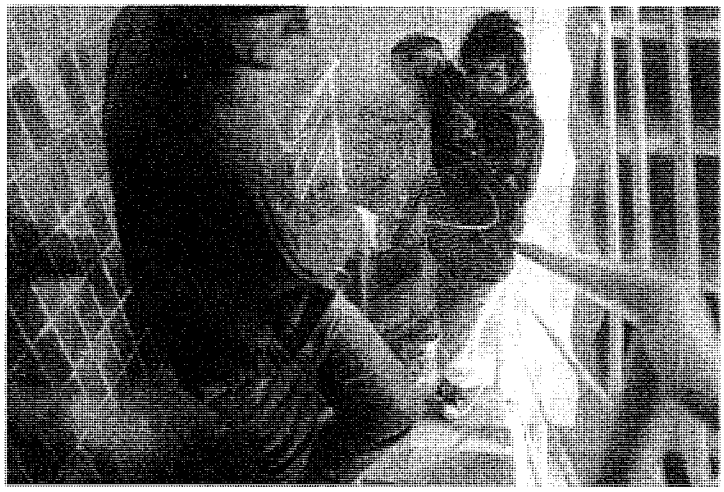


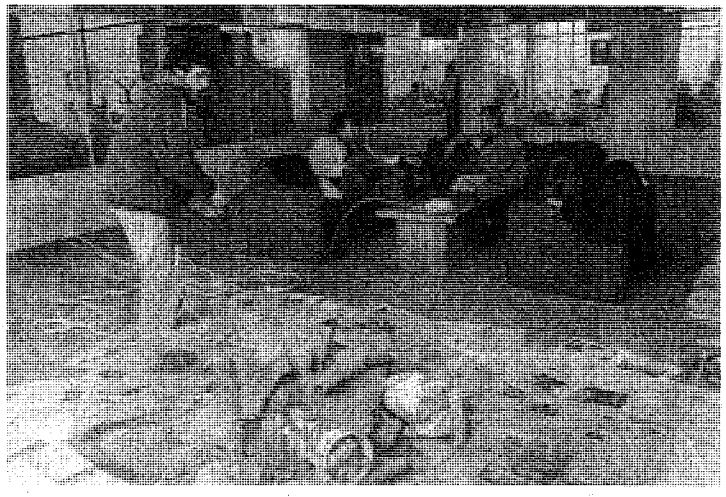


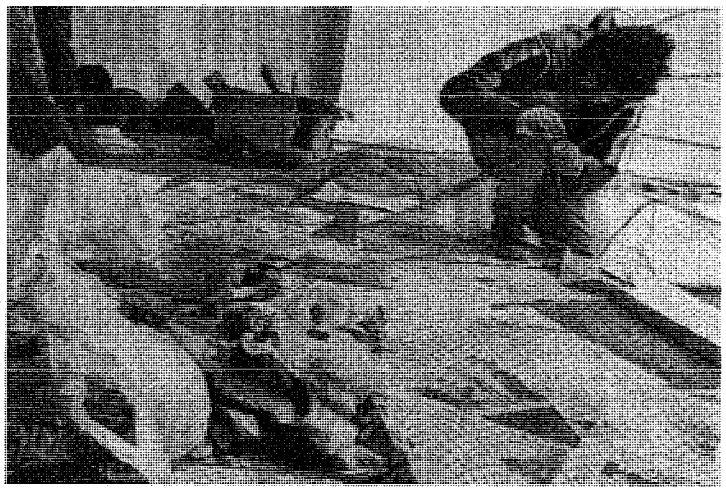


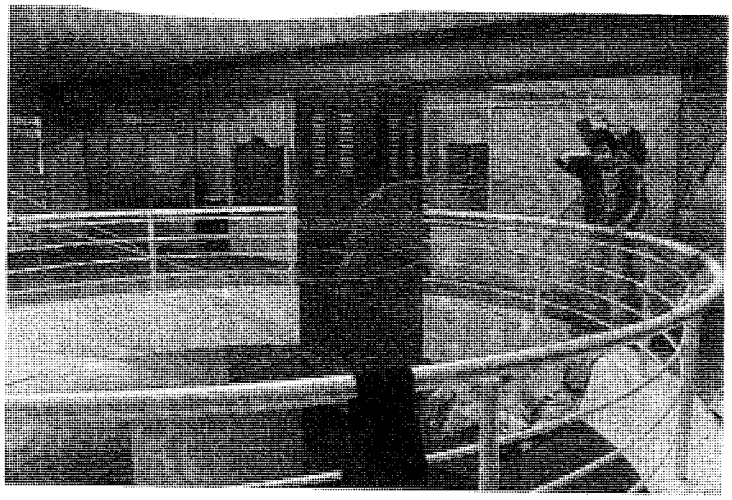
JUAN
PABLO
REBELLA

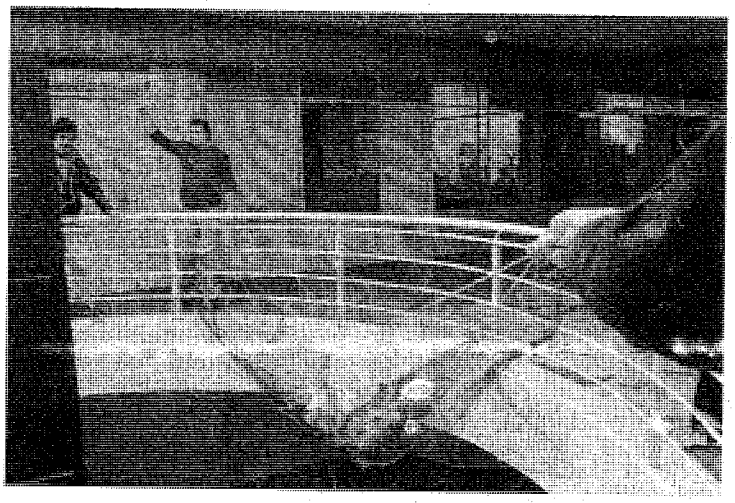


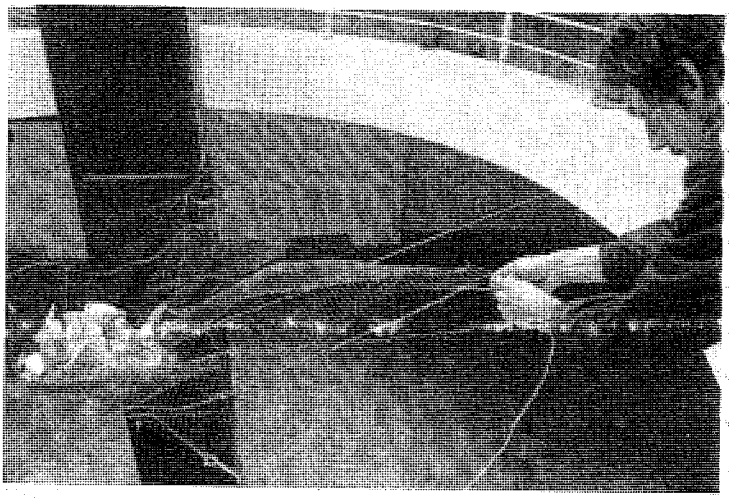


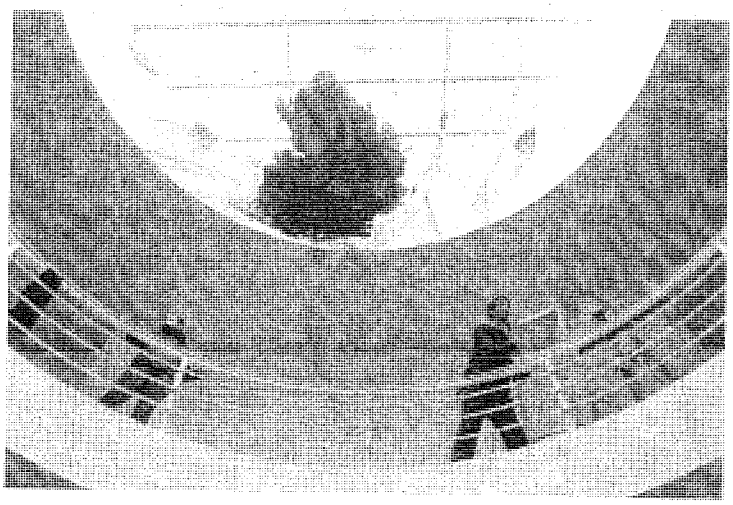


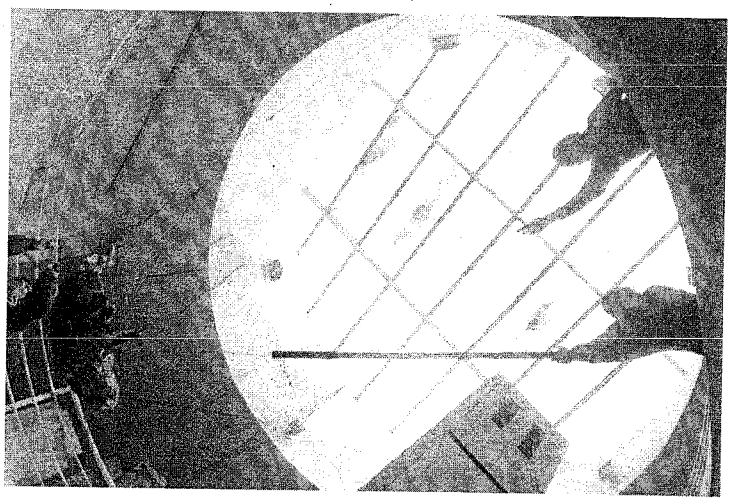


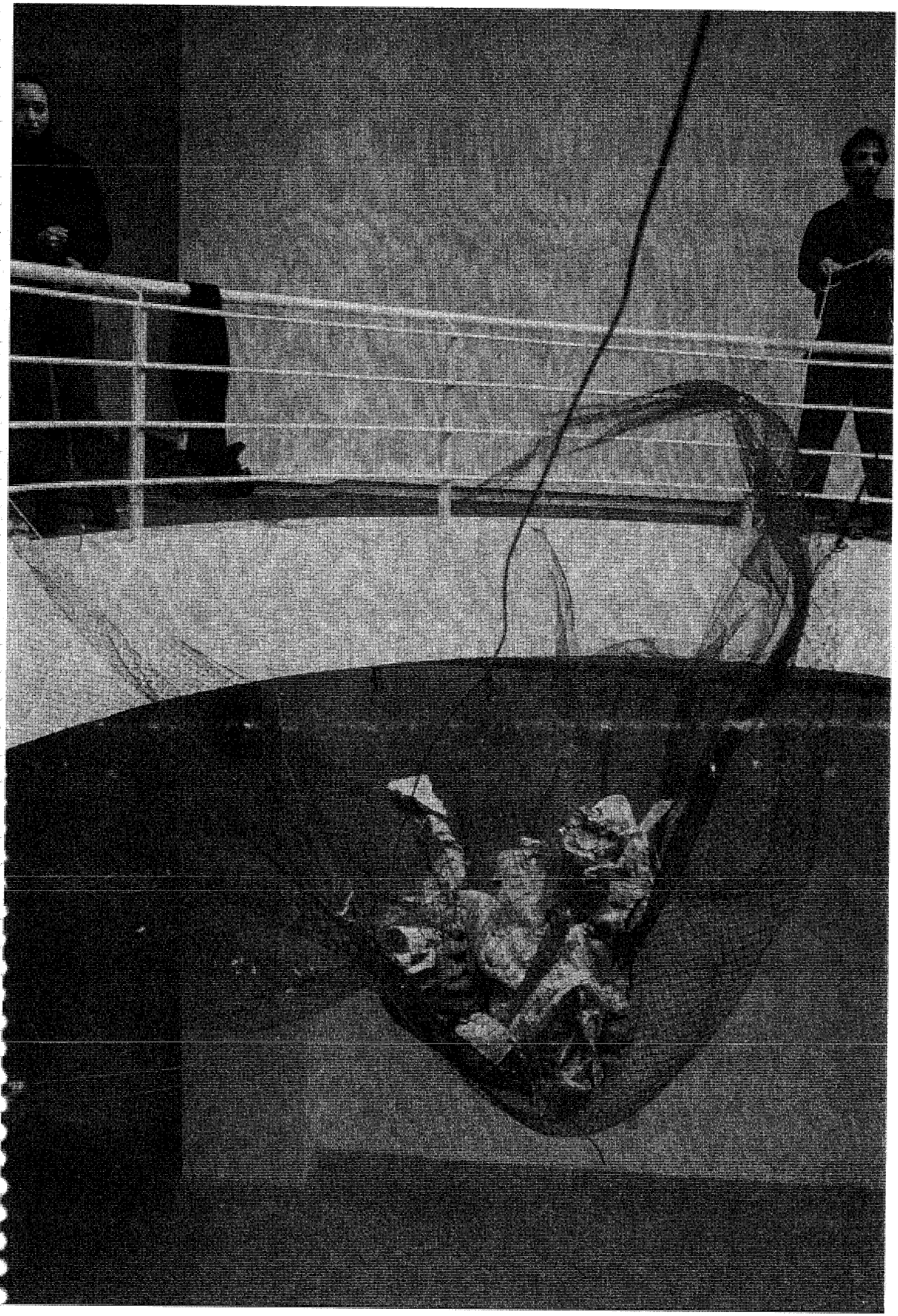


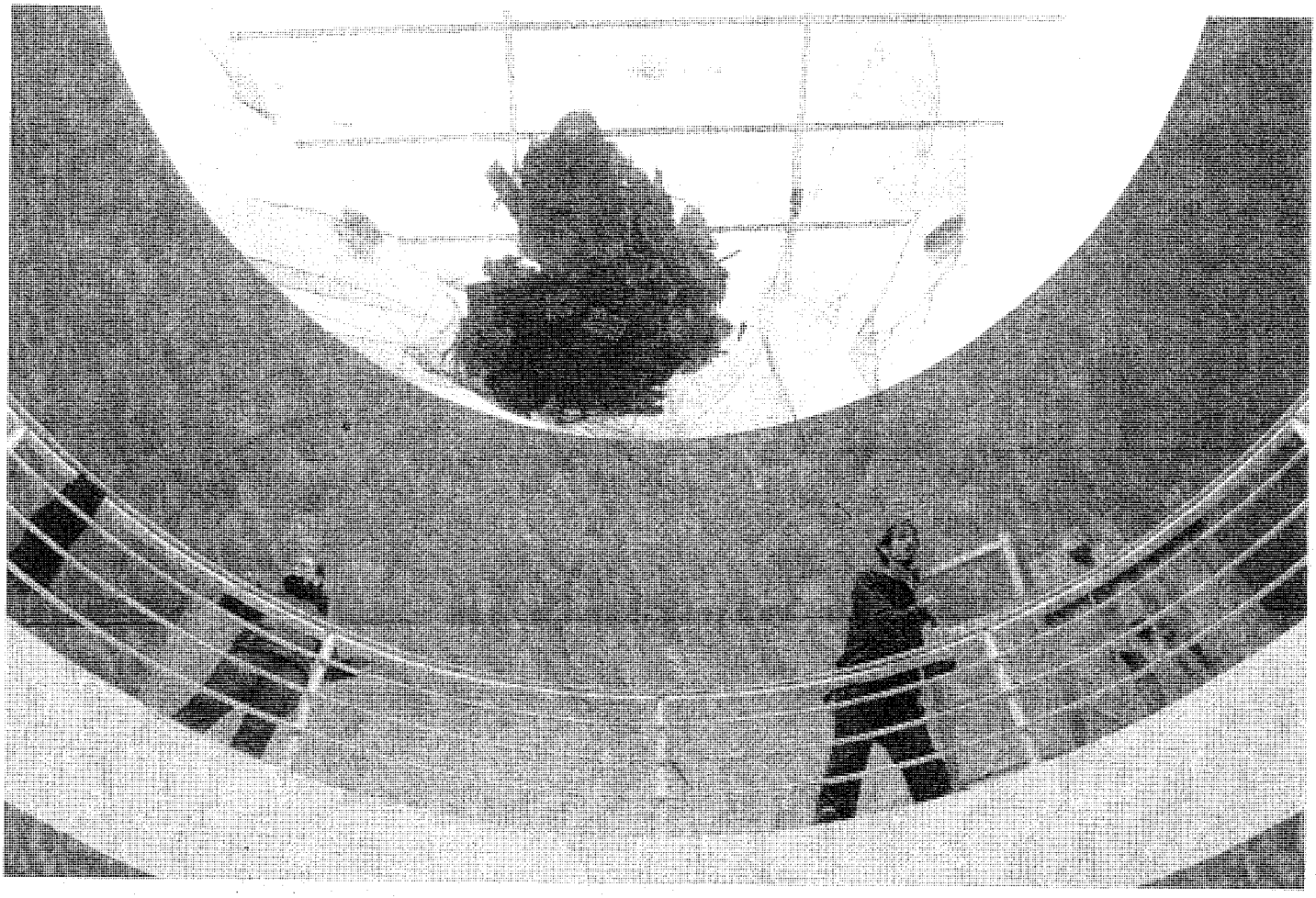


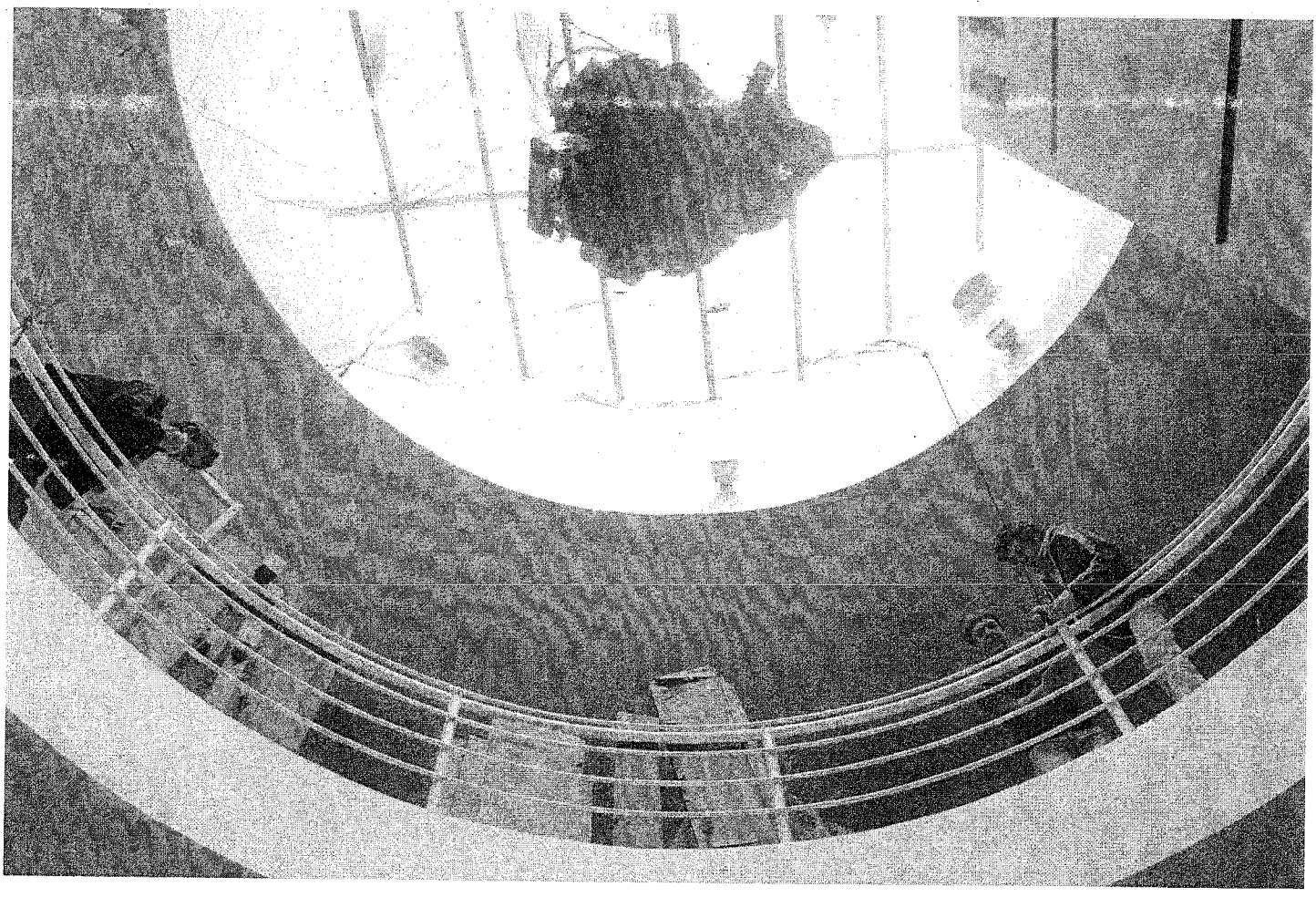


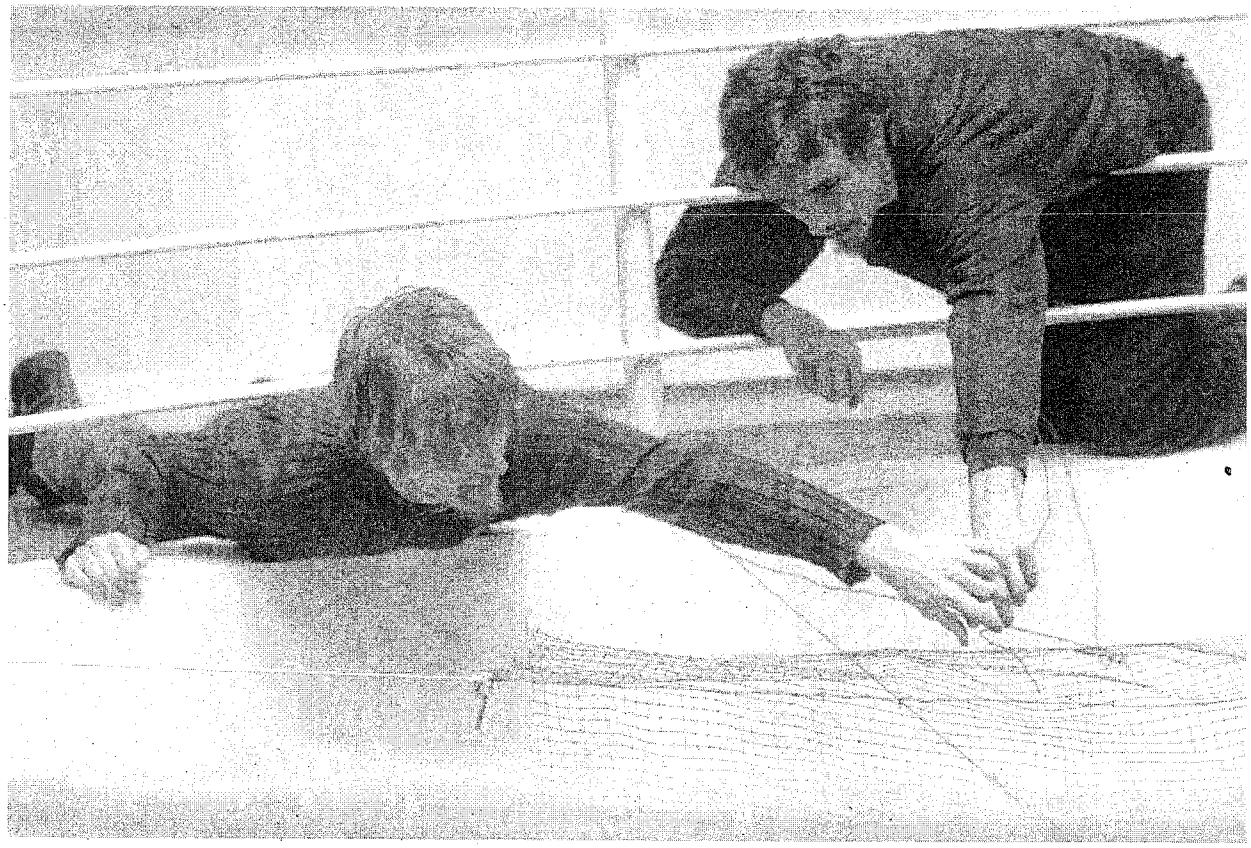


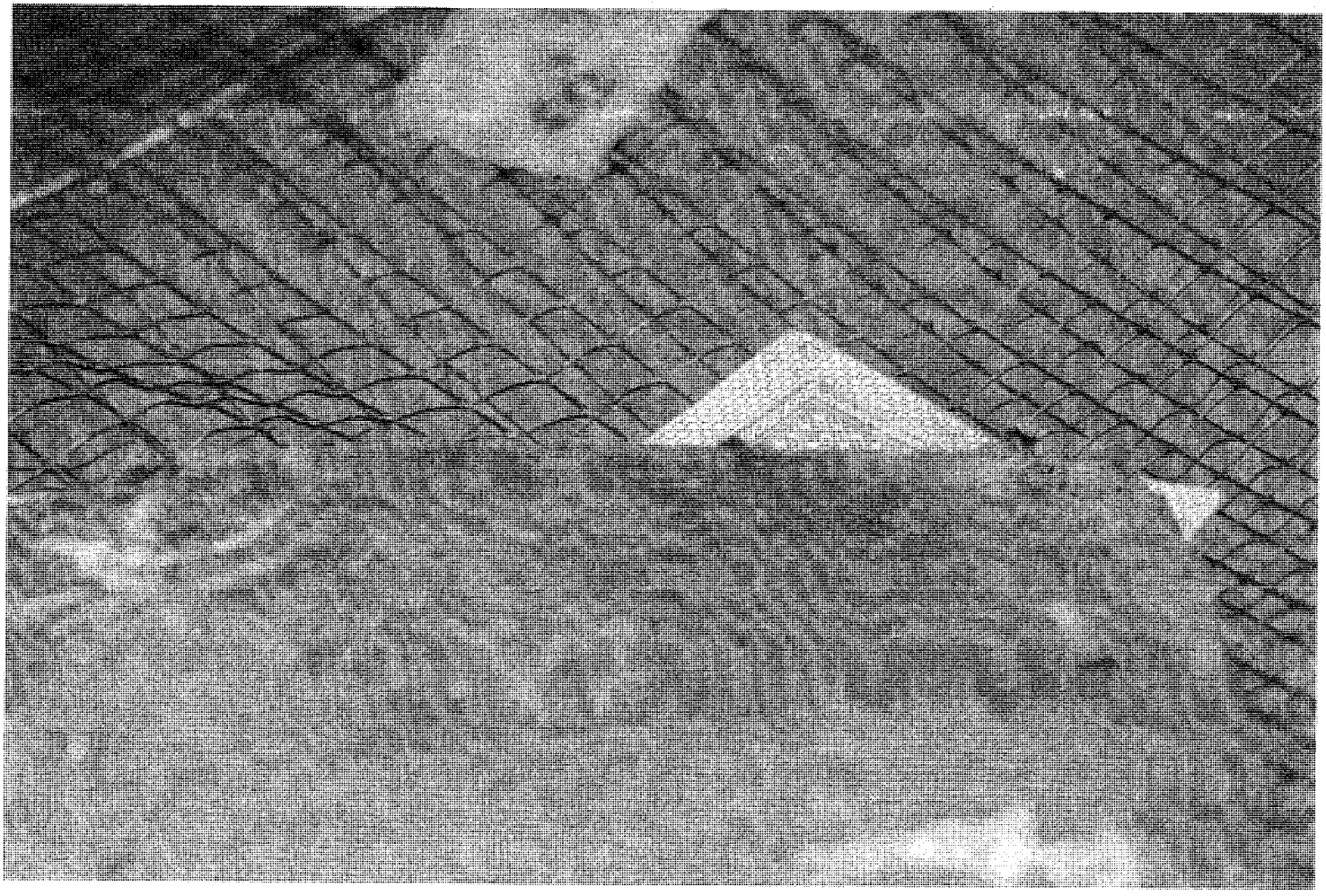


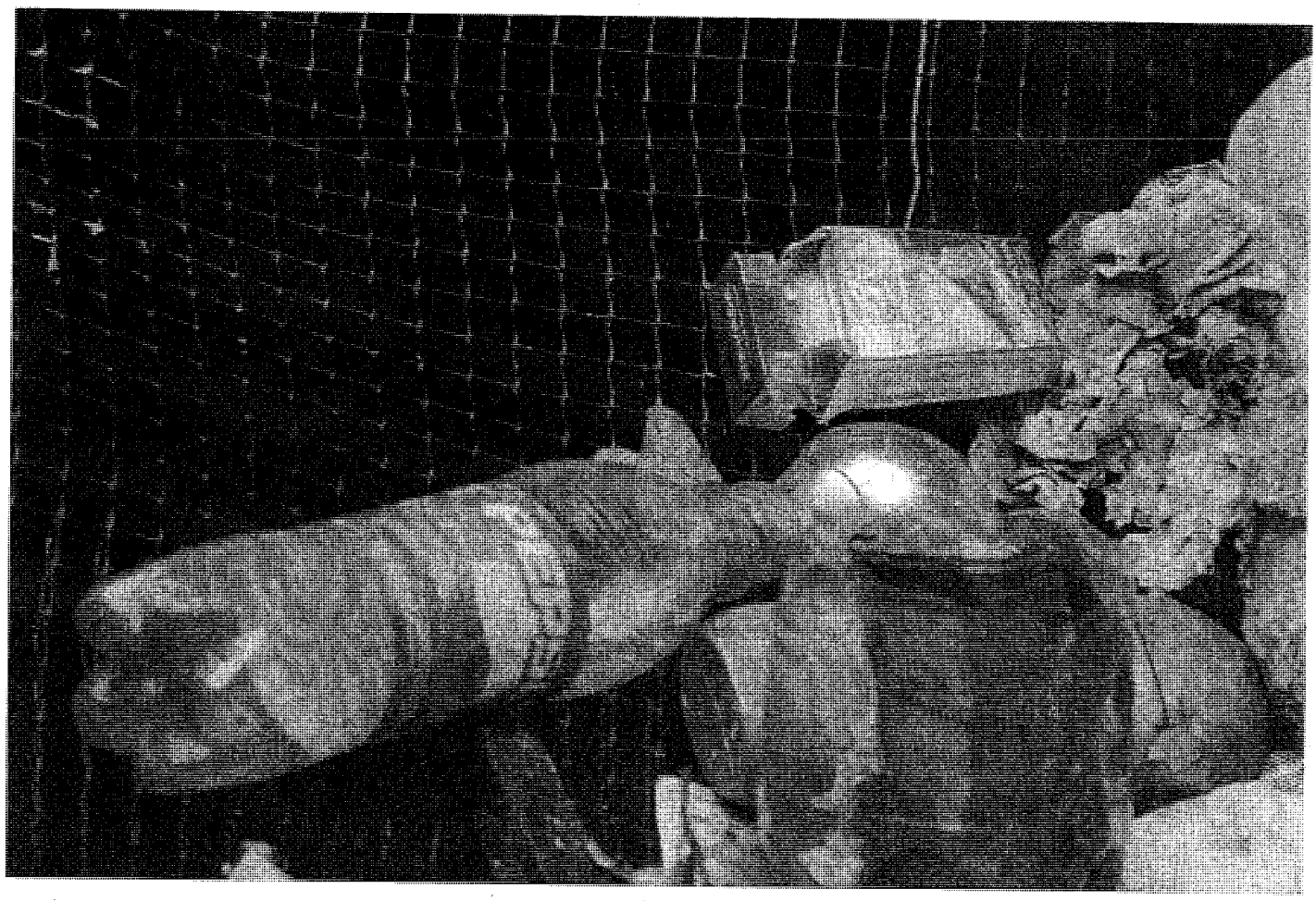


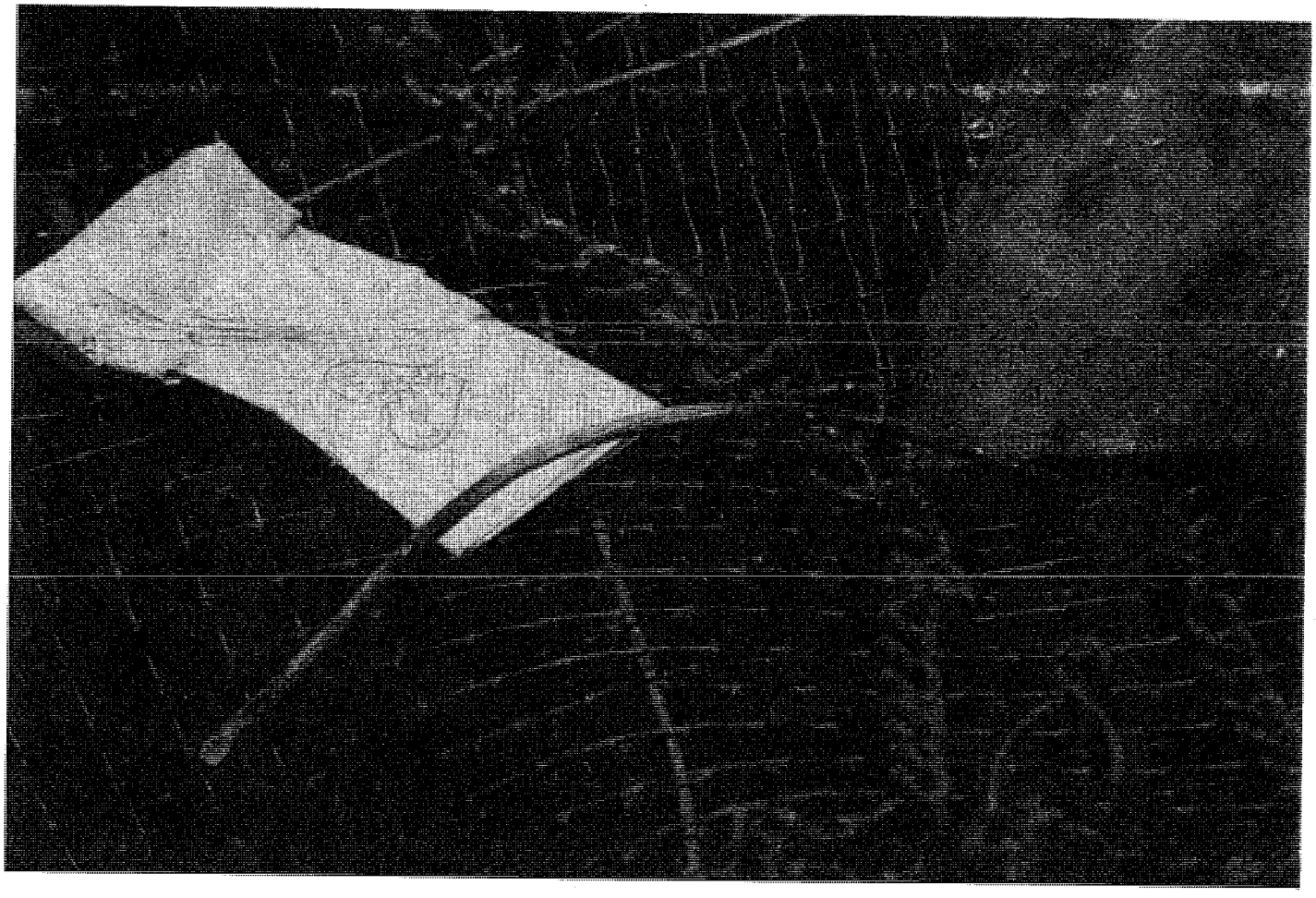












Centro Cultural MEC

Dirección Nacional de Cultura

agosto

Centro Cultural MEC
Ministerio de Educación y Cultura
Dirección Nacional de Cultura
San José 1116 - Tel: 900 22 63
e.mail: comunicacioncultura@adinet.com.uy
www.mec.gub.uy/cultura

"Mudanza / Icaria"

Primer Piso – / Intervención de Francisco Tomsich

MUDANZA es un proyecto que planea transportar al "espacio intervención" del MEC una serie de objetos que ahora se encuentran en el patio abierto de la casa en donde vivo junto con otros jóvenes de diversas partes del país, cuya mudanza es inminente. Entre esos objetos se encuentra una reja de curiosa historia, materiales desechados del taller y del baño y madera de diversos orígenes y formatos encontrada en su mayor parte en la calle, conservada durante un tiempo y luego desechada.

ICARIA es un concepto que aborda dicha mudanza y su exposición en un espacio institucional (como grupo escultórico) desde una lectura del mito de Ícaro, tanto a través de los textos integrados a la muestra como mediante su diálogo con una obra ("Icaro", madera trouvé, 2006) que representa a Ícaro a punto de emprender el vuelo.

3 al 24 de agosto / 11 a 18hs. Entrada gratis

"Vagabu

Planta Baja - / Foto

Las fotografías que compon
durante los aproximadamen
2004 por Medio y Lejano Orie
Tomadas en Turquía, Egip
(Sumatra), India, Nepal, Chi
entre los más de cuatrocien
lugares que me fascinan des
relatos que comencé a devor
Panta Astiazarán

3 al 24 de agosto / 11

LABORATORIOS DE LUZ

Diseño y Coordinación - Jacqueline Lacasa

Este proyecto plantea hacer un recorrido por el territorio de las artes audiovisuales uruguayas en la actualidad, a través de cuatro instancias complementarias: el trabajo del artista, los espacios de producción teórica, el trabajo transdicipliniario y los circuitos de difusión cultural.
Estas cuatro instancias establecen zonas del quehacer artístico en las que se trabajará en la modalidad de laboratorios que provoquen el encuentro con los hacedores y promuevan el diálogo de los distintos agentes, proponiendo vías de acción para el desarrollo del medio.
Trabajar con laboratorios de luz, según el teórico español José Luis Brea, supone generar una estrategia donde la luz es aquella materia cuya función es ayudar a desmantelar el mundo para conocerlo y comprenderlo. Uno de los factores fundamentales para el trabajo en el campo del arte, es afianzar la articulación de la estrategia conceptual propia de cada artista y su posición en el campo artístico. Para lo cual las clínicas de cada uno de los laboratorios serán compendiadas en una publicación que tomará los principales aportes de los participantes, conformando una cartografía del estado actual.

Laboratorio I - El otro por si mismo
Partiendo de la propuesta borgiana de reconstruir la biblioteca a partir de los fragmentos encontrados, este primer laboratorio implica la presencia de los artistas compartiendo con los asistentes su recorrido artístico personal, explicitando móviles y estrategias que permitan conocer y comprender su propuesta artística. Para abrir la posibilidad de intercambio en esta instancia se promoverán cuatro encuentros donde artistas de diferentes espectros compartirán sus experiencias.

Primera clínica. Viernes 18 de Agosto, 19:30HS /Artistas: Gustavo Tabarez, Martín Verges, Juliana Rosales, Cristina Casabó.

RECORRIDOS COMENTADOS

Propuesta que tiene como objetivo promover el acercamiento a los códigos del Arte Contemporáneo. Se desarrolla a través de un recorrido orientado, por las obras expuestas, donde un guía comenta y expone sobre las propuestas y criterios en base a los cuales son creadas las muestras, los artistas participantes y obras en particular. La actividad es de entrada libre y está dirigida en particular al público no especializado.

Sábado 19/ 12 hs y jueves 24/ 20

TIE

Tres

Tres e
tres fo
Tres re
Tres, n
A 100
vida y
perfor
Coordi

Vier

Preview

El audiovisual se ha expandido en estos últimos naturaleza digital- en forma vertiginosa y se nos manif modalidades.
Para abordar todas y cada una de estas manifestacione web, animaciones, entornos sonoros o instalacio decodificarlas en forma crítica. Preview es un encuen audiovisual, que nos permite entrar en contacto artísticas a través del diálogo con sus creadores y sus d

Miércoles de agosto a las 19.30 horas

Es visible que la basura antigua es más sublime que la reciente.

La madera utilizada, casi en su totalidad, fue encontrada en la calle, y fue usada a medias, en diversas épocas, guardada en algún lugar del interior de la casa (cuartos pequeños, un viejo baño en desuso) y, por fin, cuando su uso era ya improbable, abandonada en el patio.

La madera allí colocada, así pues, se instauró "basura del medio". La "basura de arriba" fue depositada (el verbo es un tanto injusto) por los habitantes de nuestro edificio cuyas habitaciones lindaban el cielo compartido de nuestro patio, sobre la "basura de abajo", que estaba compuesta casi absolutamente de finos hilos plastificados unidos entre sí formando cuadros y que fue colocada por el propietario del comercio que ocupa la planta baja de ese mismo edificio.

Entre los motivos por los cuales alguno de los habitantes de la casa traía madera de sus correrías diurnas y nocturnas se encuentran:

- insomnio
- idea de una "performance"
- necesidad de un baúl
- necesidad de una silla
- necesidad de una tabla sobre la cual pintar
- necesidad de instrumentos de percusión
- necesidad de olvido
- sin necesidad

Entre los usos constatados de la madera encontrada se encuentran: construcción de banquitos, construcción de barras para uso interno, construcción de mesas, construcción de baúles, construcción de sillas, construcción de tablas sobre las cuales pintar, construcción de olvido, construcción de necesidad.

Sonetos a dos
Serie de Ícaro

Horacio Cavallo y Francisco Tomsich

El procedimiento de composición de estos poemas es epistolar. Después
de fijar el tema de una nueva serie (siempre un personaje, situación
o momento de un mito de origen grecolatino), cada autor comienza
algunos textos, fijando ideas conceptuales
o narrativas, fragmentos de versos o, directamente, una parte o la
totalidad de un primer cuarteto de soneto, y lo envía al otro. Éste, al
leerlos, decide continuarlos o proponer nuevos comienzos.
Lentamente, una imagen compartida (Hermes frente a su agenda,
Ícaro nadando) delimita el territorio temático, y el proceso avanza
mediante correcciones y reescrituras cada vez más audaces de lo que
ha hecho el otro.

Una vez que un soneto está terminado, se corrige y se discuten las licencias.

Las series se ordenan luego con un criterio narrativo que sigue alguna versión del mito original que parezca apropiada.
Según Cavallo y Tomsich, la isla de Icaria
se llama así porque
un huracán abandonó en sus orillas
el cuerpo (con restos
de alas calcinadas) del infortunado
Ícaro.

Daniel Alem, Montevideo, Julio de 2006

-¿Y esta lluvia, papá, no nos abate?
Tendríamos que esperar un par de días.

-Mejor será que olvides las poesías
y te ates esas alas. Ningún vate

podrá darnos captura en profecías,
ni estimo que un aedo nos relate.

-Seguís estando loco de remate,
soñando atravesar las abadías.

Prefiero el laberinto y sus jardines
de mampostería, con su olor a asado,
y todo lo demás, que los turpines

del cielo y de los mares que me esperan.

-Mejor será que te hagas a lo alado,
dichosos los que nunca perseveran.

¿Es la Isla de ratas lo que veo
-a veces me confunde batir alas-
o el puerto de Canea en el Egeo?
Si yo supiera lo que sabe Palas

sería mejor alado y más ateo.
Estas islas con sus costas ralas
son todas iguales, pero creo
que estoy perdiendo altura. Estas son malas

preguntas, y peores las respuestas.
La noche se adivina cielo abajo
y el mar se hace hedor y tumba sola;

el día que los ahogados y sus fiestas
hundidas sean devueltos por las olas
saldré volando again a mis trabajos.

Dédalo, desgraciado, dijo al hijo:
seguí por donde voy, no tan arriba,
que allá el calor del sol todo derriba,
mantené querido mío un punto fijo.

Pero Ícaro no escucha ese prolijo
concepto y se lanza a la deriva.
De allá donde el calor todo derriba
se ve que cae algo, un amasijo

de plumas y tendones. Un barquero
que fuma un cigarrillo en plena popa
mirando sin mirar llena una copa

y dice al invisible compañero:
pedí un deseo, hermano, que estoy viendo
una estrella fugaz que va cayendo.

Las alas derretidas son hermosas,
el cielo por la noche es estropicio,
la llama va encendiendo el precipicio
quemando alrededor todas las cosas

Hacia el centro del fuego, mariposas
revuelan condenadas por su vicio;
parecen aleaciones de silicio
que van rodeando al héroe, generosas.

Dédalo, rodeado de sus gritos
observa desde abajo el manifiesto.
Está viejo, su barba se entrevera

con las babas del diablo. "Calavera",
piensa. "Ícaro siempre quiso esto,
así se hacen las muertes y los mitos."

Apenas en el agua resfriado,
Ícaro espera la balsa salvadora.
Ya sólo el agua pasa; se hace hora:
el sol se viene abajo. El desgraciado

comprende y se sonríe adormilado.
Pensando una venganza bienhechora
se lanza mar arriba sin demora
y cuando el astro se hunde en el helado

horizonte Ícaro grita de alegría;
en el reflejo está lo que quería:
el sol ensangrentado y él su centro.

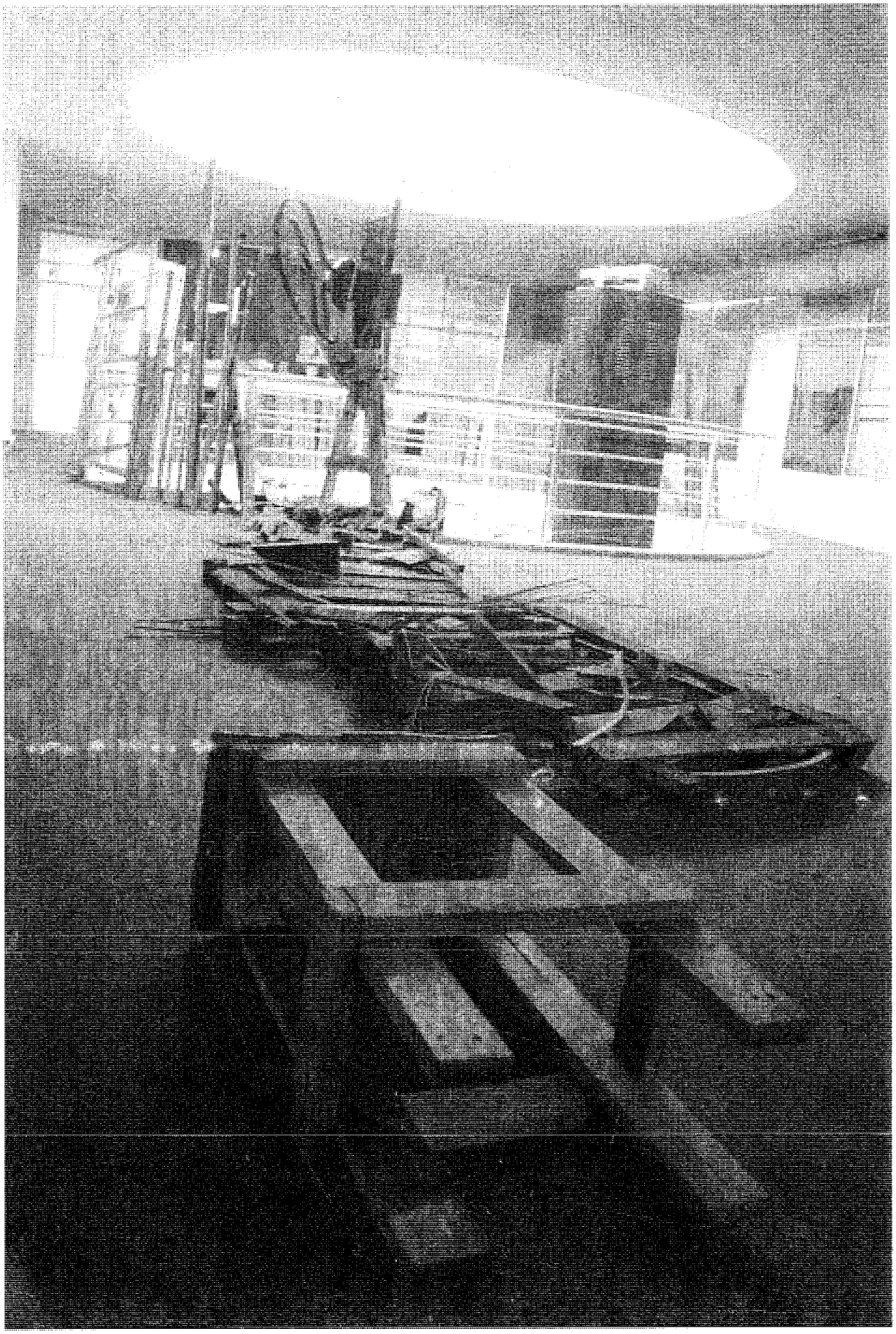
Entonces entristece, se confunde.
La balsa no aparece y algo dentro
del mar lo tironea. Ya se hunde.

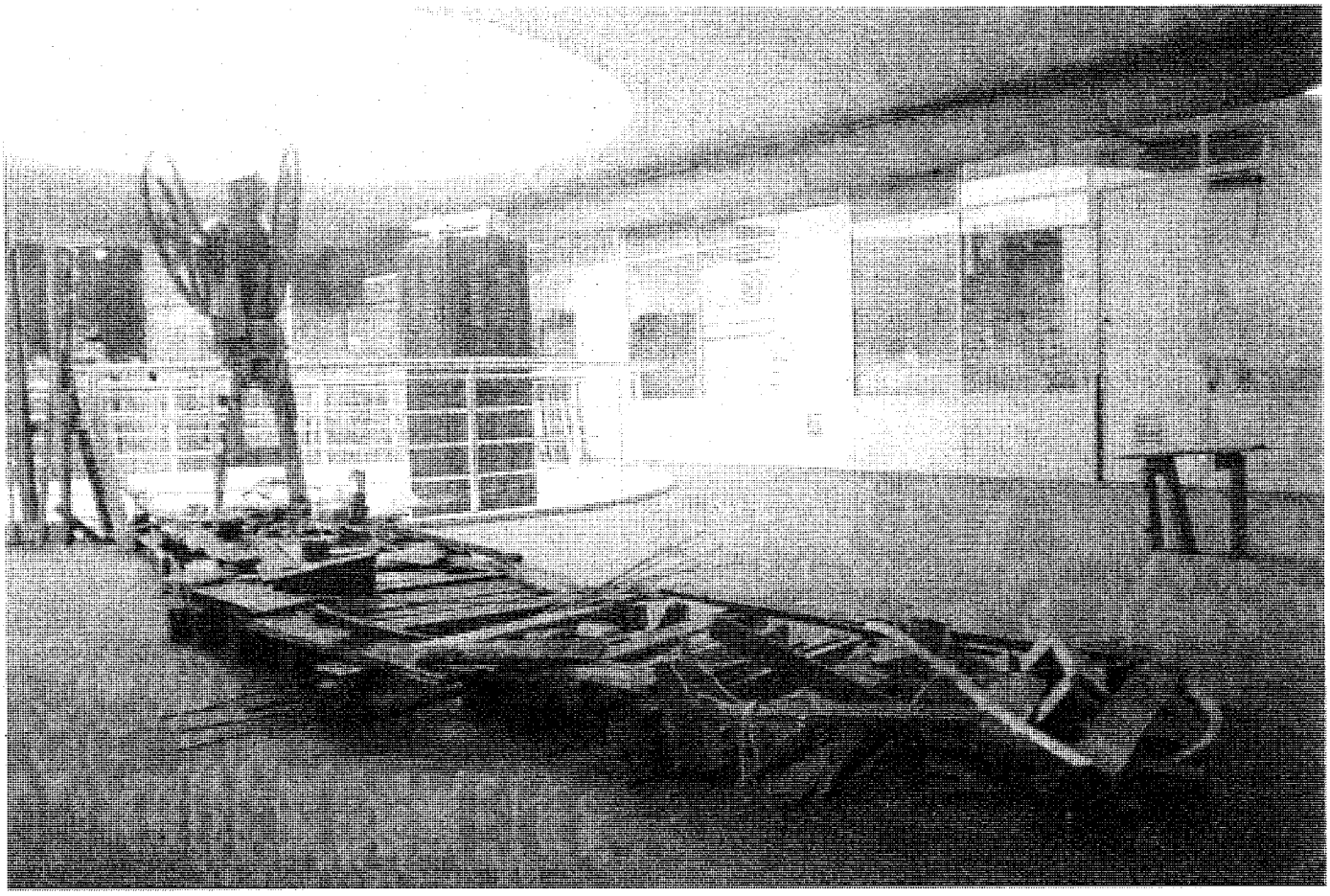
En el mar de un común y amargo llanto
Ícaro mueve cada vez más lento
los brazos calcinados; el tormento
va siendo traspasado por el canto.

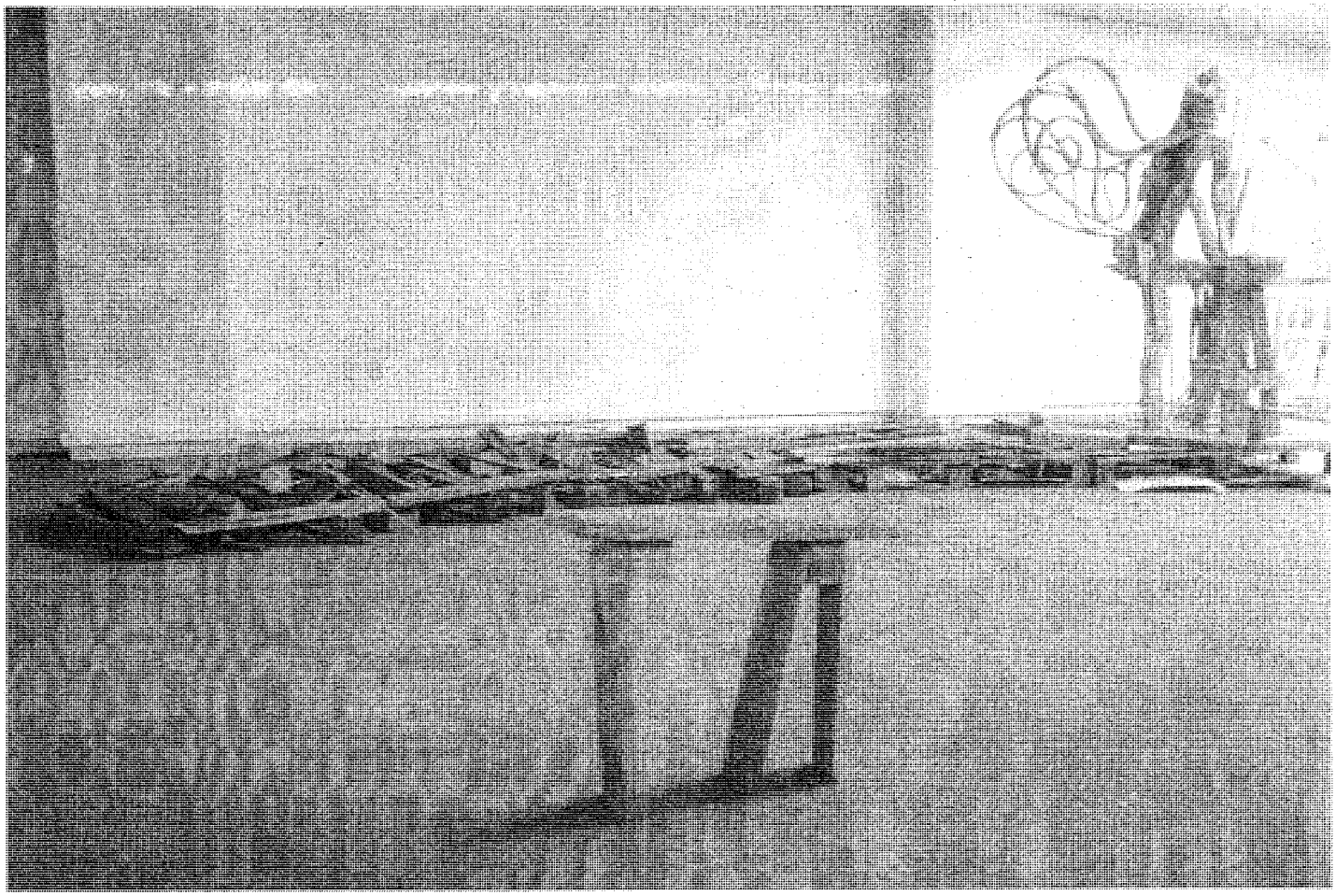
¿Qué es eso?, piensa ahora en su quebranto,
¿Marinos atonales, elementos
que encuentran en las olas su alimento,
silbando con parodia sus espantos?

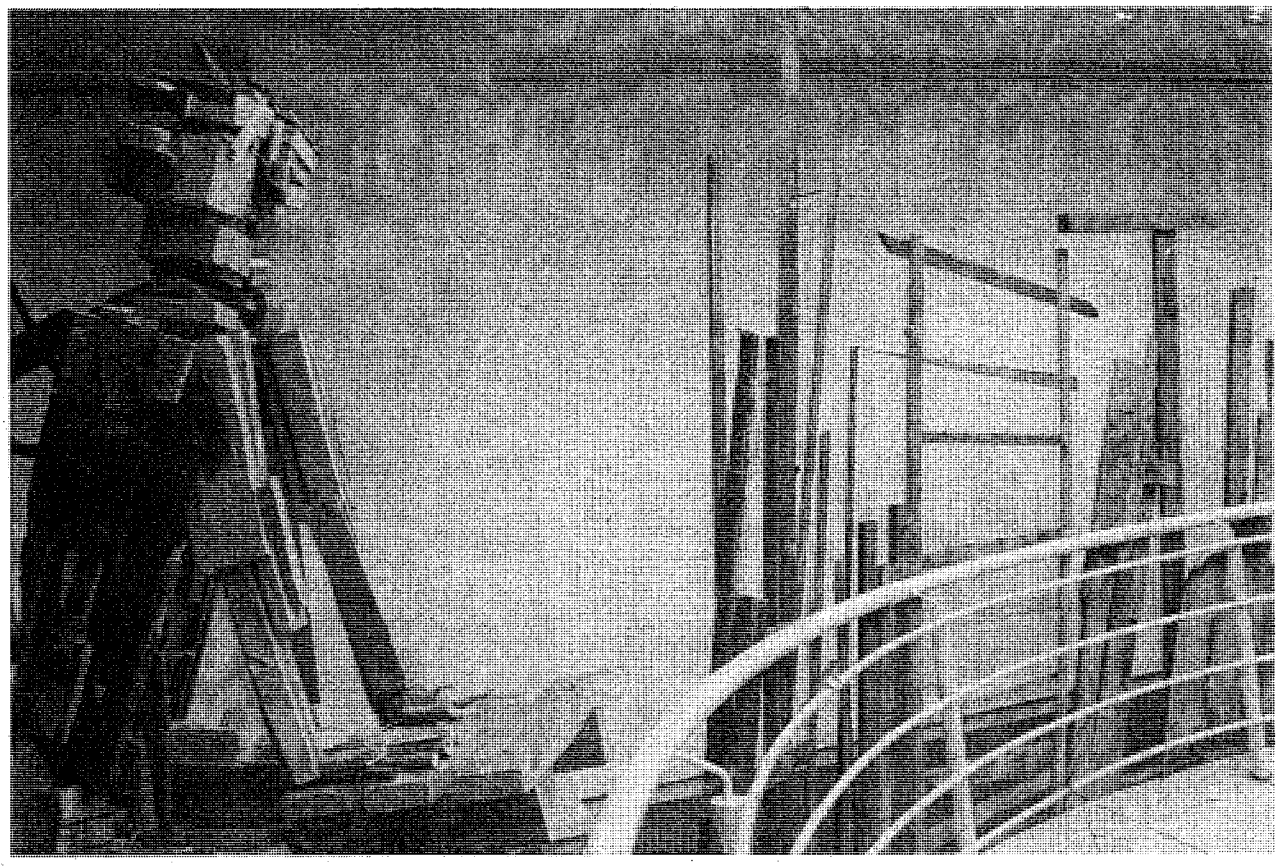
Ni lo uno ni los otros; la sirena,
bastante rellenita, con las tetas
surgiendo de las olas como ojos

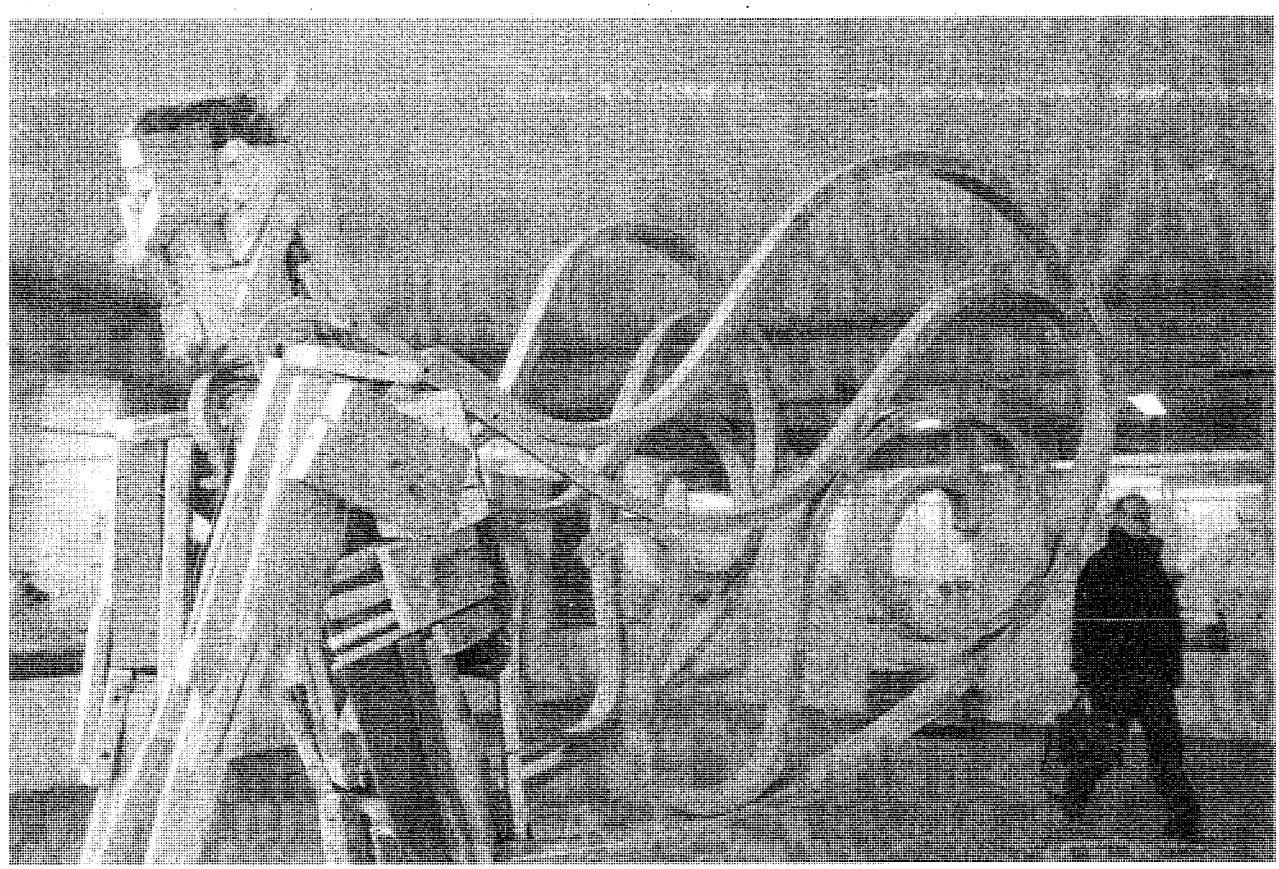
lo impulsa hacia su pubis de saetas.
El mar lo arrastra luego hasta la arena;
las gaviotas reparten sus despojos

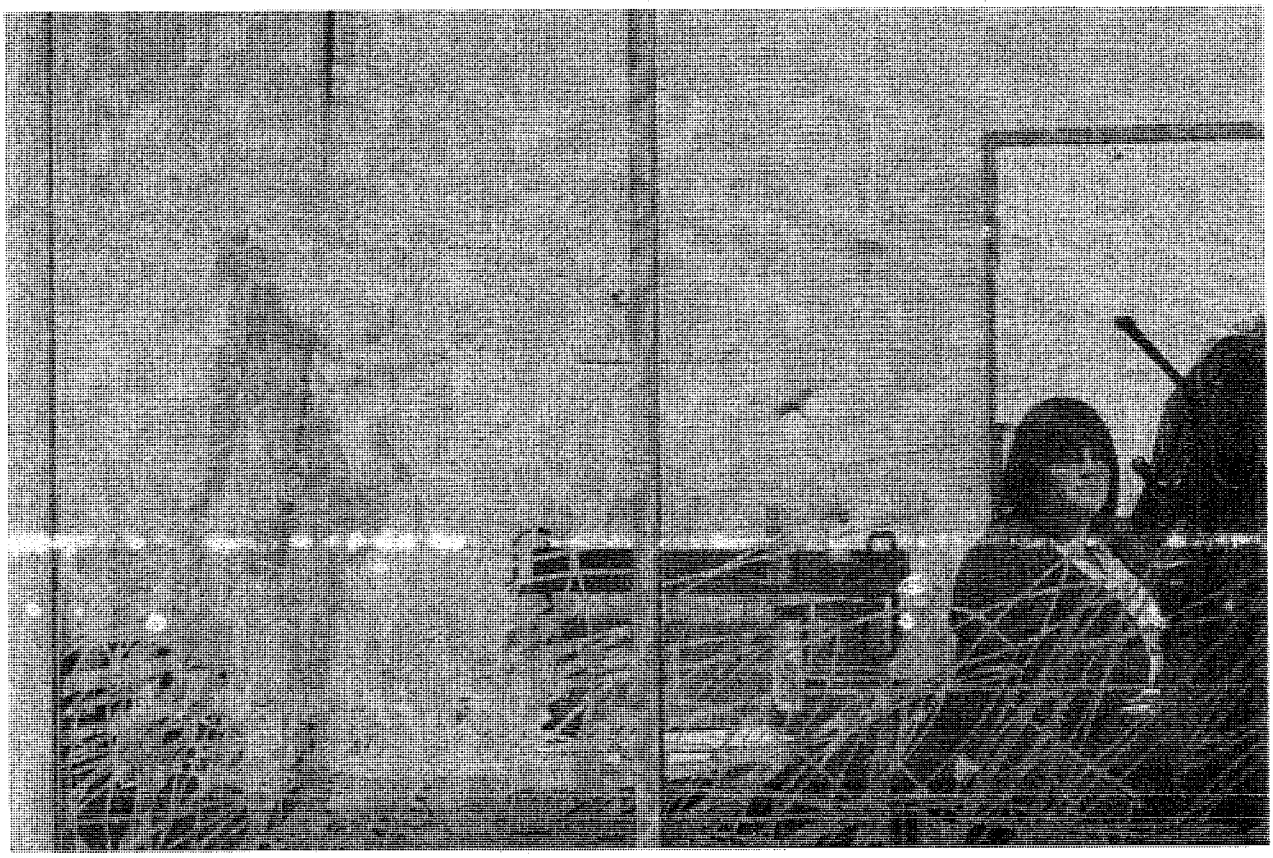








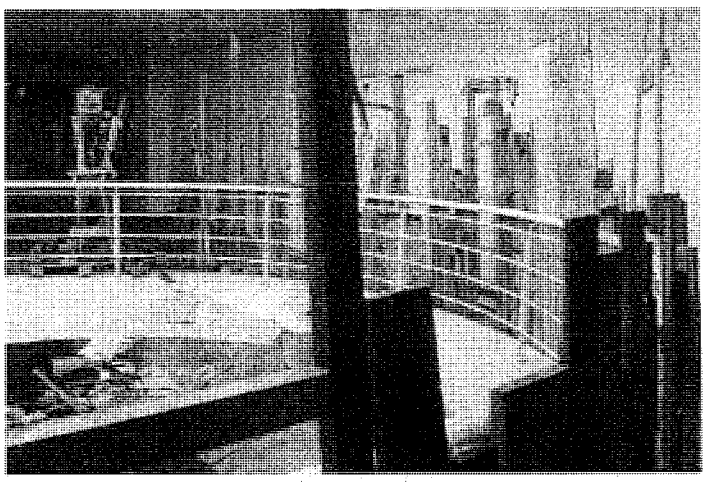


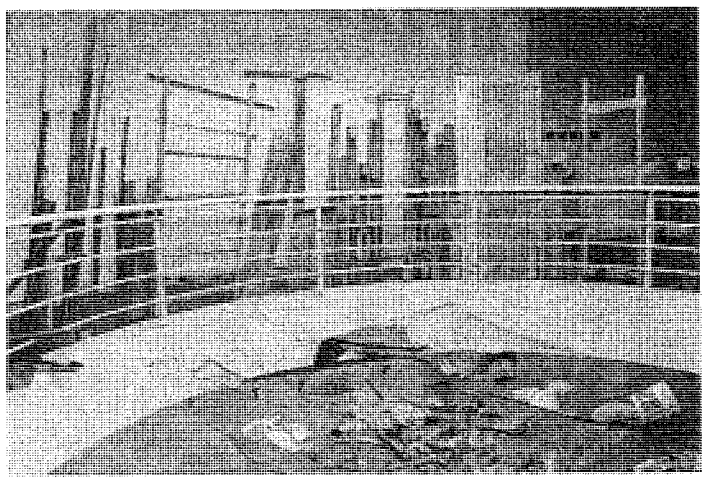


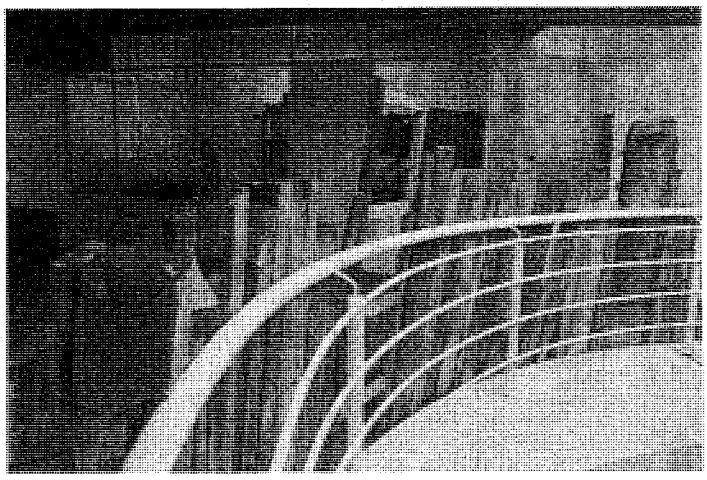
Canción de Ícaro

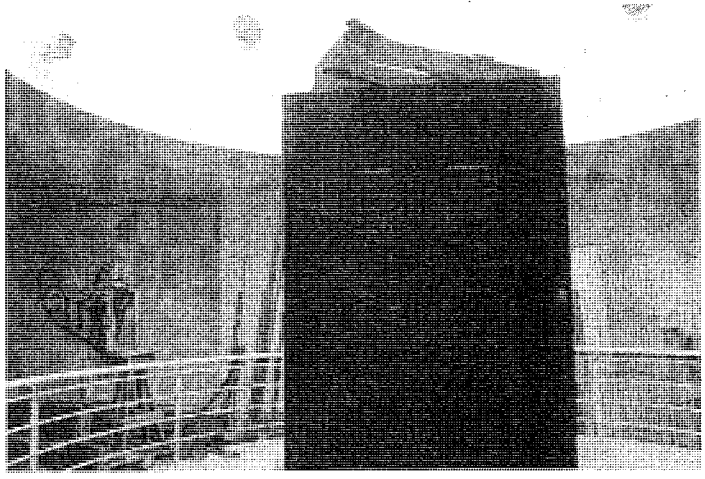
1
Este atardecer tal vez sea el último.

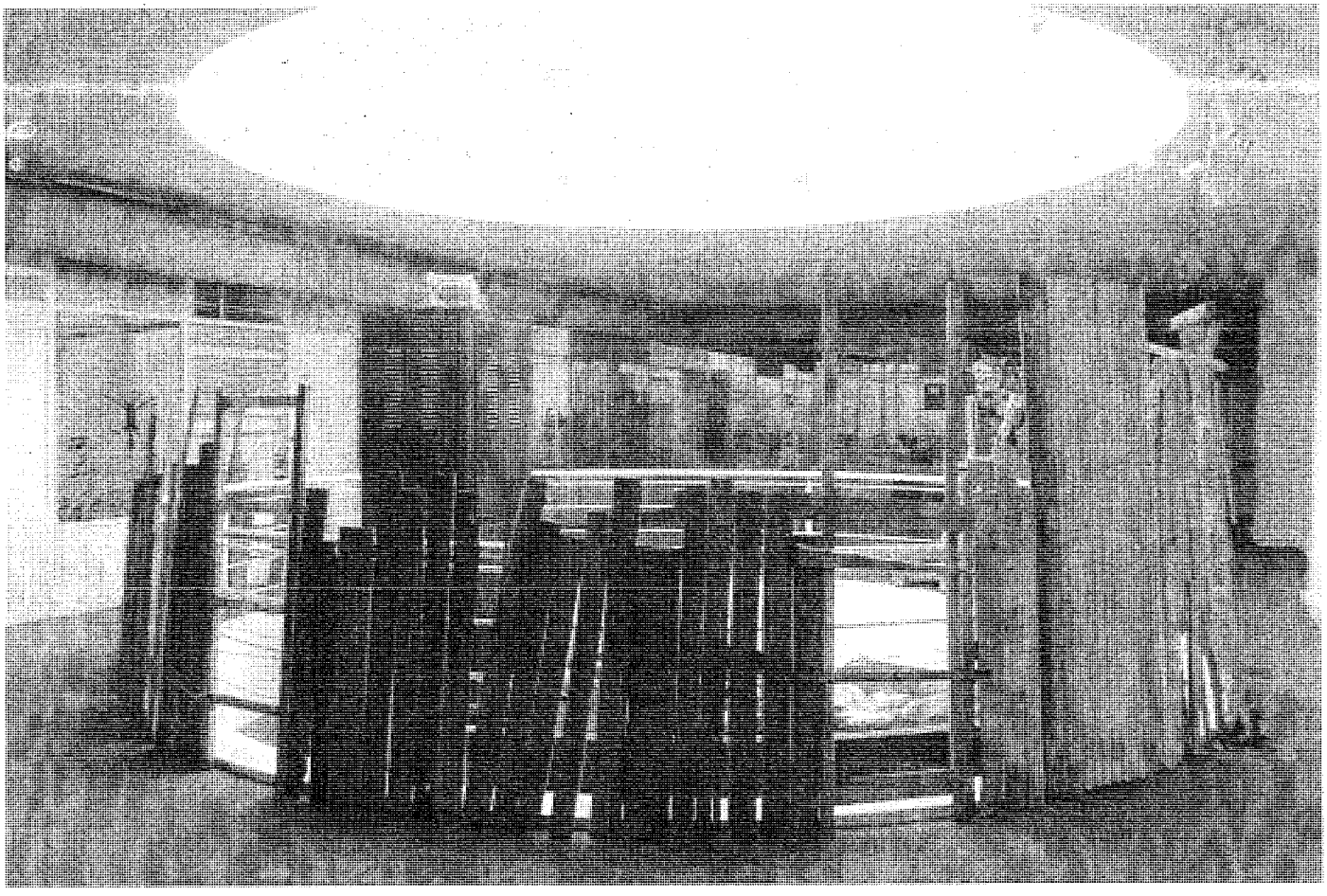
2
Por las noches Ícaro recuerda
que está siguiendo al sol, y se renueva.

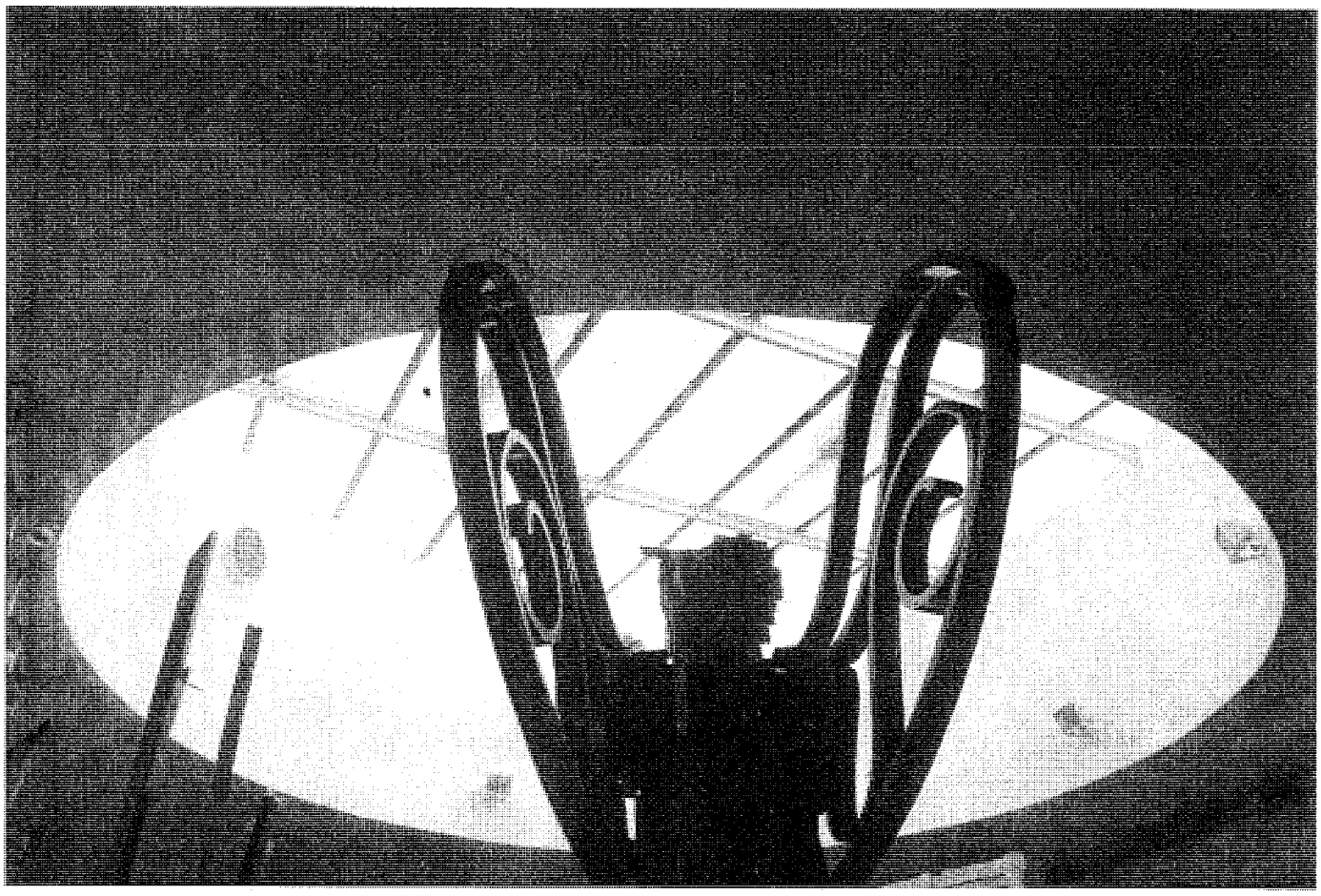


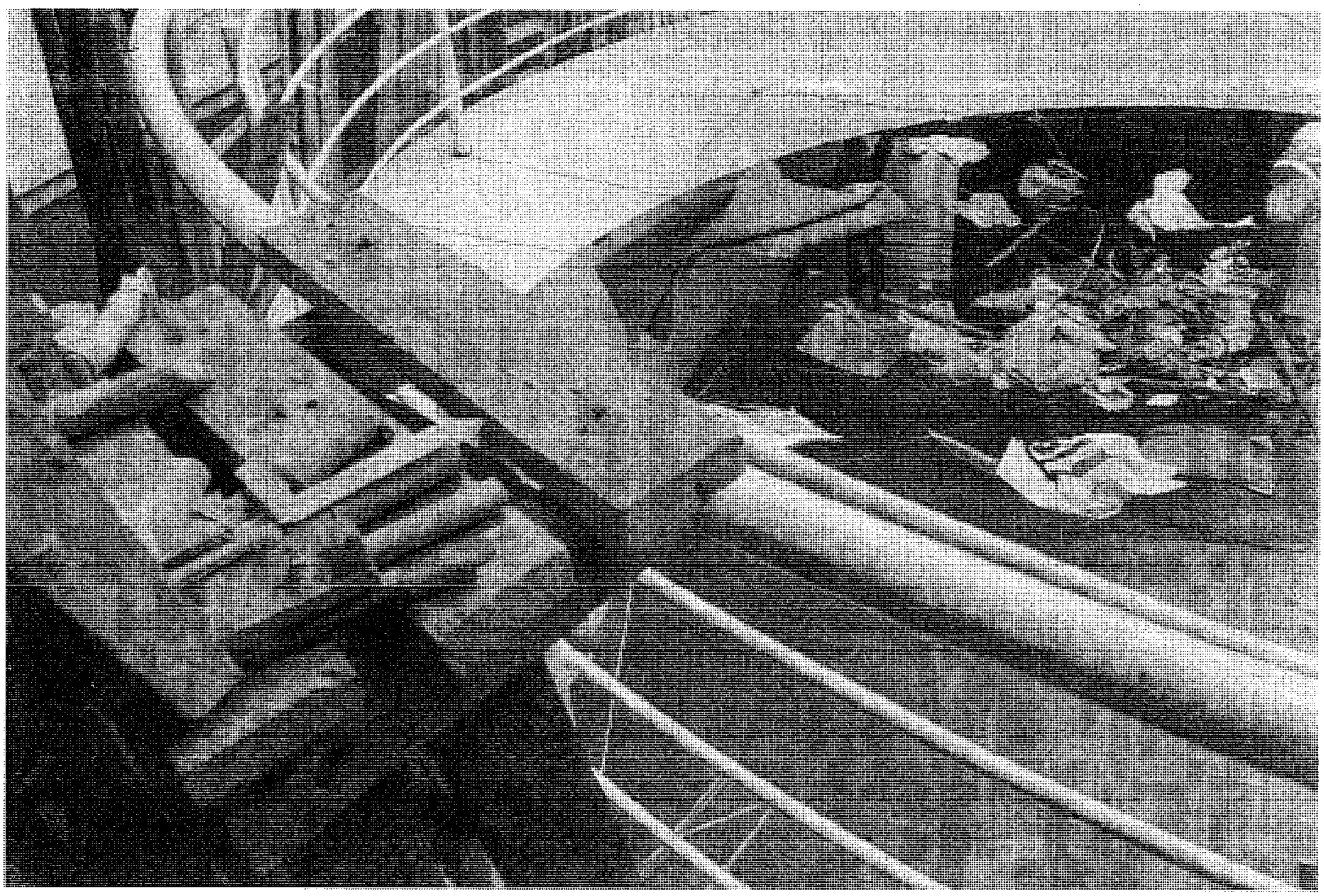


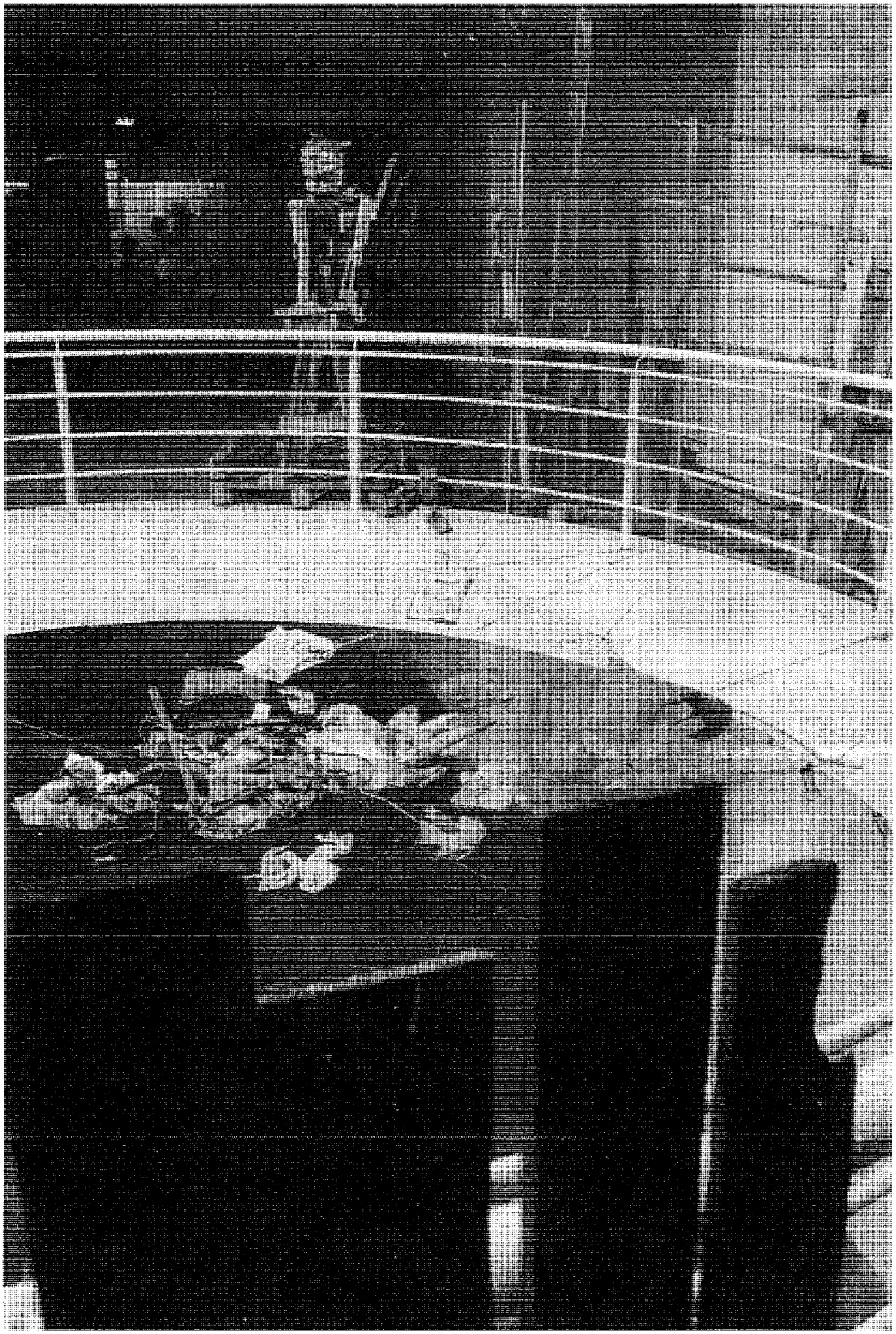












plástica INTERVENCIÓN DE FERNANDO TOMSICH

Arquitecturas frágiles

A POCO DE contemplar la obra* se valora un primer rasgo estimulante. Se trata de una verdadera intervención, aunque rodeada de oficinas vidriadas, geométricas y regulares. En ese contexto de calma frialdad burocrática, se implanta esta especie de muralla desafiante, a la manera de una intromisión tan vulneradora como vulnerada. Se nota la presencia dominante de la madera en formas irregulares, más alguna reja y algún trozo de persiana, todo prolijamente ordenado y jugando a una aparente precariedad. Se genera, así, una arquitectura de emergencia contra la solemnidad racionalista de una fina baranda de hierro negro, rodeándola casi por entero, abismándose a un gran vacío circular que se abre hacia el piso inferior. Devorando la anémica elegancia circundante, el nítido hueco, negando cautela y afán protector, se implanta otra arquitectura, cuya presencia casi grosera delata, al mismo tiempo, su áspera fragilidad. Protege pero no puede, quiere mantener un cierto ritmo y una regularidad de transcurso narrativo, pero se hunde en un brusco y temperamental desentenderse. Quiere preservar y defender, pero termina librando la mirada a un cierto desamparo y ataca sensibilidades afectadas y trémulas.

Quien piense que estas consideraciones estimativas suponen una carga negativa, se equivoca. La arquitectura distorsionada que instaura Tomsich es irregular, provocadora y precaria. Desde el punto de vista de su lenguaje y su significado no es prudente ni desinteresada. Elige, conscientemente, ser desbocada y balbuceante y se deja traspasar por incertidumbres y paradojas. Todo ese itinerario de rasgos termina conformando su mejor hallazgo, a contrapelo del arte de este país, nada acostumbrado a gestos artísticos incisivos y de una cierta impudicia formal. La transgresión formal está bien; claro, siempre y cuando siga pautas globales de moda. Mucho juguetito, mucho plastiquito, muchas nuevas cuentitas de colores. En fin, mucha banalidad sin tripas. En cambio esta propuesta persigue otros intereses. Según este contemplador, habla de mudanzas físicas y afectivas, y de una arquitectura que porfía, sin mucho éxito, en levantar su fuerza contra toda derrota. La muralla y también sus alrededores. Porque la estructura parece desfibrarse por uno de sus radiales e invadir la fría pasividad del ámbito. Esa marginal exuberancia, esa desmesura formal, sin embargo, se acomodan subversivamente, en el entorno de otra arquitectura, logrando triunfar en un rasgo esencial de toda intervención: incidir en un escenario determinado, trastocar sus rutinas, hacerlo descarrilar de visiones cómodas. La sensación de fugacidad se acentúa mediante la referencia al mito de Ícaro, a los intentos de vuelo con vocación de fracaso. De allí, seguramente, el nombre: **Mudanza/Icaria**, y una figura antropomorfa de las inertes, dispuesta a remontar un vuelo mutilado de antemano, con presagios de derrumbe, de imposible renovación.

En el hallazgo mencionado hay, sin embargo, una inexplicable inconsecuencia. En el gran círculo se ubica una malla de red, que por sí sola hubiese aportado valores alusivos importantes. Sobre ella se posan evidencias de basura inorgánica. No se entiende demasiado bien por qué. Cuesta vincularla con el valor simbólico de una mudanza, de una epopeya icaria. En un marco interpretativo relativo a desechos y abandonos, confunde, abarata posibles lecturas. En otro, la incomprensión sobre ciertos vuelos, es llover sobre mojado, subrayado innecesario. Si una metafórica basura participa o no de la muestra, debió estar en redes interiores, protegidas por las murallas que acorazan desde adentro. ■

ALFREDO TORRES

* En el espacio de intervenciones (primer piso) del Centro Cultural del MEC, San José 1116. Lunes a viernes de 12 a 18 hs.

cine "EL CASAMIENTO DE ROMEO Y JULIETA"

El bardo futbolero

NI SHAKESPEARE NI el fútbol tienen la culpa. Pero mucho menos la tienen quienes supieron hacernos reír, años ha, con películas parecidas a ésta,* sólo que mejores. La comedia popular, entendida como la exacerbación cómica y alegre de costumbres arraigadas y fácilmente reconocibles, es un subgénero tan fecundo y plausible como cualquiera. El cine latinoamericano supo practicarlo con dignidad y hasta con algunos soplos de calidad, hasta que llegó la televisión, que lo abaratá y vulgarizó hasta grados inconcebibles, y se llevó al público hasta (su) casa. En la trastienda del neorrealismo y a favor de un fino conocimiento de las virtudes y defectos de sus conciudadanos, los cineastas italianos lo convirtieron en el producto cinematográfico más exportable de su país desde los primeros años cincuenta hasta la década del 70. La "comedia a la italiana", como la rebautizó la cinefilia de entonces, se apoyaba en libretos que no dudaban en subrayar las más oscuras taras sociales y sexuales, en una gracia socarrona e irreverente, en la autoburla y la autoparodia, en actores carismáticos, en la total desvergüenza para forzar las situaciones hasta un límite que lindaba con el absurdo y, por supuesto, en el manido costumbrismo.

Esta comedia popular brasileña dirigida por Bruno Barreto se parece al medio millar de antecesoras tanas en que explora hasta el hartazgo la veta costumbrista, en que no le teme al absurdo –uno de sus pocos puntos a favor– y en la circunstancia más bien accidental de que la mitad de sus protagonistas son de origen italiano, una característica que se corresponde con el origen y la idiosincrasia de la dirigencia y la hinchada de Palmeiras, uno de los clubes paulistas en cuestión. No se parece en nada más, porque en el resto es previsible, sosa, obvia y terriblemente bien pensante. Para colmo, está pésimamente actuada. Claro que no debe culparse, por todo esto, a la otra mitad de los personajes, hinchas del muy popular y nada itálico Corinthians, sino a un guión con muchos más agujeros que chistes, al director Barreto, que bajo la égida de su padre, el productor Luiz Carlos Barreto, treinta años atrás sacudió la taquilla mundial con la eficaz aunque sobrevalorada **Doña Flor y sus dos maridos** pero nunca más pergeñó nada como la gente, y sobre todo al inefable Luiz Carlos, que todo lo planea pensando cien por ciento en el dinero y cero por ciento en la calidad –de arte ni hablemos–. Con respecto a

música "TOSCA" EN EL SOL

Umanità, sopr tutto... umanit

EL TEATRO SOLÍS y la Orquesta F Montevideo inauguran este fin segunda temporada de ópera de **Tosca**, de Giacomo Pucc obras de culto del mundo oper casual que este ambicioso em que continuará en setiembre **viata**, de Verdi, se realice en aniversario del teatro.

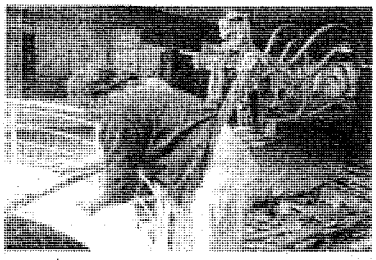
Para este acontecimiento la puesta en escena, la ilur escenografía del *regisseur* arg to Oswald, quien ha recibid premios y reconocimientos int La producción contará, adem tuario que Aníbal Lapiz realiz diseños de Oswald cuando esta ópera en el teatro Colón Aires. La orquesta será conc director estable, Federico Gar coro del SODRE será preparad Domenighini.

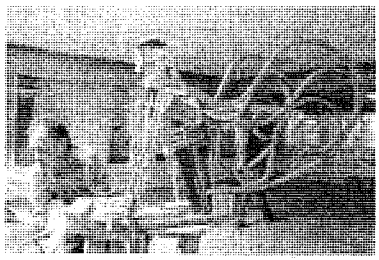
El elenco estará integrado de cantantes con una vasta exp competitivo mundo de la lírica Las sopranos María Pía Piscite Cecile Perrin, de Francia, se papel de Tosca. Los tenores Argentina, y Juan Carlos Vals, harán lo propio con el de Mario El reparto se completará con Lu de Argentina, y los uruguayos F guinetti, Ariel Cazes y Daniel F

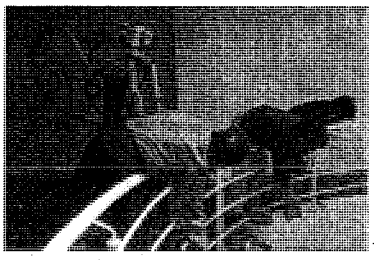
Con respecto a la obra de G cini (1858-1924), se la conside principales expresiones de la italiana de finales del siglo XIX y XX. Hacia finales del siglo XVIII, la ca y la *grand opéra* francesas ha zado al modelo operístico italian las primeras décadas del XIX Ita su histórico prestigio en este gé a compositores como Rossin Bellini y, sobre todo, Giuseppe logró definir un perfil con grandes respecto al drama musical wagn dominante en el mundo germá proceso fueron decisivas las inf pensamiento realista y naturalis ca, que se materializaron en lo q ció como verismo. Para esta o argumentos y las músicas deb clara y directa representación d cias humanas y sus contextos h diferencia de otros compositor Verdi marcó prontamente sus con esas ideas, que podían oficia limitación. Ésta habría sido sup mente, con la poética musical de ahí que muchos historiadores lo el gran sucesor de Verdi.

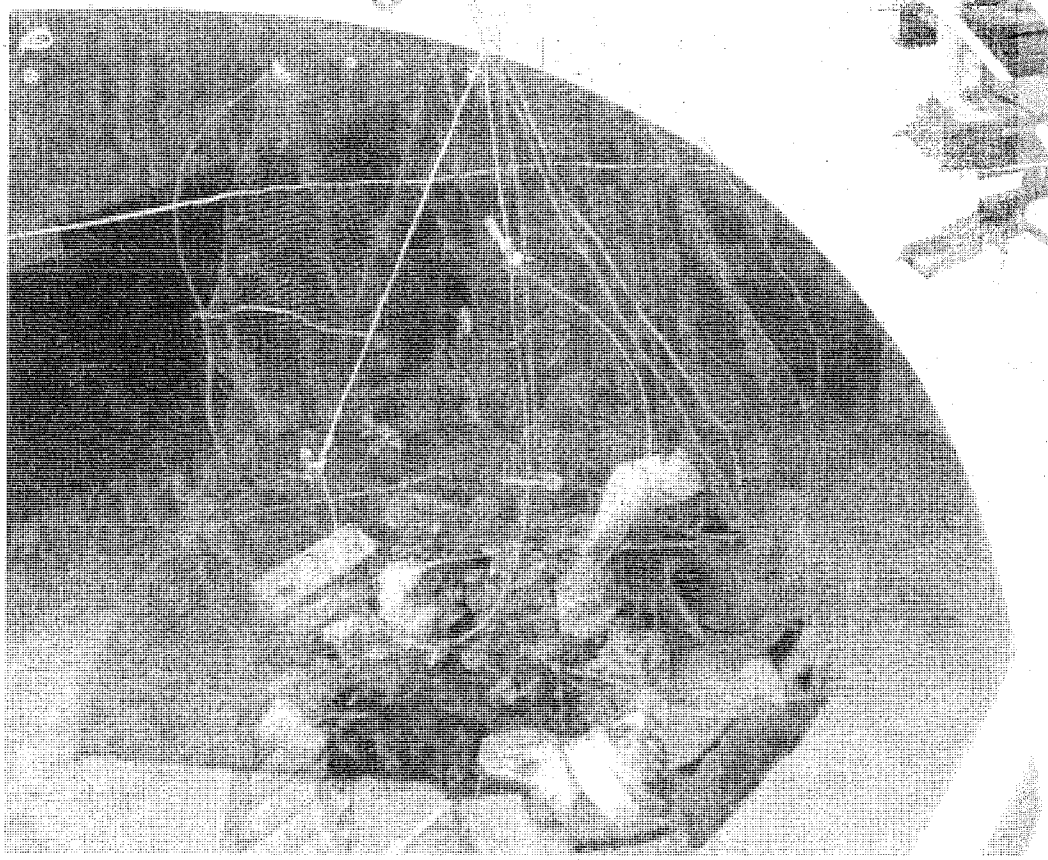
Puccini compuso **Tosca** en to clave de su carrera. A pesar d adversa de algunos críticos, sus anteriores, **Manon Lescaut** (1 **Bohème** (1896), habían sido mu bidas por el público. Esto termi vencer a Giulio Ricordi, editor de de las obras de Victorien Sardo cerle a Puccini la composición de sobre el texto "La Tosca", de Sar mente encargada a Alberto Fra tre 1896 y 1899, Puccini traba nuevo proyecto junto a los libre Illica y Giuseppe Giacosa. La ó trenó, con éxito, el 14 de enero de teatro Costanzi, de Roma.

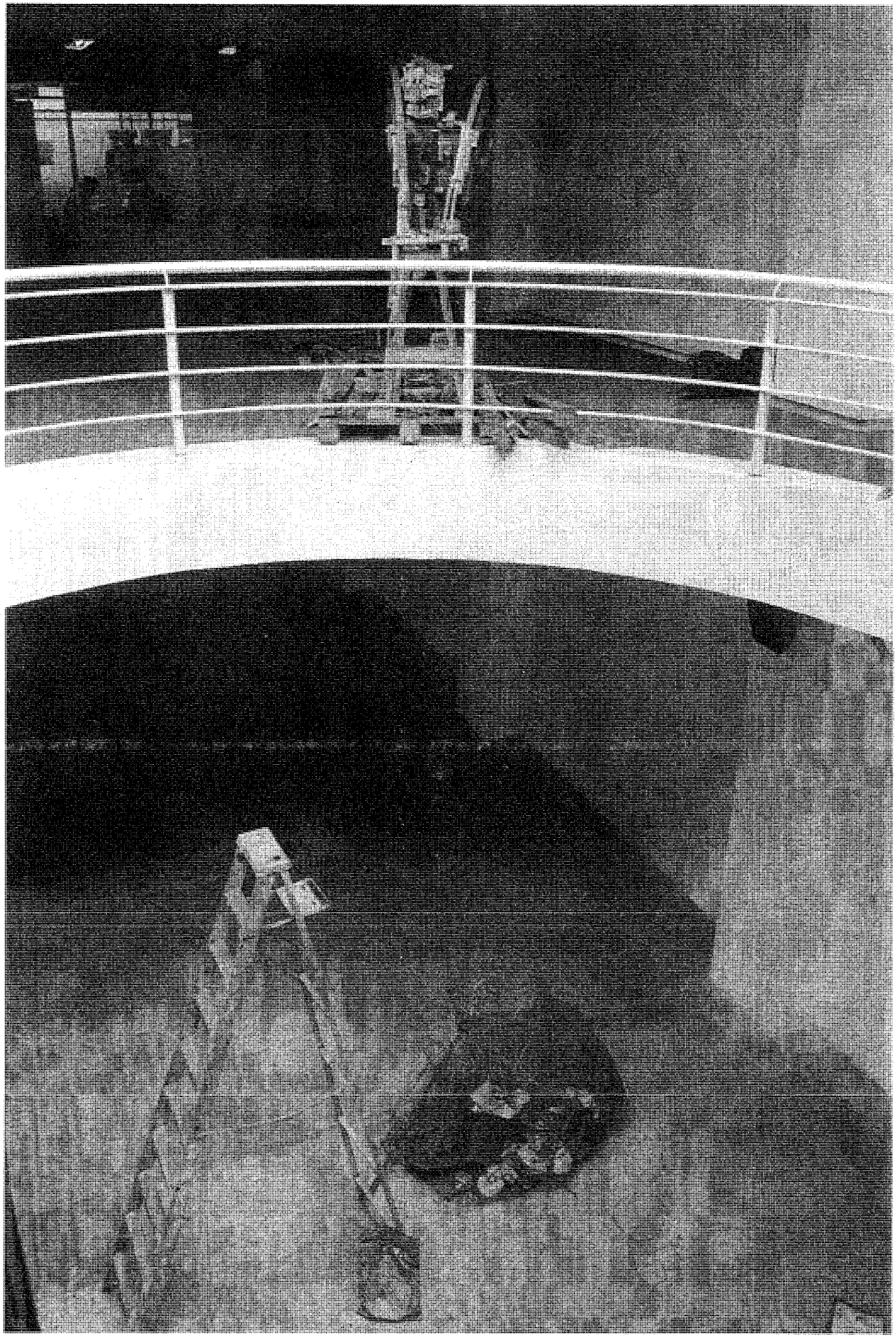
La anécdota de **Tosca**, que tra Roma a mediados del año 1800, eje el drama amoroso entre la cant Tosca y el pintor Mario Cavarad relación se cruza con una comp política, cuyo trágico desenlace es de la protagonista. La densidad

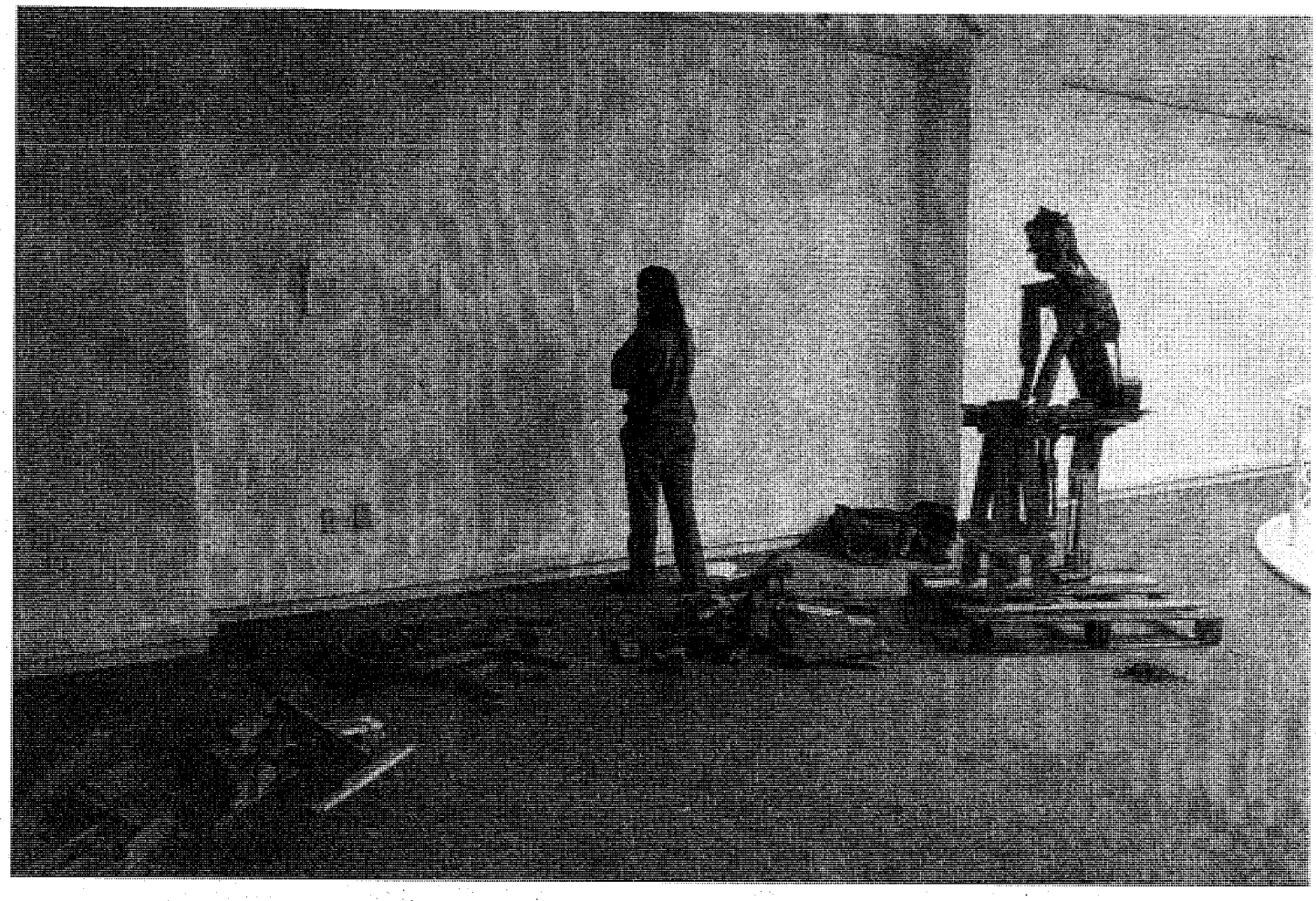


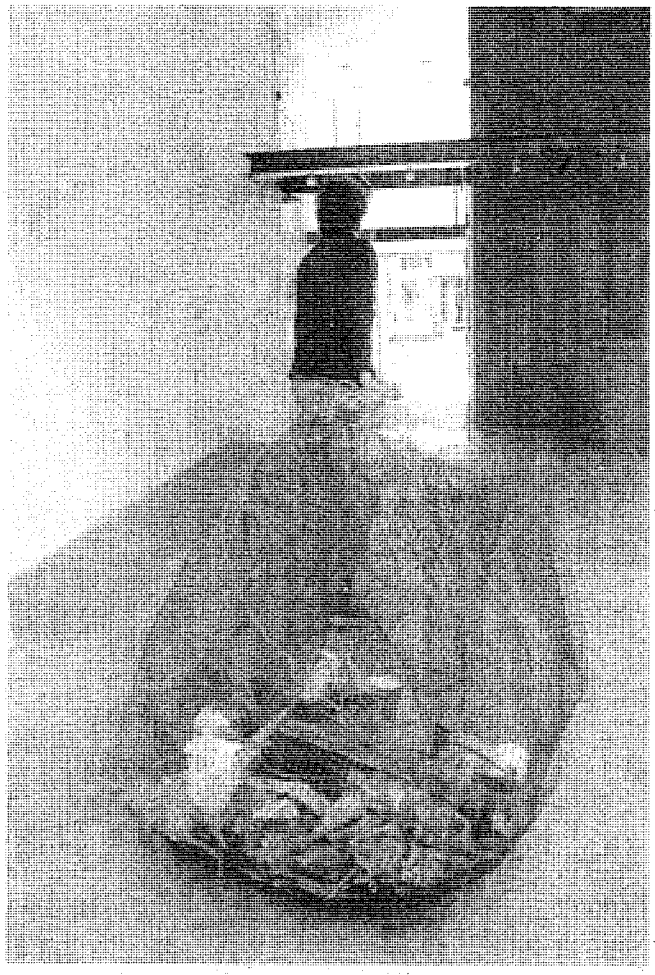


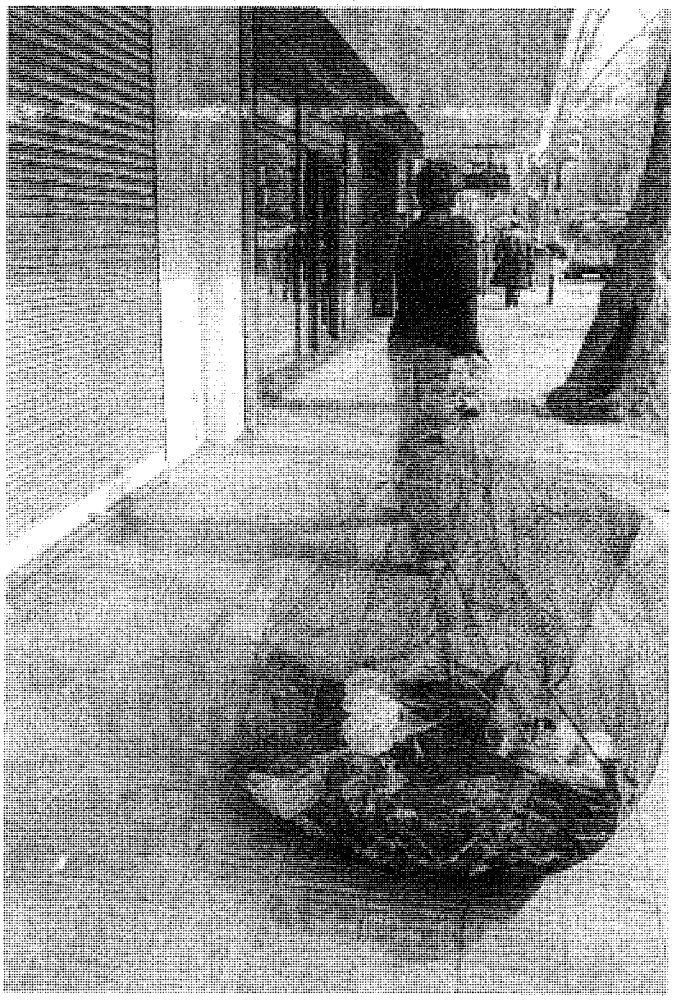


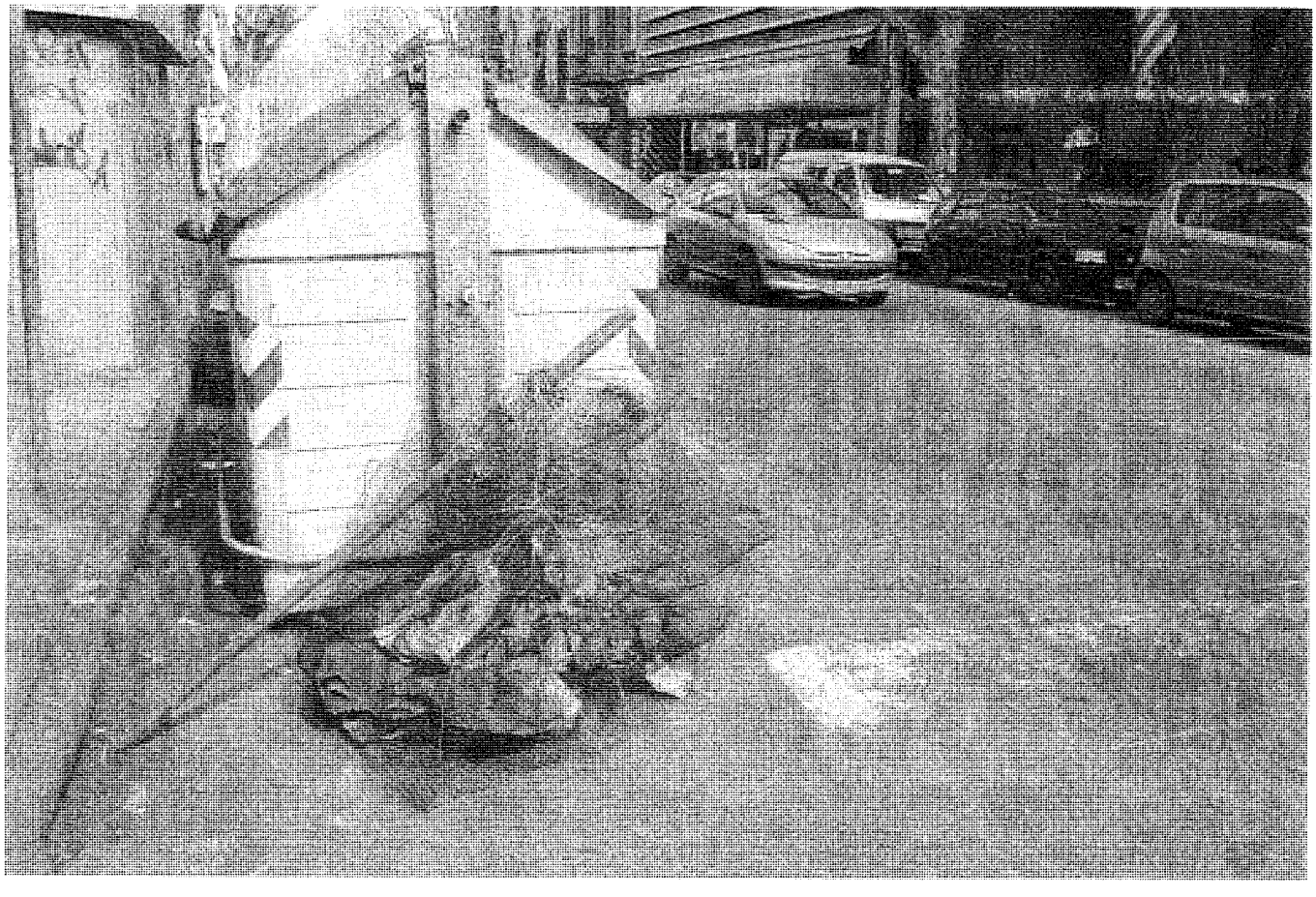










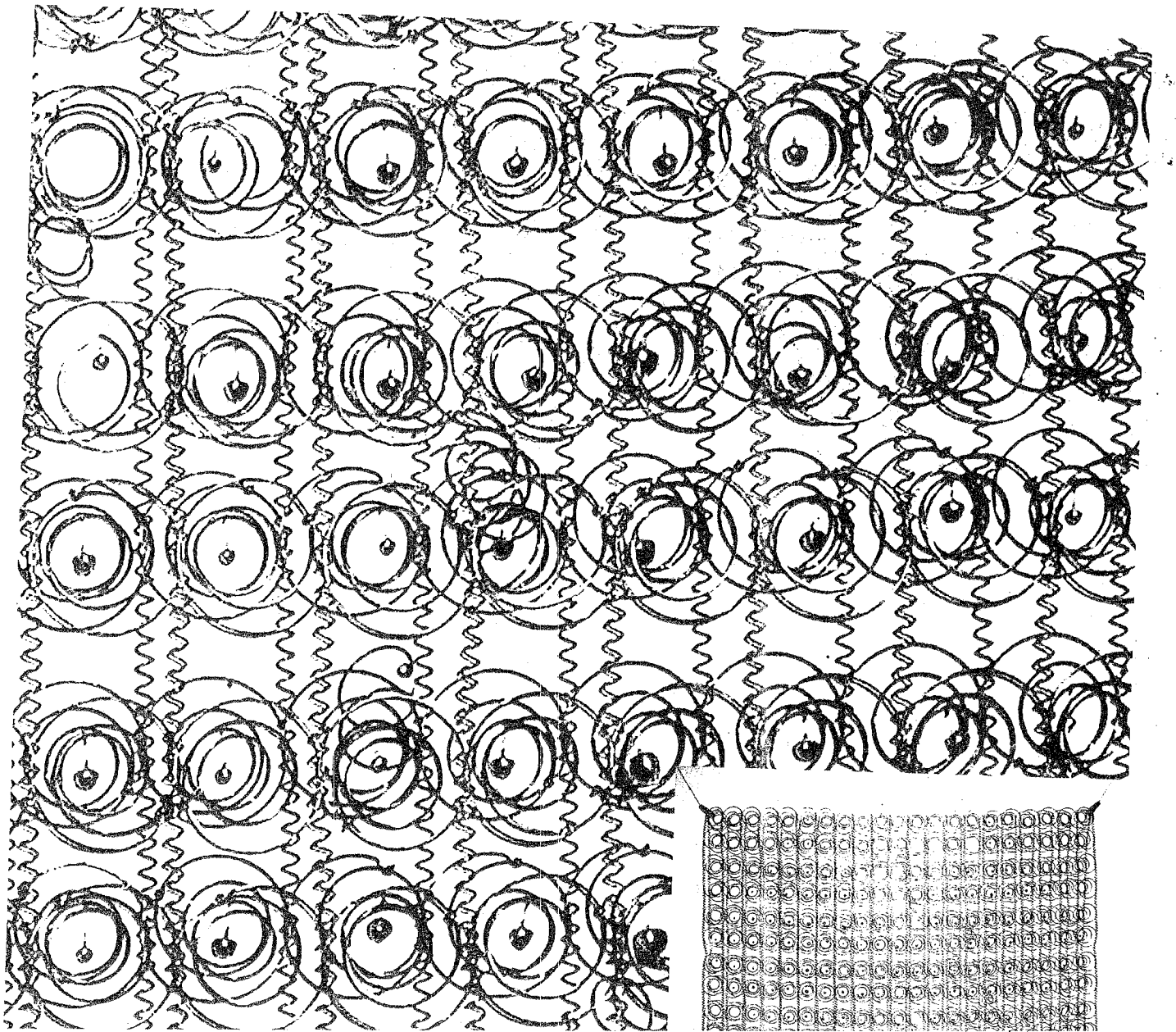


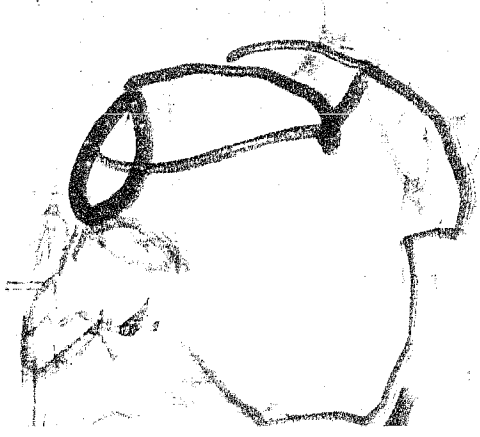
ESPACIO Y FRECUENCIA

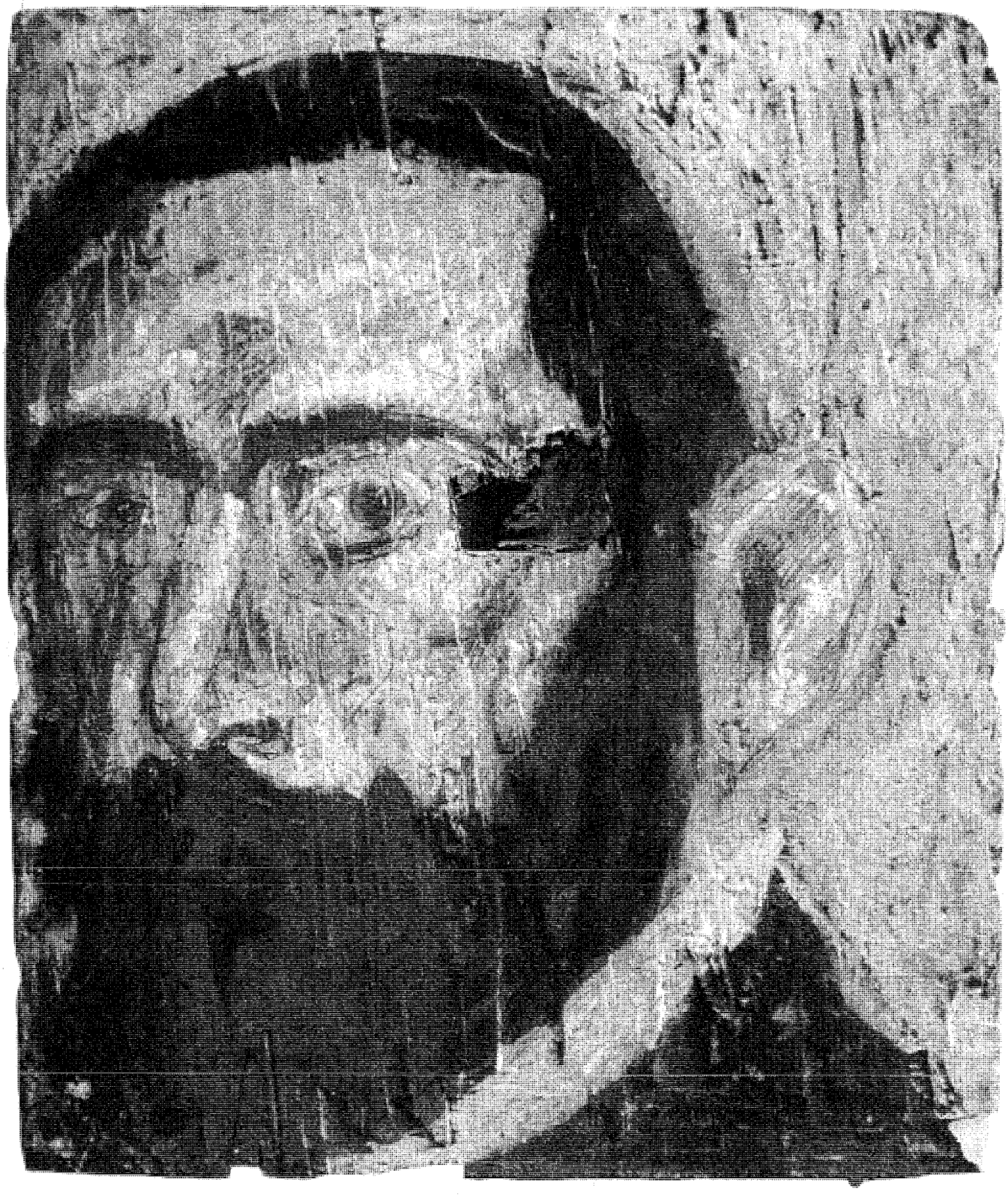
LA SENSACIÓN VISUAL DEL SONIDO

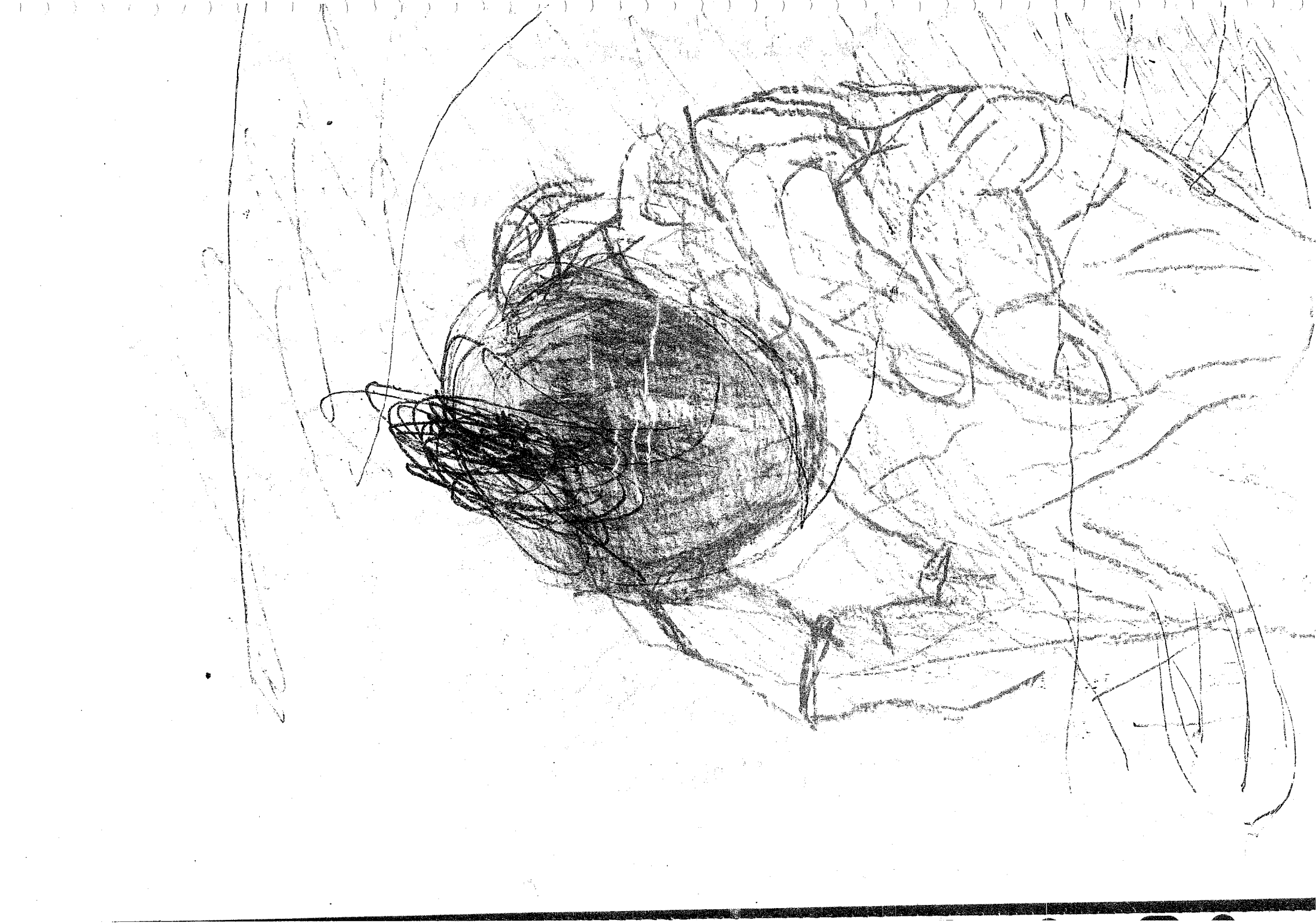
OBSTMATRATZE

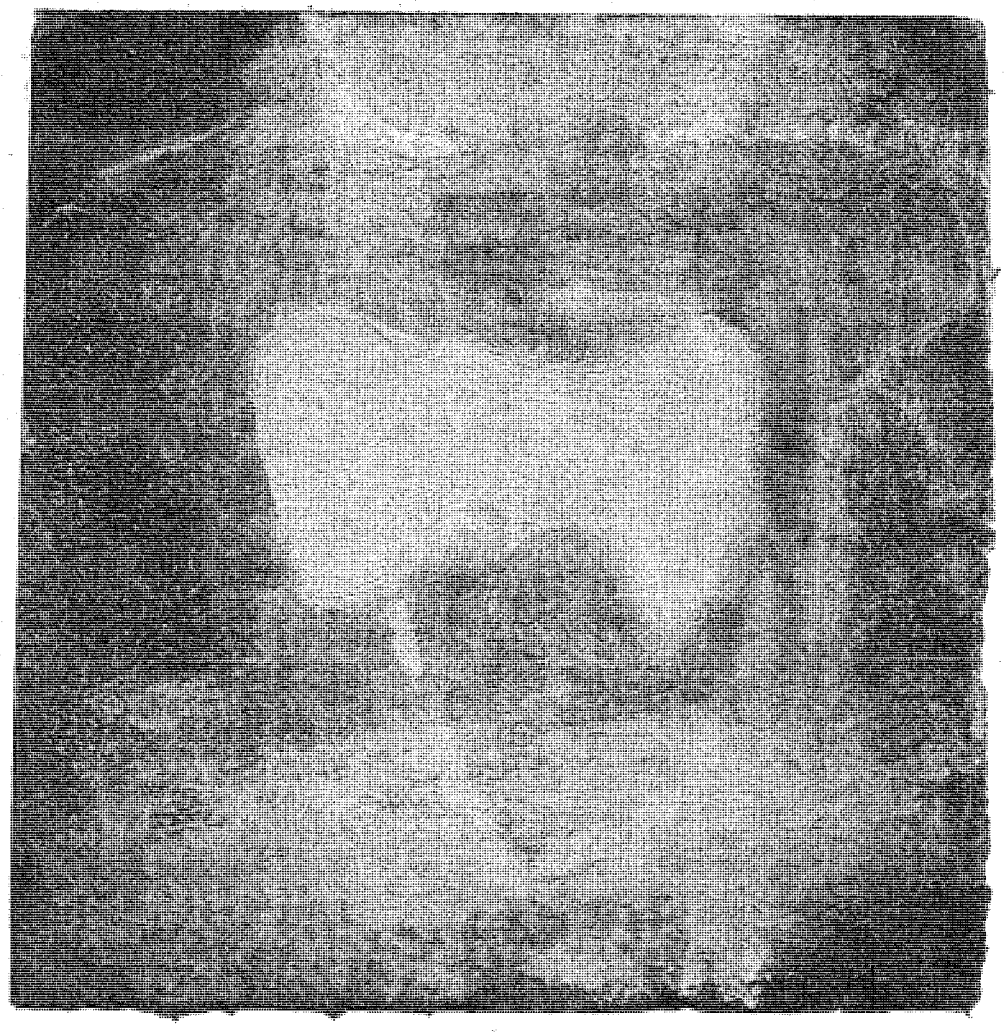
Majo ZUBILLAGA - Francisco TOMSICH











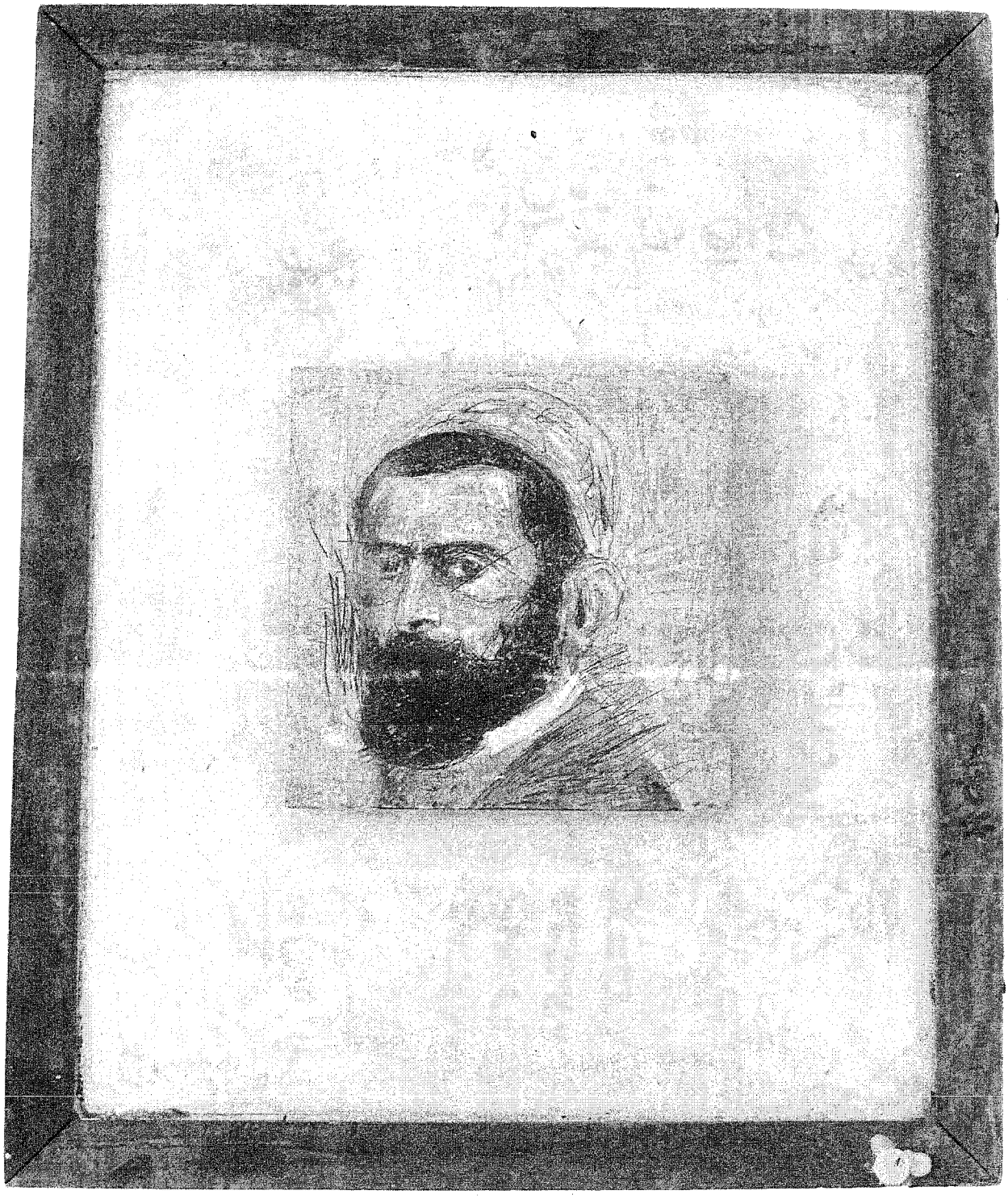
lo construido/conseguido

FLO como modelo de realismo socialista.

"válido para todos los que quieran que vean el procedimiento"

representación con algún elemento gráfico

Los niños no miran cuando dibujan (COMBINE



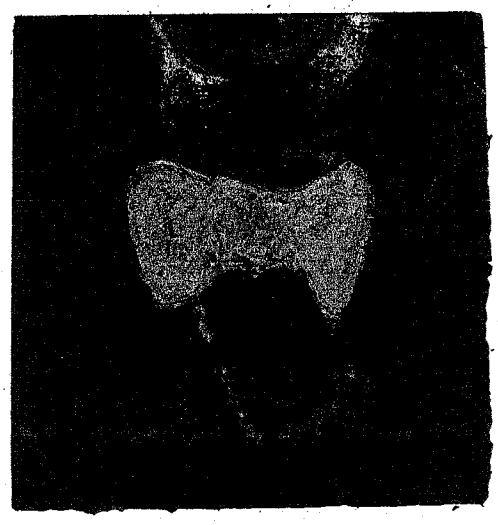
54,5 por 44,5

Estudio (J.M.B.)

Estudio (C. F. S.)

43,5 por 44,5 (superior)

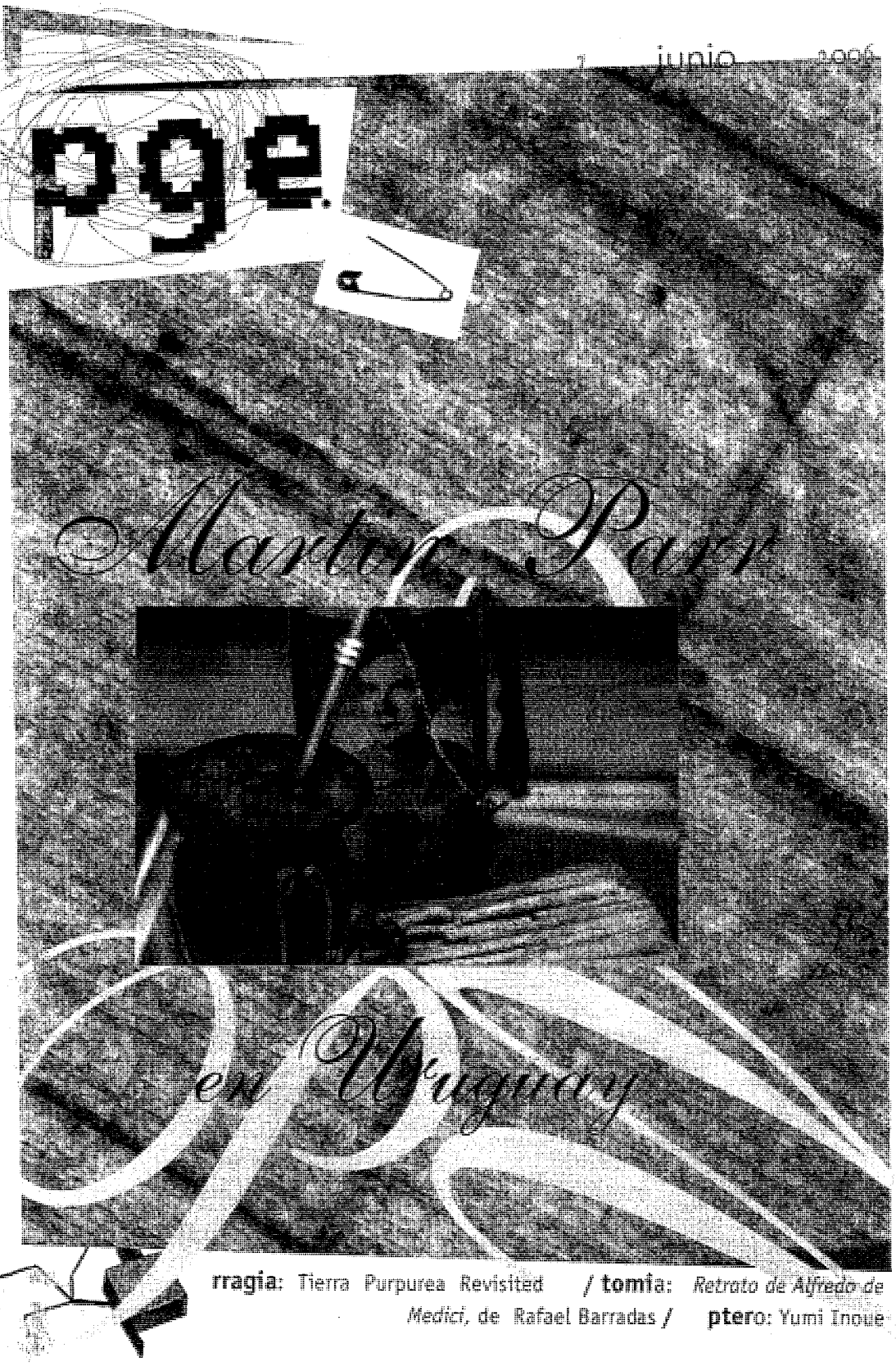
44,5 por 43 (inferior)



Estudio (J.T.G.)

135 por 90

pqe.



Martin Parr

en Uruguay

rragia: Tierra Purpurea Revisited **/ tomía:** *Retrato de Alfredo de Medici*, de Rafael Barradas **/ ptero:** Yumi Inoue

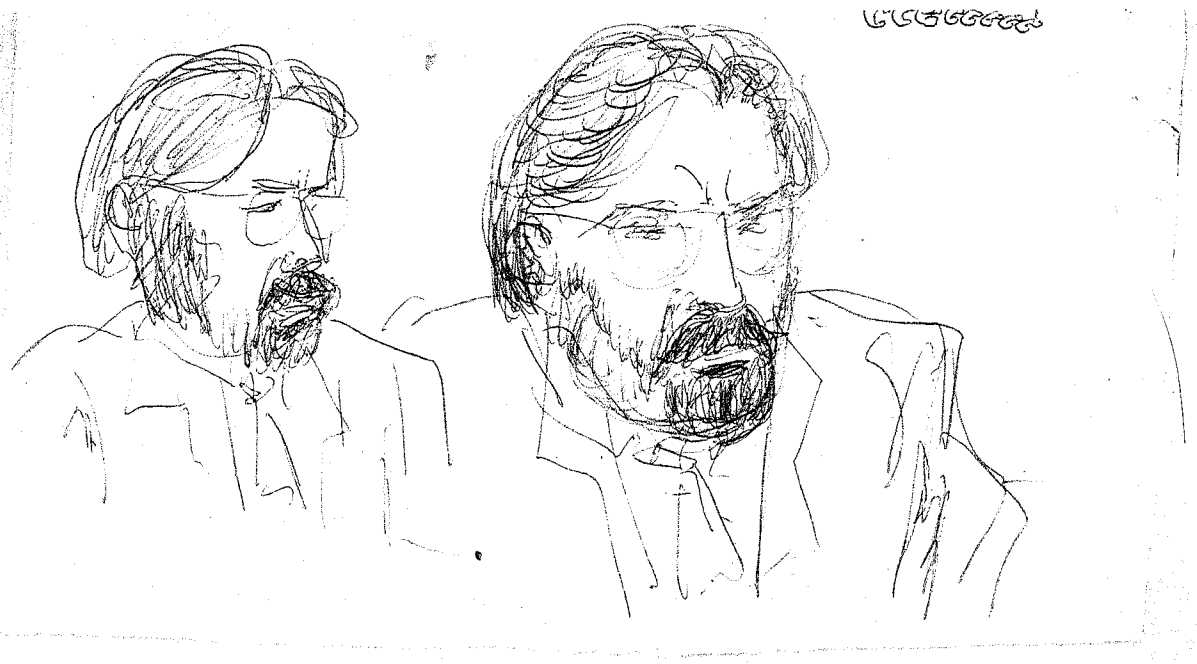
El tratamiento del rostro, en un confesado retrato de alguien tan cercano al autor, es uno de los aspectos más llamativos de esta obra. Es bastante difícil encontrar retratos individuales de este tipo que hagan gala de tanta libertad gestual y diluyan hasta este punto los rasgos dibujables del rostro, sin abandonar por ello sus límites figurativos y tonales. El mismo Barradas, en su retrato de García Lorca (que derrapa hasta la caricatura), o en un rápido esbozo a la acuarela de su mujer, no suele abandonarse a la licuefacción facial que ejercen Picasso o Munch en sus sendas escenas de besos. Figari, que sí lo hace en todas sus pinturas de grupo, lo evita en su caricaturesco *Retrato de Victoria Ocampo* y en su *Autorretrato*; por eso el retrato de su hija aquí reproducido, que data de su última época, resulta tan contundente: el sillón, la pose lograda, la cercanía afectiva entre modelo y pintor y el tratamiento de los rasgos lo convierten en un interlocutor coterráneo de la obra de Barradas, de resonancias previstas.

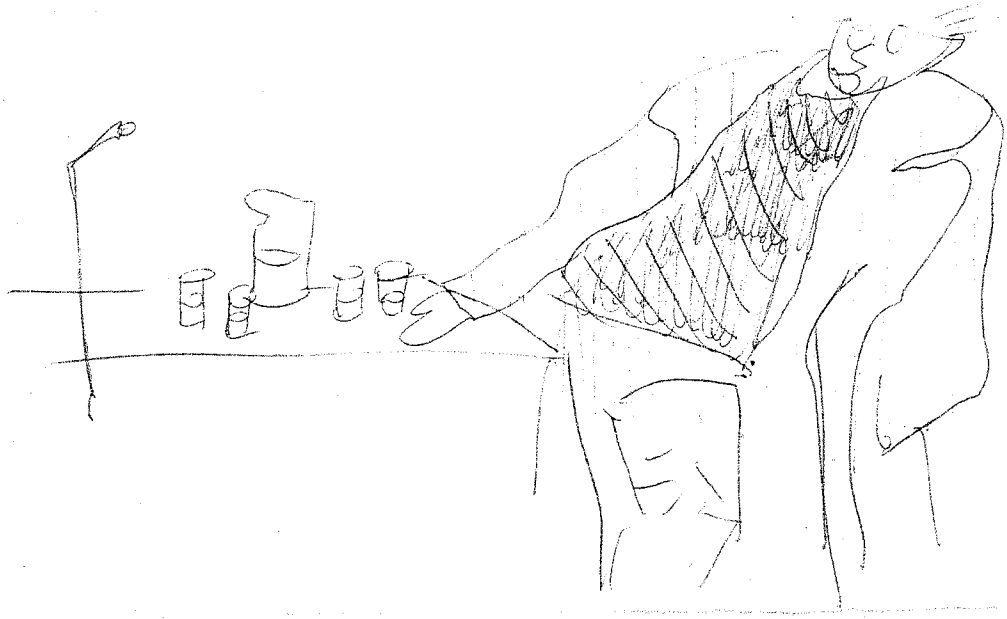
Rafael Barradas, *Retrato de Alfredo de Médici*. Óleo, 0,46 por 0,54 m. 1914. Museo Nacional de Artes Visuales.

Rafael Barradas (1890-1929), hijo de españoles, nació en Montevideo el 7 de enero de 1890. Fue un gran contertulio de dos continentes: en Uruguay junto a Frugoni, Roberto de las Carerras, José Pedro Bellán, "Herrerita", Florencio Sánchez y otros; en España con Joaquín Torres García, Dalí, Borges, Juan Gutiérrez Gili, García Lorca, Buñuel y Ramón Gómez de la Serna, entre otros. Fue periodista, diseñador y dibujante de dos continentes: en Uruguay en *La Semana*, *El Tiempo*, *El Monigote* (suya propia), entre otras publicaciones; en España en la *Biblioteca Estrella* de clásicos españoles, en el *Teatro del Arte*, en *Alfar*, *Ultra*, *Revista de Occidente* y para Espasa Calpe, por ejemplo. Fue retratista, vibracionista, figurinista, afichista, telúrico, escenógrafo, director artístico y casi nativista. Vivió en Montevideo, Milán, Madrid, Barcelona, París, Luco de Jiloca, Zaragoza y quién sabe. Se casó con una campesina aragonesa llamada Simona Láinez. Fue "jatifo, bravío y arisco, mitad indio y mitad gitano, (...) cetrino, huesudo" Murió en Montevideo el 12 de febrero de 1929. Es uno de los siete pintores uruguayos más importantes

En 1913, el tenor Alfredo de Médici ganó una beca de estudios de 960 pesos anuales por el término de cuatro años, según consigna Peluffo Linari vía *La Democracia* del 5 de julio de ese mismo año. Según Raúl Zaffaroni, que publicó en la revista *Artes* de julio de 1959 un texto llamado *Vida y obra de Barradas*, el tenor habría compartido su beca con el pintor, y de ese modo fue que Barradas se embarcó rumbo a Milán en agosto de 1913. Poco más hemos podido saber de de Médici: cualquier información sobre su paradero será bienvenida; así también, materiales periodísticos, gráficos y fotografías. Barradas, por su parte, permanece poco tiempo en Italia; suponemos que este retrato fue pintado en ese país. Según Peluffo Linari, este cuadro de "llano" humor "parece burlarse tiernamente del decoro doméstico que envuelve la figura de de Médici (...) las escasas referencias ornamentales resultan parodiadas: el deshilachado de la sábana, la cabecera de la cama, la desleída réplica de un empapelado en la pared." Corroe "valores sociales consagrados en la pintura por el modernismo finisecular: el ritual del "ambiente" y el sentido simbólico de lo decorativo dentro del entorno del retrato." Para ilustrar este acercamiento, compare el lector esta obra con el famoso cuadro de Blanes Viale (representante conspicuo de ese "modernismo finisecular") titulado *Retrato de Ema de Castro de Figari*, de 1907.

La obra de Barradas está sostenida de tantos puntales, columnas y tensores, que su importancia es indiscutible y su capacidad de reivindicación sólidamente adaptable. Su "vibracionismo" es una pintura individualista insertada con perspicacia, gracias a sus valores plásticos y temáticos, en la Vanguardia europea, especialmente con respecto al futurismo y al cubismo. Alpuy filia sus obras de la "época mística" (en la que pintaba temas religiosos de sensibilidad popular y pincelada muy libre) con cierto "expresionismo" y defiende sus "Magníficos", una serie de retratos de campesinos y obreros del interior de España como una contribución ineludible a la pintura española. Otros autores hacen lo propio con una óptica más "hispanoamericanista", y aprovechan para recordar la ineludibilidad de C. F. Sáez en el ottocento italiano o de Diego Rivera en el cubismo. Este retrato de Barradas es, en este contexto, doble o triplemente atractivo. No es representativo, por un lado, de ninguna de sus "épocas" comúnmente estudiadas. Tampoco es ostentoso, ni mayúsculo. Pero oficia de transición entre su época montevideana (y la tradición de la pintura uruguaya que inevitablemente leyó) y sus peripecias europeas y europeizantes. Se trata de una obra enteramente sorprendente, nueva, vibrante y vibracionista sobre un individuo magnificable que no es un "magnífico".





El Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay centra nuevamente sus esfuerzos en llevar adelante el Premio Nacional de Artes Visuales, el mayor exponente de las artes visuales a nivel nacional.

Este evento es una oportunidad para profundizar en el diálogo artístico entre los distintos departamentos del Uruguay. Se apunta fundamentalmente a mostrar las mas destacadas producciones artísticas uruguayas, con el intento de generar su proyección internacional.

A partir de esta edición, cada premiación llevará el nombre de una prestigiosa personalidad activa dentro del panorama artístico nacional, como forma de reconocimiento a quienes han contribuido de manera fundamental a la consolidación del mismo. La convocatoria del presente año lleva el nombre de la notable escultora y pintora Sra. María Freire.

Del 13 al 31 de enero, en Maldonado y Punta del Este, se exhibirán las obras seleccionadas por el jurado nacional e internacional, así como las obras premiadas.

Conviene insistir sobre la fragilidad de las clasificaciones. Separar un conjunto de obras en diferentes poéticas es un intento de orientar lecturas, interpretaciones, pero con gran flexibilidad. No se trata de definir territorios rígidos. Después de todo, la única poética cierta, indiscutida, es la insular, la que hace de cada artista un ser excepcional. Las poéticas tratan, apenas, de orientar resonancias. Un saludable eclecticismo las nutre y les da poder comunicante, desde la fértil arbitrariedad que las caracteriza.

Once again the Ministry of Education and Culture of Uruguay focuses its effort in organizing the National Visual Arts Award, the greatest visual arts event at a national level.

This event provides an opportunity to deepen the artistic dialogue among the different provincial departments of Uruguay. The main objective is to exhibit the finest Uruguayan artistic products, so as to generate their international projection.

Beginning with this edition, each award will bear the name of a renowned personality, an individual who is active within the national

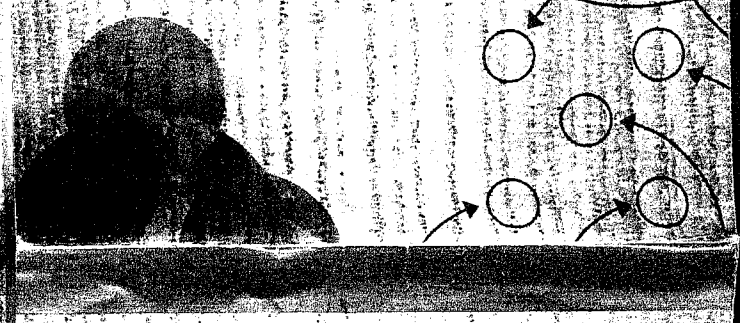
97

premio nacional de artes visuales

MARÍA FREIRE

Exposición de las obras seleccionadas y premiadas

Del 13 al 31 de enero en Maldonado y Punta del Este



Organiza:

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

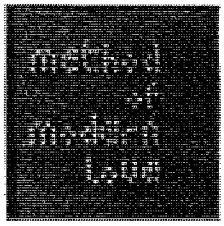
DIRECCION DE CULTURA

agrupamiento de imágenes necesariamente diversas, se ubica muy lejos del arte conceptual ortodoxo. No se tiene interés por una definición filosófica del arte. No se aspira a un considerable desdén por los aspectos de la forma, no se la sojuzga a la prepotencia del concepto. Se produce una interacción muy estrecha entre lo que se quiere transmitir y los medios elegidos para hacer más fecunda la transmisión. Se trata de dar testimonio sin pretensiones catequizadoras.

tal significado sea sólo una incidencia gobernada por lo sensible, por una pura conmoción sensorial, una sugerencia proveniente de la composición, de las armonías o inarmonías cromáticas. Pero no es un mero impulso emocional. Se construye una narración que tiene evidentes cercanías con la composición musical. Ritmos compositivos y colores pautan el campo pictórico, diseños de una abierta geometría crean volúmenes u objetos de vigorosa belleza.

PA Poéticas Auto-referenciales

Claudia Anselmi
Adriana Belbussi
Mercedes Bustelo
Jorge Carbajal
Osvaldo Cibils
Andrea Finkelstein
Diego Focaccio
Javier Gil
Alejandro Gonella
Linda Kohen
Martín Pelenur
Juliana Rosales
Analía Sandleris
Omar Santiago
Fernando Sicco



Poéticas auto-referenciales/ Todo ejercicio creador está indisolublemente ligado a la peripecia vivida por quien lo produce. Las poéticas auto-referenciales, de modo particular, se detienen en aspectos que crecen vigorosamente desde la aventura biográfica. Gestan una narración que salta desde la penumbra íntima a la puesta en escena compartida. De esa manera, mediante una emergencia concéntrica, lo que comenzó germinando en el ámbito privado llega al claroscuro del suceso colectivo. La idea, el concepto, en consecuencia el planteo formal, contiene códigos que ofician de accesos para llegar a otro, a muchos otros. El arte restaura, así, su función primordial, su esencia gregaria.

PI Poéticas Icónicas.

Olga Bettas
Juan Burgos
A. Crivani,
C. Ganzo,
J. Giovanoni
Daniel Gallo
Ma. Ángela Juanena
Gabriel Lema
Alejandro Palomeque
Gerardo Podhajny
Sergio Porro
Fabio Rodríguez
Martín Sastre
Felipe Secco
Francisco Tomsich
Santiago Velazco
Martín Vergés

Poéticas Icónicas/ De muchas maneras, éstas quieren anclar en hechos ubicados en el vasto repertorio del tejido social. De él parten, para conectar con presupuestos personales y gestar un retorno que abre ventanas hacia una realidad diferente, explorada por travesías que se atreven con rincones tangenciales, parcelas ocultas, pieles inesperadas. Desde siempre se ha aceptado que icono era una imagen de valor simbólico, con enorme poder mediador. Superando la reducción a los discursos religiosos, se arriba a nuevos sentidos. Un desplazamiento semántico lo sustrae del contexto habitual y lo transporta hacia otro diferente, como rica utilería de imprevisibles trámites rituales.

52

Postcards from Berlin

Marina Abramović

Premio Beca - Ministerio de Relaciones Exteriores Instituto Goethe Torstrasse 111

Francisco Tomsich

Premio Beca - Ministerio de Relaciones Exteriores Instituto Goethe Torstrasse 111

Francisco Tomsich

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
DIRECCIÓN DE CULTURA

52 premio nacional de artes visuales MARÍA FREIRE

Enero 2007

Fransico Tomsich

Obtuvo el Premio Beca - Ministerio de Relaciones Exteriores - Instituto Goethe - Torstrasse 111
por su envío al 52 Premio Nacional de Artes Visuales - María Freire

ING. QUÍMICO JORGE BROVETTO
Ministro de Educación y Cultura

THIAGO ROCCA
Jurado

CLIO BUGUEL
Jurado

ENRIQUE AGUERRE
Jurado

TICIO ESCOBAR
Jurado

VICTORIA VERLICHAK
Jurado

Director del 52º Premio Nacional de Artes Visuales Federico Arnaud, Gabriela Albano y el premiado por el Instituto Goethe Francisco Tomsich.

Ministro de Educación y Cultura Jorge Brovetto distingue a la ganadora del primer premio Cecilia Vignolo.

Director cultural del Ministerio de Educación y Cultura Luis Mardones, ganador del segundo premio Gabriel Lema y directora del 52º Premio Nacional de Artes Visuales Silvana Bergson (IZQUIERDA).

Artista plástica Cecilia Mattos, director del Banco Central Walter Cancela y vicepresidente de Antel Edgardo Carvalho (DERECHA).

FOTOS: SERGIO GÓMEZ

Arte con nombre de mujer

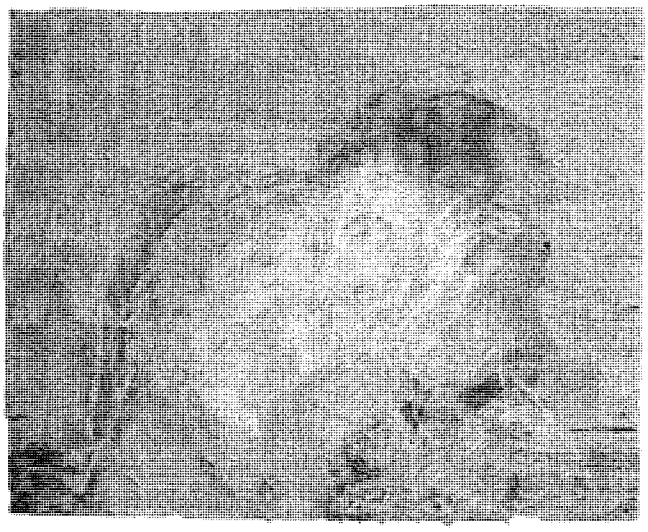
mirador

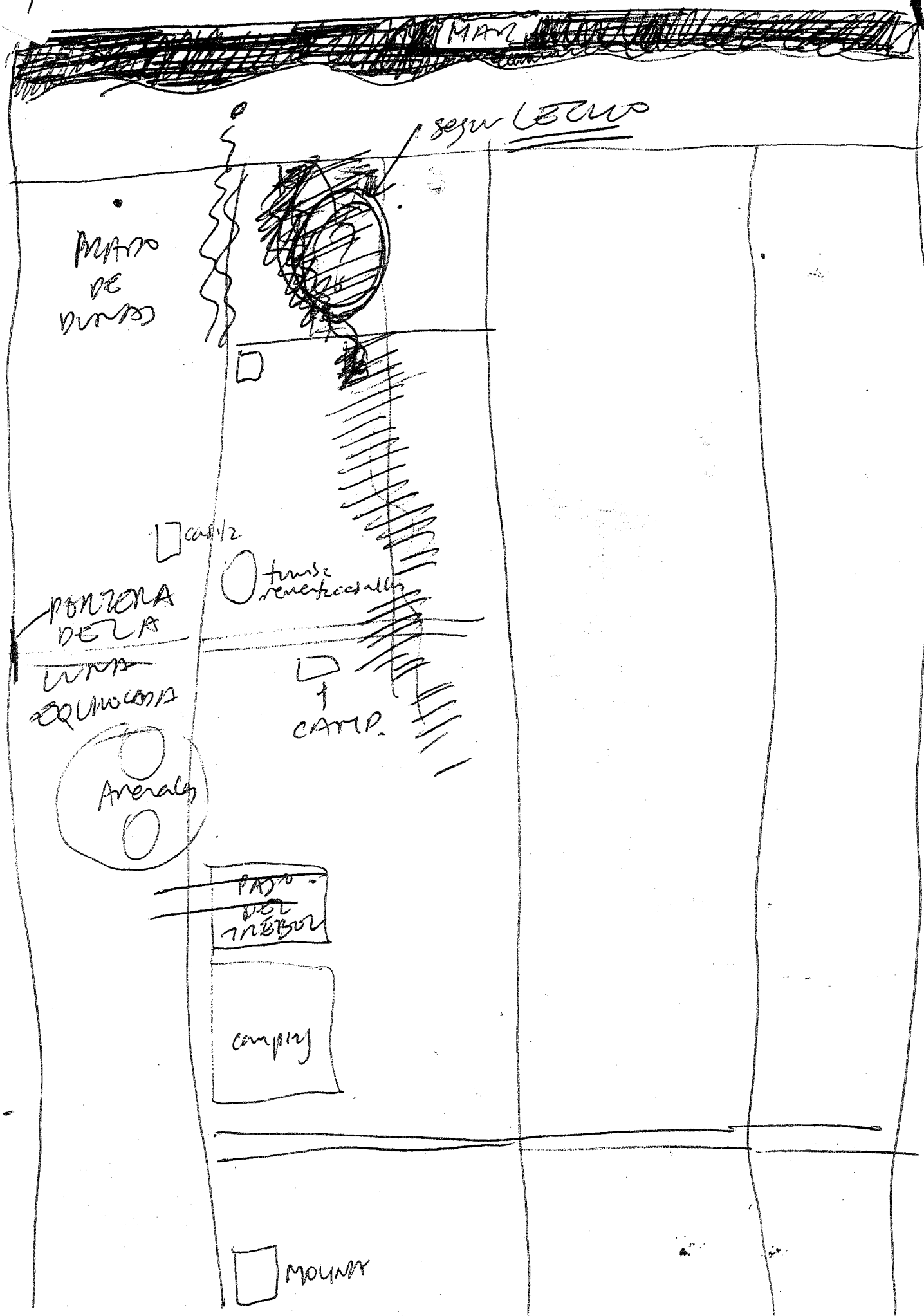
EL TRADICIONAL PREMIO NACIONAL DE ARTES VISUALES ahora tendrá nombre propio, que cambiará cada año, y para la edición número 52, que acaba de comenzar, la elegida fue la escultora y pintora María Freire.

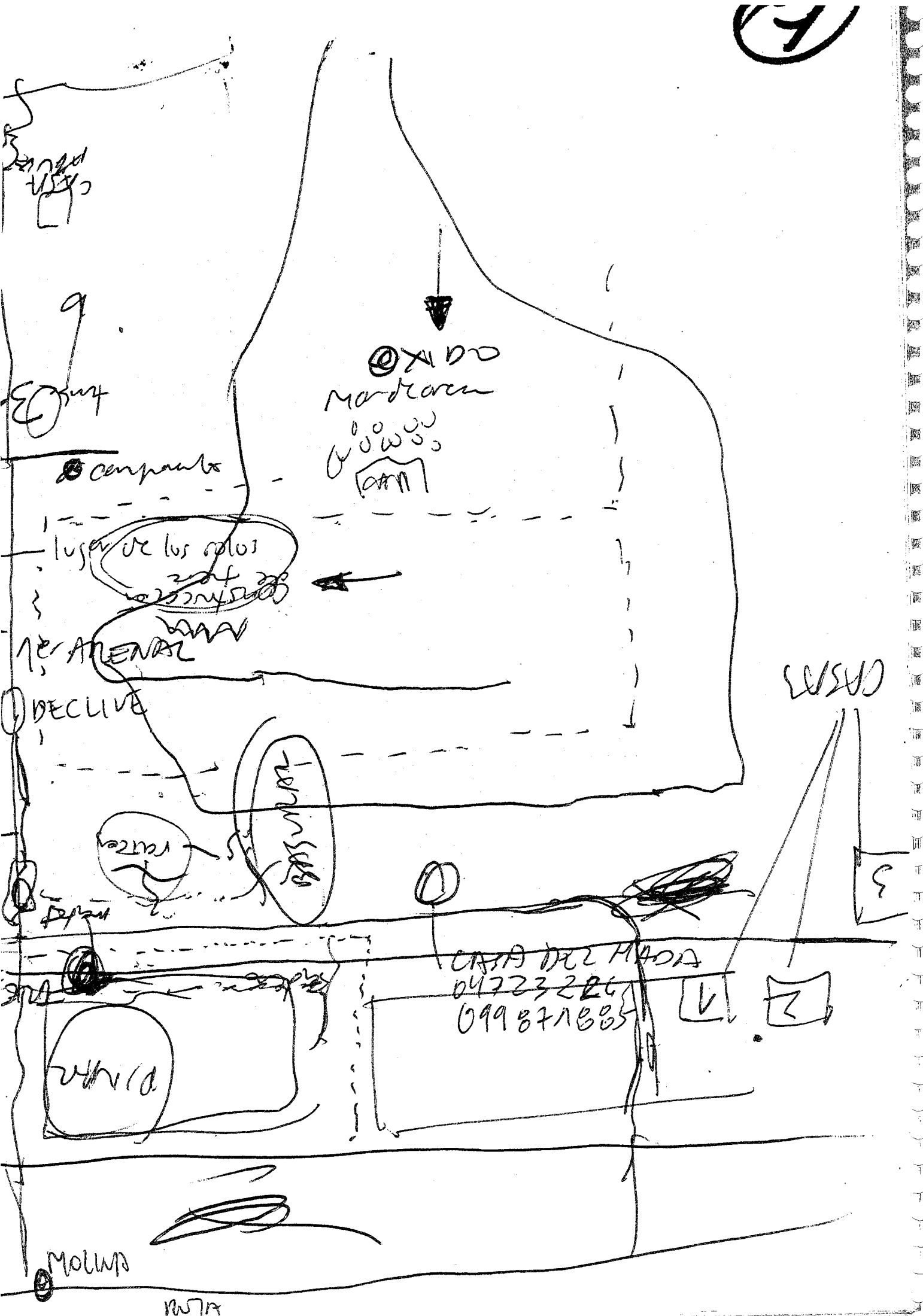
Cincuenta y dos artistas de las más variadas técnicas y estilos fueron seleccionados para exponer sus obras en cuatro puntos de Maldonado: la Escuela Nº 5 (Gorlero y Plaza Artigas, en Punta del Este), la Escuela Ramírez (Sarandí y Pérez del Puerto), la Casa de la Cultura de Maldonado (Pérez del Puerto 745) y el Cuartel de Dragones (18 de Julio y Pérez del Puerto), estas tres últimas en la capital departamental. La muestra podrá recorrerse gratuitamente todos los días hasta el 31 de enero, a partir de las 21 horas, y cuenta incluso con visitas guiadas. Al finalizar el verano las obras se expondrán en el Museo Nacional de Artes V suales de Montevideo.

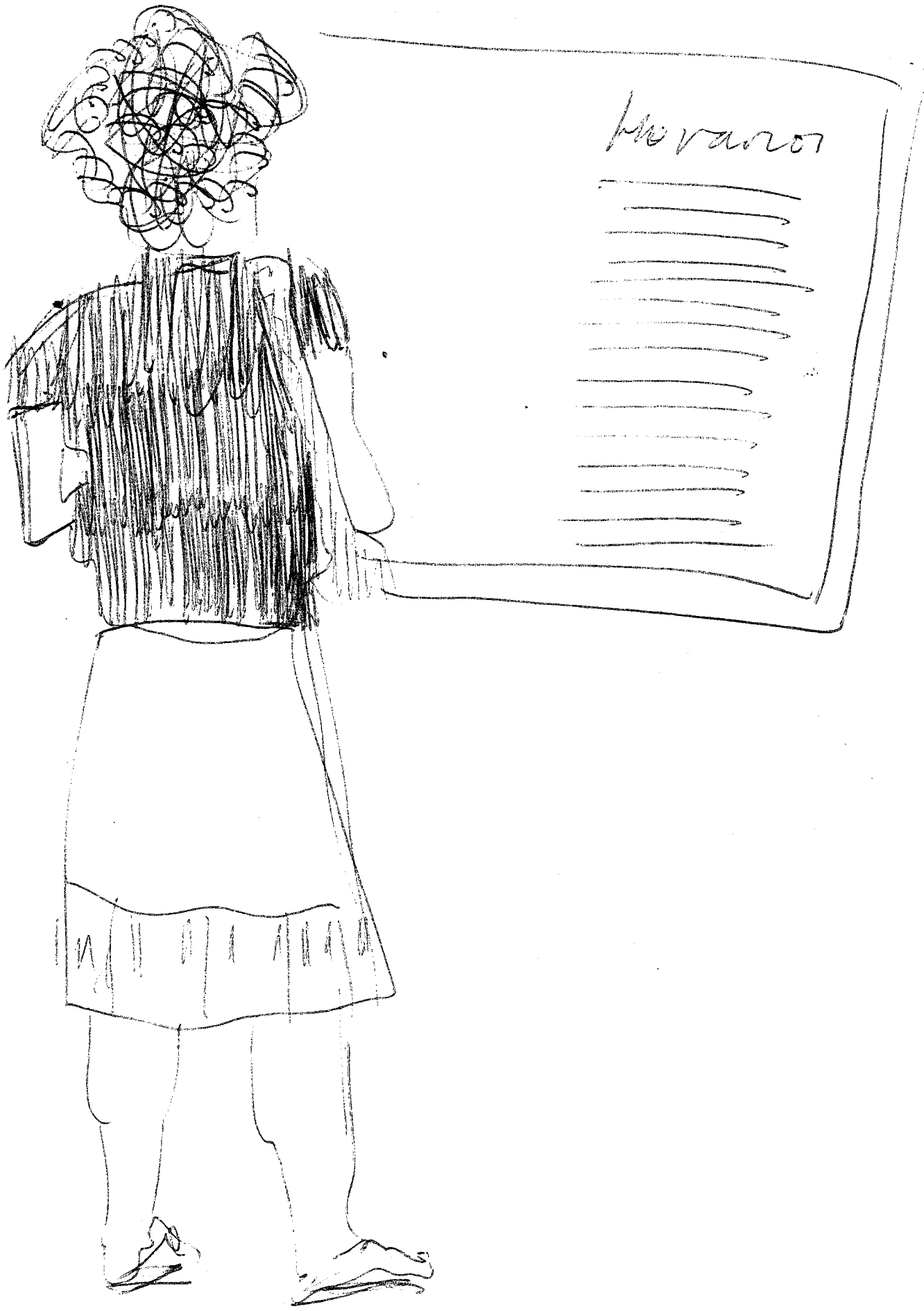
En la Escuela Nº 5 se realizó el viernes 12 la inauguración, c entrega de distinciones a algunos expositores seleccionados p el jurado. El primer premio fue para Cecilia Vignolo por la perfo mance "La vida es un flujo y reflujo", el segundo para Gabriel Len por la xilografía "¿Quién dijo que estabas ahí?" y el tercero fu Javier Gil por el video "Así nos pasamos el día nosotros".

Además, Alejandro Palomeque resultó premiado con el Ince tivo a la Producción Artística, Omar Santiago recibió un viaje d estudios por parte del Centro Cultural de España, y Francisc Tomsich una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores y Instituto Goethe.

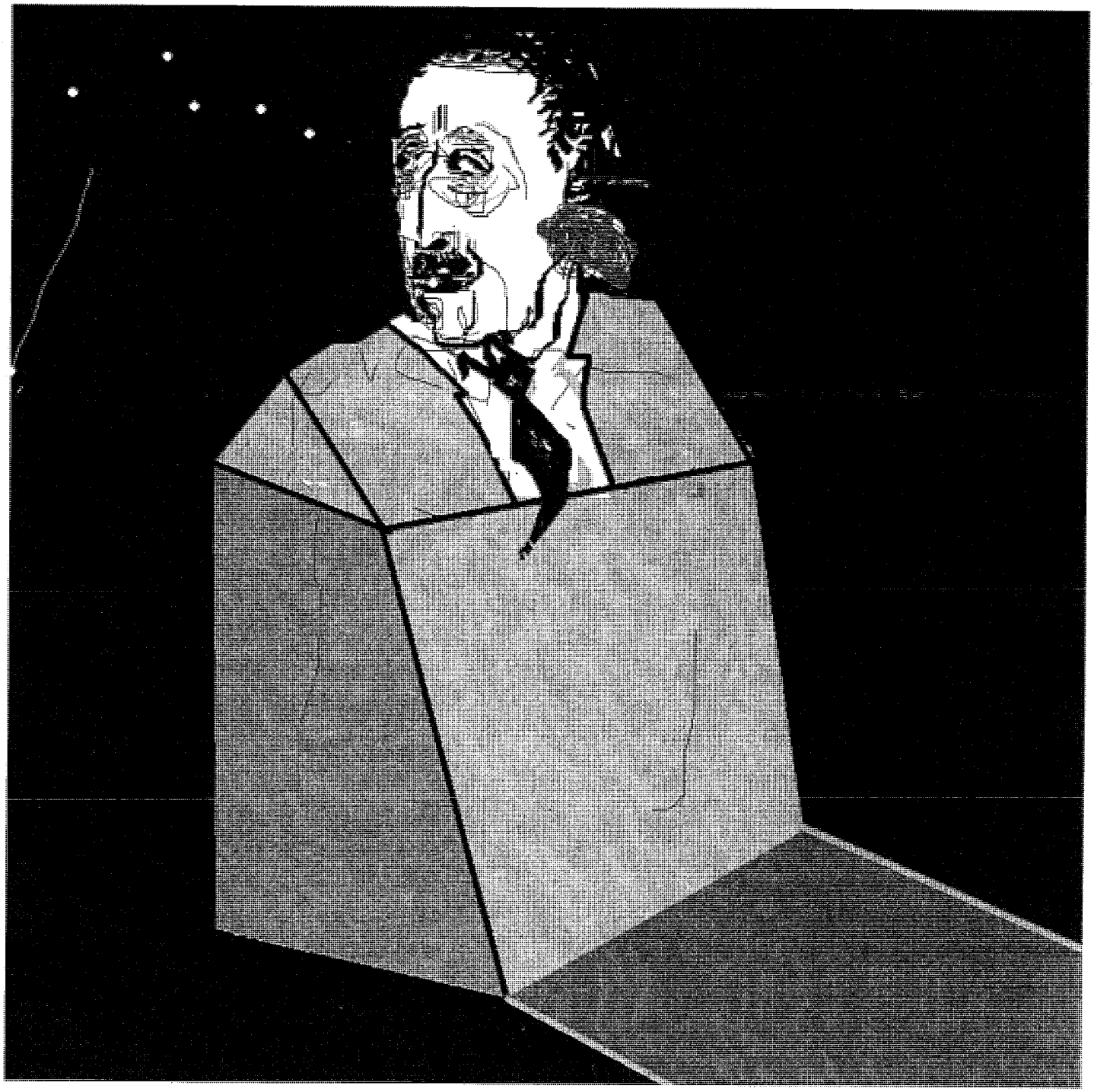


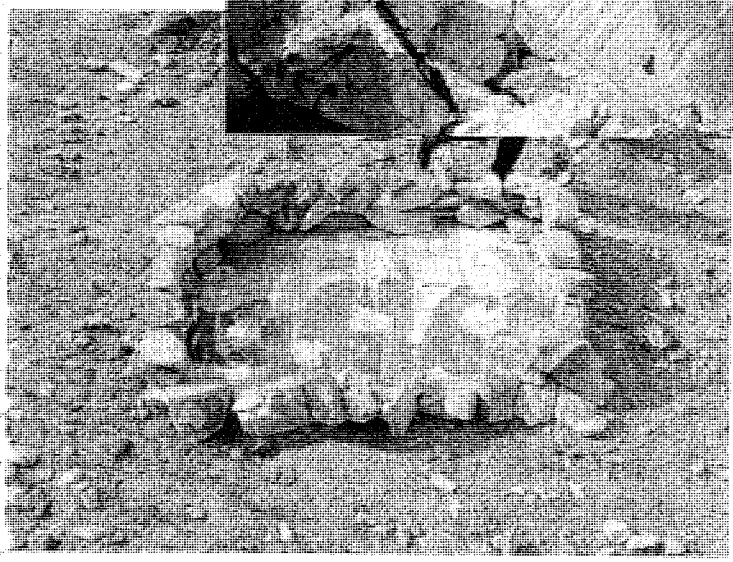

MAR
segur LLEIDA
PASSO DE DUNAS
caseta
PONTONA DELA
CAMP.
Arenals
PASSO DEL TREBOL
camping
MOLINAR


DECLIVE
MOLINO

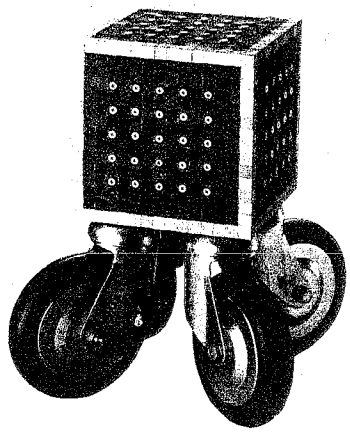


2007





Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo Uruguayo 1960 - 2006



CAC

Cuadernos de Arte Contemporáneo

1

Ningún texto es un *palimpsesto* sin que haya una pérdida que lamentar o cuestionar; se trata de un objeto visible en la superficie que ha usurpado (con razón o sin merecimientos) el lugar de aquélla, y una potencialidad, ya que el palimpsesto, una vez accionado, siempre puede serlo más de una vez, a menos que, de cara con el texto uncial (y, supuestamente, más valioso), sea entregado a un cuidadoso museo.

El objeto de estudio que podemos asimilar a la idea de *palimpsesto* es, en este caso, el Arte Uruguayo. Así escrito, con mayúscula, la idea de Arte Uruguayo remite a una institución de corte decimonónico fosilizada que cumple determinadas funciones en el cuerpo de la Sociedad. El *palimpsesto* del Arte Uruguayo está compuesto de innumerables reescrituras, restos borrosos, pérdidas de información, pero, al menos, es un concepto ya frecuentado por diversos analistas, escritores, artistas y políticos: se postula su propia bibliografía.

Por el contrario, no sabemos aún muy bien quiénes son los autores de las capas de texto (imágenes, ejercicios de poder que influyen en el campo de la producción de bienes simbólicos, acciones, vidas) que cubren el Arte Uruguayo y que son la superficie del *palimpsesto* del arte uruguayo actual. Así escrito, con minúsculas, la idea de arte uruguayo remite a un objeto de estudio más bien difuso, con una bibliografía insuficiente y que no cumple una función específica comúnmente reconocida.

¿Dónde está la brecha entre estos dos grandes cuerpos de textos del *palimpsesto*? ¿O no hay tal brecha, y nos contentamos con señalarla por distracción, modestia o pereza? ¿Se trata de un "quiebre" que debe más a un contexto histórico, político, social (la Dictadura Militar, por ejemplo) que a cualidades inherentes en el objeto, y latentes en cualquier contexto y situación?

La selección de las fechas 1960-2000 como marco histórico en el que desarrollar esta reflexión es, dados estos (y otros muchos) conflictos metodológicos, especialmente atendible, porque invita a evitar la más evidente periodización 1970-2000 como

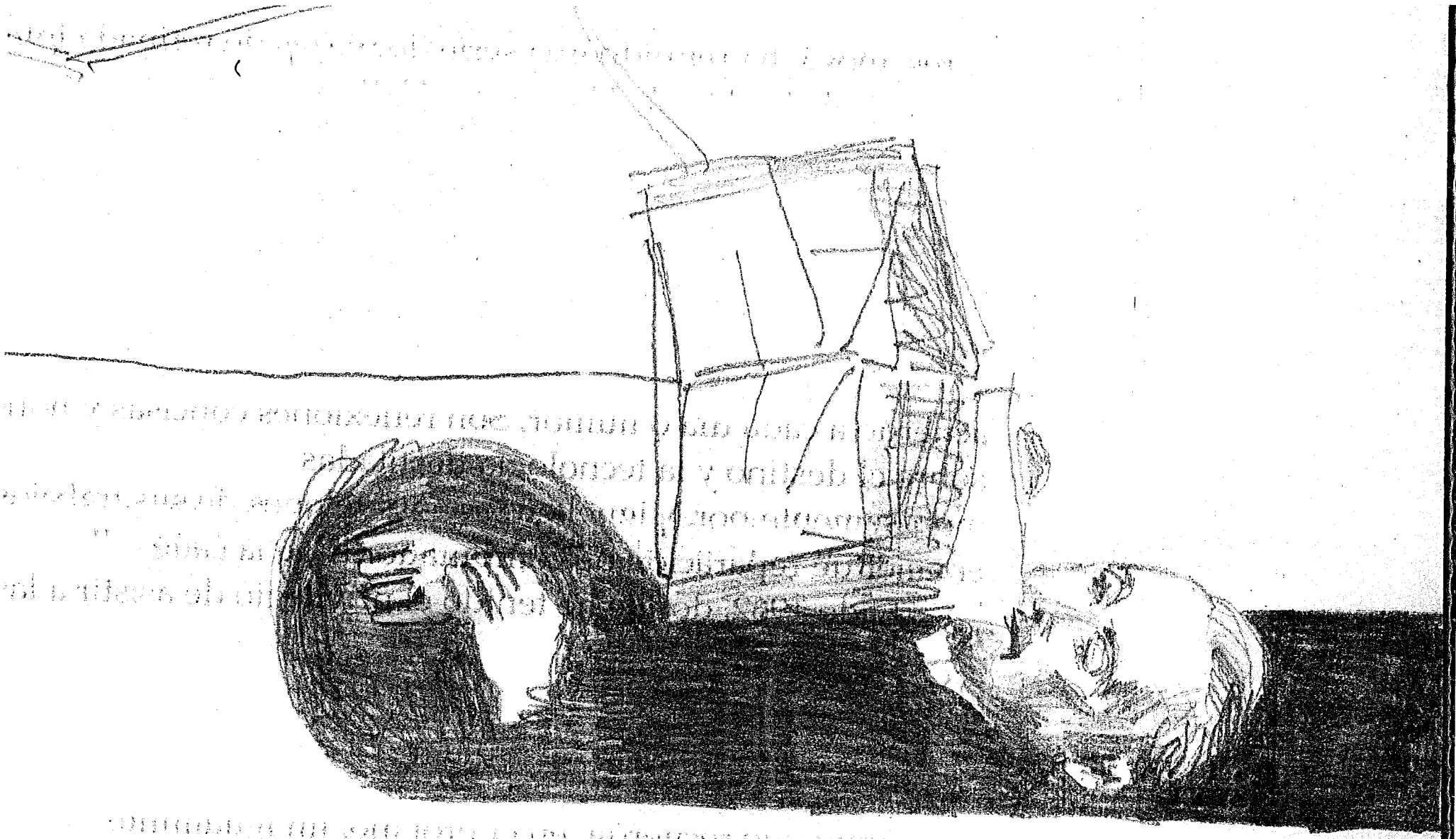
un "todo homogéneo" fácilmente discernible en el campo de las artes plásticas uruguayas.1. Se hace posible entonces tener en cuenta otros contextos que evaden lo nacional y que tienen sumo interés: los sesenta son la época de la consolidación de la industria warholiana, que tiene en el expresionismo abstracto norteamericano su exitoso precedente exportable; el Imperio Soviético en tanto propulsor de políticas culturales y pautas estilísticas homogeneizantes está en crisis definitiva, empiezan a surgir industrias artísticas europeas poderosas que se recuperan progresivamente de la debacle bélica y que buscan posicionarse en el mercado internacional. En Latinoamérica, son tiempos de una grave crisis política que fagocita la reflexión estética: las consecuencias de ello aún no han sido superadas. En Uruguay, es la época de consolidación definitiva (y, paradójicamente, de la consumación del fracaso) del Constructivismo torresgarciano, de los primeros devaneos informalistas, conceptuales, matéricos, industriosos, de los primeros pasos en la práctica artística en fotografía y nuevos medios.

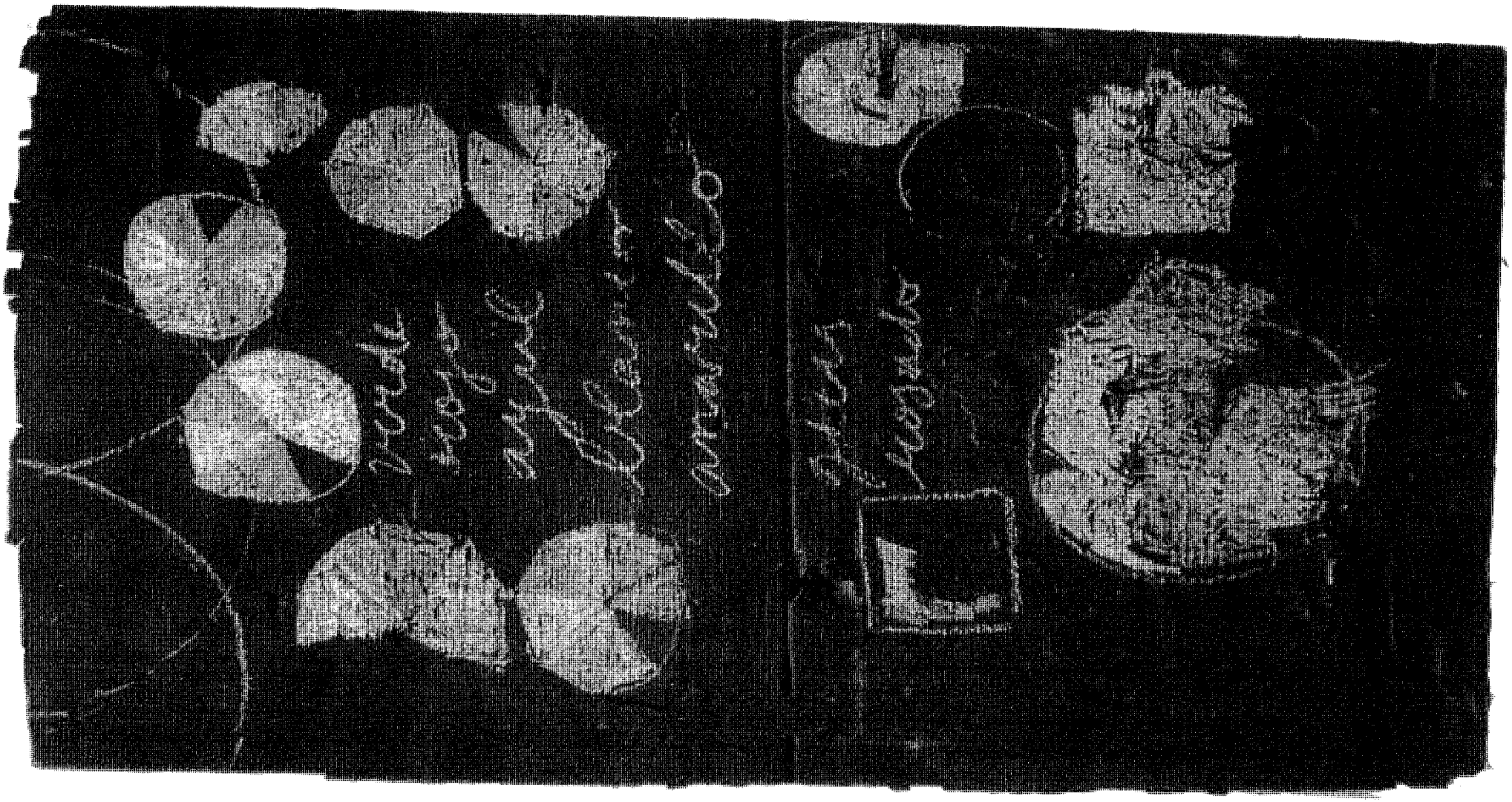
Bajo el eje conceptual *palimpsesto*, la elección de esas fechas tiene un interés adicional: al clausurar simbólicamente con el siglo (a pesar de que éste parece haberse clausurado a sí mismo un poco antes) un proceso, se nos coloca ante la posibilidad inédita de pensar las artes producidas por uruguayos entre 1960 y 2000 desde una postura parricida ("*volver a borrar lo escrito para volver a escribir*") a la vez que constructiva, porque el palimpsesto lleva las marcas de su condición: lo que está detrás es, a la vez, potencia y acto.

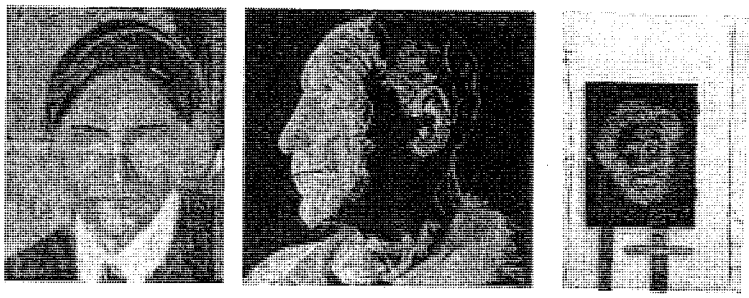
2

Este texto o proceso textual es, a su modo, también un *palimpsesto*, en el que la tendencia (academizante) de abordar "científicamente" (acotada y sólidamente justificada) el objeto de estudio es desplazada por una serie de reescrituras que coinciden con una peripecia biográfica y la problematización de los parámetros elegidos en un principio.

8-1-07







Figs. 1-3
"Estudio (F. J. K.)", 2005
"Estudio (P. R. P.)", 2007
"Estudio (J. T. G.), 2006
Tiza y lápiz sobre objetos encontrados pintados.

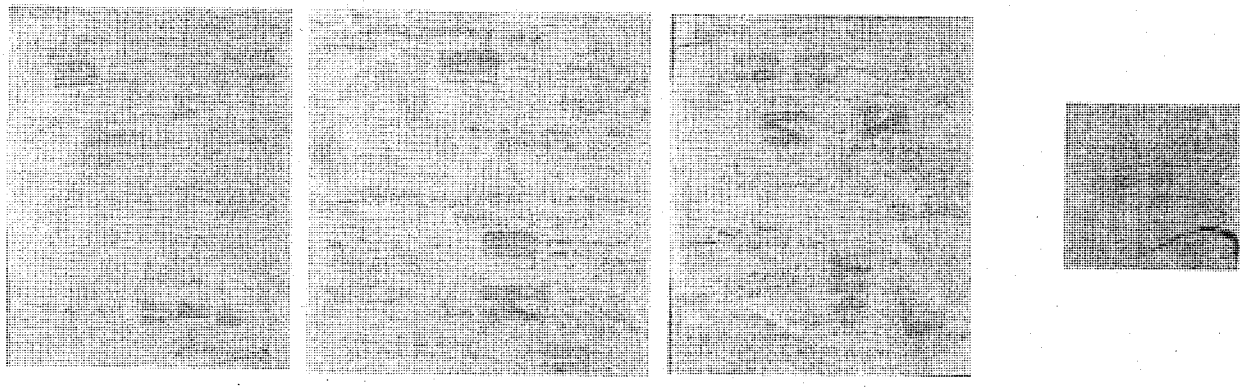


Fig. 4
Documentos de trabajo. Apuntes tomados del libro "Las Banderas de Artigas, de Agustín Berazza (Montevideo, 1957).
Lápiz y tiza sobre papel.

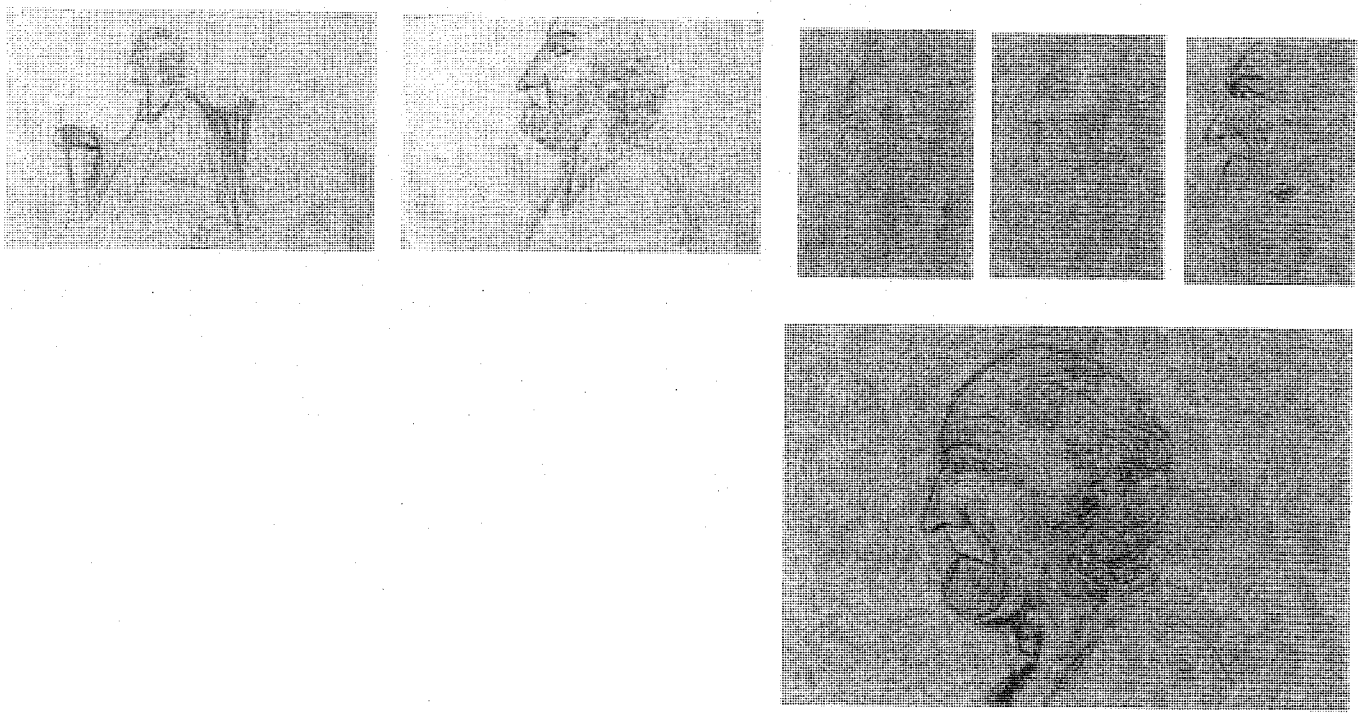


Fig. 5
Bocetos. Estudios de Artigas según Demersay. Lápiz.

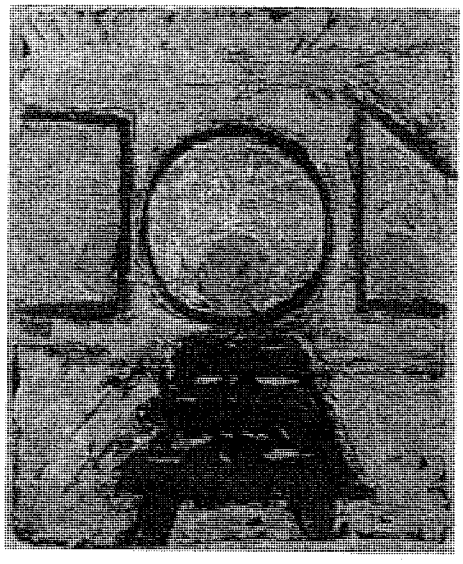
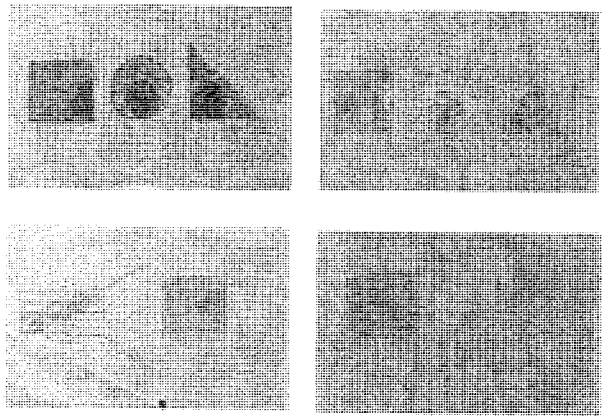
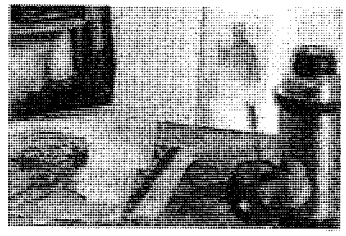


Fig. 6
Pre-proyecto de instalación:
"Estudio (J. G. A.)"
Lápiz, tiza, óleo y
ceniza sobre papel craft y papel.



Figs. 6b
Bocetos. Tentativas en formas puras.

Fig. 7
Taller del artista. Estudios de Artigas y el libro
"Artigas en la Historia y en el Arte" (Montevideo, 1952)
abierto en la página que reproduce la litografía
de Sauvageot sobre el retrato de Artigas de Demersay.



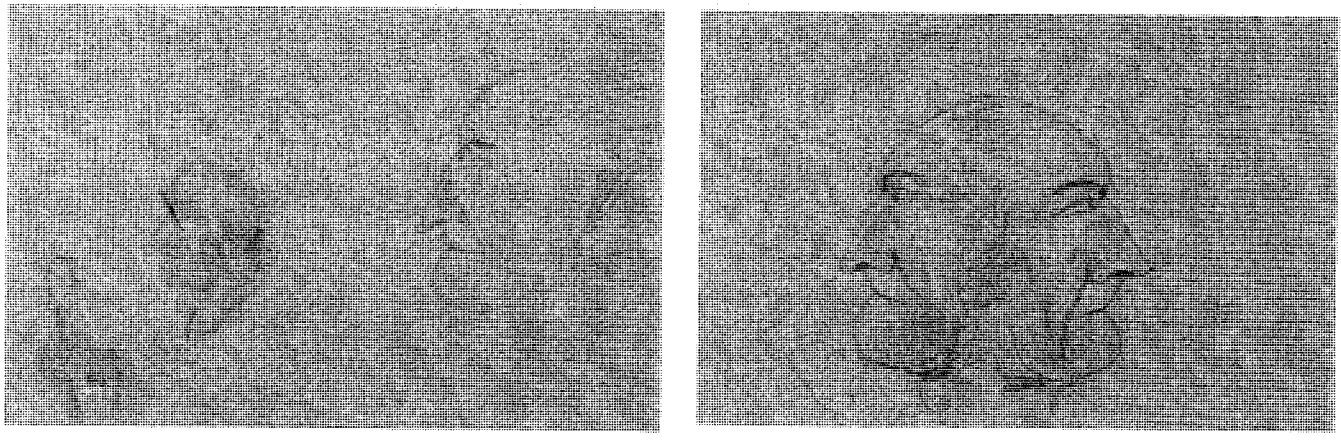
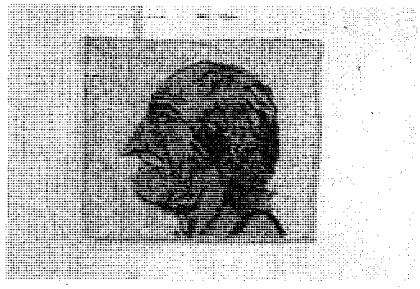
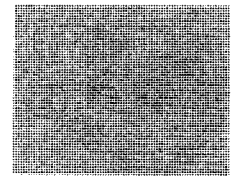


Fig. 8 Estudio de Artigas "jánico". Lápiz sobre papel.





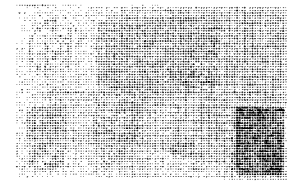


Fig. 9
Estudio de Artigas. Tiza, ceniza y óleo sobre papel craft.
Estudios en torno al problema del color en el contexto de este proyecto. Tiza sobre papel.

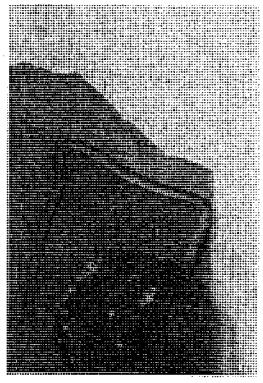


Fig. 12
Soportes sobre los cuales se realizarán las obras propuestas

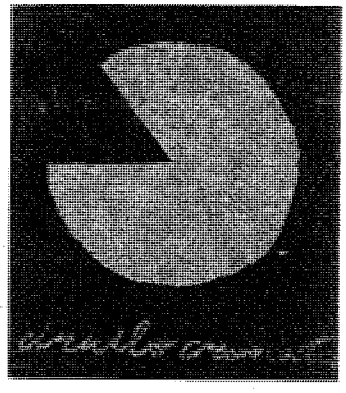


Fig. 13
Círculo cromático. Paleta de la tiza utilizada en los bocetos que integran esta carpeta.

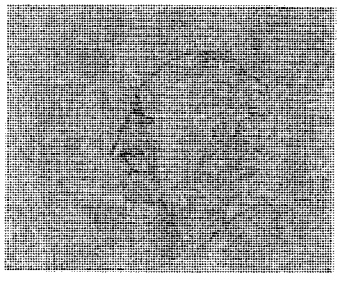
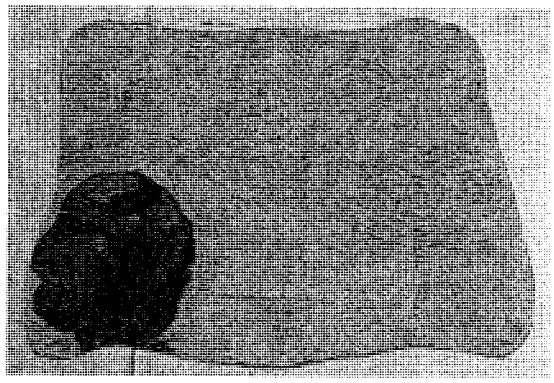
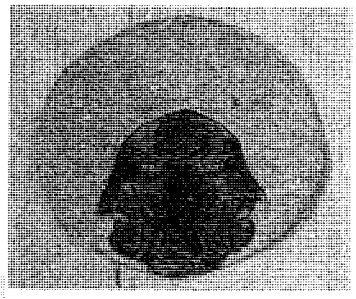


Fig. 14
Estudio. Fibra y tiza sobre papel





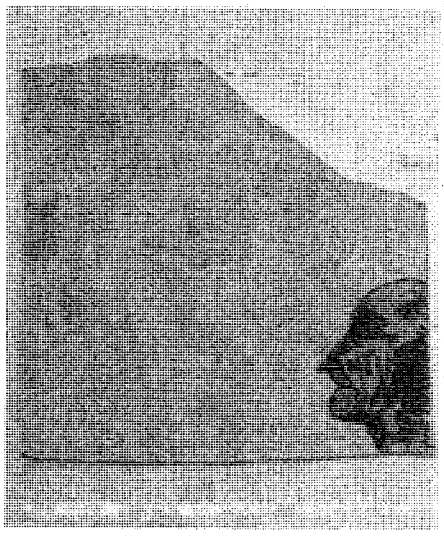
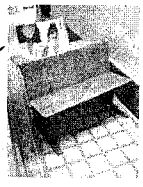


Fig. 10
Bocetos de las obras en pared para la instalación propuesta.



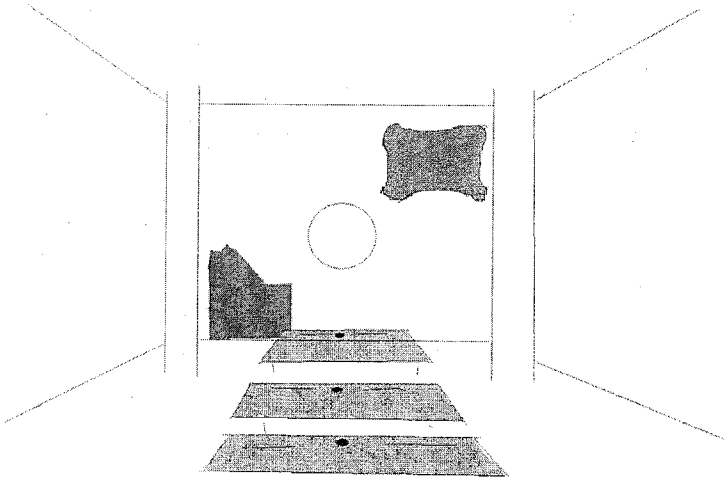


Fig 11a
Banquito de Varela. Colección del artista.
Fig. 11b
PROPUESTA DE INSTALACIÓN "ESTUDIO (J. G. A.)" PARA SALON MUNICIPAL DE ARTES VISUALES 2007. Boceto.
Tres piezas en el plano vertical, tres en el horizontal.

Ronda de poetas

La Ronda Café

Ciudadela 1182

Jueves 22 - 24 hs.

rondadepoetas@yahoo.com.ar

ABRIL

12 Fermín Hontou/ Cecilia Vignolo/ Gustavo Wojciechowski

19 Andrea Durlacher/ Agamenón Castrillón/ Martín Barea Matto

26 Silvia Guerra/ Nelson Díaz/ Ramiro Guzmán

REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

Cultura Lo8

MINISTERIO DE
RELACIONES EXTERIORES
MINISTERIO DE ~~RELA~~CIONES EXTERIORES

C.E. Nº 164955

ES COPIA FIEL

Dra. CRISTINA [illegible]
Jefa del Departamento
de Acuerdos con
Presidencia

Montevideo, 29 JUN. 2007 R.M.255/2007.-

VISTO: la edición del 52° Premio Nacional de Artes Visuales que en esta oportunidad fue denominado "María Freire".----------

CONSIDERANDO: I) que el MRREE junto al Instituto Goethe establecieron un premio beca para este principal evento cultural a nivel nacional;----------

II) que el mismo consiste en el pago del pasaje ida y vuelta a Alemania por parte de esta Secretaría de Estado, siendo a cargo del Instituto Goethe la beca por un mes de cursos de especialización durante setiembre de 2007 y la oportunidad de realizar una exposición con lo producido en ese período, en el mes de octubre;----------

III) que el mismo fue otorgado por el jurado al Sr. Francisco Tomsich;-------

IV) la importancia de capacitar a nuestros jóvenes artistas y de hacer conocer expresiones de las artes plásticas del país en el mundo como forma de afianzar la imagen y la inserción internacional del país;----------

ATENTO: a lo dispuesto por el artículo 181, numeral 9 de la Constitución de la República y a la Resolución No. 244/995 de fecha 26 de junio de 1995: ----------

EL MINISTRO DE RELACIONES EXTERIORES
RESUELVE:

1°.- Se otorga un apoyo económico al Sr. Francisco Tomsich consistente en un pasaje Montevideo – Berlín - Montevideo.----------

2°.- La mencionada erogación será imputada al "Fondo para la Promoción de Actividades Culturales en el Exterior".----------

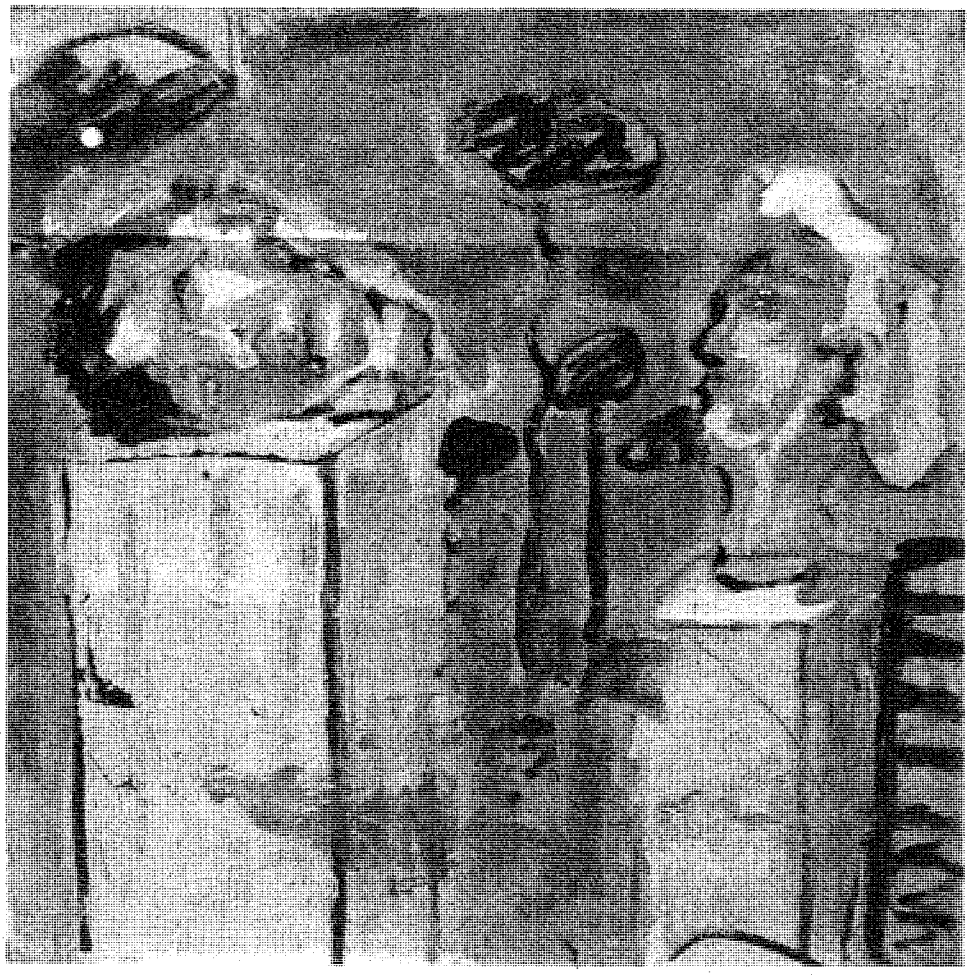
3°.- Comuníquese, etc.----------

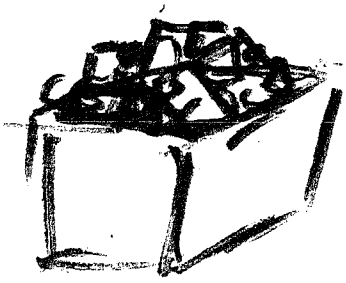
Concierto de
MUSICA CORAL
21 DE AGOSTO
21 hs.
TEATRO DE AGADU
Obras de: DI LASSO — GABRIEL GONZALEZ — JUAN M. LOPEZ - VLADIMIR GUICHEFF

Concierto de
MUSICA CORAL
21 DE AGOSTO
21 hs.
TEATRO DE AGADU
OBRAS DE
DI LASSO - GONZALEZ - JUAN M. LOPEZ - VLADIMIR GUICHEFF

Concierto de
MUSICA CORAL
21 DE AGOSTO
21 hs
TEATRO DE AGADU
OBRAS DE:
DI LASSO - GABRIEL GONZALEZ - J.M. LOPEZ - VLADIMIR GUICHEFF

Concierto de
MUSICA CORAL
21 DE AGOSTO
21 hs
TEATRO DE AGADU
OBRAS DE:
DI LASSO - GABRIEL GONZALEZ - JUAN MARIA LOPEZ - VLADIMIR GUICHEFF





La belleza al presentarse de un determinado contenido espiritual en la forma de la apariencia. En el arte romántico (pero no solo) aparece una mediación

Se suprime la inmediatez de ese aparecer

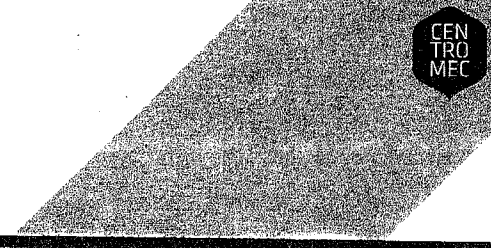
En el arte romántico la idea está todavía superpuesta al elemento sensible. — Los "recuperadores" tienden al ideal pero expresan la manera de lo verdadero o lo sublime.

La emancipación del elemento sensible lleva a la "interioridad consciente de sí" y a la muerte del arte

religión

Plataforma

ACONTECIMIENTO PLATAFORMA 2007



Fin. Finitud. Finito. Infinito. ¿Dónde acaban las certezas? ¿Dónde las incertidumbres? ¿Dónde empieza el recorrido? ¿Dónde finaliza? ¿Puede enmudecer un sonido? ¿Tiene límites el silencio? ¿Hay lugares donde llegar o sólo se trata de caminar? ¿Nos encontraremos en algún punto? ¿O nos perderemos para siempre en el laberinto? Nadie tiene las respuestas, pero están todas ahí, sólo se trata de atreverse a buscarlas. Toda la complejidad y la simpleza de la verdadera creación artística presentes a través del manejo de diversos recursos visuales y sonoros, plasmados en una obra que pretende ser tan interactiva como el público se lo permita, al punto tal de invitarlo a sentirla y (re)crearla con los pies descalzos.

Renée Pietrafesa Bonnet

Montevideo, Uruguay, 1938. Pedagoga y pianista. Realiza intervenciones musicales en el Musée d'Art Moderne de Paris y en France Culture. Es docente en la Escuela Universitaria de Música, en el "Taller de Música"; y en su Escuela. Funda la "Coral de la Alianza Francesa de Montevideo", "La Orquesta de Cámara Ars Musicæ", "La Orquesta de Cámara de jóvenes" y "El Grupo Barroco de Montevideo". Editó "Mutabile" y "Resonancia Da capo al w", "Música para piano", "Música de cámara instrumental y sinfónica" con la Orquesta del CNR de Strasburgo, La Ossodre y la Filarmónica de Montevideo. Becada por el Gobierno Francés, viaja a París para realizar estudios de música electroacústica en el G.R.M. y en el Studio de Musique Expérimentale du Centre Américain. Ha recibido galardones a nivel nacional e internacional. Entre ellos, dos premios Florencio de la Crítica Teatral Uruguaya.

Carlos Alberto Musso Rinaldi

Montevideo, Uruguay, 1954. Artista plástico y pedagogo. En 1985 ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Junto a Carlos Seveso y Eduardo Miranda forma el taller de acción plástica "Los otros". Desde finales de la década de los '70s hasta la fecha ha expuesto en numerosas ocasiones, en forma individual o en muestras colectivas. Sus ilustraciones han sido publicadas en varios medios gráficos uruguayos, entre ellos "Tiempo de Cambio", "Decadauno", "Gaceta Universitaria" y el diario "El País". Tiene una destacada carrera docente, desarrollada en el Ministerio de Educación y Cultura, la Intendencia Municipal de Montevideo, la Escuela Municipal de Arte Dramático y en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

SOBRE "LA OTRA ORILLA", DE PIETRAFESA-MUSSO / POR FRANCISCO TOMSICH

Tal vez resulte útil afirmar provisoriamente que, aunque "arte contemporáneo" por comodidad, "La Otra Orilla" es una muestra de arte aplicado, funcional. Aunque esta mirada se problematiza cuando Musso interviene una pared de la sala con un dibujo que resulta una lectura del concepto que rige la muestra (los oídos se hacen pulmones, se resignifica el escuchar como respirar), eso se debe a cierta pretensión pedagógica (se podría hablar de un tipo de "humanismo") que permea las actividades musicales y la música de Pietrafessa y que no es tan evidente en el aporte de Musso. Arte aplicado y funcional, pues, pero aplicado y funcional a una experiencia estética que no se pretende perder de tal cualidad o cualidades del objeto que se muestra, sino de la "poiesis del espectador"*, de la interacción

del público con el espacio de la muestra y sus diversos niveles. Es común que este tipo de proyectos sinestésicos hagan gala de un afán experimentalista, que propongan una suerte de laboratorio; suelen caer en el exceso de austeridad o en la concupiscencia y/o la pretensión totalizadora. También son nostálgicos: rastrean una unidad que se presume anterior a la idea de arte y de bellas artes y que estaría en el encuentro de afinidades entre colores, sonidos y palabras y en la utopía que dice es posible sistematizar o al menos racionalizar esas relaciones, y además fijar sus efectos e influencias en todos los hombres, como creyeron ciertos tratadistas y filósofos griegos, latinos y medievales de la doctrina de los tonoi y el ethos en la antigua música griega. En última instancia, no otra cosa que la suma de todas las artes confluía en una catedral gótica para elevar al individuo, para producir en él una experiencia estética que sin embargo no se dignaba ser un fin en sí misma, sino útil a cada alma y grata a la divinidad. Y en las pretensiones didácticas de una muestra como "La otra orilla" aún puede percibirse el eco de la orfandad del arte occidental moderno, porque es claro que lo más importante en el espacio de la muestra es el individuo re-ligado: por medio de la conjunción de estímulos sensoriales diferentes, unidos en espacio y concepto, se espera que el espectador disfrute de una experiencia estética que tiene un extraño poder sobre su subjetividad: le procurará armonía, paz, serenidad, quizá le haga mejor persona, quizá empiece a escuchar más a los otros. Se verá cuán peligroso es el énfasis en este tipo de búsquedas, cuán cerca parecen ahora las ideas de sugestión y manipulación, y qué significativa es su institucionalización; a nadie se le escapa que, en última instancia, se recorre por tangentes varias el ideal romántico de la obra de arte total, que es fundamental para entender a las Vanguardias históricas: se perciben en él, en germen, todos los estrepitosos fracasos políticos de éstas, sus tendencias a caer en brazos de cualquier doctrina autoritarista, la obsesión racionalista, la sistematización de todos los aspectos de la vida, la "extensión del diseño a escala masiva o planetaria"**. En la obra de arte total, para E. Subirats, ya se anuncia esa "estetización de la política" que criticaba Benjamin en su época y que nota este autor el "síndrome de la sociedad espectacular tardomoderna". La sinestesia, sin embargo, nos atrae y desafía, su dimensión utópica, su metáfora.

Por eso es que si hay algo importante para discutir sobre "La otra orilla", es sus métodos. Porque lo que podríamos llamar el "mensaje" es bastante simple (por lo tanto, lo suficientemente complejo) y ya he dejado pasar la palabra "humanismo", que casualmente aparece por vez primera en alemán y a principios del siglo XIX. Valores como "tolerancia" y "paz" (interior y externa); la persona humana como clave y centro de reflexión (se elige el conocimiento científico, el esquema del aparato auditivo, su dibujo como material conceptual, y se remite en última instancia al hombre como generalidad), y el academicismo (en ambos artistas), con su lastre de paideia clásica permiten que esa palabra aflore y tal vez florezca. En todo caso, resulta simpática, en todo caso es interesante. Pero el método es las

* Jauss, Hans Robert, Pequeña apología de la experiencia estética, Paidós, 2002.

** Subirats, Eduardo, Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna, Siruela, 1997.

premisas técnicas manejadas por los artistas para transmitir ese mensaje y producir en el espectador esa influencia o efecto que se le atribuye a la experiencia estética "prevista", construida, racionalizada en un dibujo, una partitura, hecha forma y sonido en el espacio.

El método es un problema más acuciante en la frontalidad musical de "La otra orilla" que en su faceta visual, que tiende a postularse escenografía de un concepto (los artistas traían una larga experiencia de trabajo conjunto en teatro) y no se resuelve a ser táctil. Importa sí pensar en la declaración de Musso de que en cierto modo la estructura levantada en la sala del MEC es "anti-Serra", quizá no ofensiva, dúctil, frágil, a pesar de las filiaciones formales que puedan encontrarse entre la obra de Musso para "La otra orilla" y ciertas obras urbanas, instauradoras de un micro espacio público agorafóbico, del escultor norteamericano. Es claro que el material y el método utilizado por Musso remiten a lo efímero como valor, a lo lúdico (en diálogo con sus juguetes) y a lo poco imperioso, pero también es cierto que la obra resulta estrictamente unidireccional.

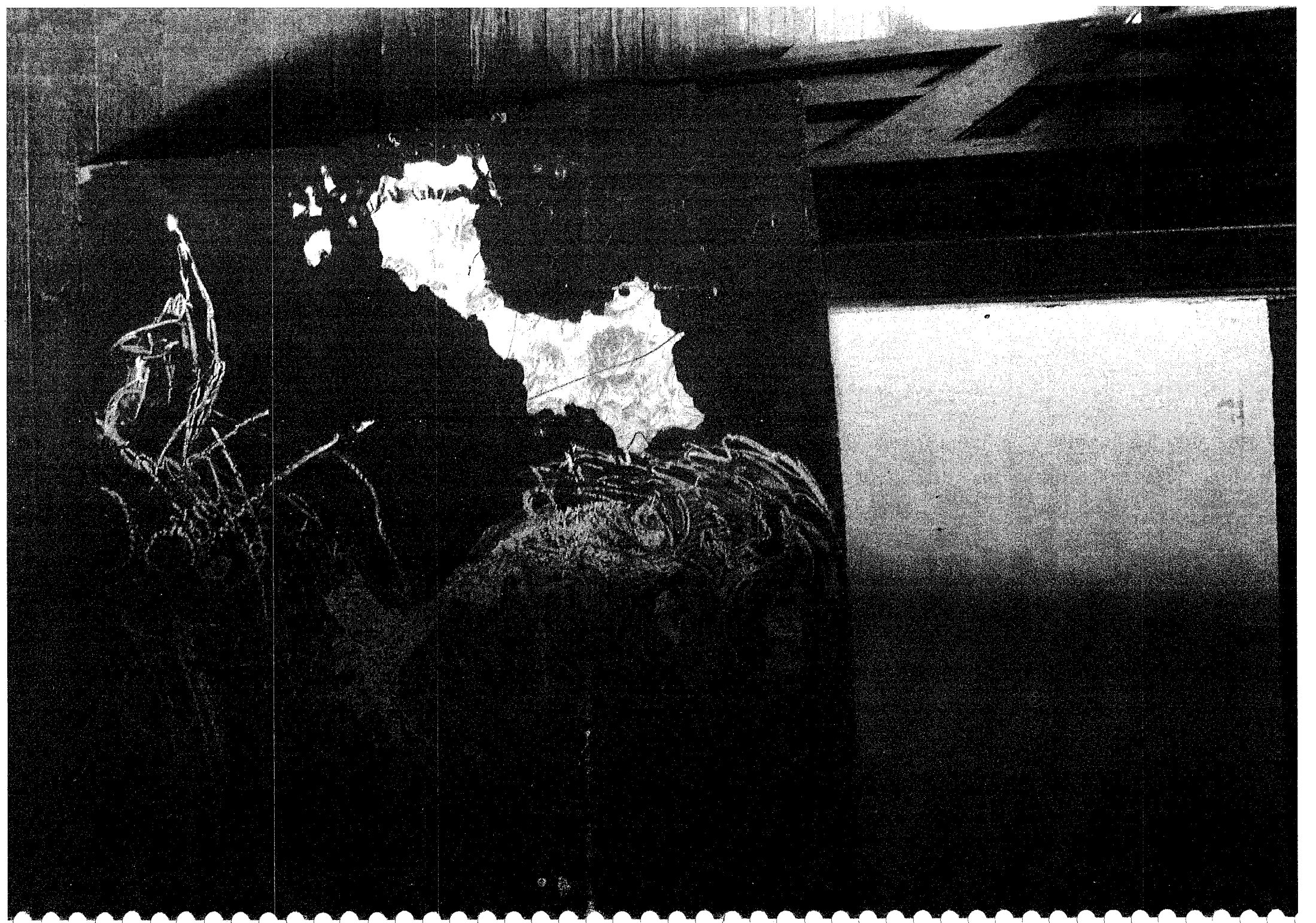
La música de Pietrafessa en "La otra orilla" (que rinde homenaje a los niño -voces de niños jugando conforman uno de los niveles sonoros de la muestra– y valora la improvisación y la performance) plantea problemas agudos, dada la posición de la compositora en el panorama musical del Uruguay, y sus premisas teóricas sin duda merecen discusión. A Pietrafessa no le gusta la tendencia actual que está tomando la joven composición uruguaya, signada por la tradición germánica y fascinada por Lachemann, por ejemplo. Uno de los grandes desafíos de los compositores actuales es crear, desde la atonalidad, nuevas convenciones, nuevas formas de comunicarse directamente con el que escucha. Frente a la tendencia de componer obras en las que, a veces mediante repentinos ataques, se suceden fuertes contrastes entre secciones, extáticas unas, agitadas y densas otras, Pietrafessa planteó en su "Ritual por la paz" (interpretado el día de la inauguración de la muestra), la aparición imprevista de la tonalidad como "extrañamiento", a la que se llega desde la atonalidad como una suerte de juego de causa-efecto recíproco y cuestiona convenciones (de ambos lados) a la vez que las busca. Lo más extraño de esa música es su felicidad, un valor, cualidad o aspiración que no suele utilizarse al analizar obras de música académica ("contemporánea") y que no tiene nada que ver con "belleza", de todos modos se corren riesgos si se cree que es posible separar la música del siglo XX en "feliz" y "angustiada", y para cualquier persona que haya nacido bajo el reinado de la atonalidad, ésta no remite a la angustia o a la felicidad per se. A la lista de grandes problemas que plantea la música de Pietrafessa podría agregarse éste: su filiación con lo programático, en el sentido romántico.

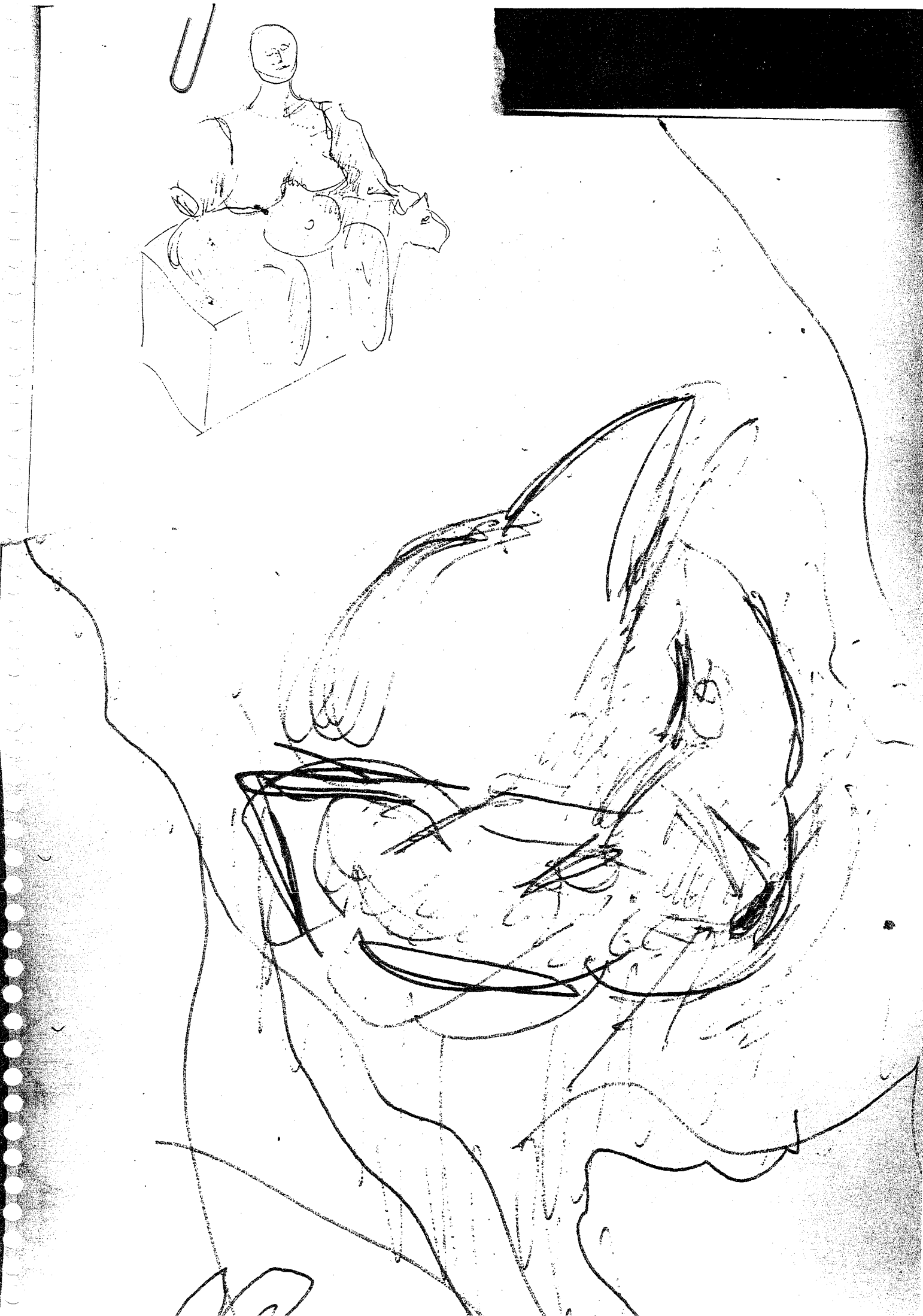
El "eclecticismo", que Pietrafessa defiende en su música, es para otros uno de los peores peligros a que puede llevar un método de estas características, y eso está directamente relacionado con el tema de la utopía que subyace a todo intento de conjugar diversos lenguajes con un fin que trasciende la mera experiencia estética (que no es mero fin), porque la búsqueda de la convención es también la búsqueda de lo "efectivo". Quien ataca el eclecticismo dice que éste confunde lo efectivo con lo efectista. Y hay una razón mayor para apoyar esta crítica: el uso y la defensa de la musicoterapia, un elemento permanente en "La Otra Orilla" y en las declaraciones de Pietrafessa: "se emiten sonidos insólitos pero gratificantes". Insólitos para el gran público, claro está, que no asiste a la salas de concierto de música académica del siglo XX... y gratificantes también para ese gran público. ¿O no? ¿La sala de exposicio-

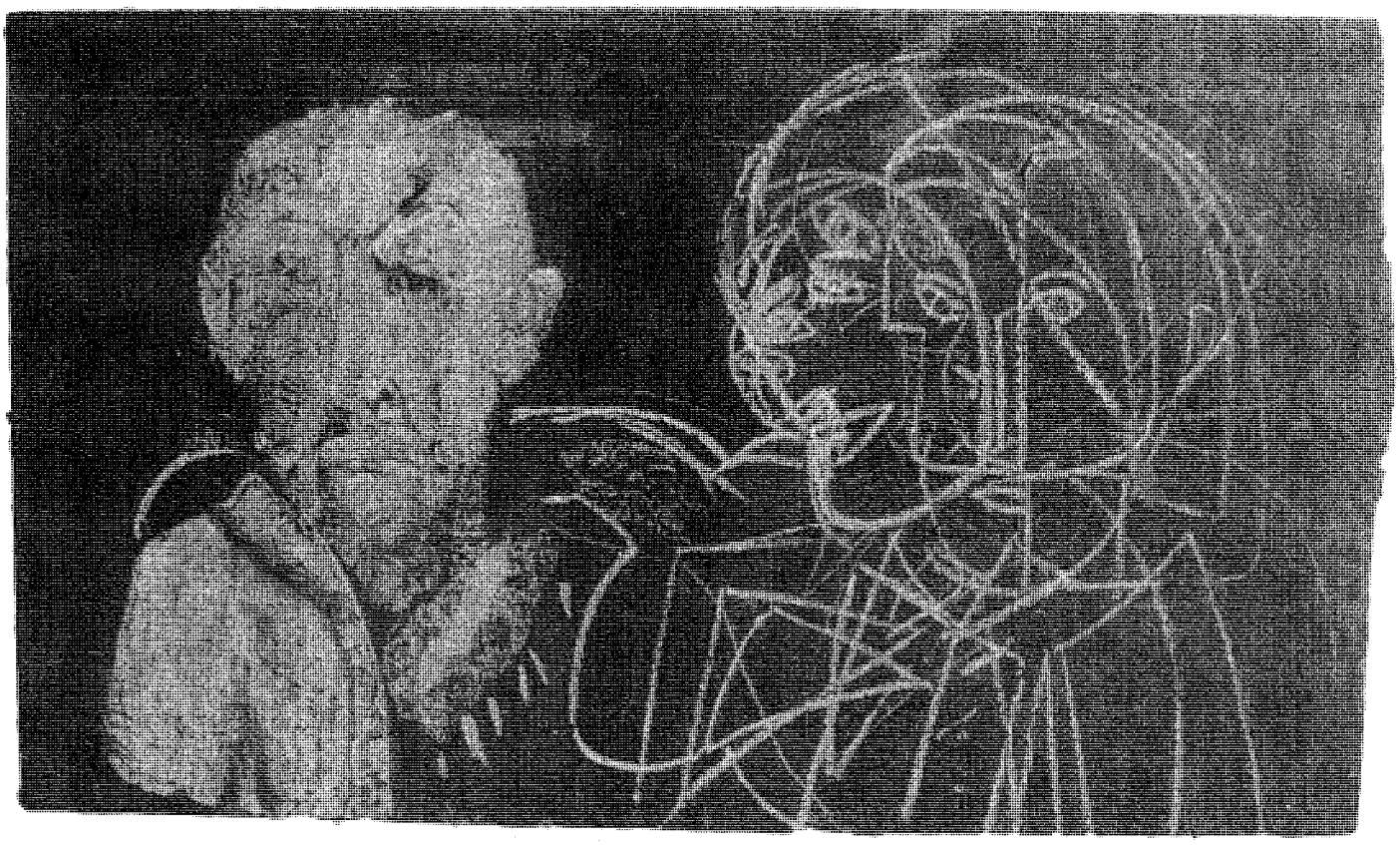
nes y la sala de conciertos comparten un público? Es atractivo pensar estas preguntas (y otras) a la luz del alcance didáctico e interactivo de la muestra, porque la posibilidad de que sea realmente gratificante "La otra orilla", de que sea capaz de lograr, mediante un complejo aparato de estímulos, una suerte de comunicación directa con el visitante y una influencia positiva sobre el mismo, se mide en cifras, y puede pensarse hasta ejercicio de democracia. Pero no queríamos llegar a tanto.

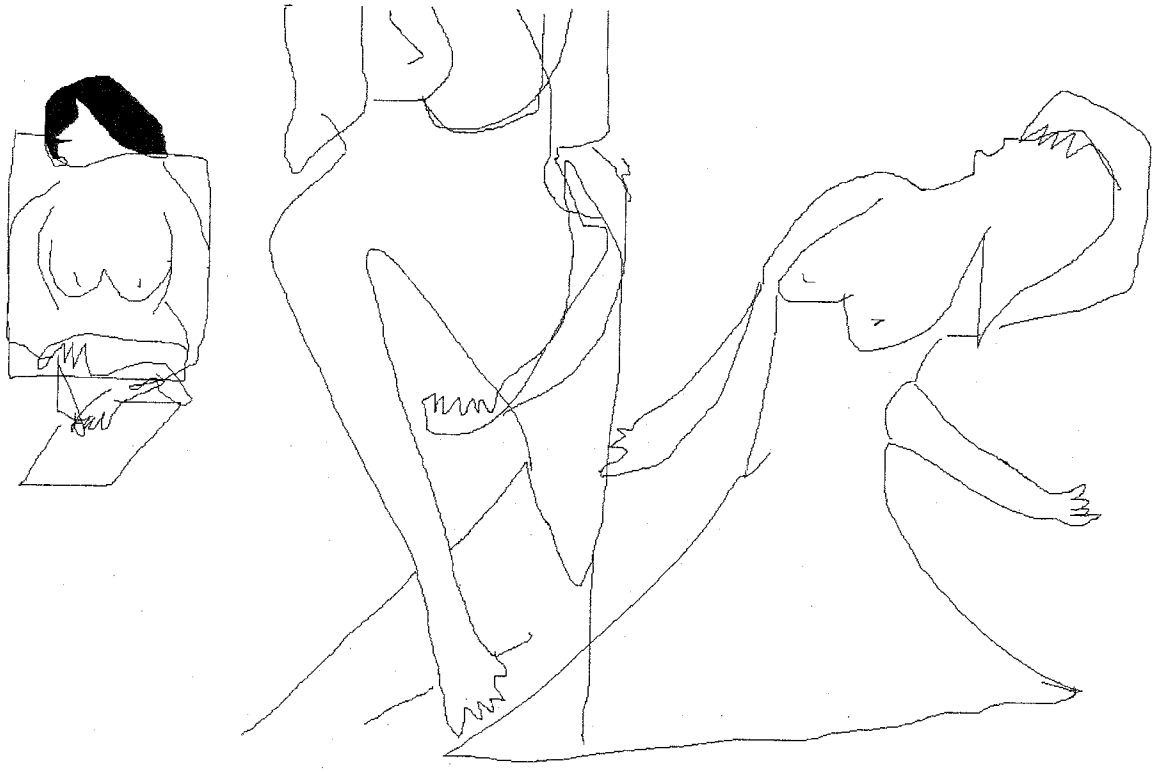
Francisco Tomsich

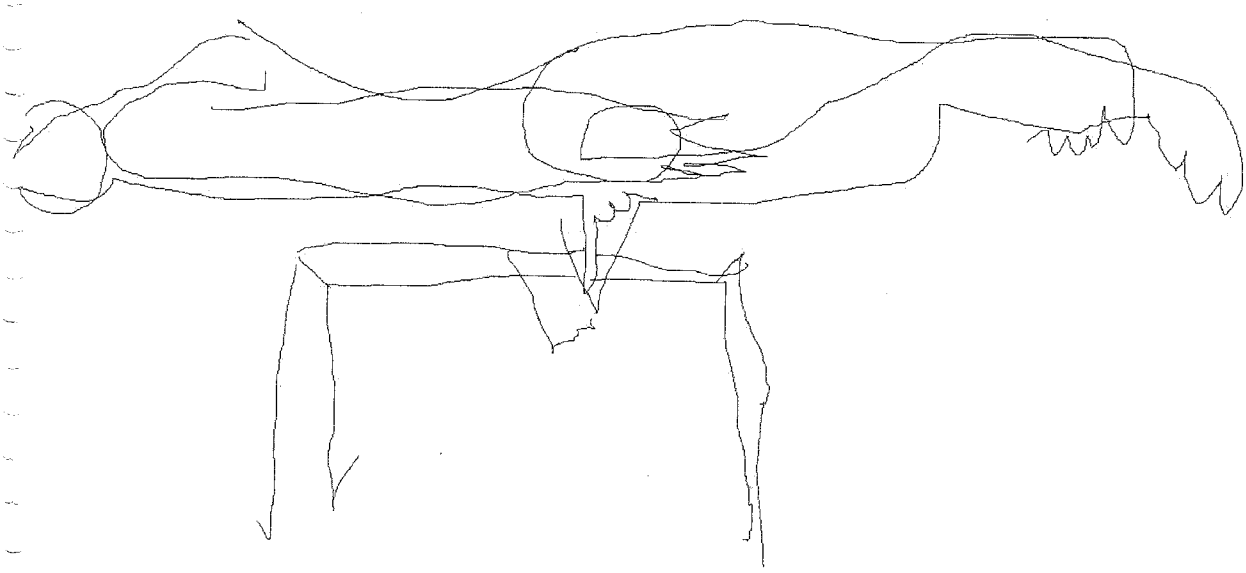
Nueva Helvecia, 1981. Vive en Montevideo. Artista plástico y escritor. Estudia Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR) y colabora con la cátedra de Literatura Nórdica de dicha institución y con los semanarios El País Cultural y Brecha. Integró el colectivo .TXT de literatura joven. En la actualidad desarrolla proyectos multimedia junto al colectivo Genuflexos, el compositor Vladimir Guicheff y la cantautora Mariana Figueroa. Muestras individuales: Jania (2003) y Mudanza/Icaria (2006). Ha participado en diversas muestras colectivas, entre las que se destacan el 52° Premio Nacional de Artes Visuales (MNAV, 2007) y Torstrasse 111 vs Kling & Bang Gallery (Torstrasse 111, Berlín, 2007). Parte de su obra puede avizorarse vía http://anticlimacus.wordpress.com

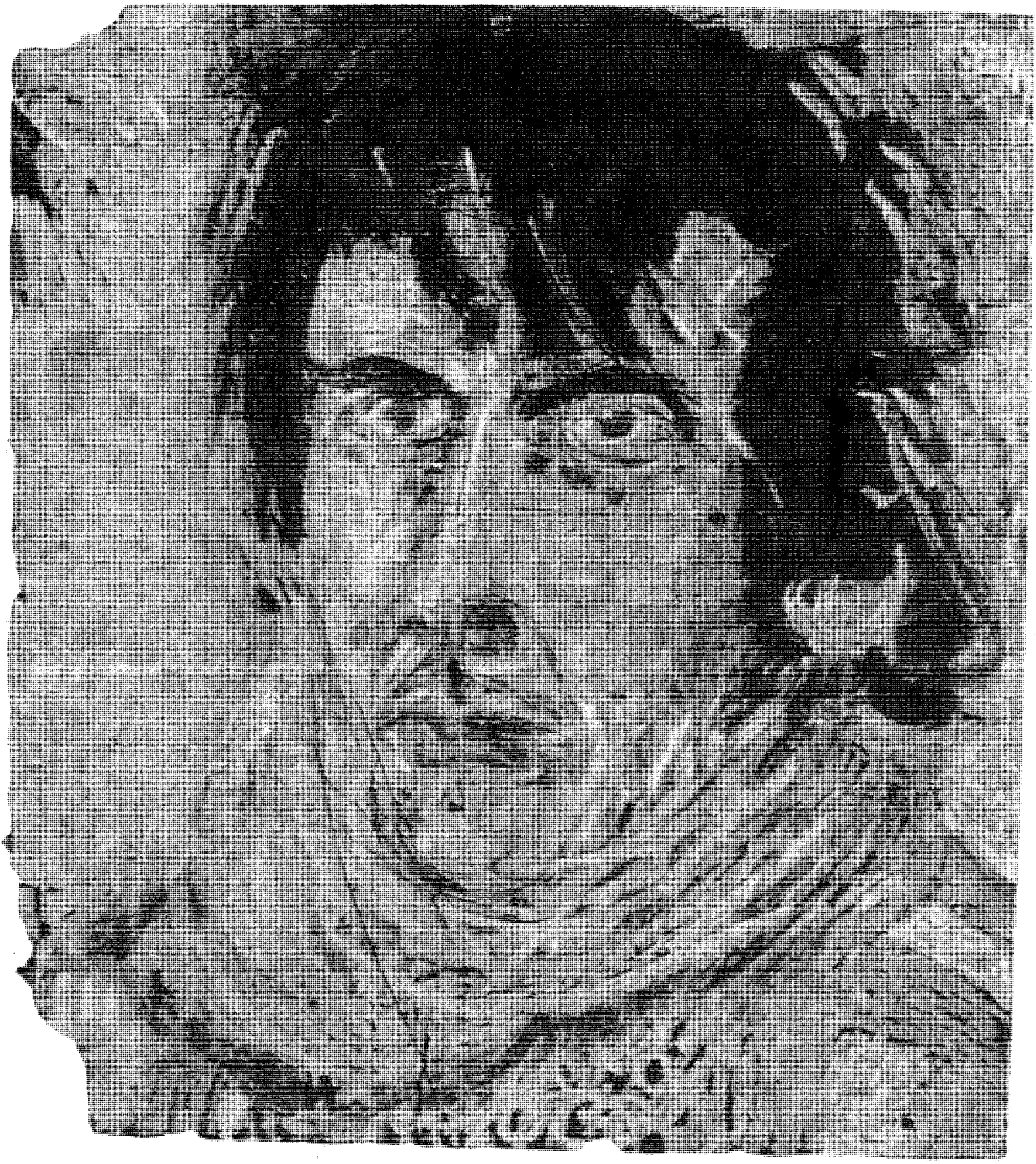


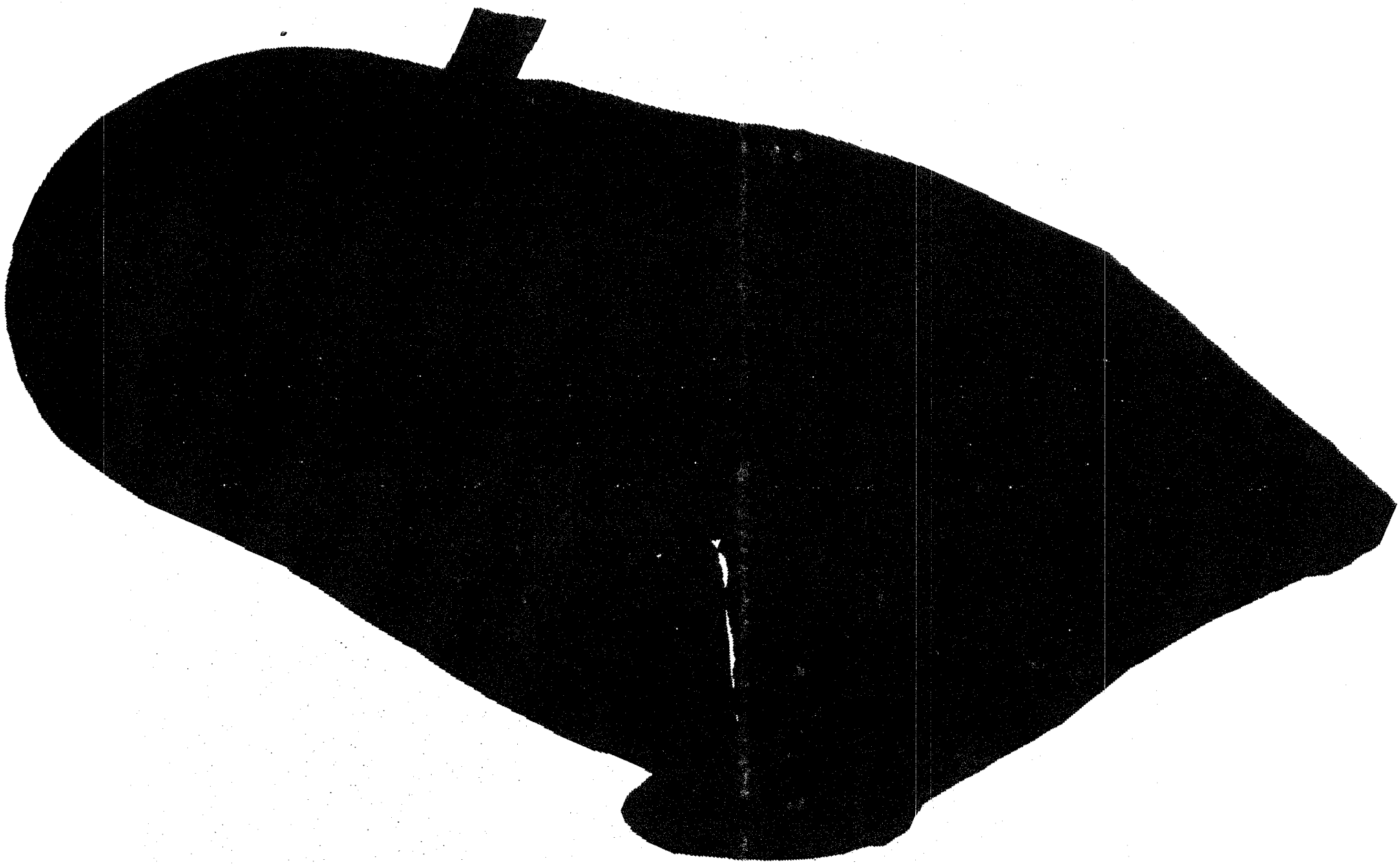


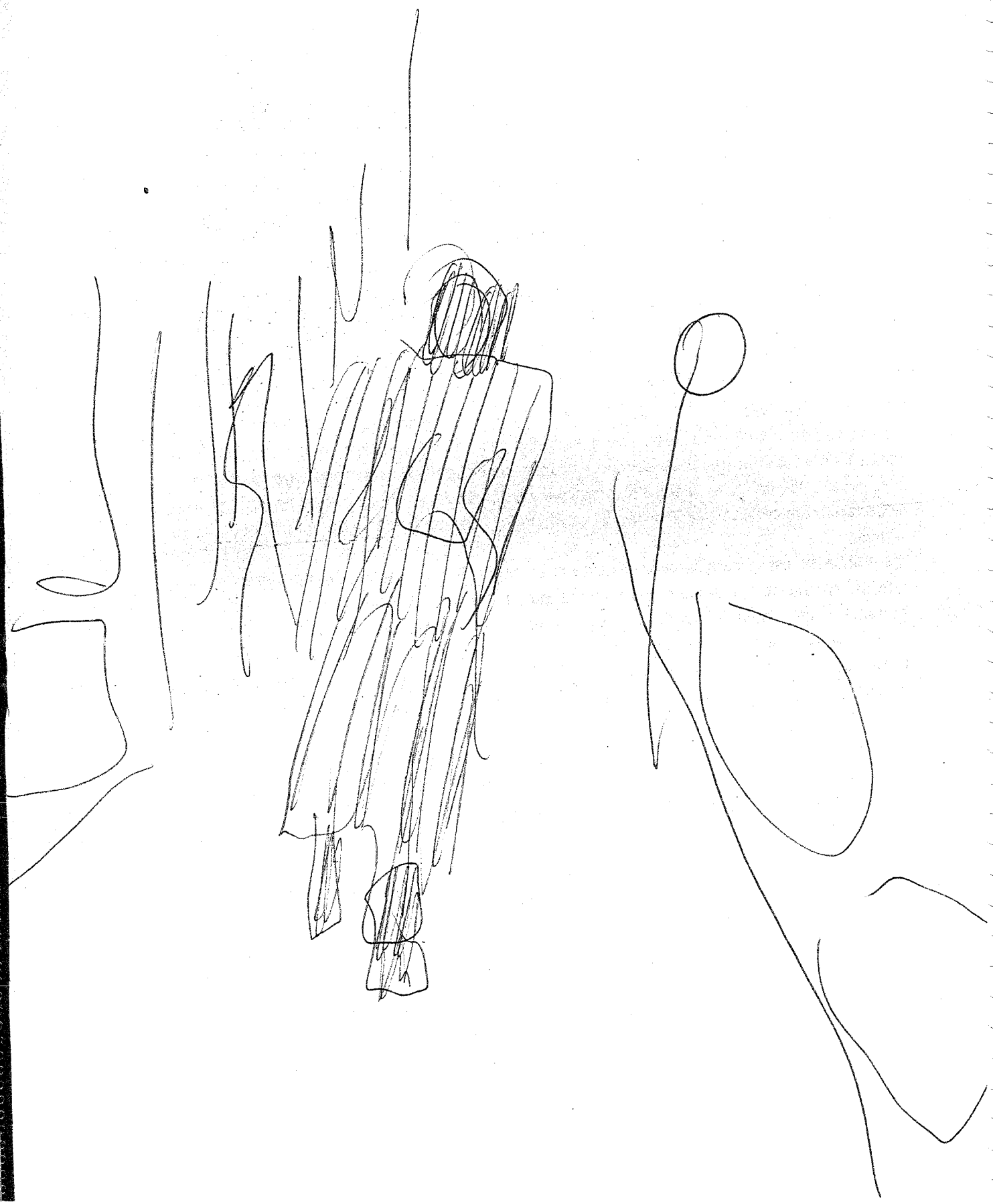


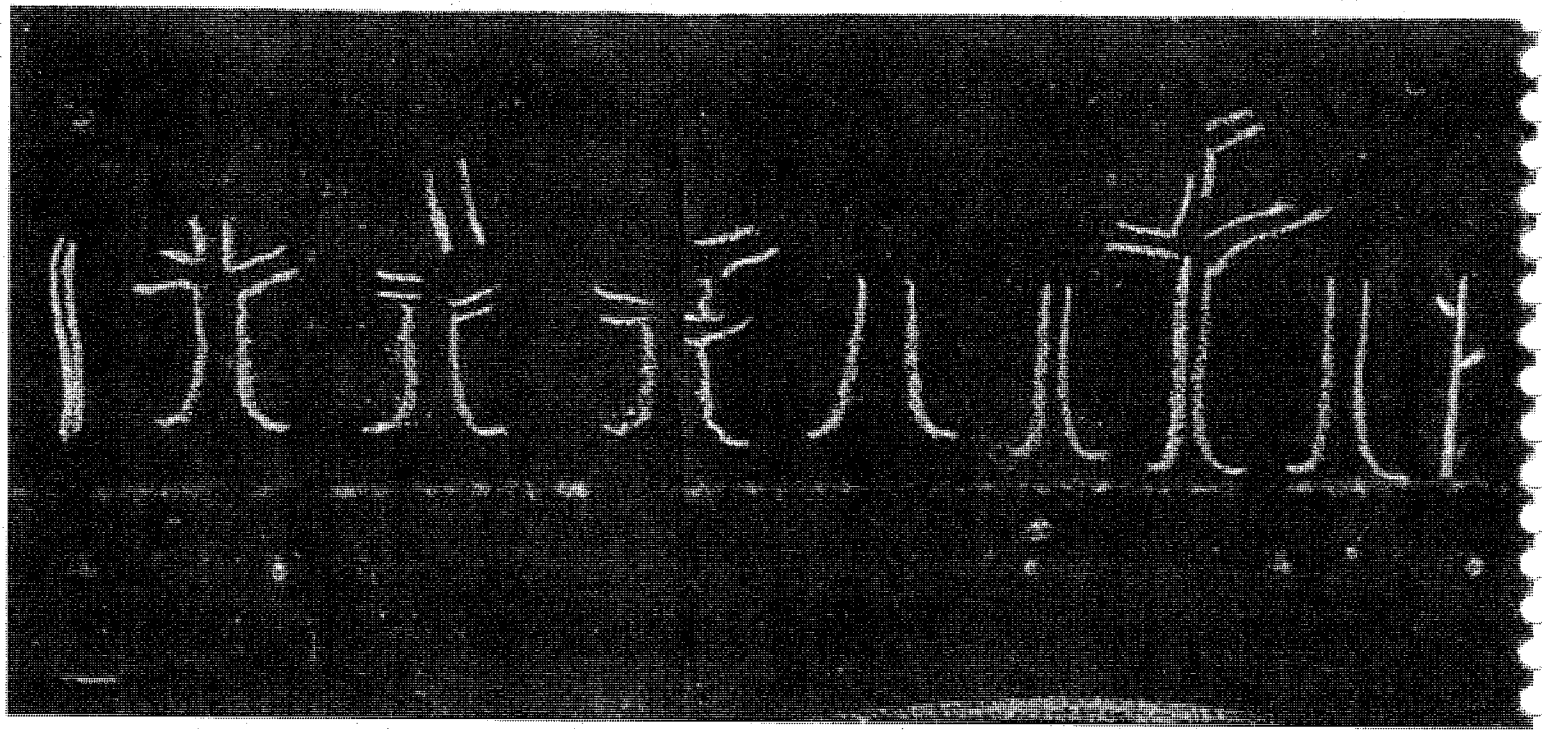


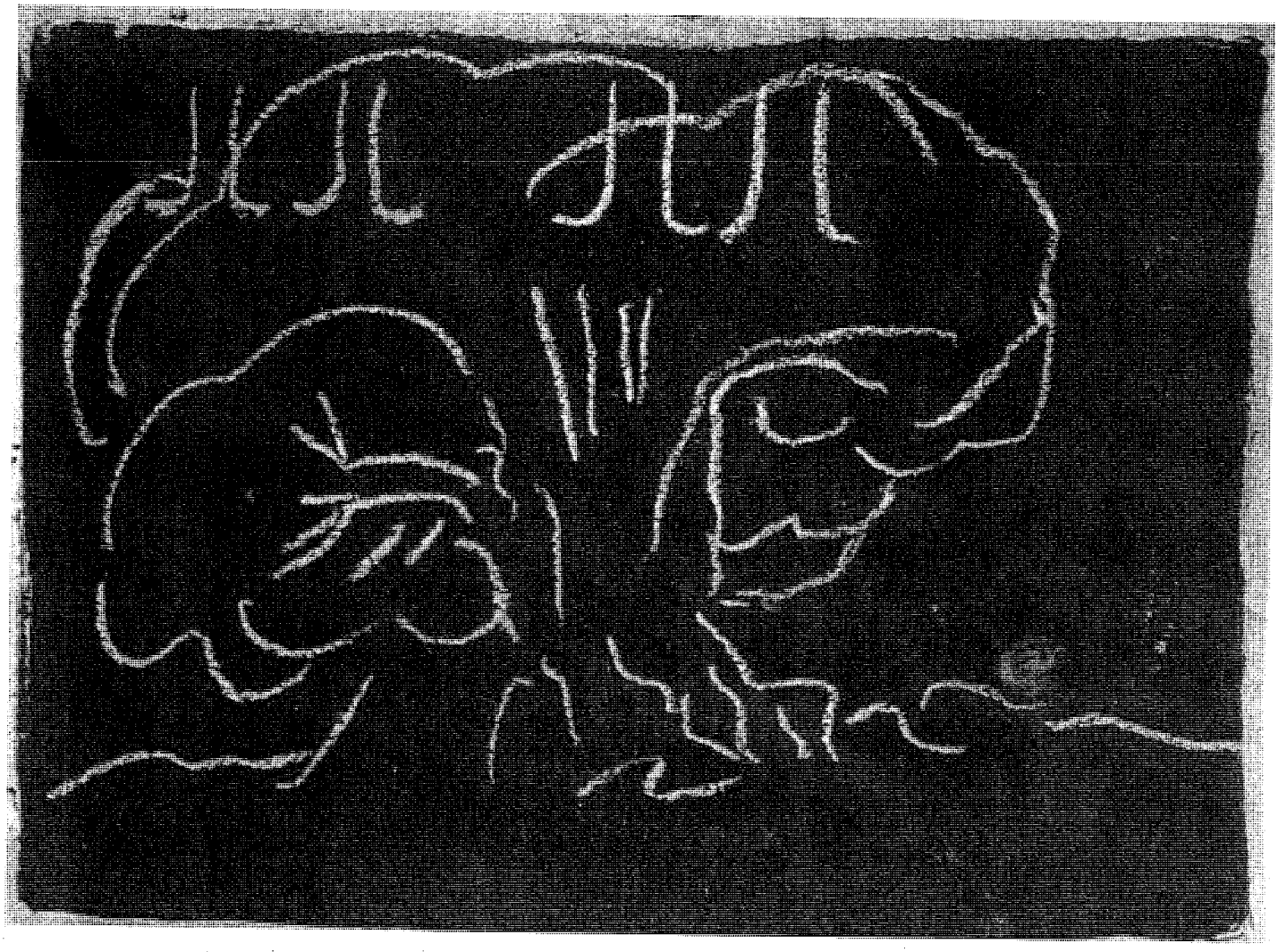


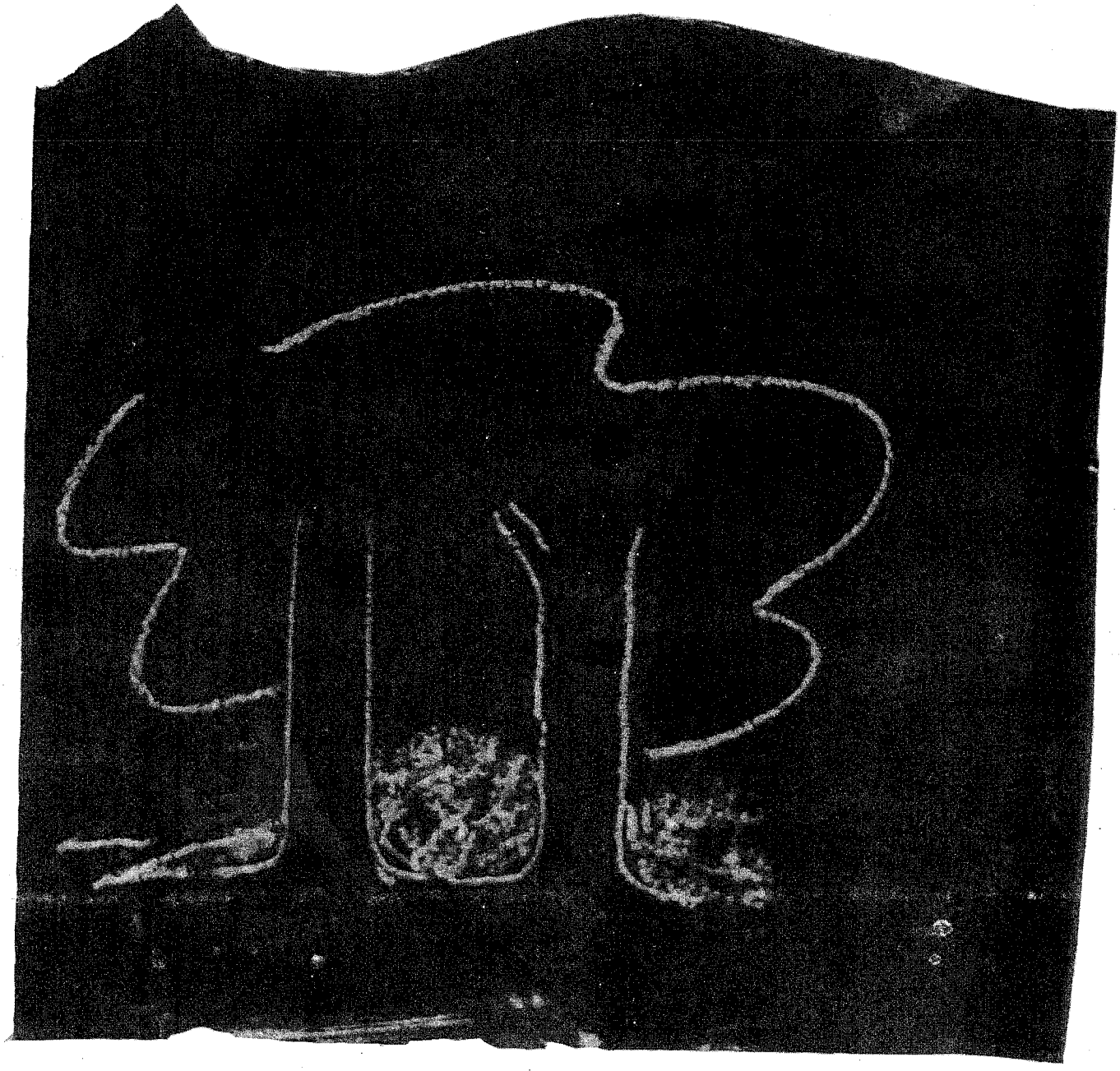


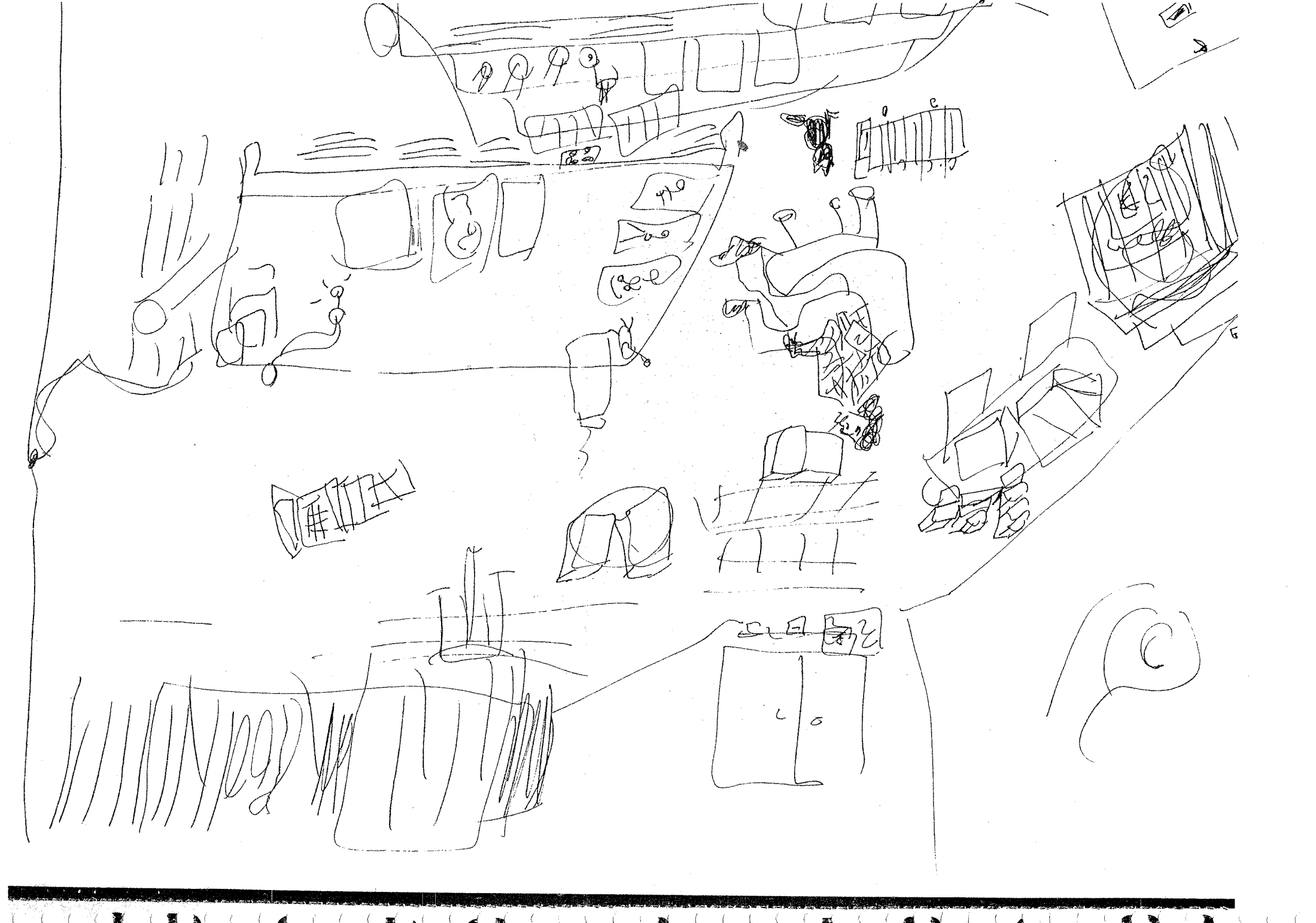


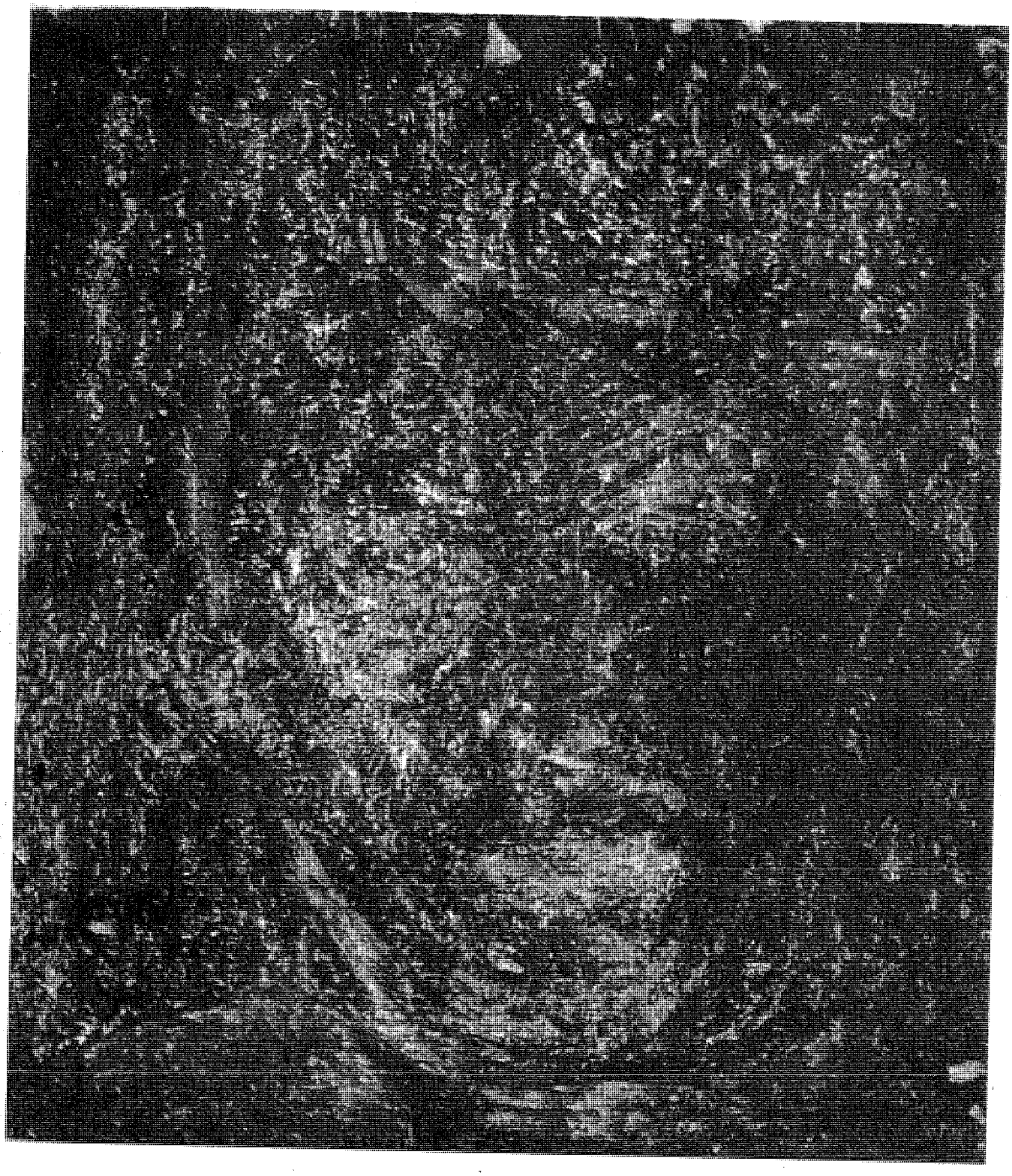


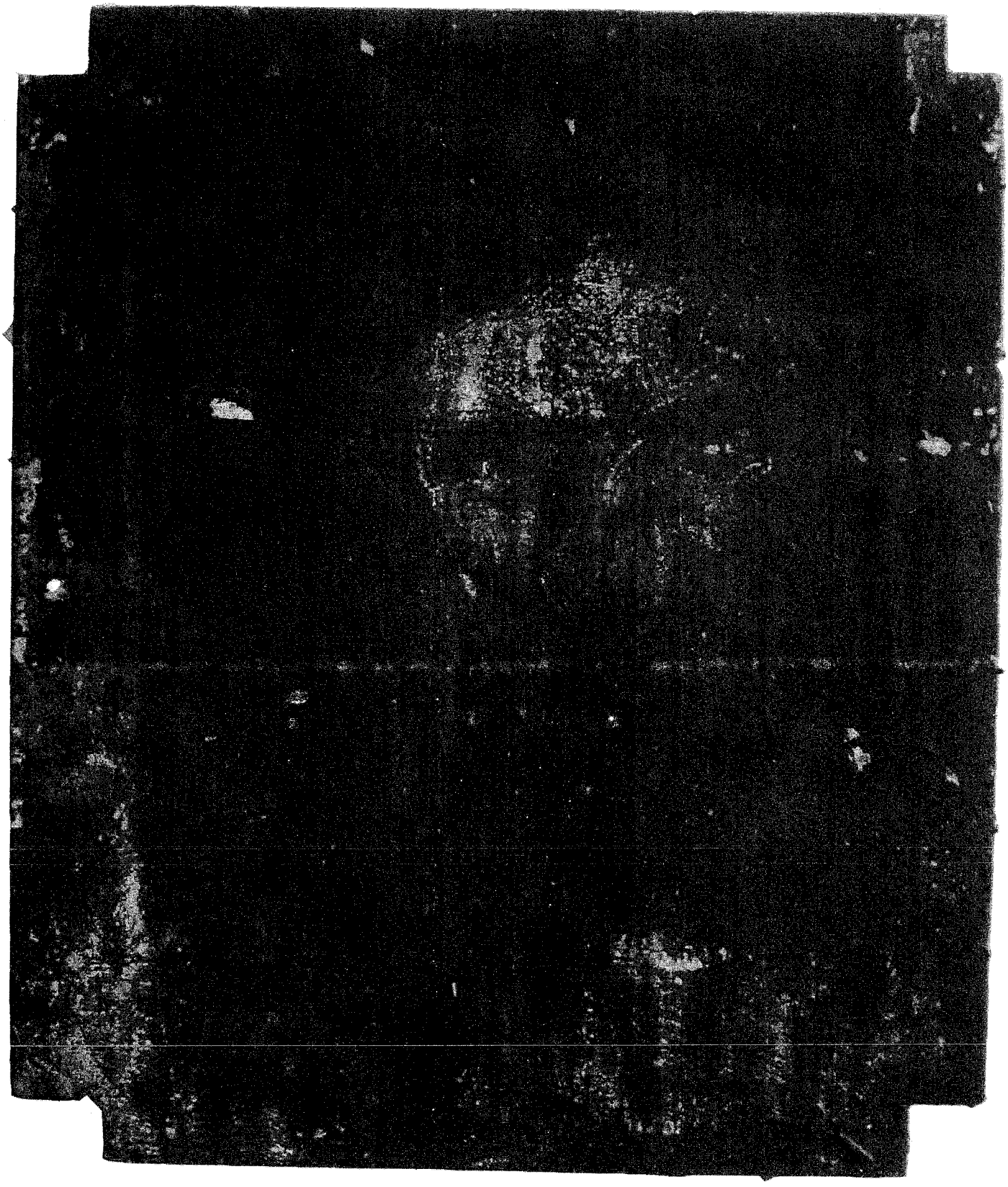



JOLTED







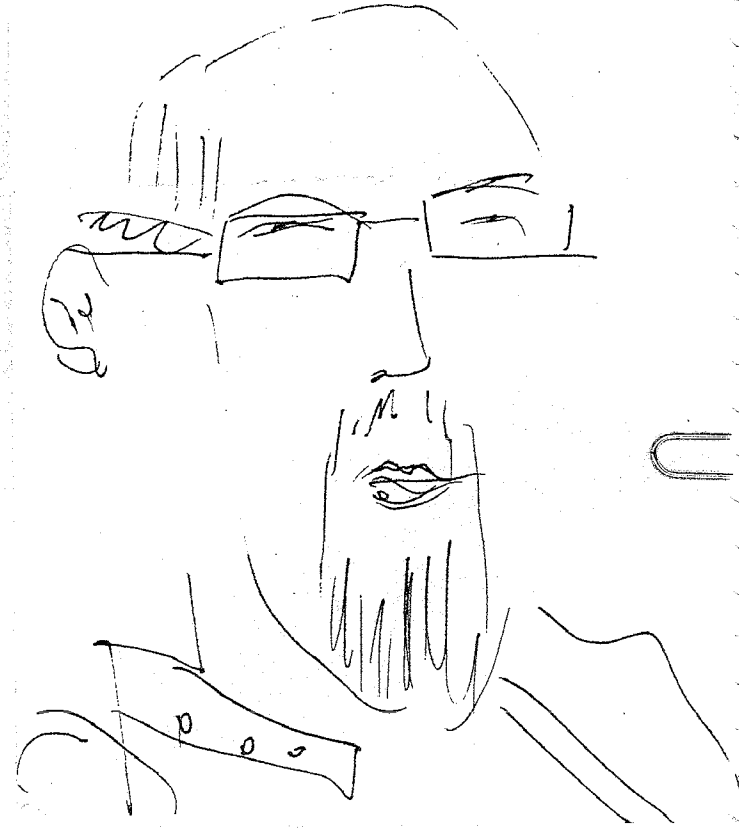


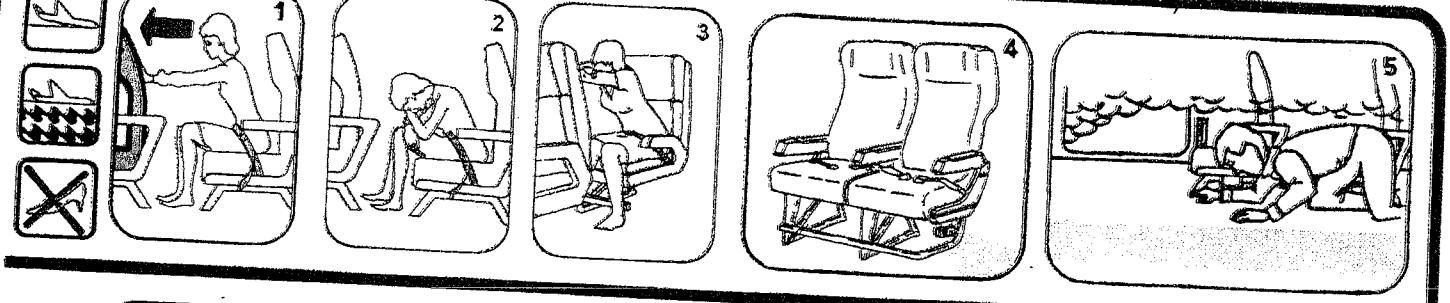
Montevideo, 9 de julio de 2007

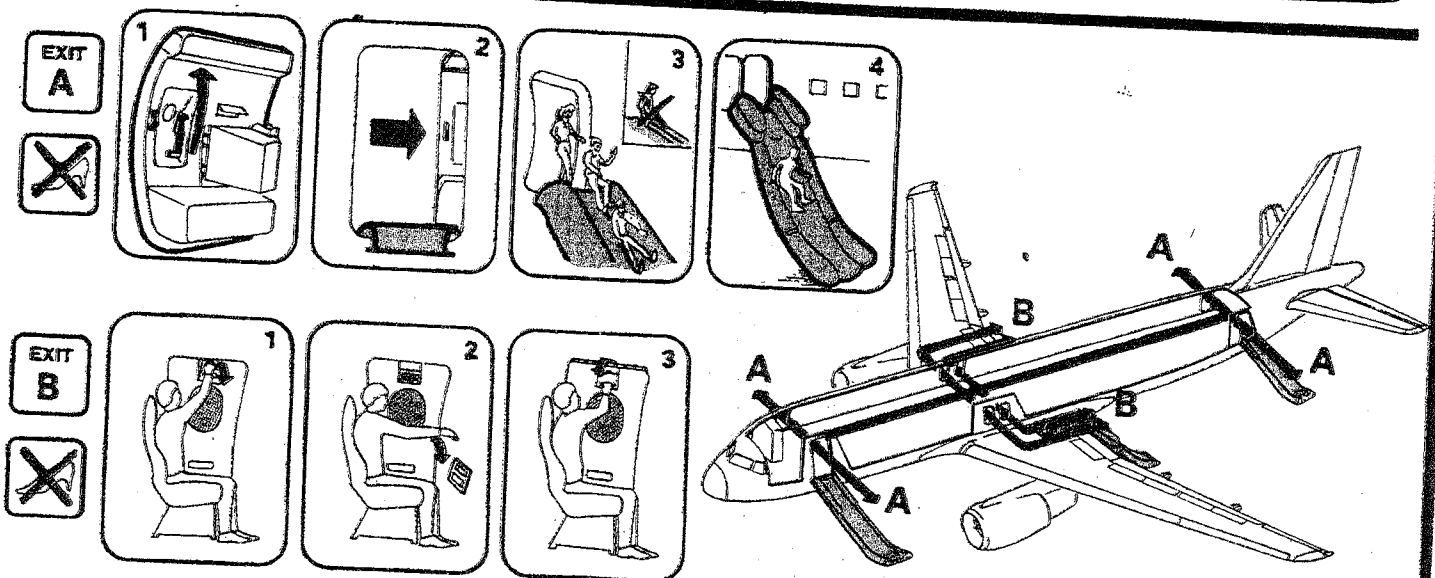
Sr. Ministro de Relaciones Exteriores
Canciller Reinaldo Gargano!

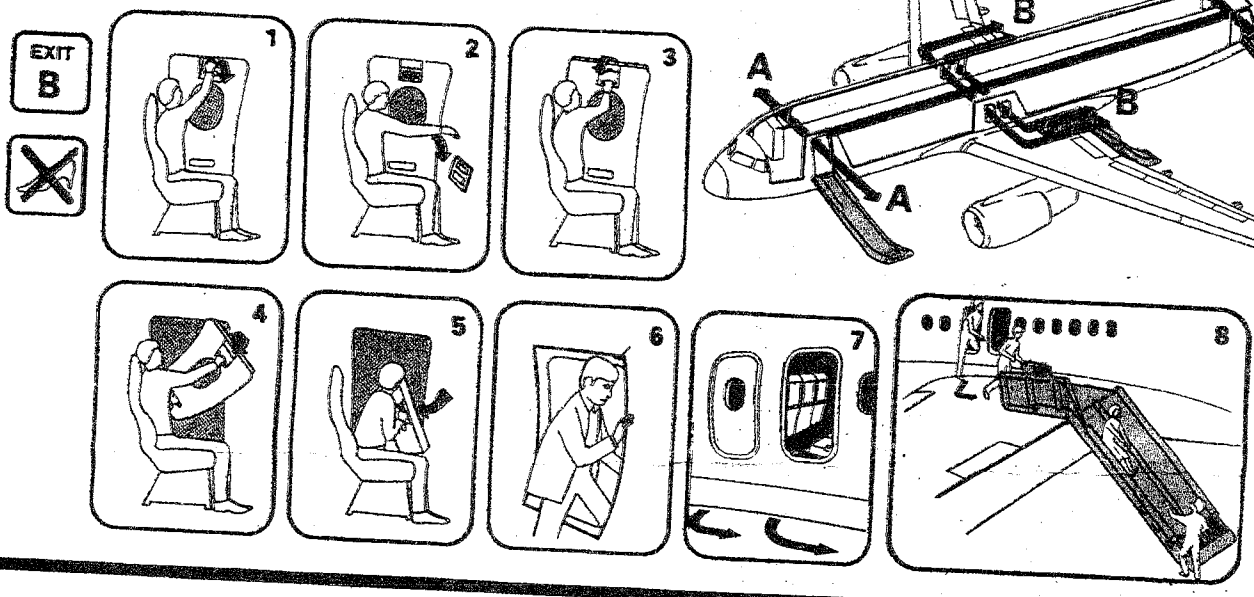
Me dirijo a Vd. mediante la presente carta a fin de pedir su anuencia para que me sea permitido solici--tar y tramitar el PASAPORTE OFICIAL en oficinas de este Ministerio.

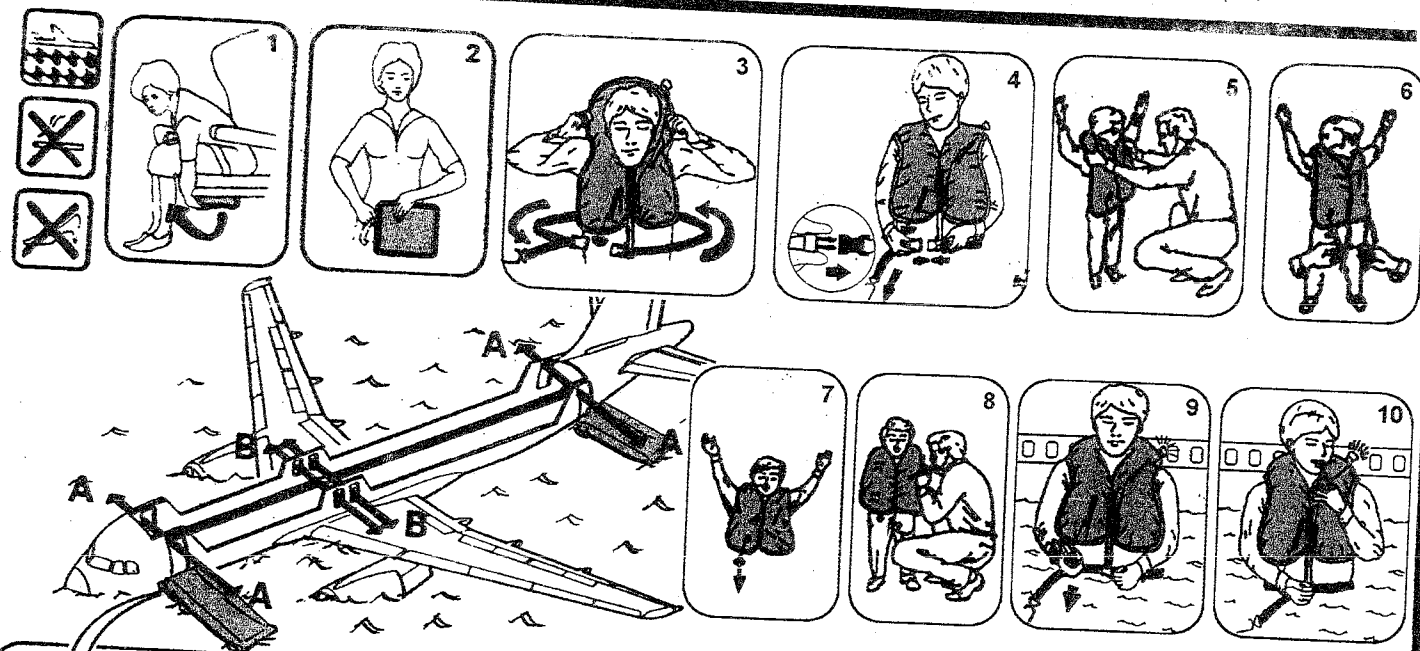
El motivo por el cual considero de utilidad y valor tal documento es elsiguiente

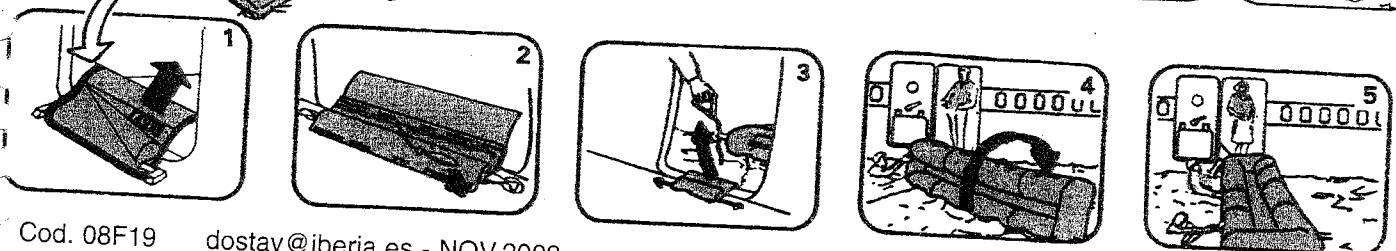




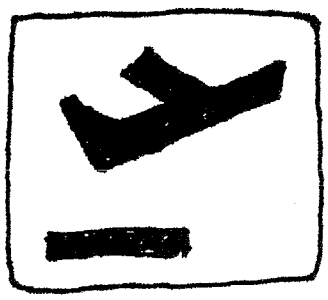


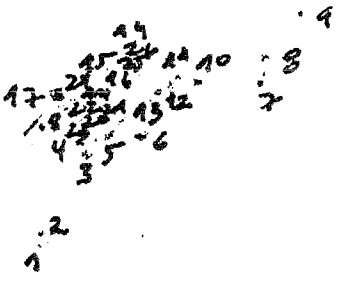


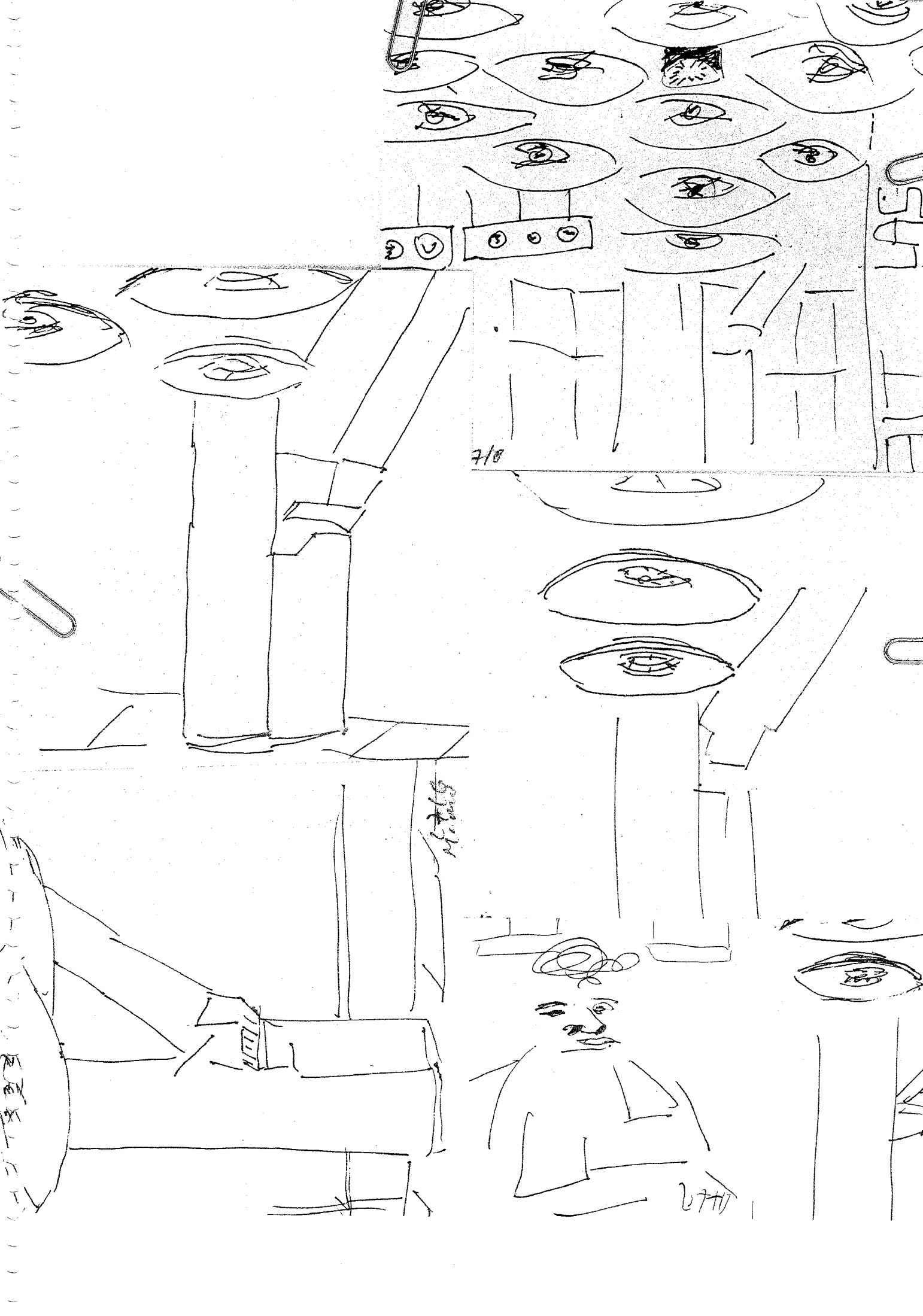


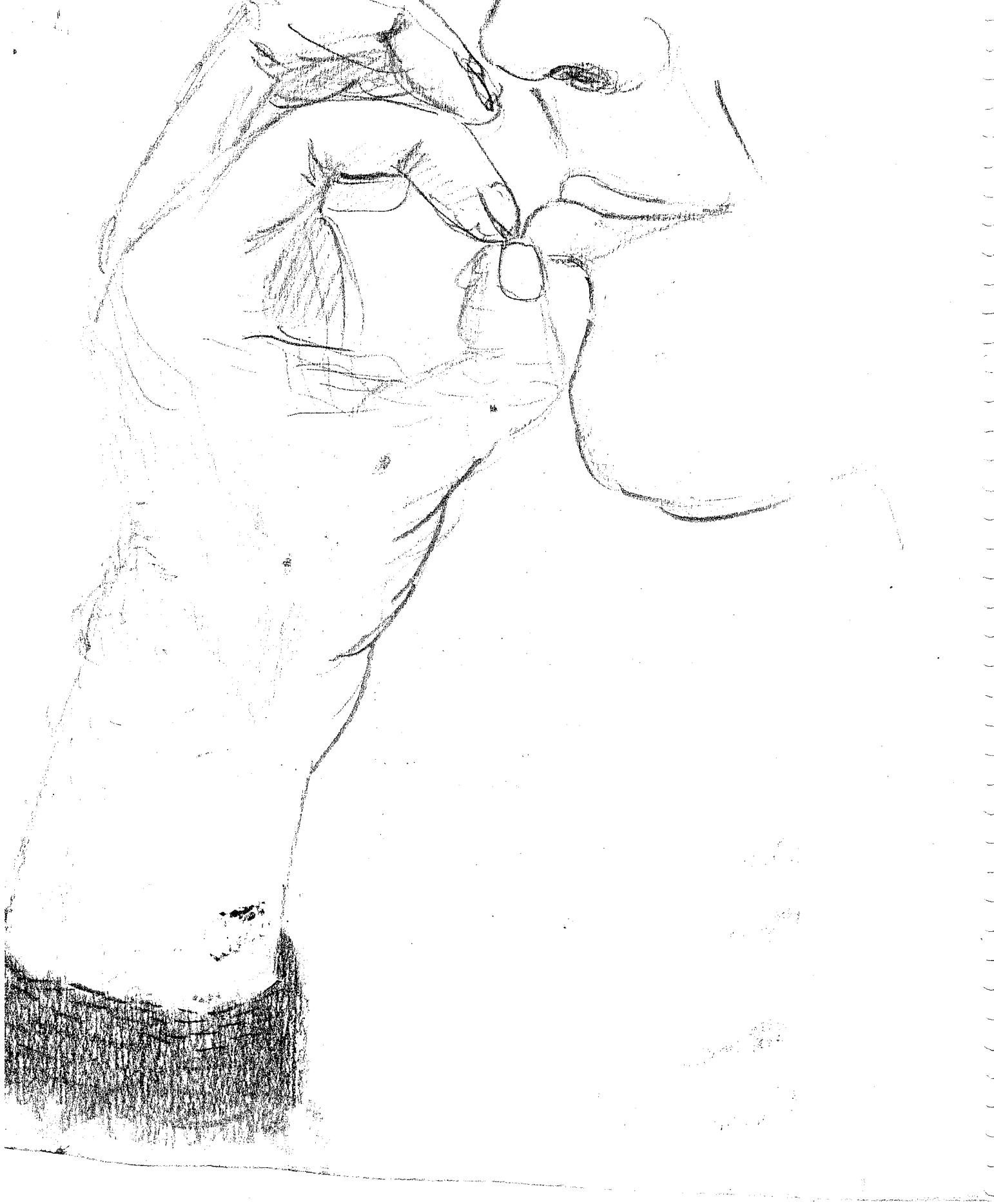


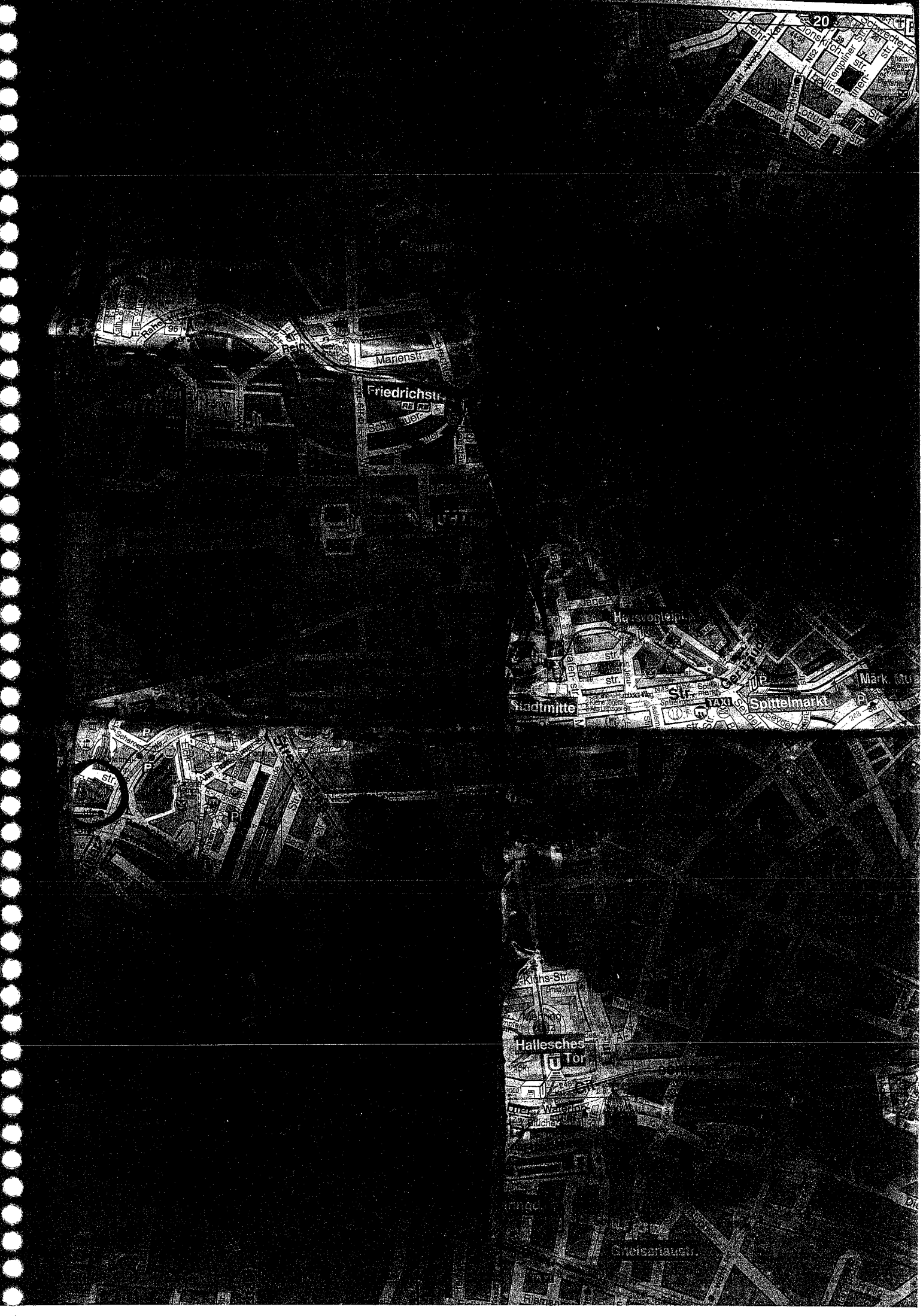
© IBERIA L.A.E. S.A. (Reservados todos los derechos)










Marienstr.
Friedrichstr.
Stadtmitte
Spittelmarkt
Hallesches Tor

5 6

he son of both, is abandoned
...s
...built, in which Auge is cast

10

10. King Teuthras hurries to the sea, where Auge is stranded

11

11. Auge establishes the Athena cult in Pergamon

12

12. Herakles discovers his son Telephos. A lioness feeds the child

7 8

7.,8. Nymphs bathe the infant Telephos

The Telephos Frieze

Drawings by Marina Heilmeyer

The new 1995 order of the panel sequence
(the numbering follows the earlier arrangement)

20 21

...ttle
...of

20. Teuthras gives Auge to Telephos in marriage
21. Mother and son recognise one another on the wedding night

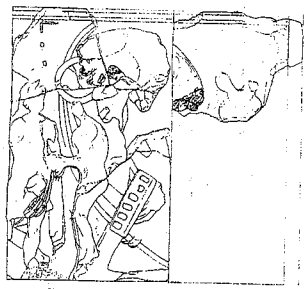
30

31

Achilles wounds Tele-
...os with the help of Dionysos

1

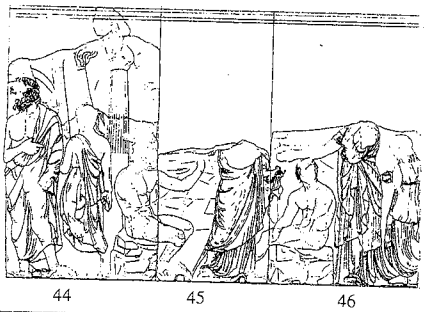
1. An oracle is consulted about the healing of the wound



34 35

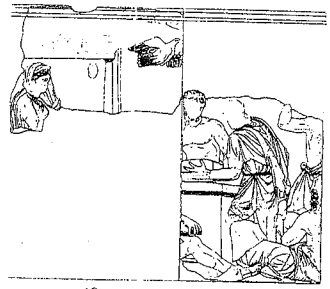
34.,35. Telephos lands in Argos to meet Achilles who is able to heal the wound

West spur wall



44 45 46

44.-46. Founding of cults in Pergamon



49 50

49.,50. An altar is erected

47

48

47.,48. Women hasten to the hero Telephos who

victor Müller Salome 1 to
Cabaret Musical

Art
is not
what
you think

Barbara

mensaje - Me taje los [illegible]

Oh, what a lucky man! You're pregn

LIMEN

klymali karik Pirk und Aynan (Bu

[illegible]

Ignorabilidad de escrituras

rosa negro

① La esfinge / monstruo / enigma / separado / mapa. subjetividad

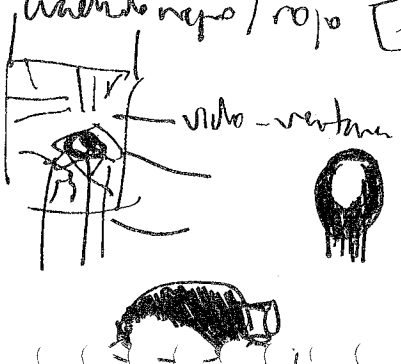
una esfinge su enigma / es una esfinge / alie vi pu

/cabeza esfinge/

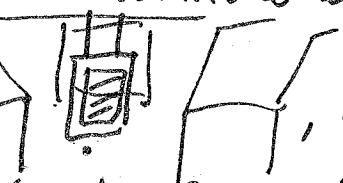
MAYEUTISCHE contrario ?!?!

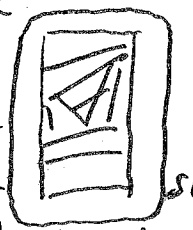
Cuerpo negro / rojo [+ blanco] — vida (A)

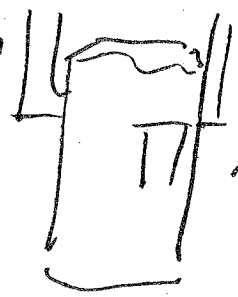
vida - ventana - fragmentos - rojo (B)



callous en Berlín. A sí vos, vida, supremamente ocupados en preparar la muestra: la noche del jueves Kathy me preguntó en cuántos días podría mostrarles lo que pensaba preparar, y le respondí que en cinco. O sea: martes. El viernes fue un día de resoluciones, y ayer de trabajo físico. Este uno de los cuartos, el pequeño, hará una instalación que podría llamarse "Rojo" o "Homenaje a Malewitsch". Consiste en una ventana colgada entre las dos vigas salientes, a un metro o metro y medio (o dos? + prefiero dos, pero guará no que de bien) de la ventana real. Esta nueva ventana parece más una ventana de tren: y el vidrio es una composición que utiliza trozos de vidrio encontrados en el patio de la casa. Me meto tanto en una composición pieza suprematista como en nuestro. El vidrio está pintado de rojo. Detrás de la ventana hay una columna de madera irregular que cuando la esgrima en la casera







trabajé en una maqueta ayer. sobre ella malewitschiana.

Bemerkungen der Bibliothek:

Signatur mit Bandangabe: ~~G 15 563~~
8 / 1993 / 861

Aus der **KUNSTBIBLIOTHEK DER STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN**
bestelle ich zur Benutzung im Lese-/Studiensaal:

Bitte leserlich ausfüllen!

Verfasser: BROWN, Michael

Titel: Soviet Socialist Realist Painting

Band/Jahrgang:

Erscheinungsort/-Jahr:

Zahl der Bände: 1

Name, Vorname: (Druckbuchstaben) Francisco Tomsich

Benutzerausweis-Nr.: 28163

Anschrift: Torstraße 111

Datum: 10/10/07

Unterschrift:

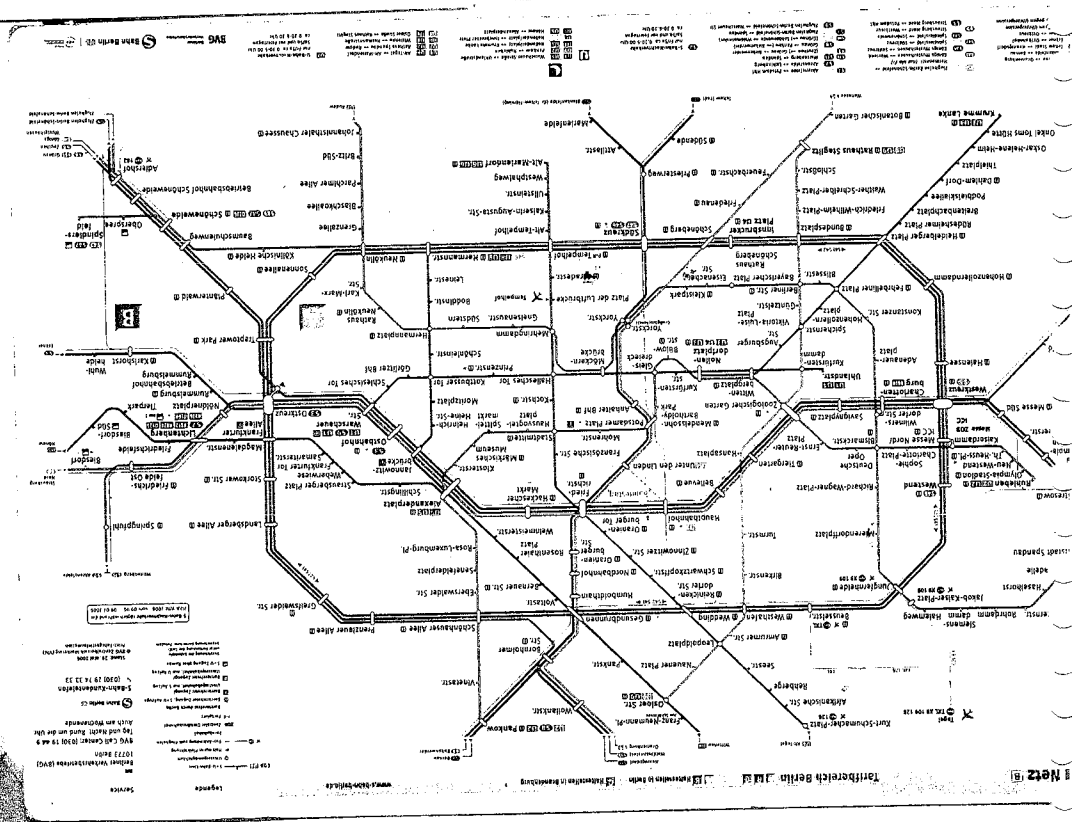
Botschaft von Uruguay
Budapester Str. 39
10787 Berlin

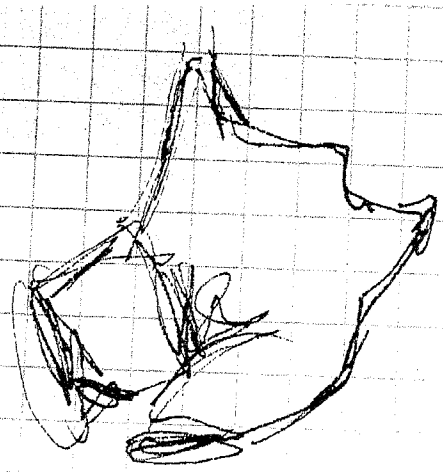
Tel.: 030/2 63 90 16
Fax: 030/2 63 90 170
E-Mail: urubrande@t-online.de

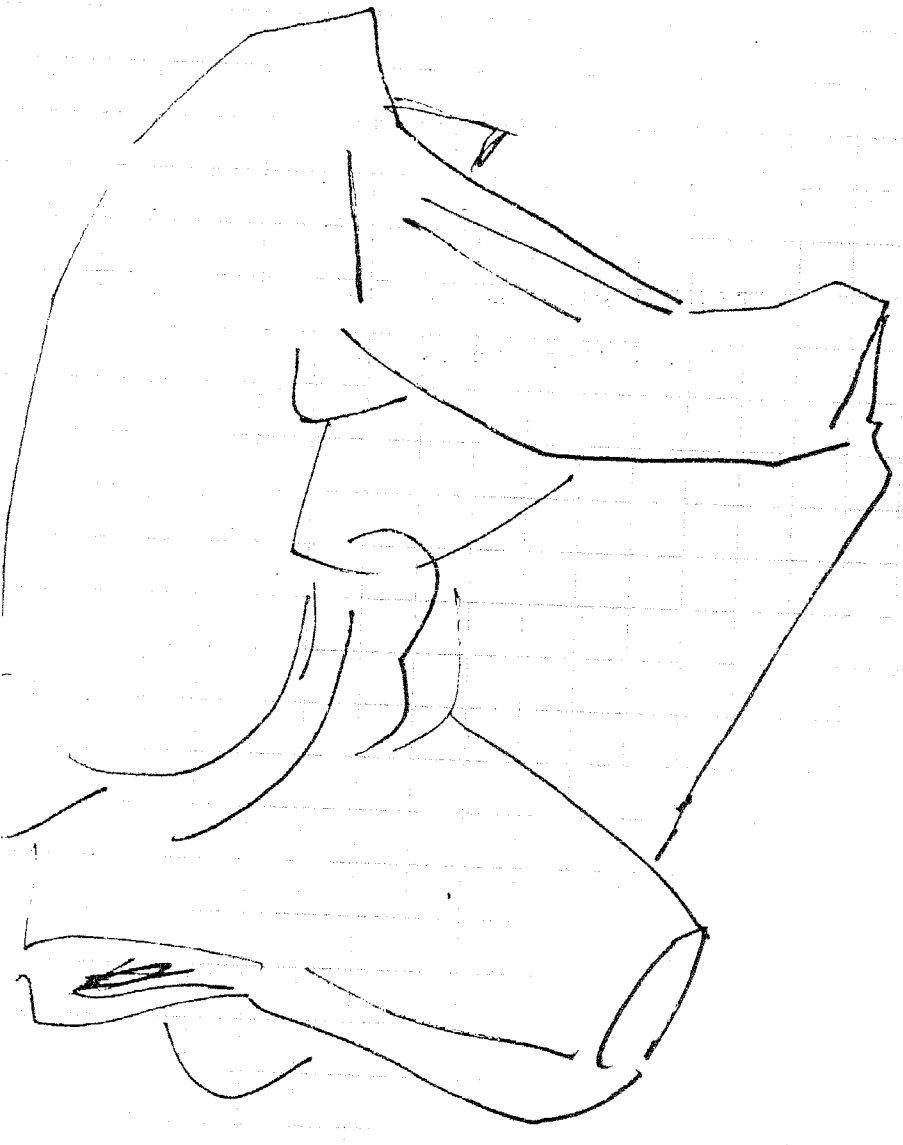
Name
Francisco Tomsich

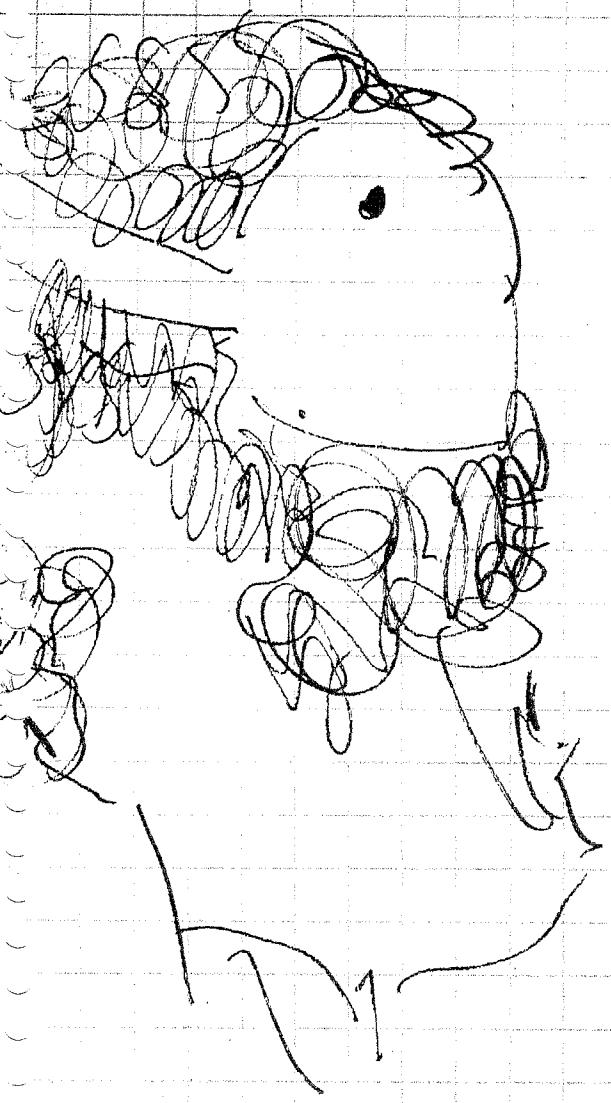
Category
Presse

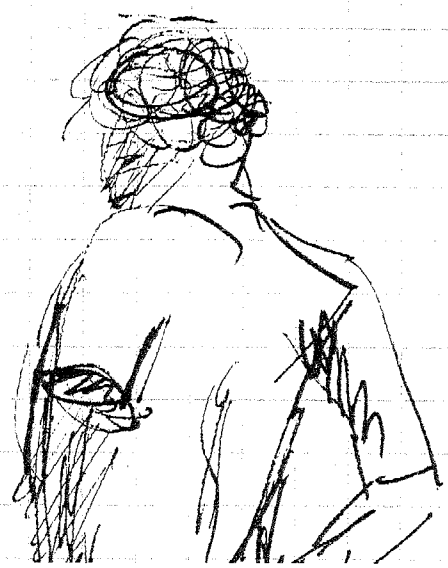
Valid from / to
15-09-07 to 16-09-0











Ostgrenlandische
Erlyter Hase

Geöffneter Luftschutzbunker aus dem [illegible] Weltkrieg in B[illegible]r

Im [illegible]geschoß

[illegible]abinett mit speziellen Gruseleffekten. Ein [illegible]ziergang des Schreckens mit Action, unheimlich lebendige Szenen, Ku-Klux-Kla[illegible]liche erschreckend[illegible] Gestalten, einem unheimlichen Friedhof, gru[illegible]liges [illegible]erlaby[illegible]düster, m[illegible] [illegible]ame Geräusc[illegible]... [illegible]m [illegible]wo [illegible]nich[illegible]b [illegible]viel[illegible]irg[illegible] wo [illegible]ist.

[illegible]rdgeschoß

Das Figurenkabinett mit sich bewegenden Figuren. Spektakuläre Medizinszenen alter Zeiten. Die mittelalterliche Beinamp[illegible]n, di[illegible]Lendenop[illegible]ab[illegible], wobei der Patient an den Fü[illegible]ifgeha[illegible]wurde. Der [illegible]ate[illegible]rte Scheintodsarg mit Unt[illegible]n... [illegible]Sc[illegible]en erwachen zum Leben...

Im Untergeschoß

Die historisch interessante Bunkerausstellung. Wir stellen die Fundsach[illegible]aus dem Bu[illegible]er aus: Von alten Zeitungen aus de[illegible] [illegible]egsj[illegible]ren, [illegible]er Par[illegible]mfläsc[illegible]chen, Weiße[illegible]" bis zu [illegible]plitt[illegible]. Dazu [illegible]nonym[illegible]hin[illegible]lassene persönliche G[illegible] gen[illegible]de. A[illegible]erdem [illegible]ftau[illegible]ahm[illegible], der A[illegible]erten, Restau[illegible]nahmen vom Führerbunker, a[illegible]e Bu[illegible]erbaup[illegible]he von 1943 und ein Bunkerwanddurchbruch. Die Wandstärke beträgt 2,13m.

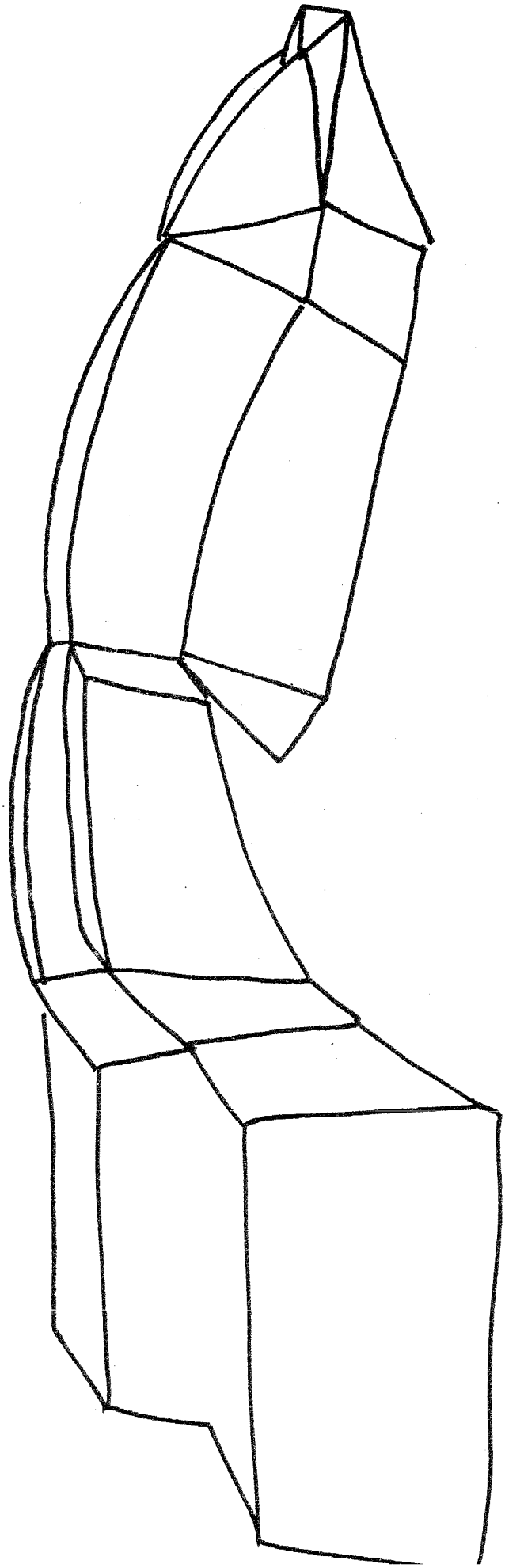
Eintrittspreise:

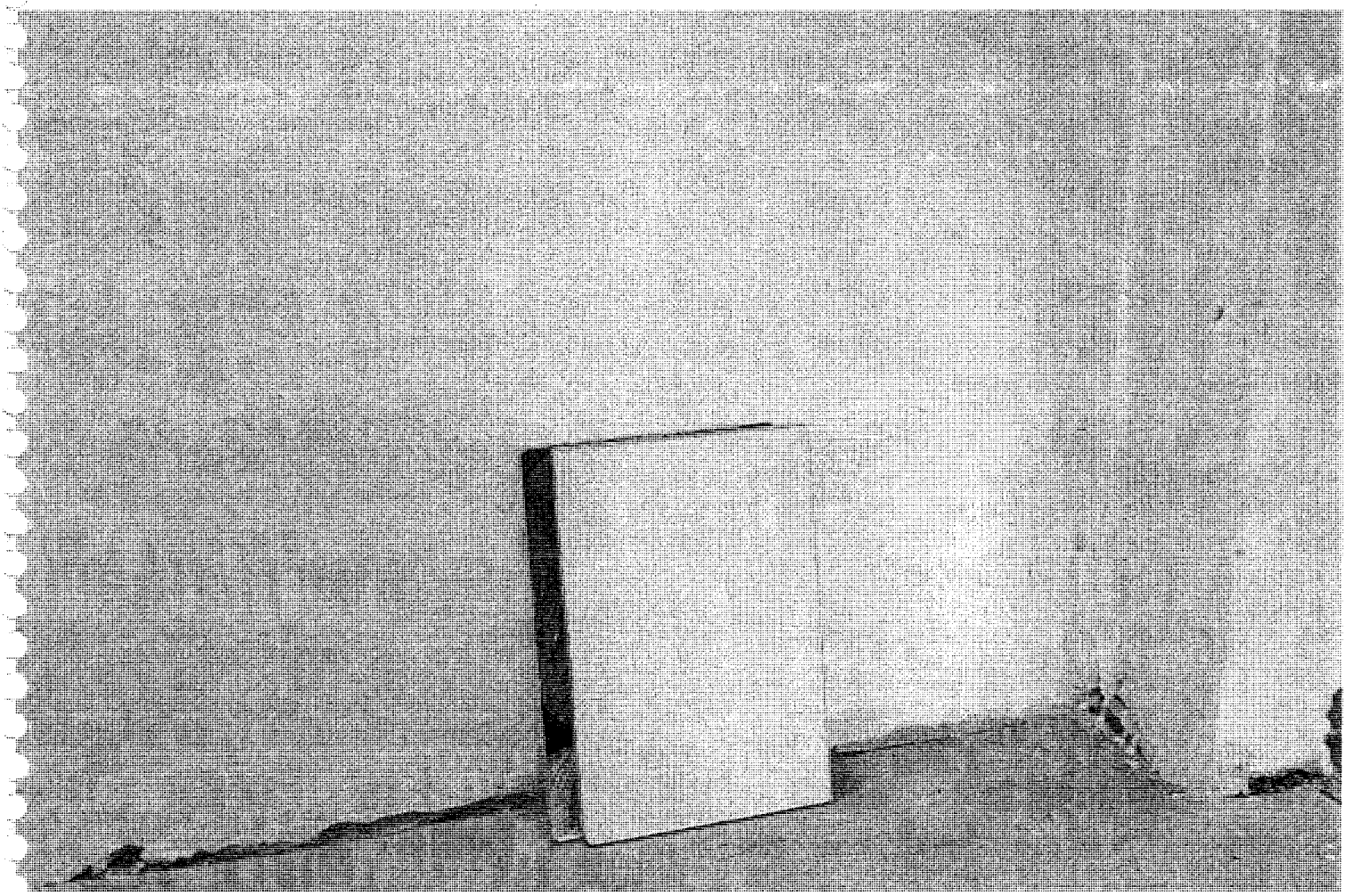
Erwachsene [illegible]€ 7,50
Kinder bis 14 Jah[illegible]€ 5,-
Schüler 15-18 Jahre[illegible]€ 5,50
Gruppe[illegible]auf Anfra[illegible]

Öffnungsz[illegible]n:

Montag [illegible]15 Uhr
Feiertags – [illegible]9 Uhr
Mitt[illegible]geschlossen
Son, Die, Do 10 – 19 Uhr
Fr 10 – 20 Uhr
Sa 12 – 20 Uhr
Gruppen bitte mit Voranmeldung.
[illegible]ndergeburtstagsgruppen auch mit Schatz[illegible]
[illegible]eise behindertengerecht.

BILDER KÜNSTLER REDE NICHT!





Recreo. Visita a pmlos

Encuentro
nos
como es
en casa
de
Eva

Merienda
- Lamia y
- Lamia y
y Tania
- Brian y
Omar

Merienda
Lamia y Tania
Brian y Omar
Merienda
Lamia y Tania
Brian y Omar
Dibujo. Para
Recreación
un chico mas de
Lino. El dibujo.
Sueño.

NEDKO SOKOLOV

99 drawings Fears?

YES NO

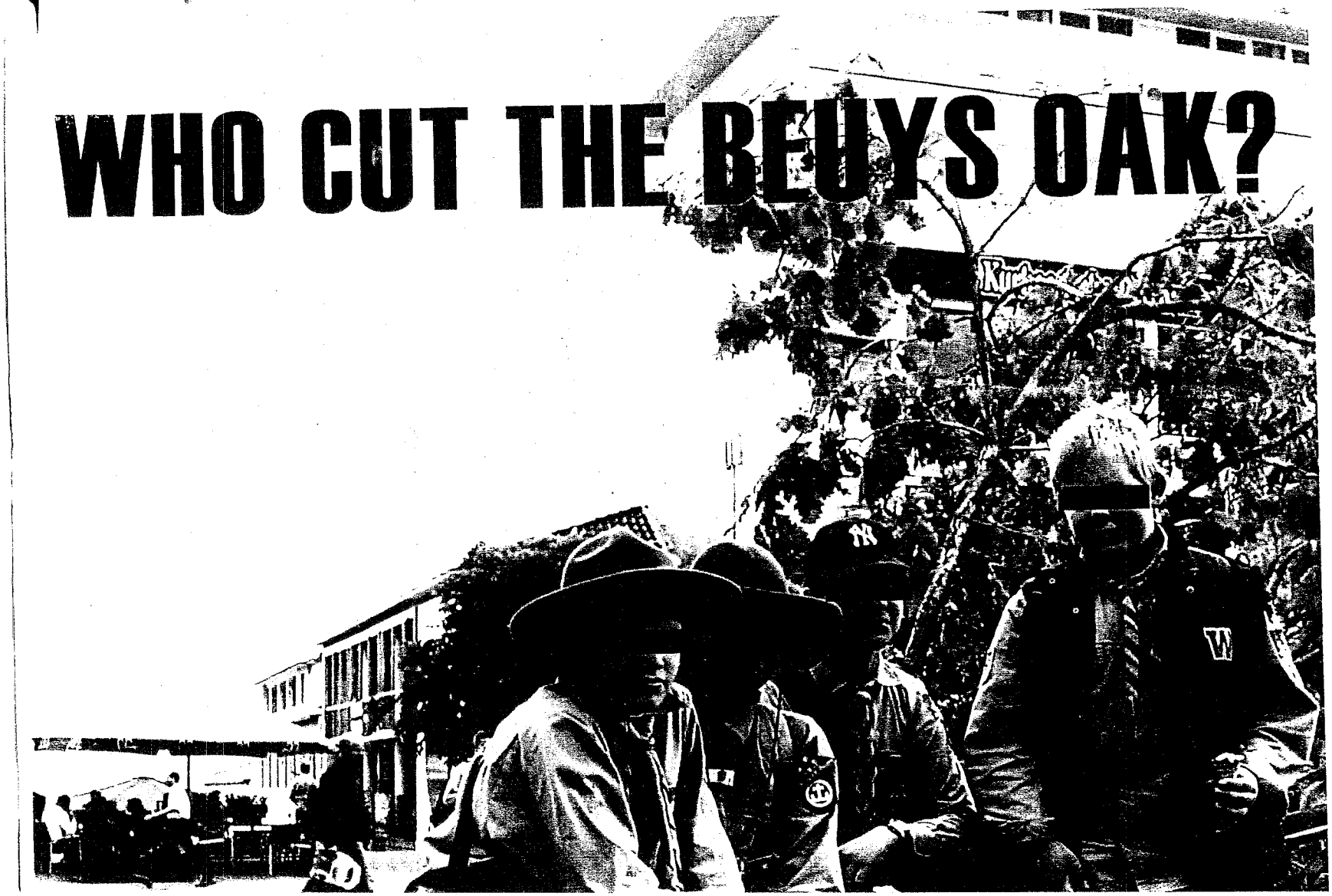
Both of them are equally frightened of each other.
That's why the smart people use masks.

DEMOCRACY and more fears

"An old university professor from a poor eastern-European country has no more fears. He is only strong

TOP SECRET Nikko y Ostap (CASOS DE SECRETOS)
SOFIA (film, 2007)
Ficha
S. Szymczyk

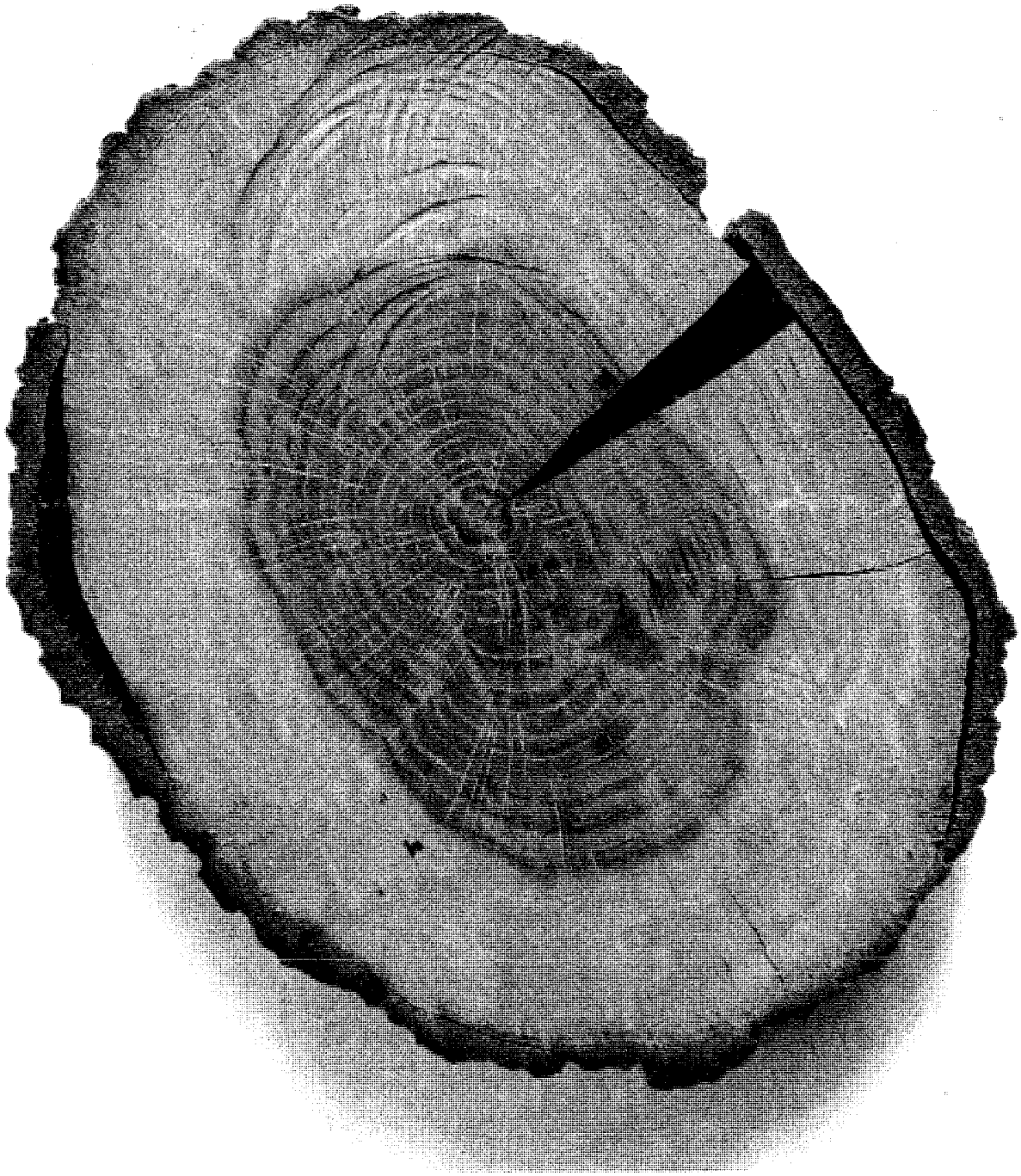
WHO CUT THE BEUYS OAK?

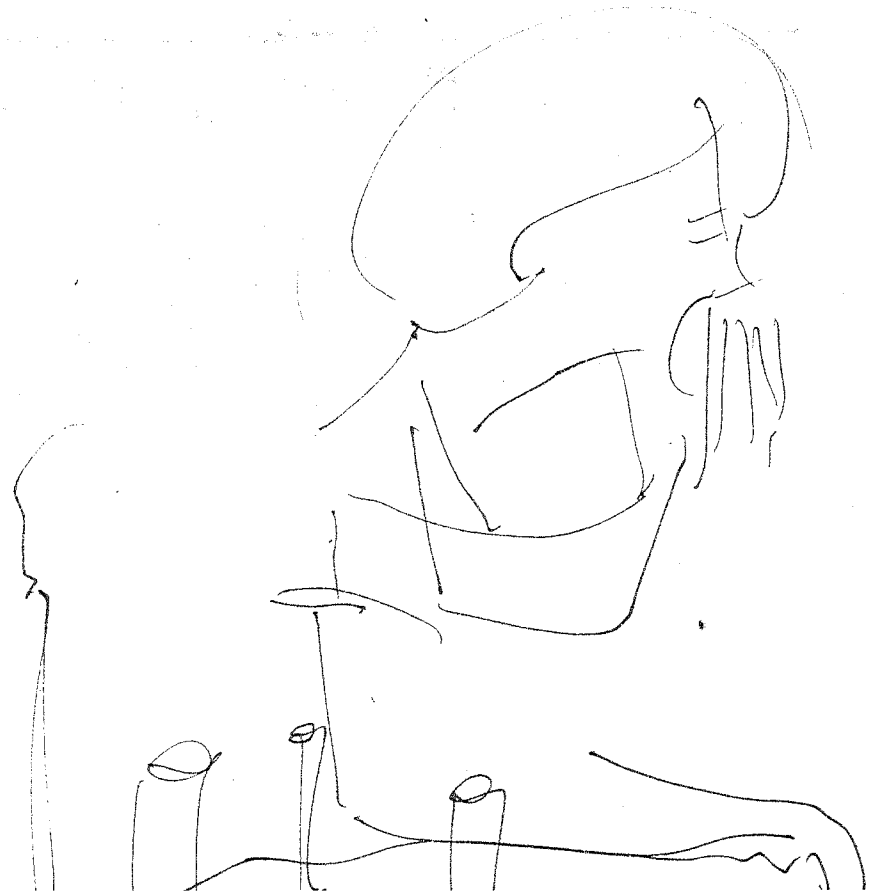


THE ORIGINAL DOCUMENTA SPECTACLE

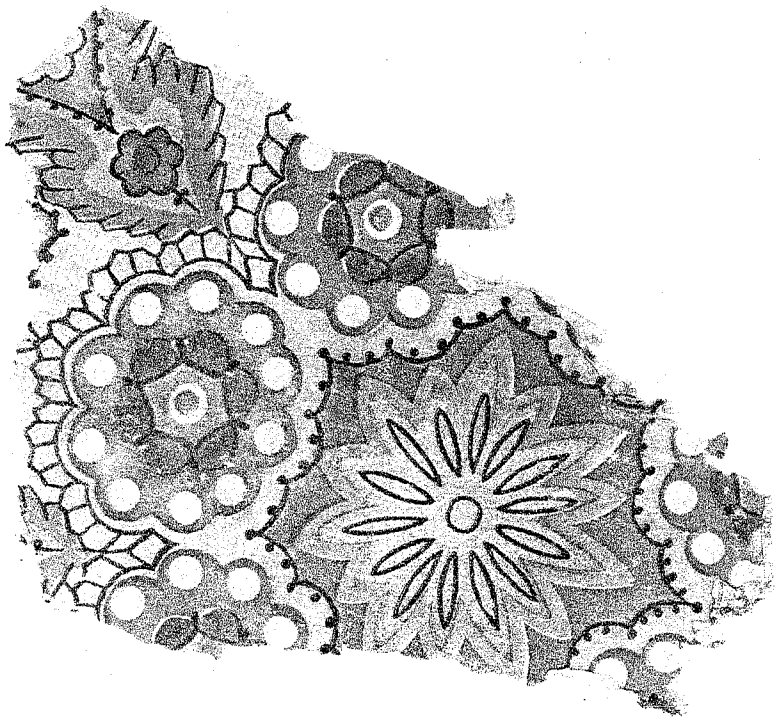
SATURDAY THE 15TH - ALL DAY LONG

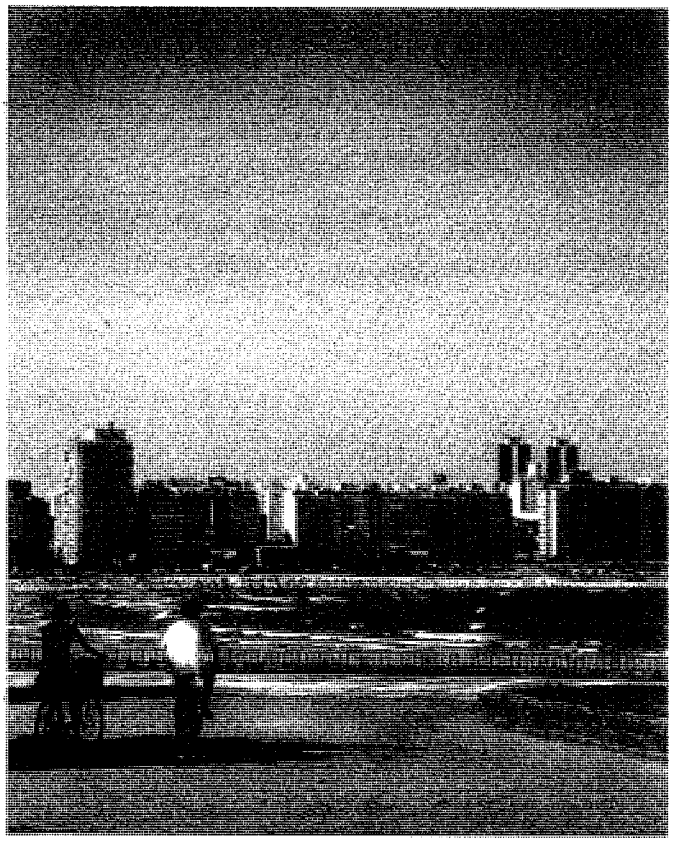
TREPPENSTR./WOLFSSCHLUCHT - WWW.JAEPA





Humanistic Perspectives in Contemporary Art

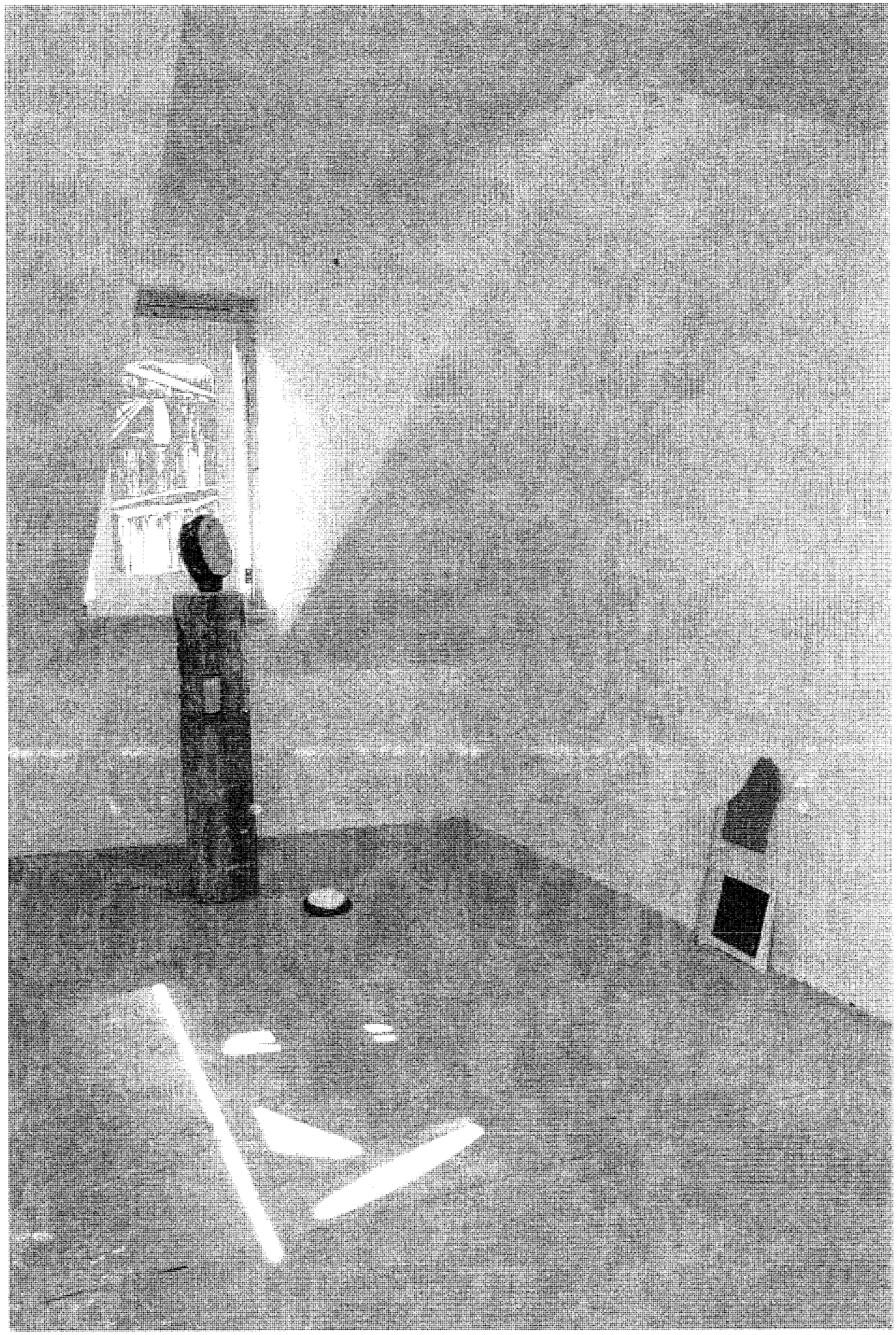


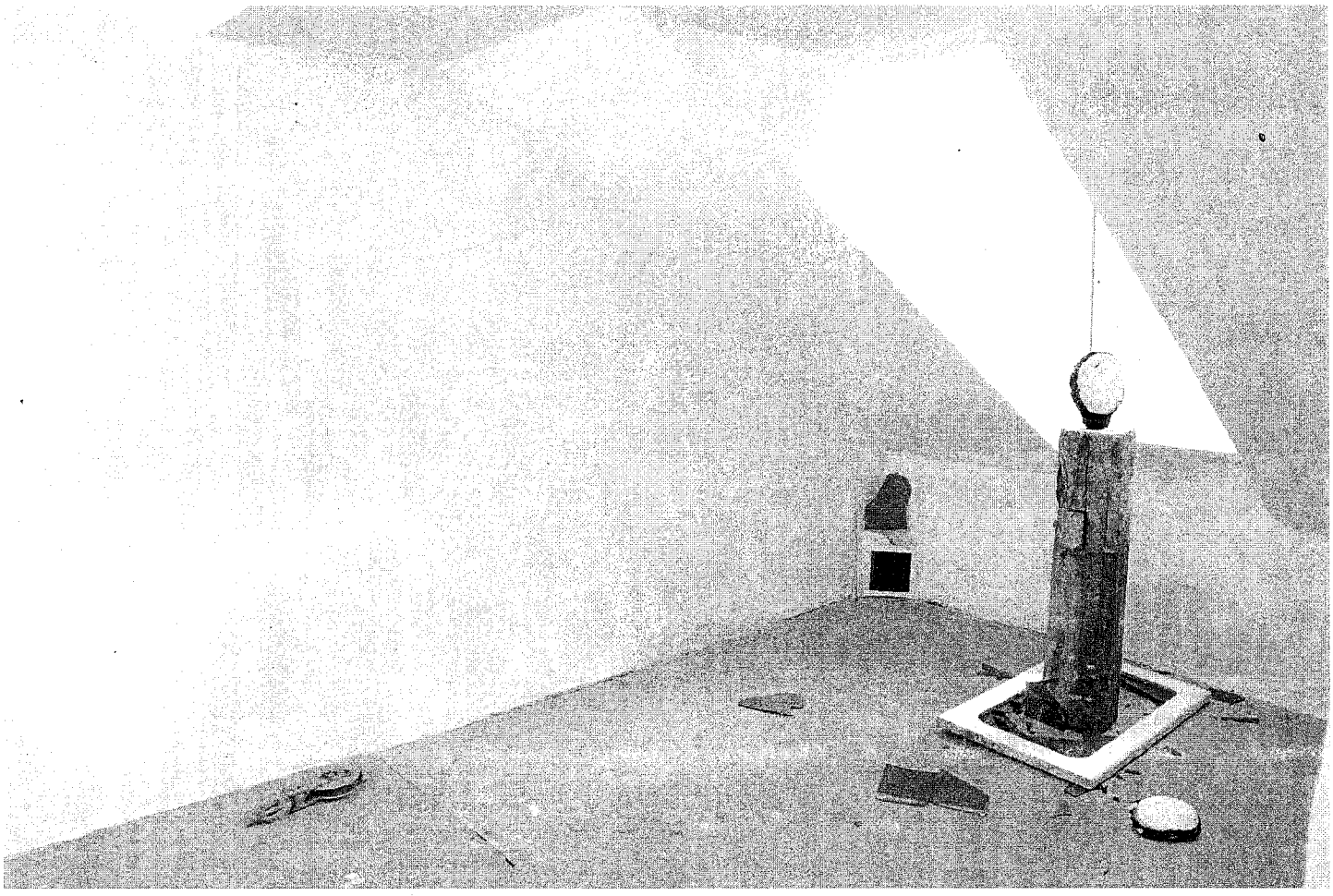


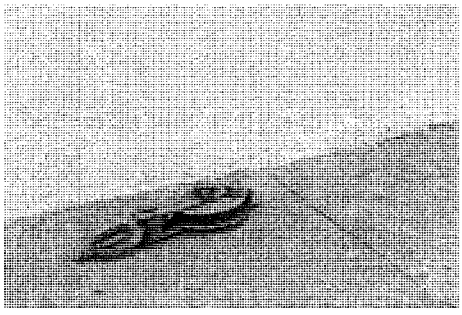
URUGUAY

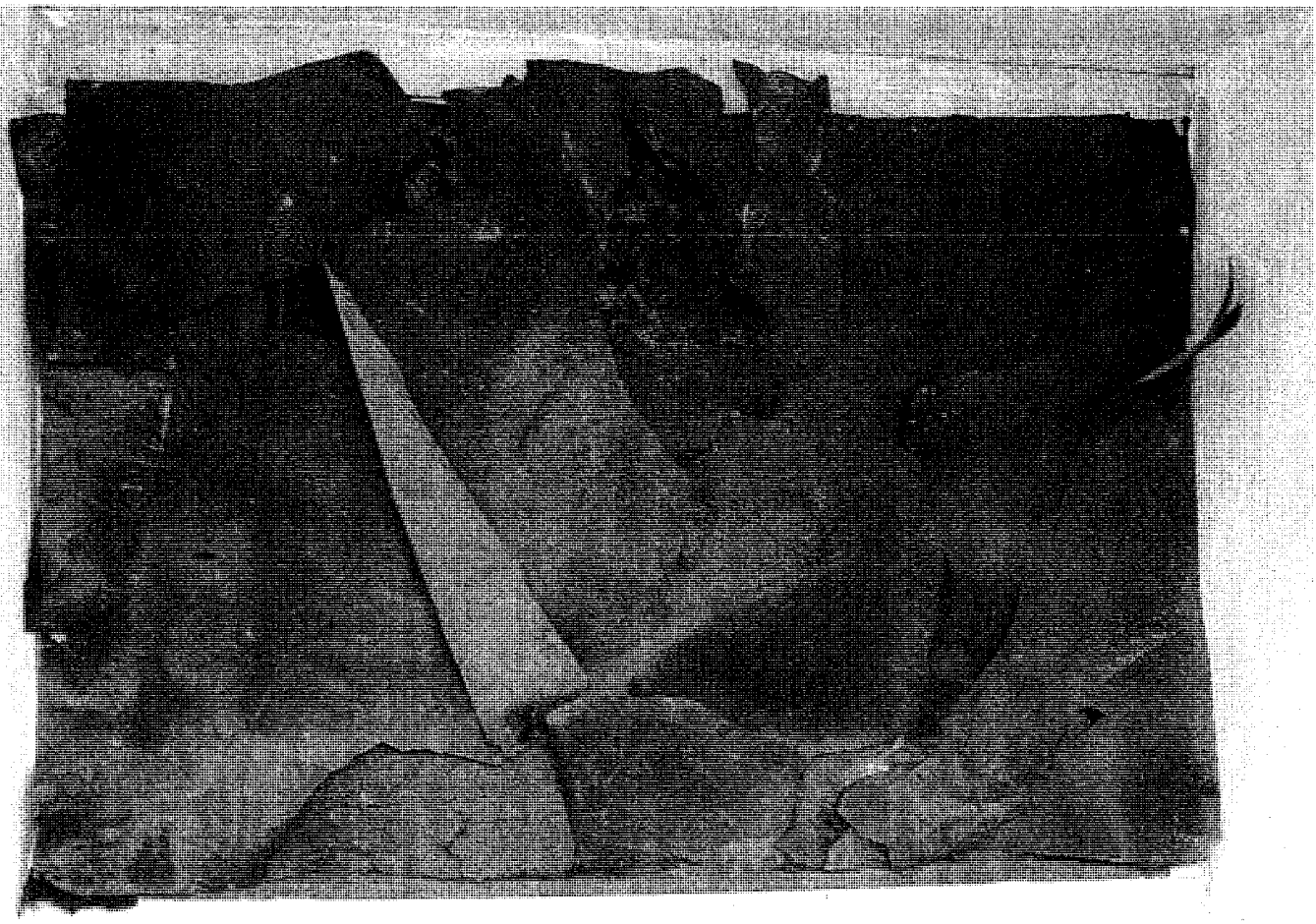
Leben und Invistieren in einem Land
der Wärme und der Herzlichkeit

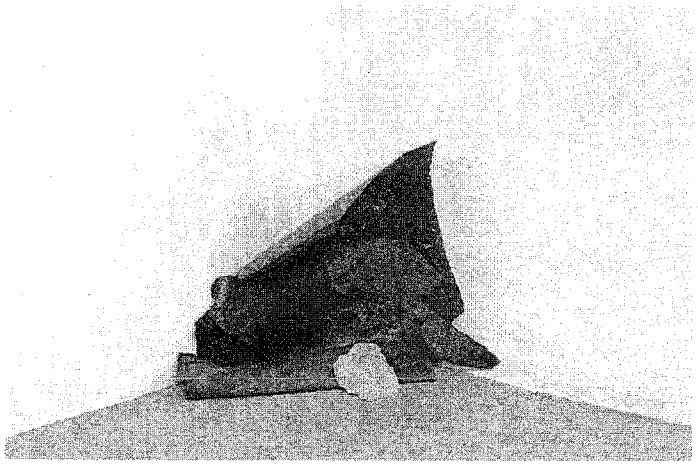
The Four Last things

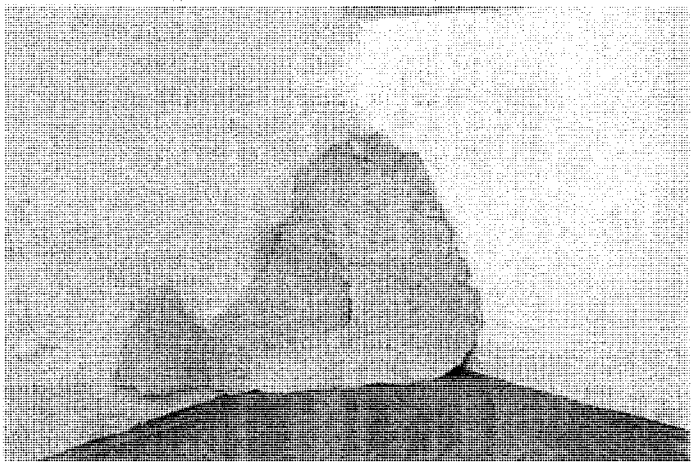


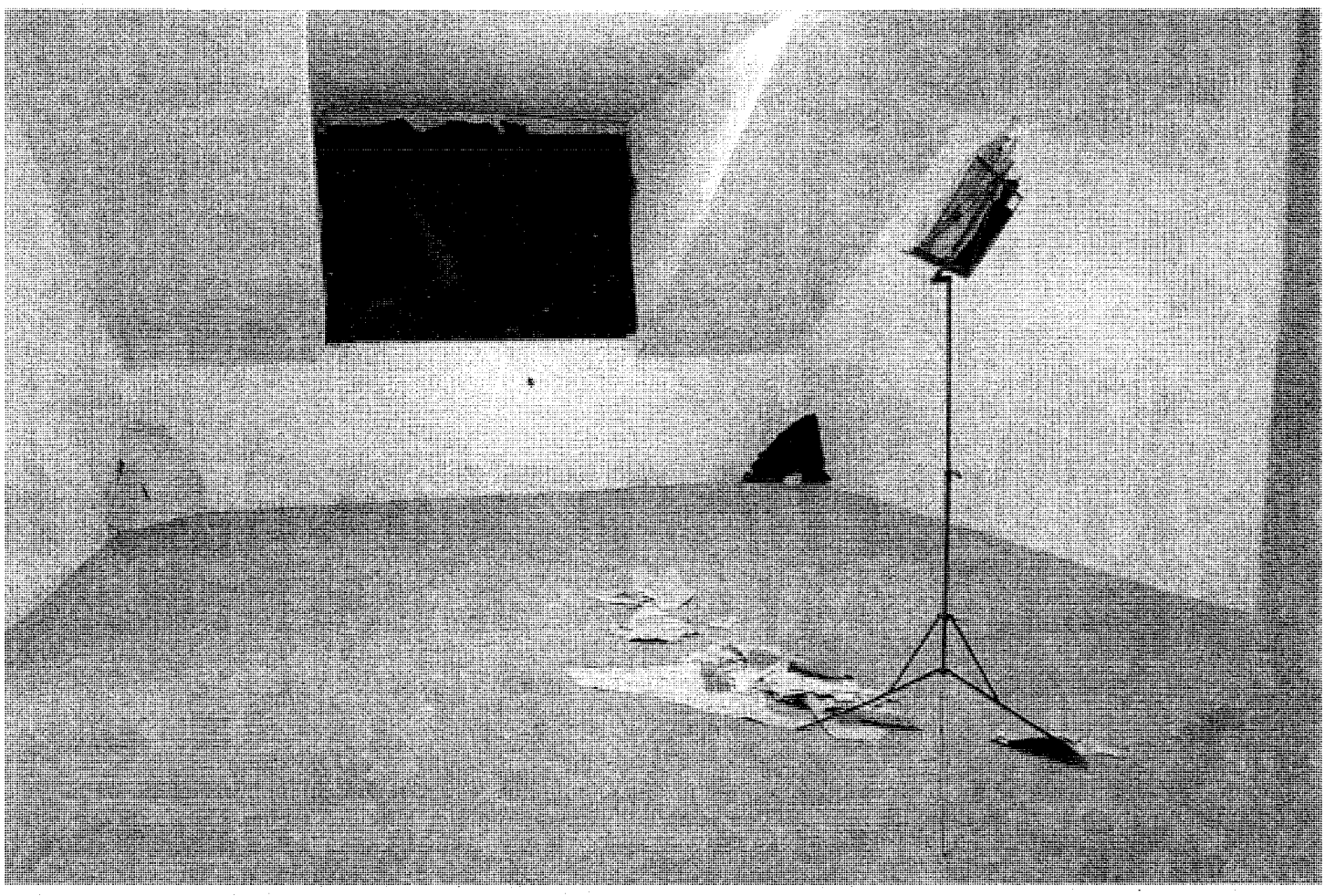


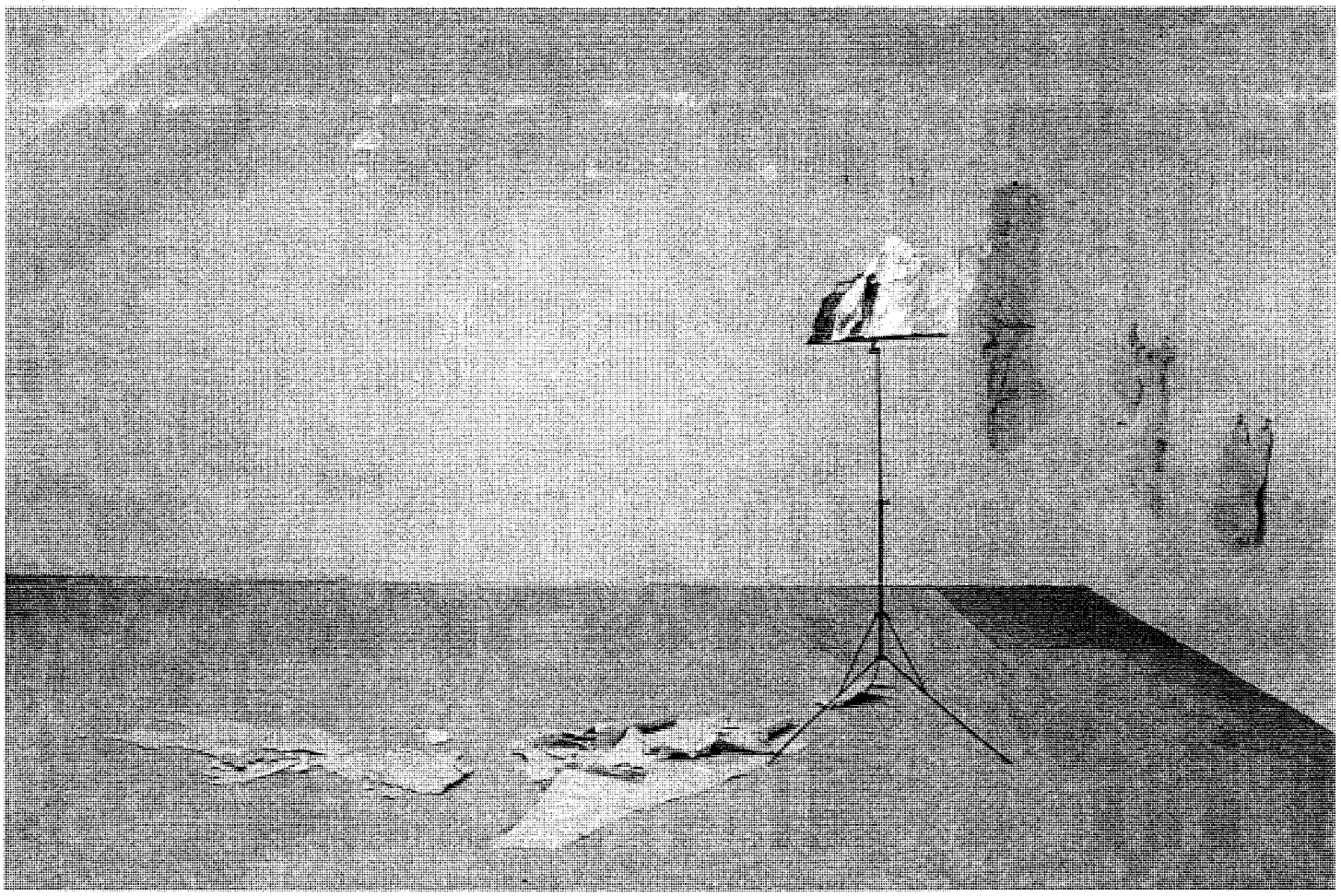


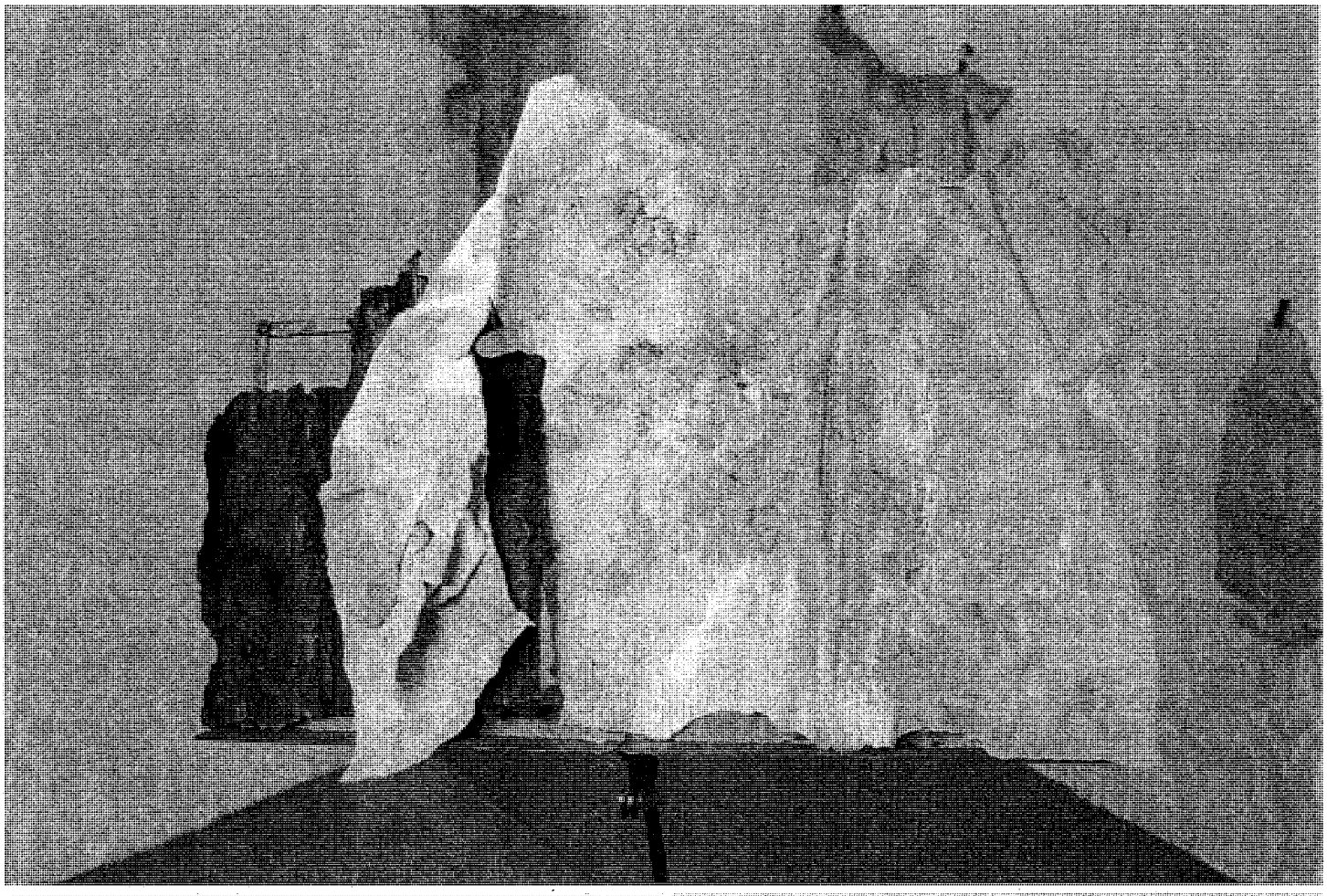


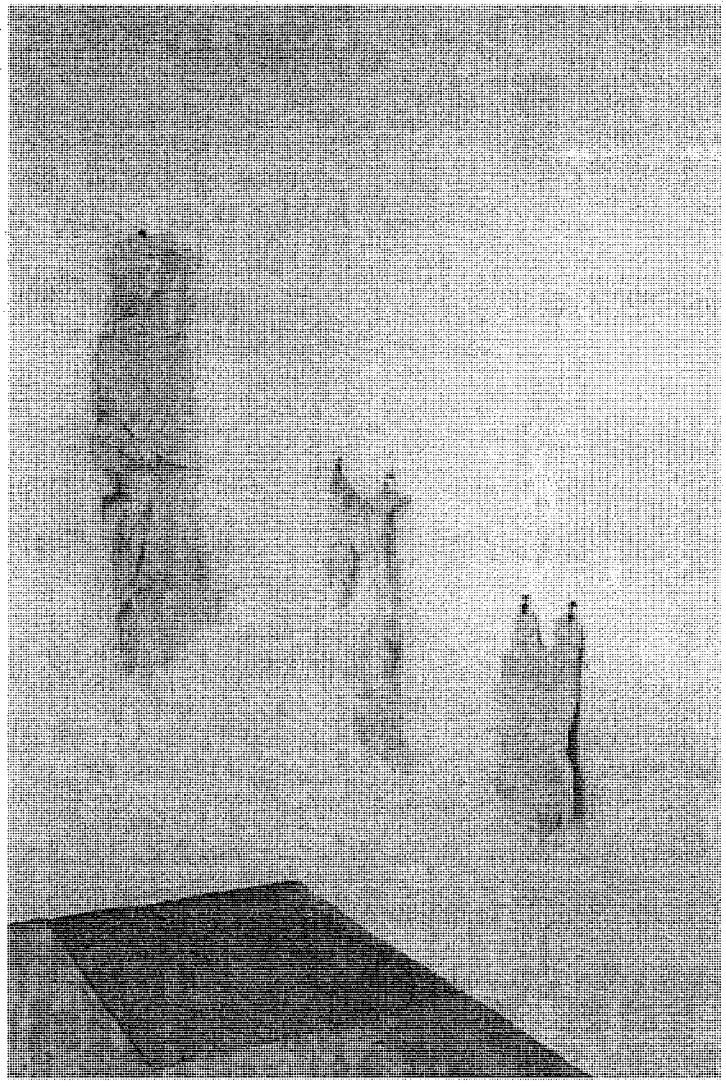


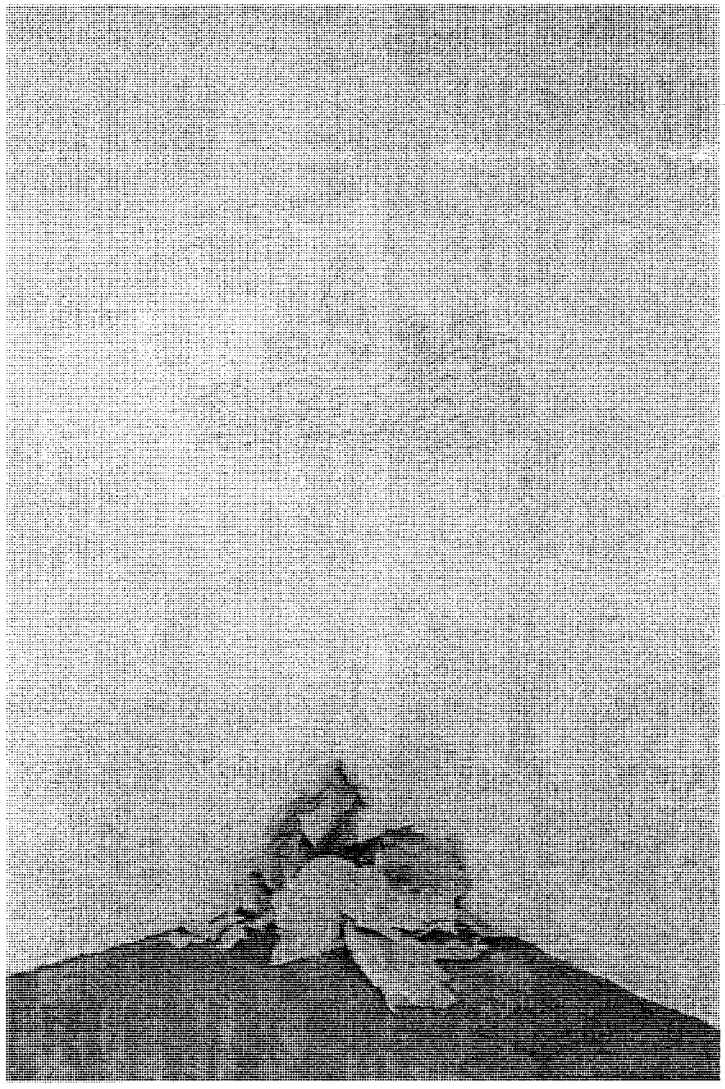


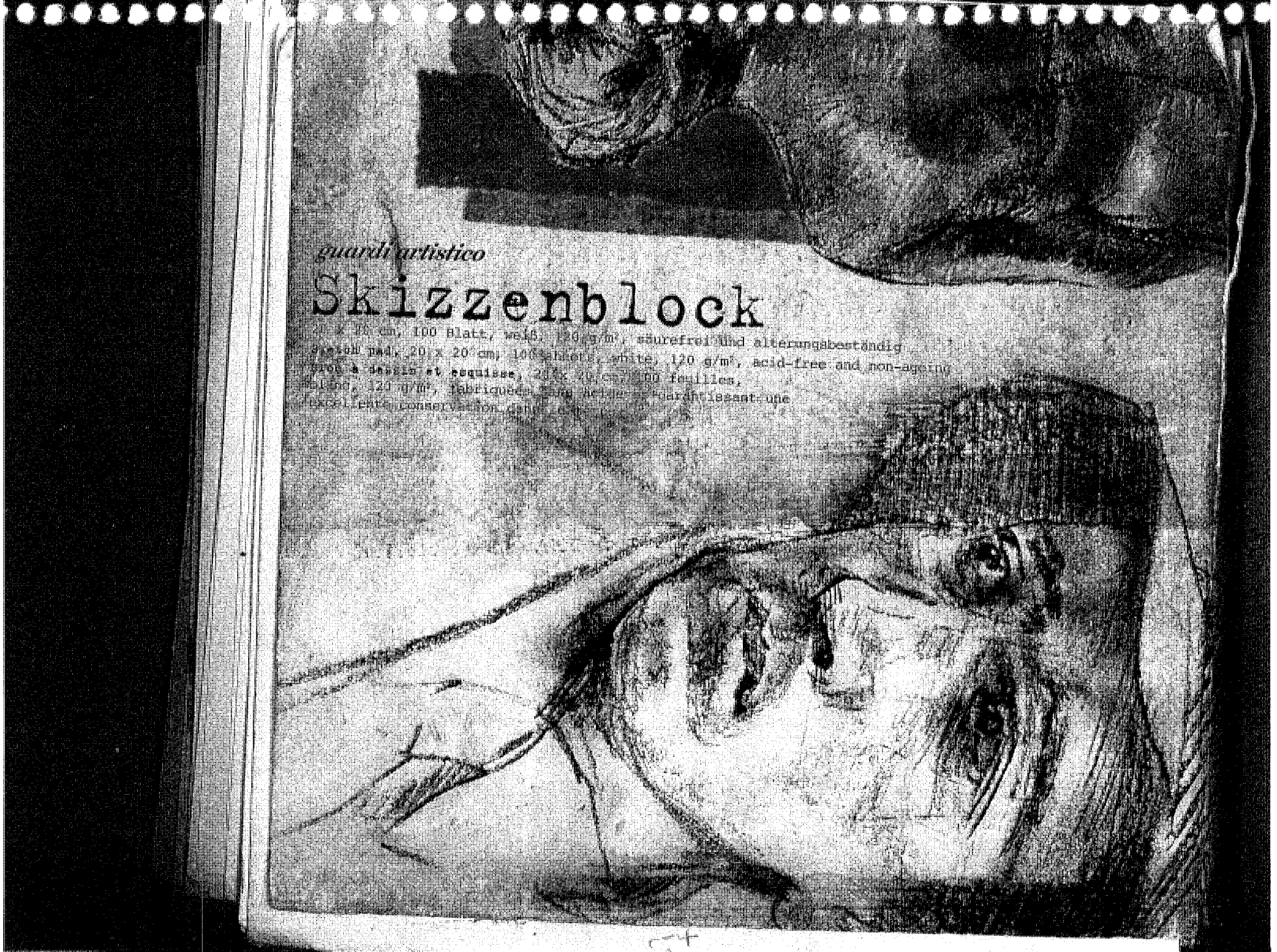











guardi artistico
Skizzenblock

CHE
CHE
Kajenje
ubija.
CHE

elektro-disko-trash koncert

a 13. oktober, 22.00
a pri koritu/AKC Metelkova mesto

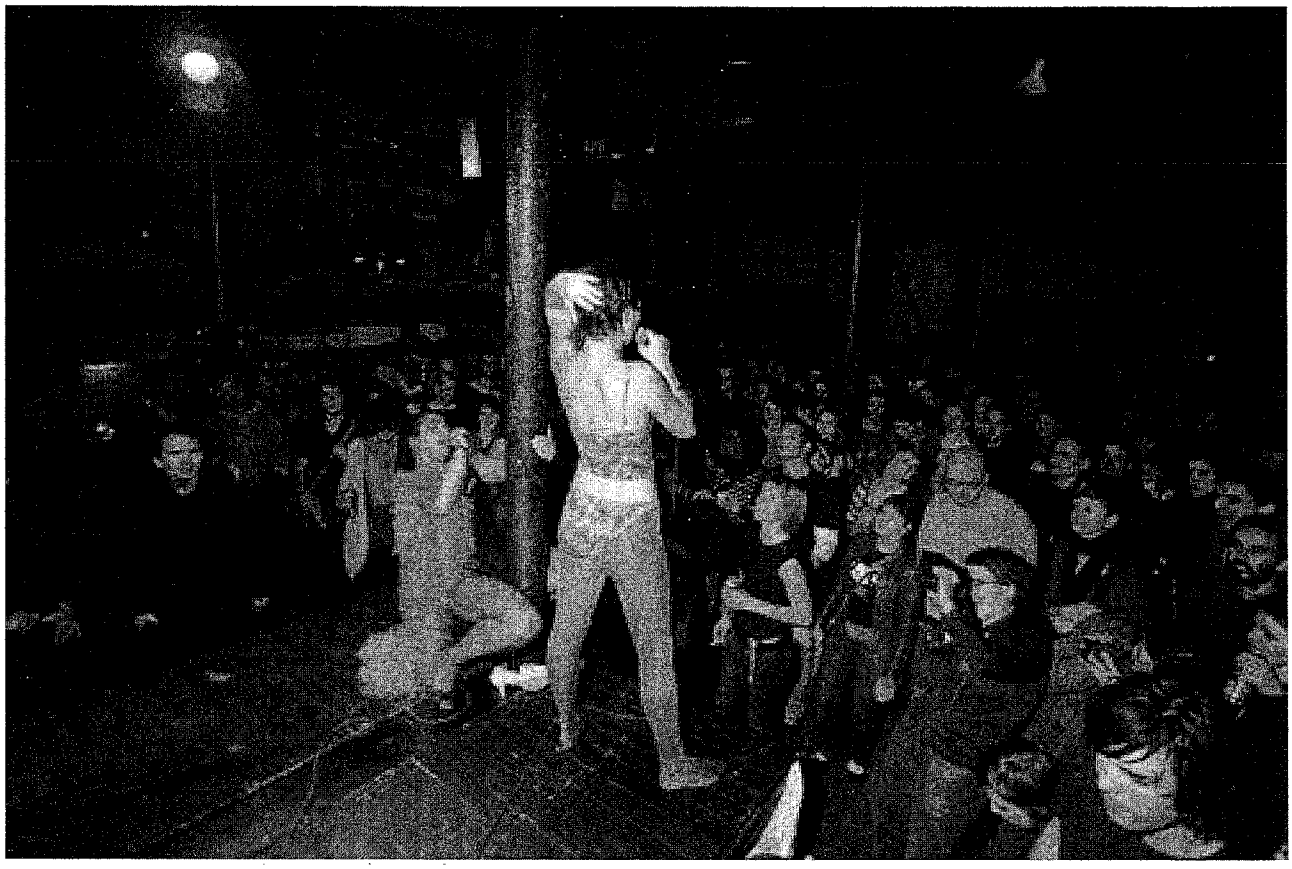
arke ali MAG (»Middle-aged Girls«) se ne obremenjuje s težo zrelih let. Prav nasprotno! Je zelo ...nenavadno dobro seznanjen z možnostmi, ki jih glasbenicam dandanes ponujata programska ... komunikacijska tehnologija. Starki sta na prenosni računalnik posneli star sintetizator, me- ...dali drum'n'bass, disko, house in elektro ritme ter nastale podlage zmehčali z modrožametnim ...nedrjih rodne dežele Cuntonija sta za pesem *Poljubac.com* posneli video, ki izraža njuno ...ost« ob vsesplošnem (samo)zadovoljevanju spolnih potreb na svetovnem spletu. Tako Starki ...zirata kar tehnološke pripomočke (denimo v verzu: *U-eS-Be, hajde uđi u mene!* ali: *Internet ...moja je erekcija.*), čeprav se na drugi strani z lahkoto odpovesta tehnološkim pripomočkom iz ...zgodovine (tako v pesmi *Super Cunts* zasledimo verz *Super cunts need no lubricants!*).

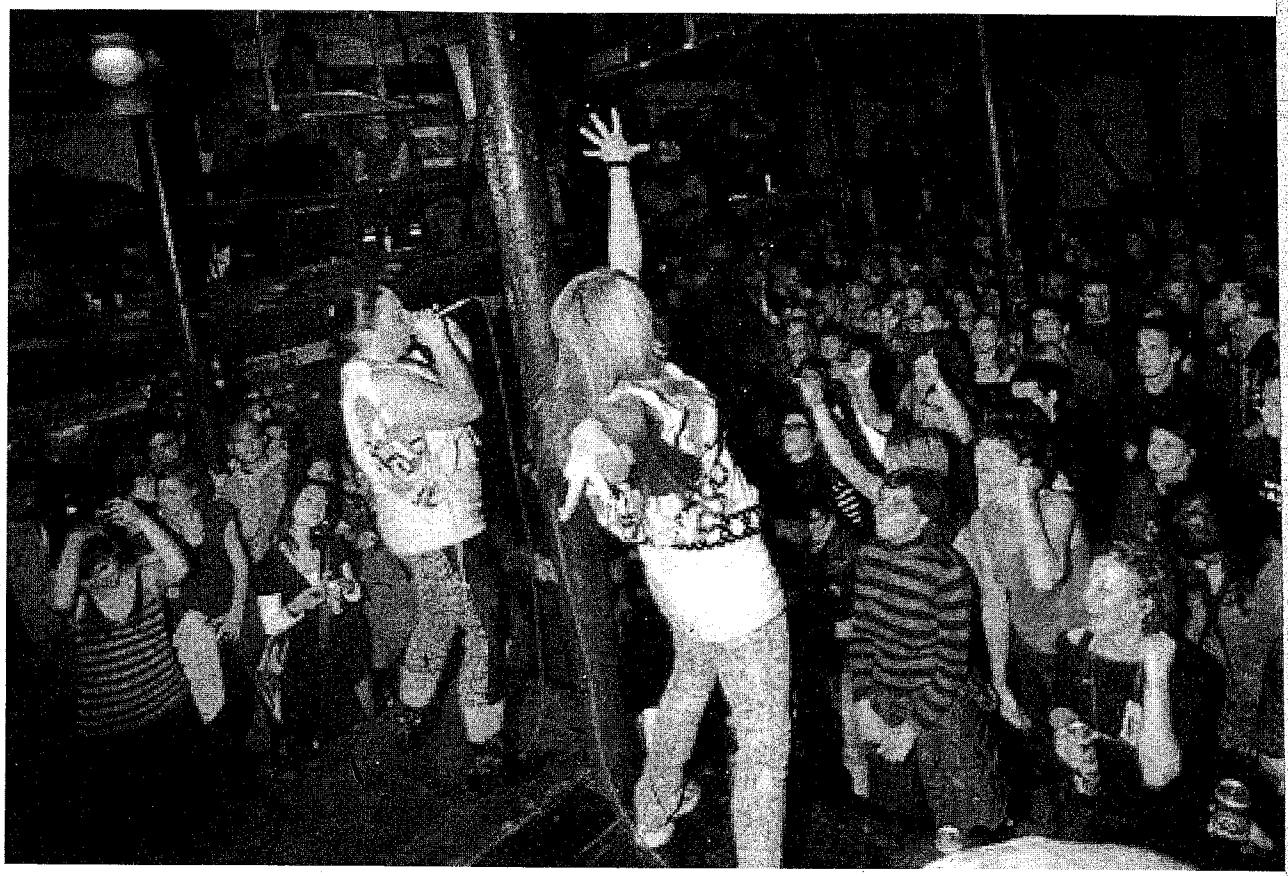
dRe (Andreja Dugandžić) in **JeJe (Jelena Milušić)** – sta feministični aktivistki in sostanovalki. ...ni letom sta iz čistega dolgčasa pričeli pisati verze, ki se odkrito posmehujejo konzervativni ...obne bosanske družbe. Medtem ko Je Je zaradi njene zmage na bosanski različici Popstars ... *Bosne*, pa je dRE debitantka. Duet je nedvomno največja in najmočnejša novost bosansko ... glasbene scene. Remix komada *Super Cunt* bo kmalu izšel na kompilaciji elektro in tech- ...je XMO Records, za prihajajoče leto pa obljubljata izid prvenca. *Tea Hvala*

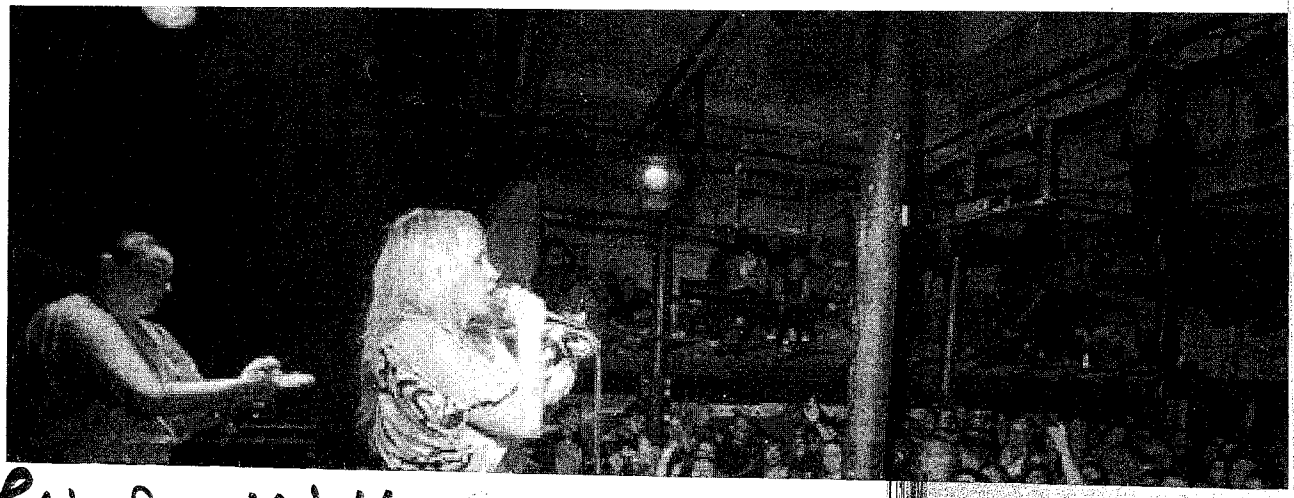
D... andžić in Jelena Milušić – vokal
M...mekdžija – matrice

...com/starkemo

...ja: Mesto žensk
...u: Menza pri koritu
...va mesto







Stink Mitt (Canada)

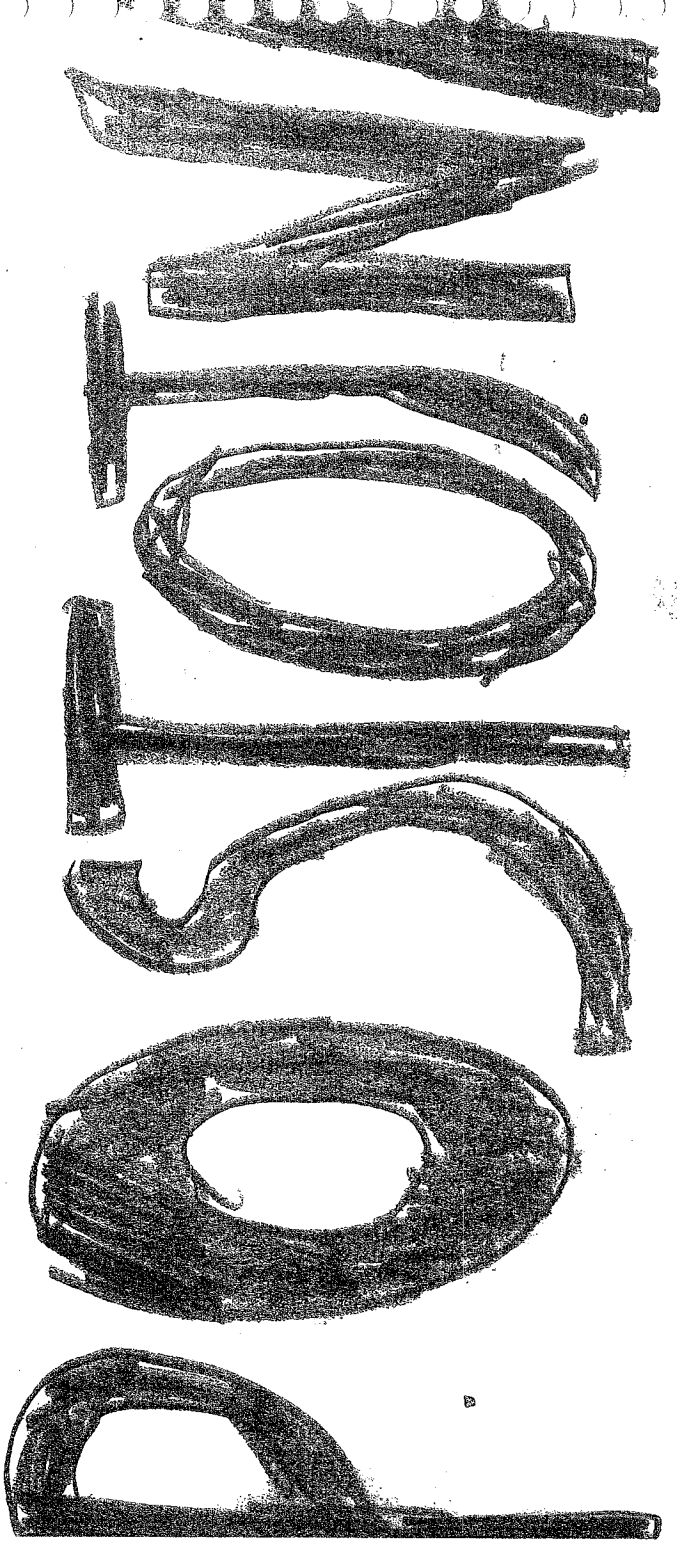
elektro - trash - hop - concert

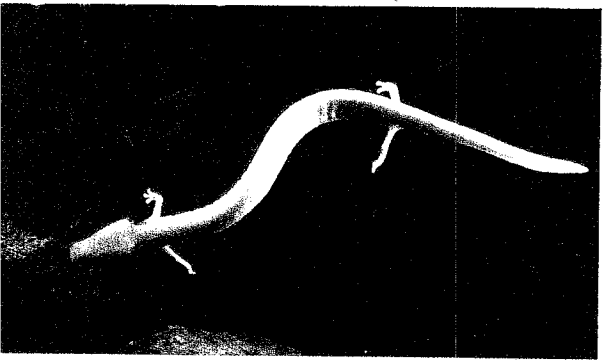
Saturday 13th October, 10 pm
Menza Pri Koritu – AKC Metelkova Mesto

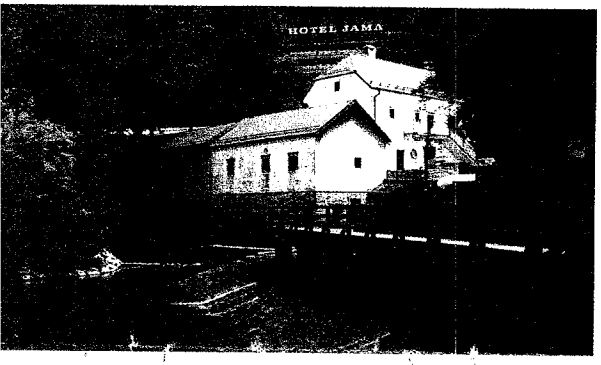
Betti Forde and **Jenni Craige** are both into rhyme spitting, and with these two what you hear is what you get. Their names are porn nicknames deriving from the most notorious of all alcohol-addiction therapists, and one of the most famous so-called nutritionists. The contempt for women, very much appreciated in gangsta rap, undermined their love for hip hop, and »get on their vibrator« just enough to write a parody of gangsta song entitled *Run That Train* (2003), in which a group of women rapes a man. Their electro-trash-hop and razor-sharp MC-ing are being compared to their fellow countrywomen Peaches and Princess Superstar. Through rapping, masturbation, penetration, petting, fast food and alcohol, become straight satire without a trace of deviousness. Through sharpness and subversion, the demolition of taboos and their bases, as well as the demythification of stereotypes, Stink Mitt are an allusion to the aesthetics of disco aerobics, representative queer members, and simultaneously – due to their unburdened and apparently apolitical performability – transcendent of the idea.

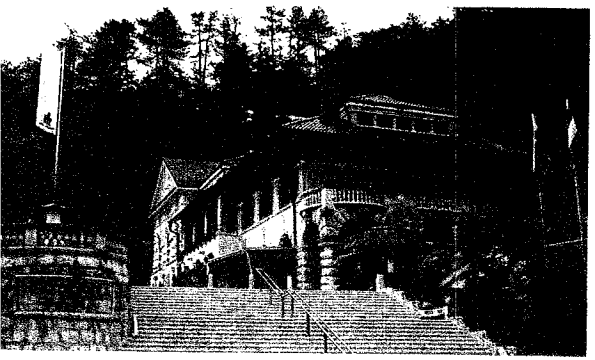
It can't be true, And yet it is

...pequeño café en la orilla del río,
...s 3 pirenaicos. Precioso día en Logroño. Noche
...el café me tuve de regreso a la red luego
... incómodo y entretenido en un banco de madera verde.
...ter un poco de tiempo en el hostel, me dirigí
...mplejo de bolsillos cuyos famosos como
... un estómago me comido con su trozo de carne
...asado de las manos atropadas. Las tentejas
... La chica que invitaba a bailar, y
...s, todos ellos señoras madres de
...ara, supongo. Al final de la
...é con una de ellas, que me
...tes hará menor dolor. Tampoco
... seguido. Bailé rock and roll en
...stro chaka con las suecas. The Fuzztones
...rraca, apestaba. El bajista puntúa de
...lvejo del concierto amante tasado mirando
... bailar desde el escenario. El guitarrista
... podrida. El cantante más inseñal que he
...ucho tiempo y su discurso sobre la ropa
...la tecladista gótica de nariz gorda y
...sica electrónica en otro Sir, hasta el
...general, ambiente provinciano y orgulloso.
...s con burck y oriano bailando al amanecer.





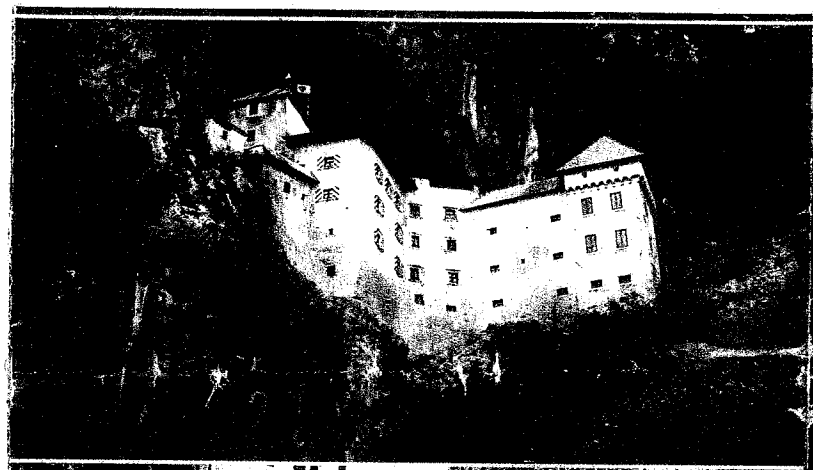


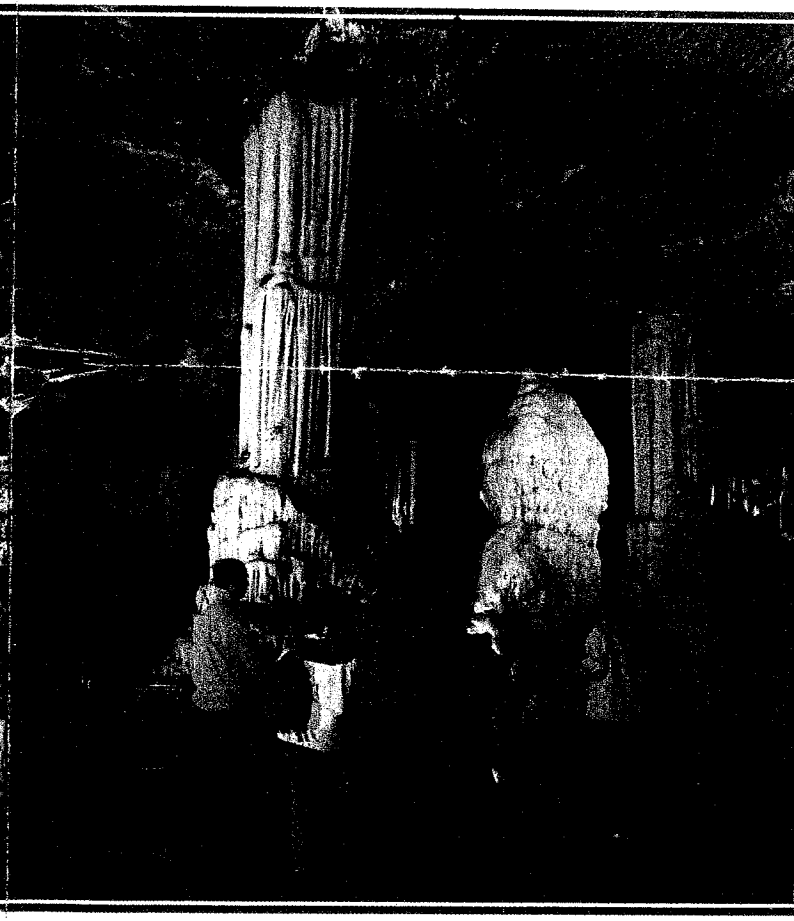


KRAS
DESTINATION MANAGEMENT
POSTOJNA

PREDJAMSKI
GRAD
CASTLE · CASTELLO · BURG

POSTOJNSKA
JAMA
CAVE · GROTTA · HÖHLE





Informaciones y reservas:
Postojnska jama, turizem d.d. / La cueva de Postojna, turismo, S.A.
Jamska cesta 30 • SI-6230 Postojna • ESLOVENIA
tel.: +386 5 700 01 00 • fax: +386 5 700 01 80

Bienvenidos en la cueva de Postojna

E

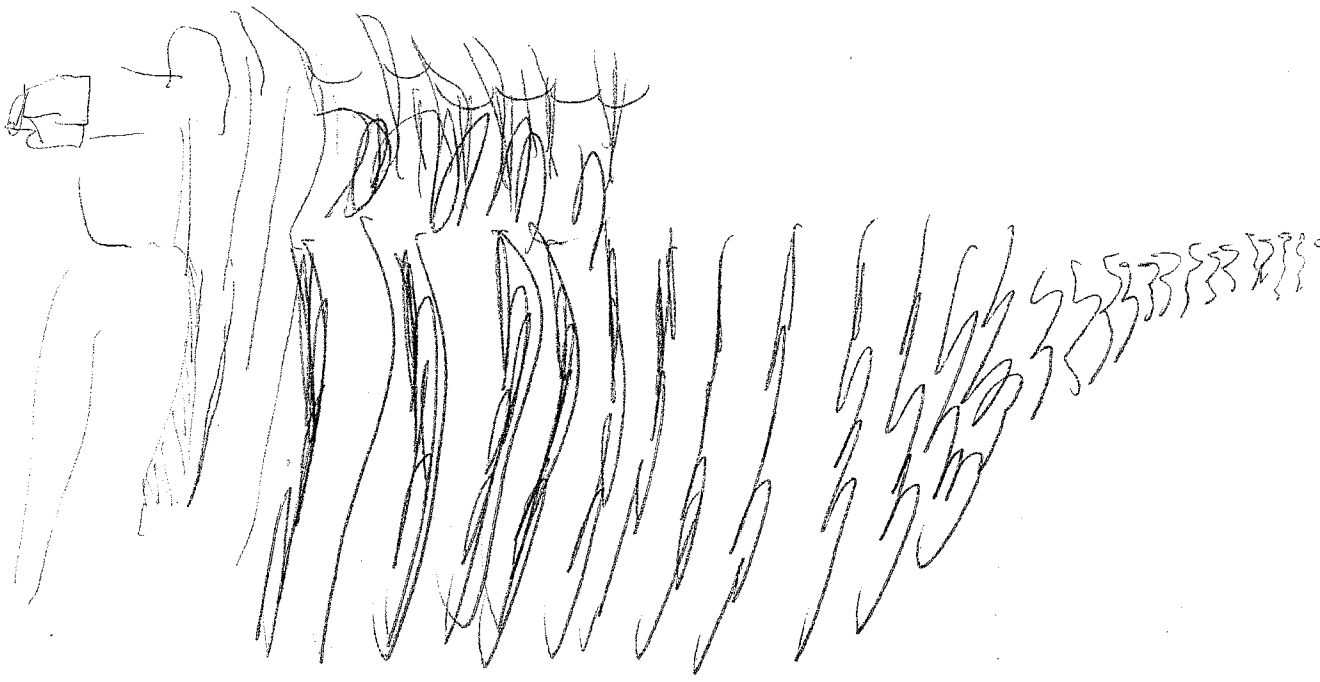
KULTURNI SISTEMI:
KŠOPP
MKDC
FLU

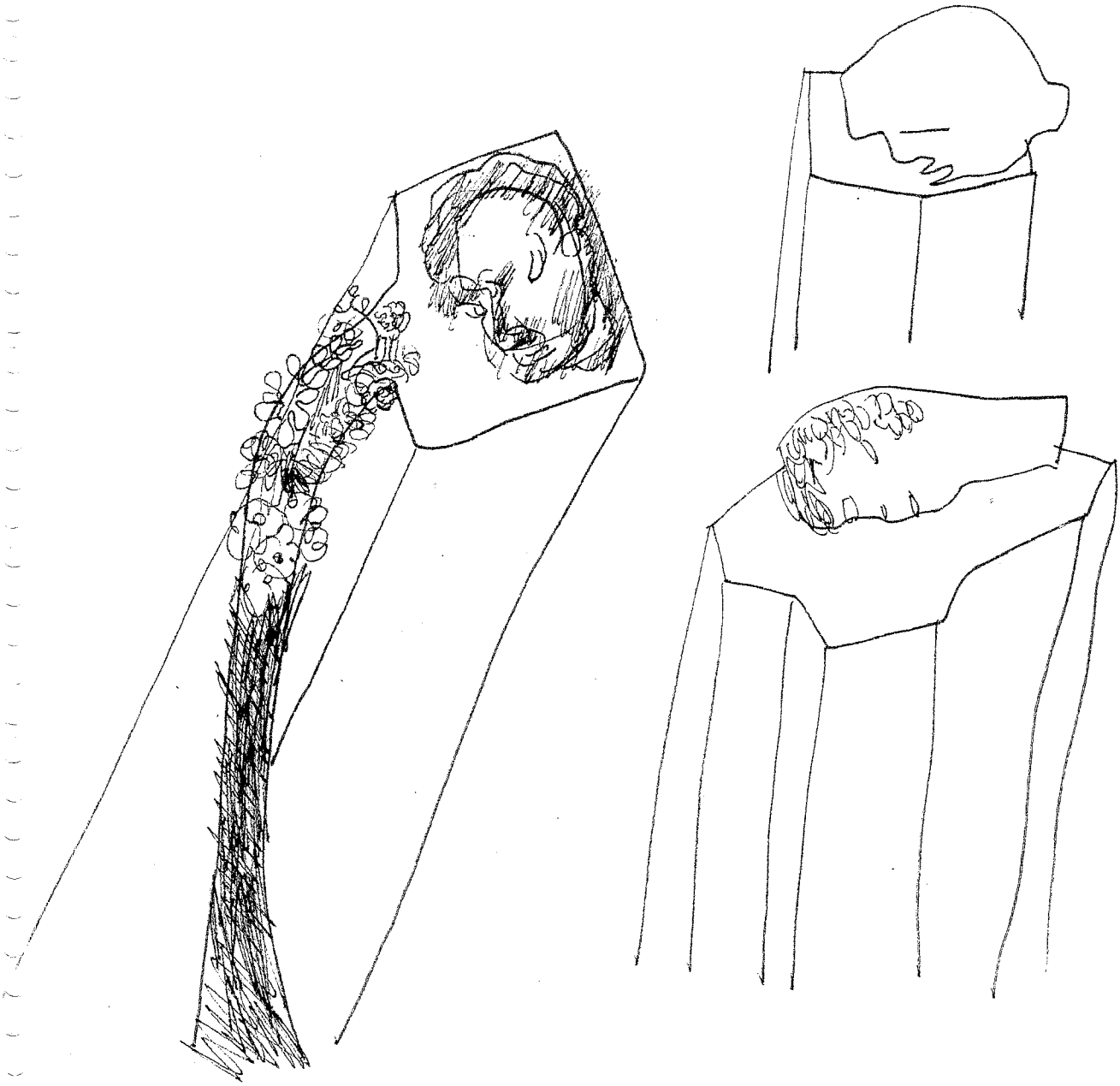
HIŠA KULTURE V PIVKI

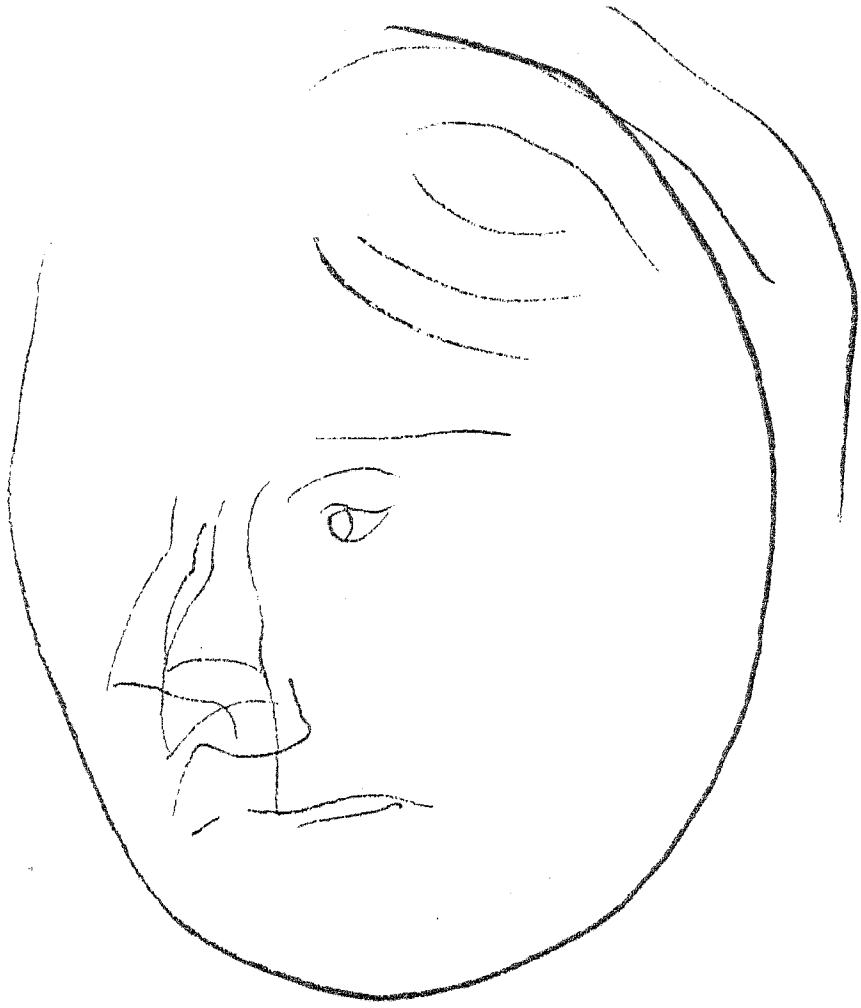
Snežniška 2, 6257 Pivka
tel. 05/7570-060, 7570-065
e.mail: pivkarteXposlo@usa.net

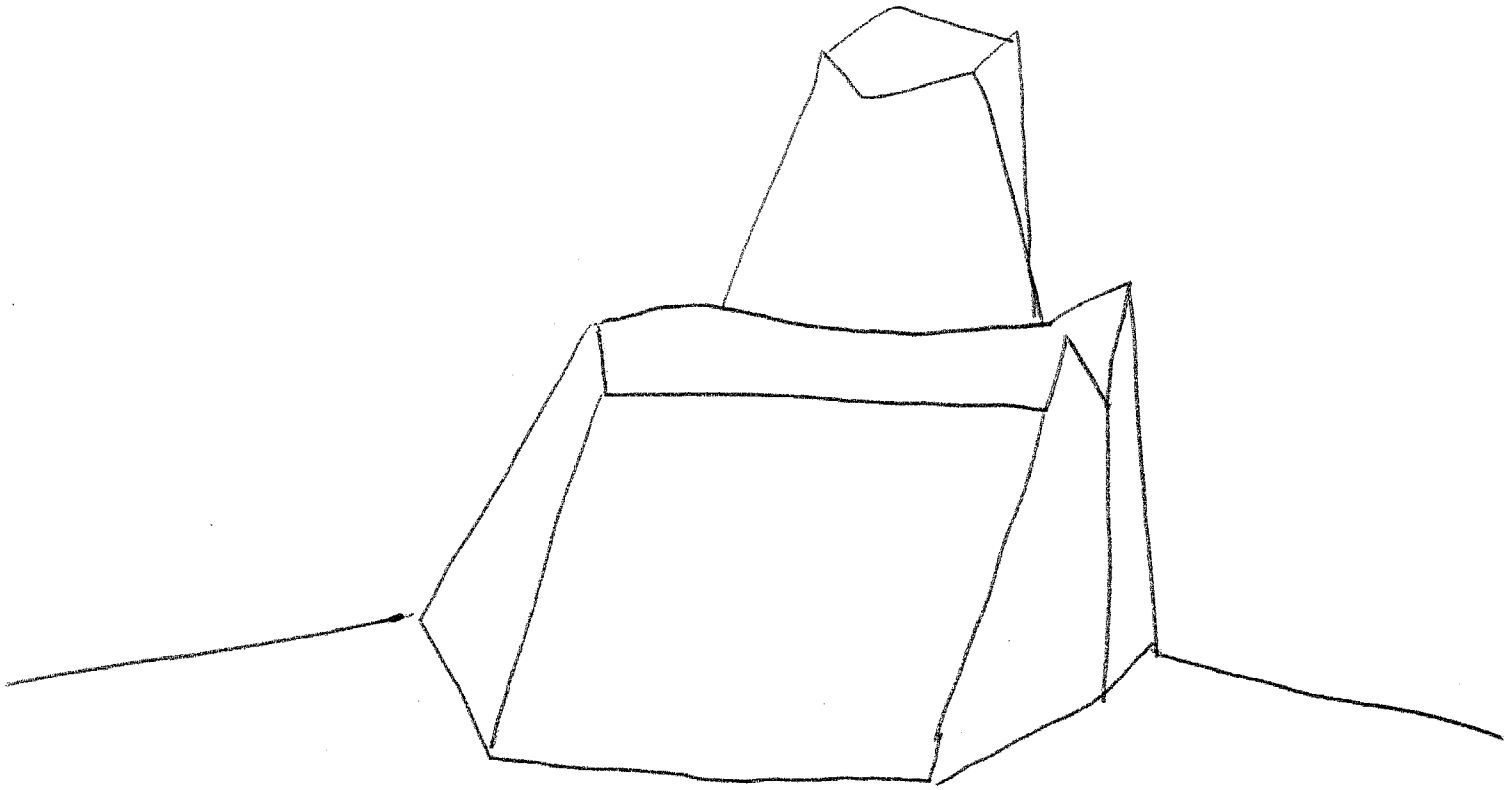
SVEN ŠANTEK
STJENKOVA 2
6230 POSTOJNA
SLOVENIA
EUROPA

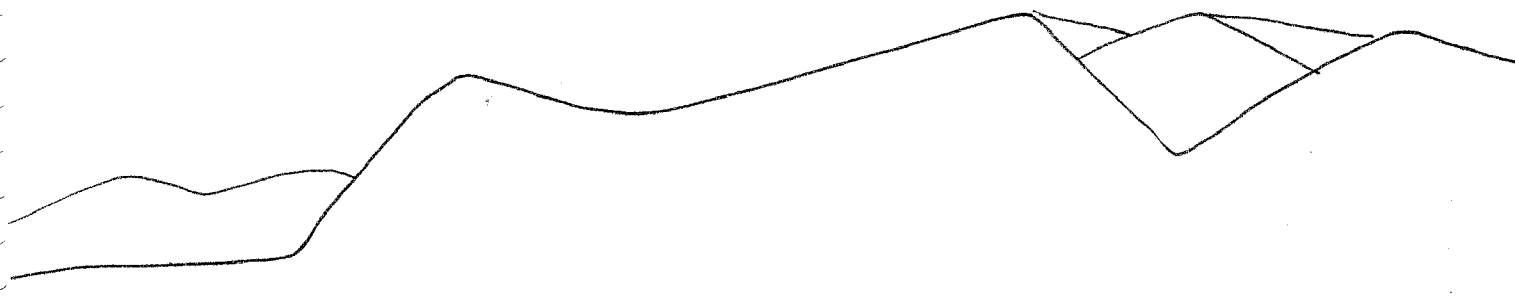
陈圣荫 Shengyin Chen
蒋天 Tian Jiang

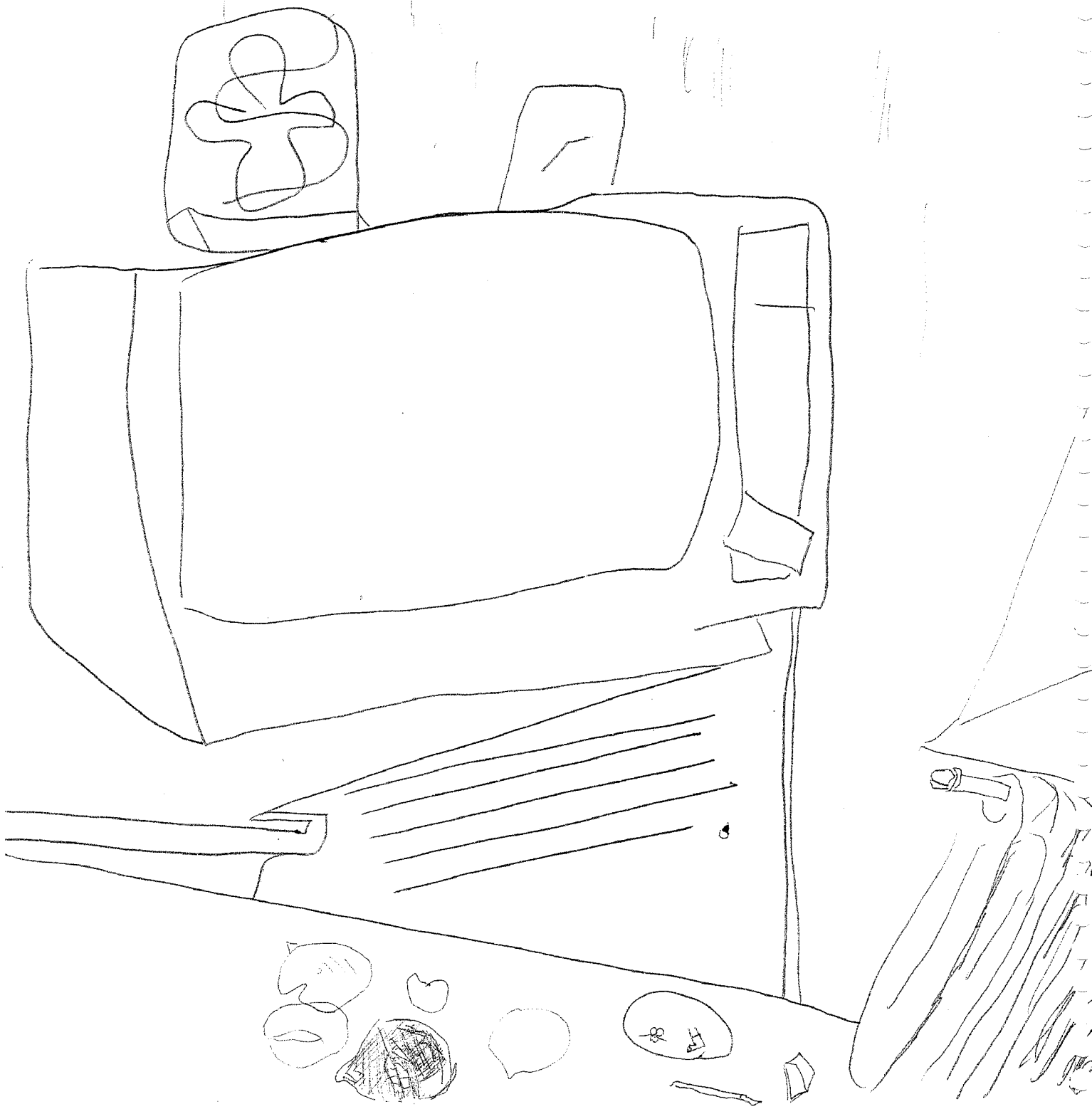


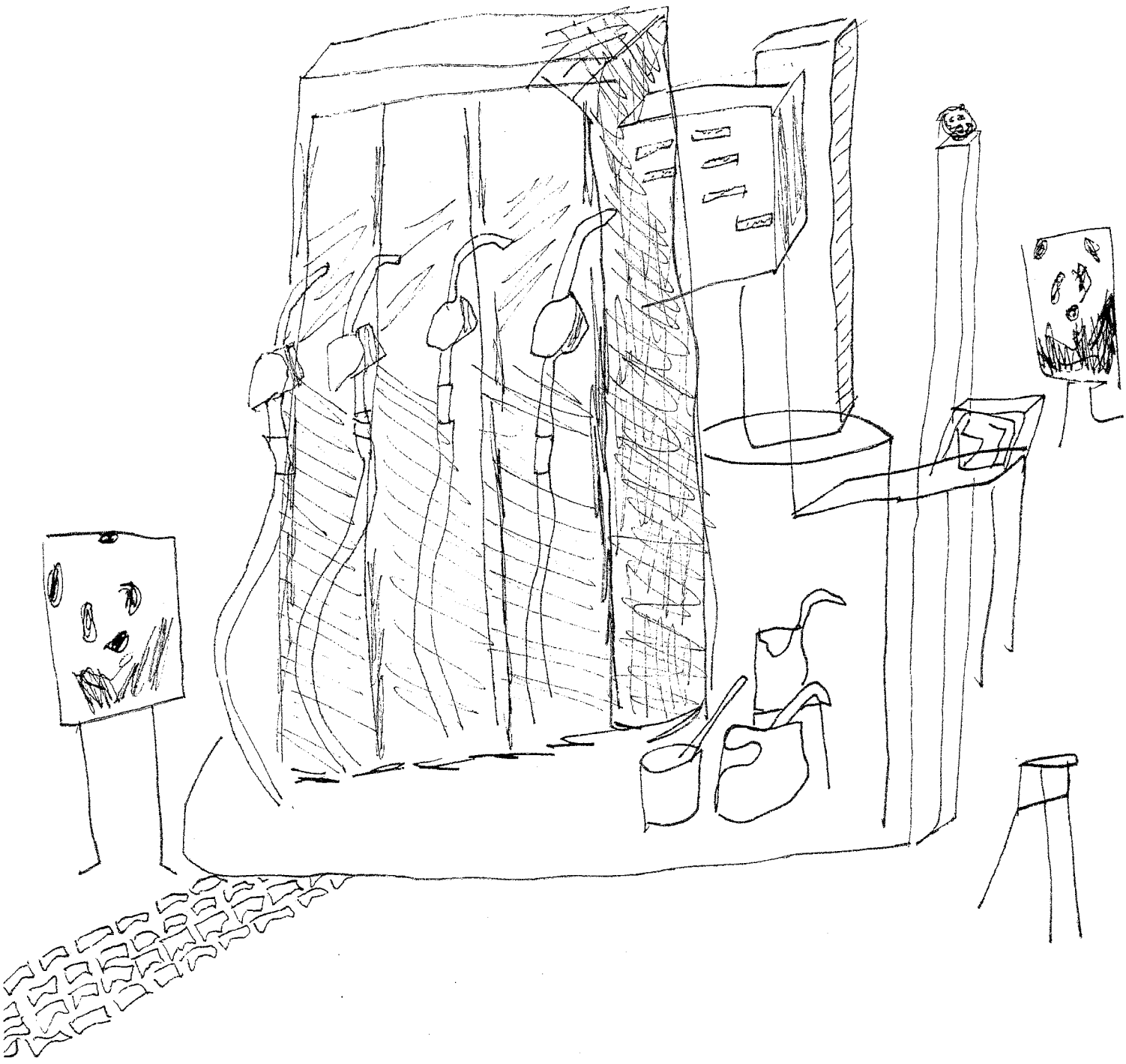


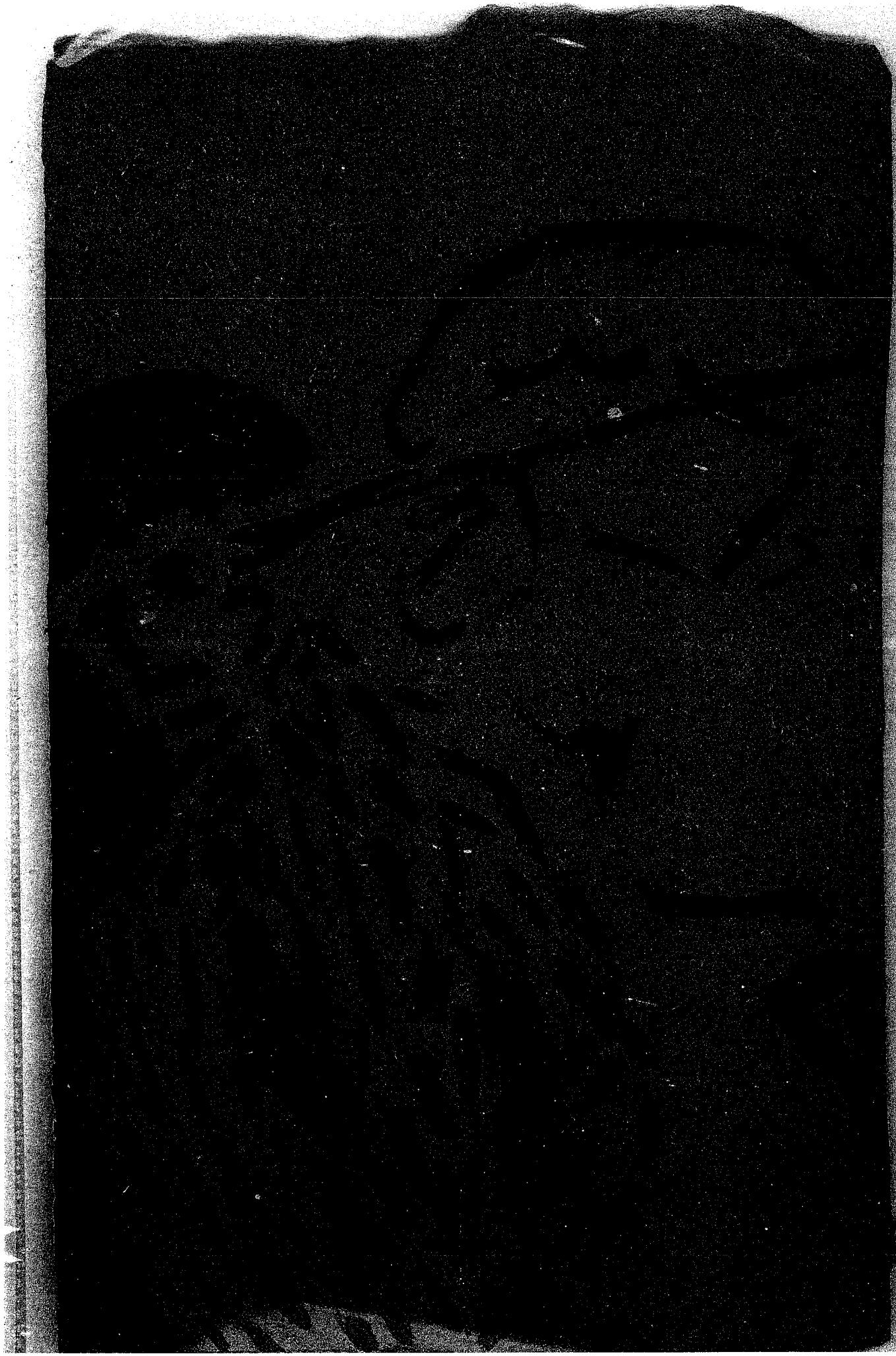






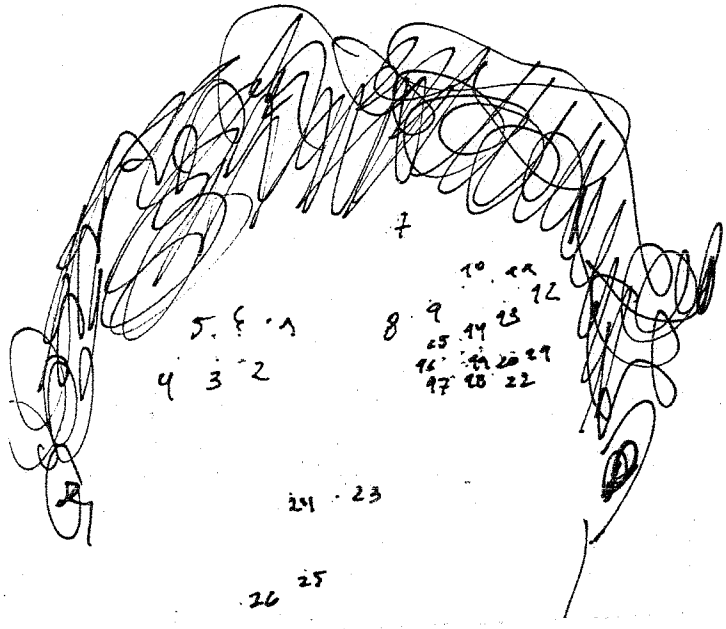




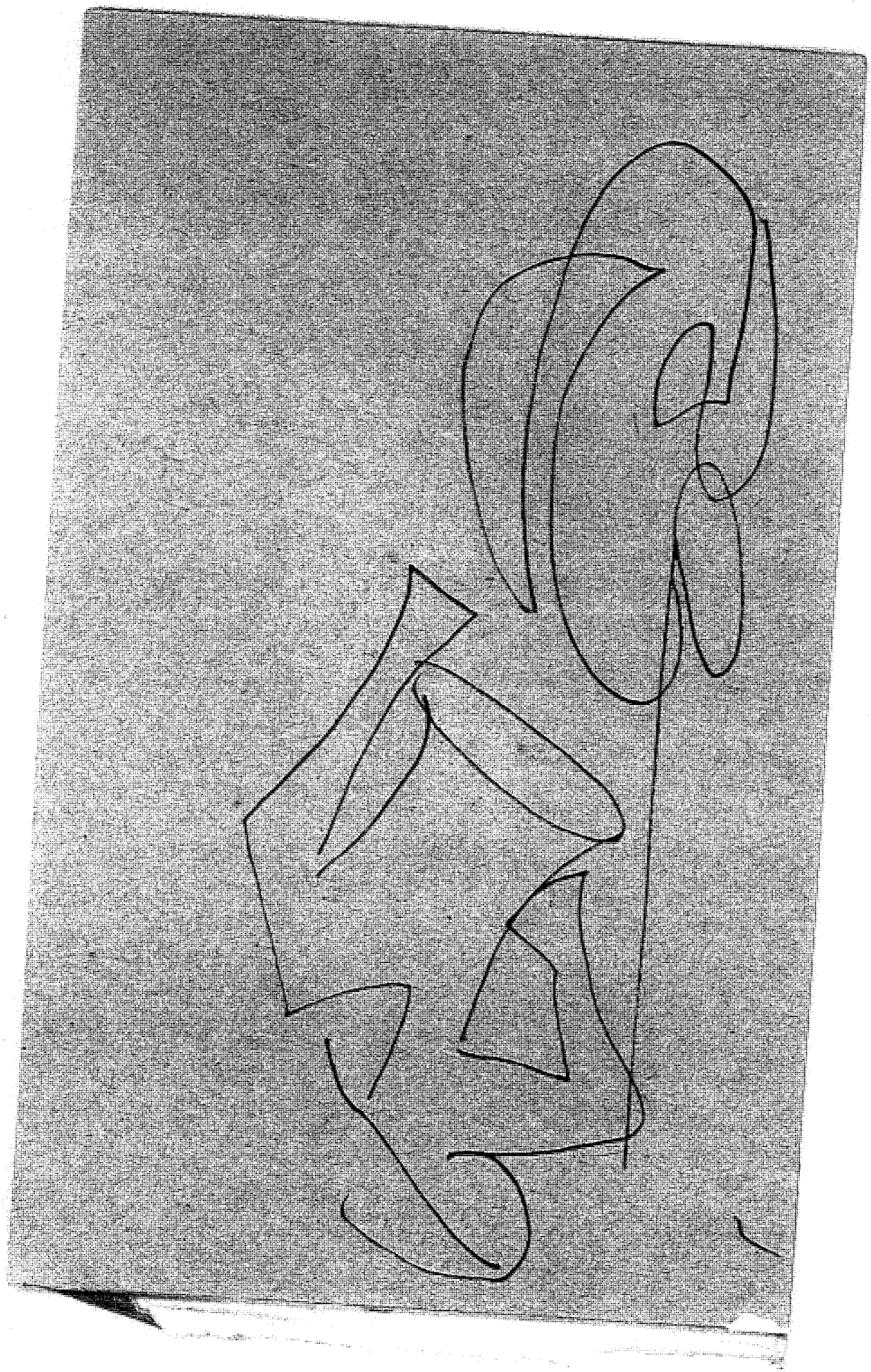


ARTISTA URUGUAYO EN BERLÍN

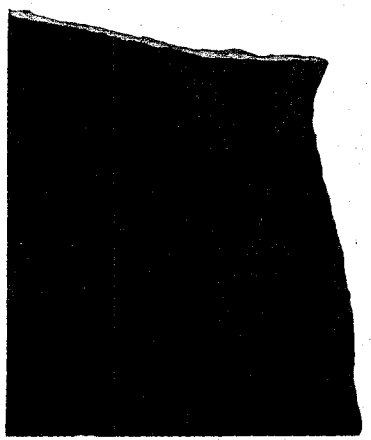
TONSTRASSE 111
M-F 19-22



ARTISTA URUGUAYO EN BERLÍN TONSTRASSE 111 19-22 M-F



KEHRE



¿Qué ofrece el Centro Municipal de Fotografía?

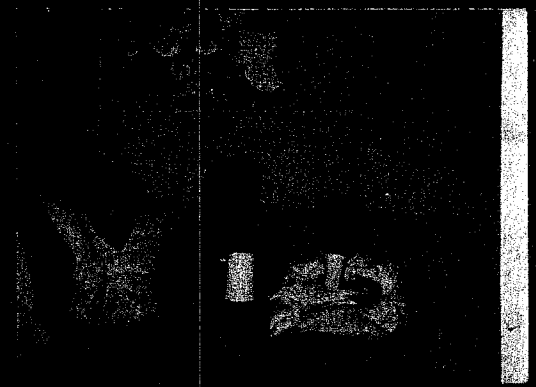
Consulta y venta en diferentes soportes y formatos de más de 7 mil de las 80 mil fotografías que integran el acervo del CMDF / Sala de exposición permanente de fotografías de autores contemporáneos y del acervo del CMDF / Realización de actividades de promoción y difusión de la Fotografía / Acuerdos y convenios de donación con instituciones y particulares.

San José 1360 - Tel.: 1950 1219
www.montevideo.gub.uy/fotografia
CMDF@fotografia.imm.gub.uy

Montevideo de Todos | CMDF

Francisco Tomsich

Fotos encontradas

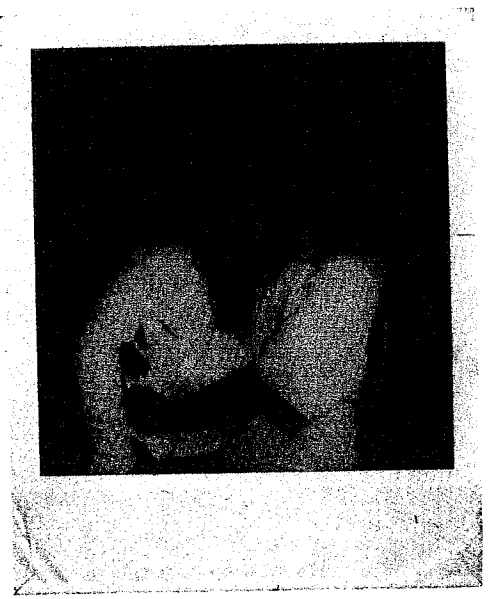


9 de noviembre al 12 de diciembre de 2007 / L - V de 10.30 a 19.00 hs - S de 9.30 a 14.30
San José 1360 - Tel: 1950 1219 - www.montevideo.gub.uy/fotografia

CMDF

Francisco Tomsich

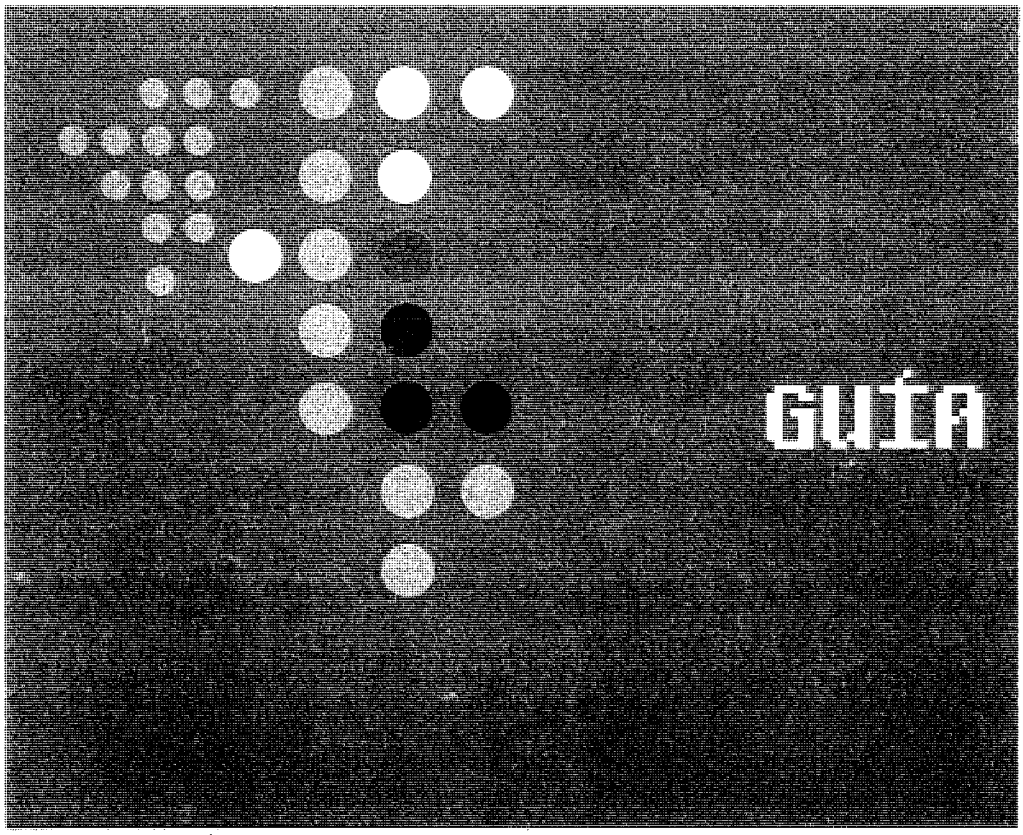
(Nueva Helvecia, 1981). En el año 2000 se muda a Montevideo, se inscribe en la Facultad de Humanidades, se anota en Bellas Artes y comienza a encontrar fotografías. Desde entonces, y antes también, ha estudiado literatura, filosofía, música, historia y arte. Ha sido librero, técnico de audio y TV, conferencista, docente, periodista, traductor y cadete. Suele dibujar una espiral de cuatro (o cinco) vueltas que se desenvuelve sobre dos líneas perpendiculares de tamaño variable; donde éstas se cruzan nace aquella. Su relación con la fotografía es compleja.



La muestra

Algunas Fotos Encontradas son olvidos, resbalos; otras son huellas de un acto cargado de expresión (rabia, inexplicable o comprensible indiferencia); otras son apenas sucesos en una cultura signada por su actitud ante el deshecho. En todo caso, la imagen está extrañada, no cumple la función a la que estaba destinada (¿pero estaba destinada?). Las FE pueden convertirse en un conocimiento (de la imagen) o en un indicio (de un recorrido o peripecia de imágenes), pero también plantean otros problemas, en tanto se trata de imágenes virtualmente vacías, y como objetos estéticos (mostrados con intenciones estéticas en un contexto que legitime esa mirada) no se adhieren con facilidad a ningún paradigma específicamente fotográfico, sino que se alimentan teóricamente de muchas líneas de excavación del arte del siglo XX. La edad de oro de la FE objetual y urbana ha terminado con el advenimiento y hegemonía de la fotografía digital.

Francisco Tomsich. De un ensayo sobre FE en Internet publicado en http://www.fotoclub.org.uy/actividades/CONTACTO_10.pdf



FOTOGRAMA-07

Encuentro internacional de fotografía
Noviembre 2007, Uruguay

Organiza:

Montevideo deTodos | CMDF

Fotos encontradas / Francisco Tomsich

Fecha: Del 9 de noviembre al 12 de diciembre

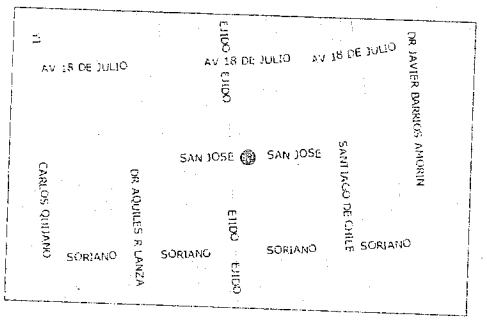
Lugar: CMDF

San José 1360, Montevideo

Tel: 1950 1219

Horario: De lunes a viernes de 10:30 a 19 hs y sábados de 09:30 a 14:30 hs

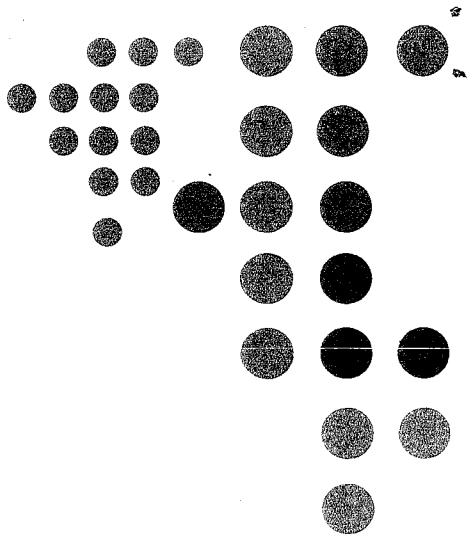
Organiza: CMDF



La muestra

Fotos encontradas es una muestra de fotografías encontradas en las calles de Montevideo entre el año 2001 y 2006. La FE es un fenómeno global y urbano. En cada ciudad, los puntos de aparición de FE conforman un mapa neurálgico y esotérico: suelen abundar en torno a las casas de revelado y copiado, pero también se acumulan arbitrariamente en los lugares más insólitos; el puerto puede ser un fugaz depósito de polaroids y sus cercanías son muy adecuadas para las fotos de parejas cortadas al medio (por ejemplo), pero una esquina cualquiera de un barrio que visitamos brevemente puede estar "marcado" por un acto evidentemente voluntario: el abandono de diez fotos de un cumpleaños infantil. La incomprensibilidad o ilegibilidad que rodea un acto tan radical como es deshacerse de imágenes que le pertenecen a uno en alguna medida es uno de los aspectos que hace a las FE tan atractivas al ojo entrenado. Algunas FE son olvidos, resbalos; otras son residuo de un acto cargado de expresividad (rabia, o indiferencia), otras son apenas sucesos de una cultura cuya marca característica es su actitud ante el deshecho. En todo caso, la imagen está extrañada, no cumple la función a la que estaba destinada, si es que estaba destinada...

Francisco Tomsich (fragmento)



FOTOGRAMA-07

Encuentro internacional de fotografía

Montevideo deTodos | CMDF

ediciones CMDF

Del 9 de noviembre al 12 de diciembre

CMDF

San José 1360, Montevideo

Tel: 1950 1219

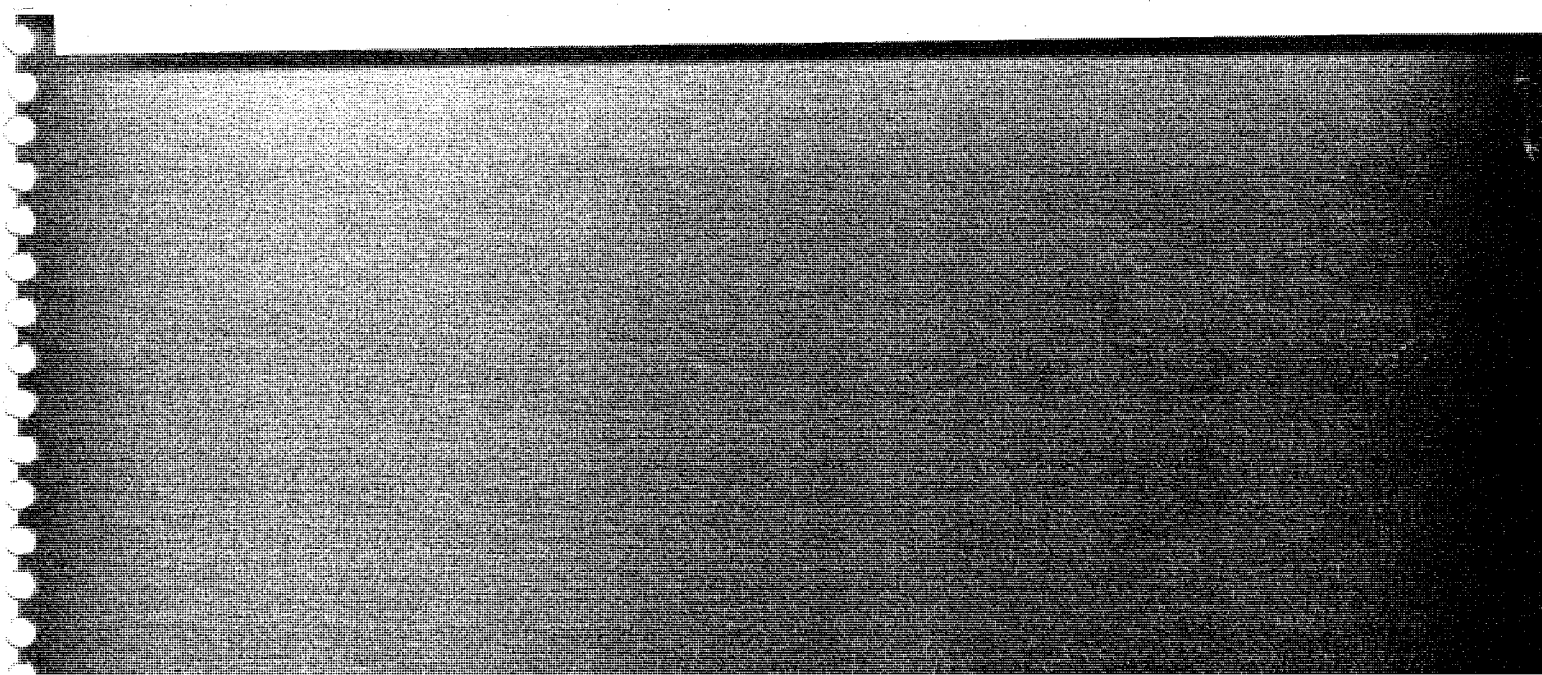
De lunes a viernes de 10:30 a 19 hs y

sábados de 09:30 a 14:30 hs

CMDF

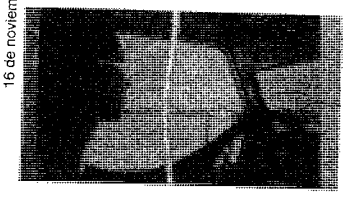
Fotos encontradas es una muestra de fotografías encontradas en las calles de Montevideo entre el año 2001 y 2006.
La FE es un fenómeno global y urbano. En cada ciudad, los puntos de aparición de FE conforman un mapa neurálgico y esotérico: suelen abundar en torno a las casas de revelado y copiado, pero también se acumulan arbitrariamente en los lugares más insólitos; el puerto puede ser un fugaz depósito de polaroids y sus cercanías son muy adecuadas para las fotos de parejas cortadas al medio (por ejemplo), pero una esquina cualquiera de un barrio que visitamos brevemente puede estar "marcado" por un acto evidentemente voluntario: el abandono de diez fotos de un cumpleaños infantil. La incomprensibilidad o ilegibilidad que rodea un acto tan radical como es deshacerse de imágenes que le pertenecen a uno en alguna medida es uno de los aspectos que hace a las FE tan atractivas al ojo entrenado.
Algunas FE son olvidos, resbalos; otras son residuo de un acto cargado de expresividad (rabia, o indiferencia), otras son apenas sucesos de una cultura cuya marca característica es su actitud ante el deshecho. En todo caso, la imagen está extrañada, no cumple la función a la que estaba destinada, si es que estaba destinada.
La FE es única; no se accede a su negativo u original en casi ningún caso y así, en cierto modo, cobra autonomía de su proceso de reproducción. En el fenómeno de la FE, las distancias, los "antes y después" al "instante I de la huella luminosa" (el puro indicio sin código) de los que habla Dubois, incrementan su valor significativo; los "gestos totalmente culturales, codificados..." que hay que tener en cuenta al analizar cualquier suceso fotográfico aumentan su poder, tienen más que hacer con la imagen y más que decir sobre ella. En la FE se extrema la fugacidad, lo no aurático, la objetividad, la reproductibilidad de la imagen (Benjamin). Si la imagen fotográfica es una "imagen-acto" (Dubois) y "acción de una conciencia", en la FE dichos aspectos se ven cubiertos por varias capas de otros actos y acciones que involucran a la imagen. Se incrementa la importancia del environment (concepto fundamental en el paradigma duchampiano) para la percepción del objeto y su condición de huella, indicio o documento. La pobreza de referencia de la FE es enorme; es incapaz de punctum (o toda ella es punctum; Barthes). La FE en tanto objeto estético (encontrado y mostrado con intenciones estéticas en un contexto que legitime esa mirada) no se adhiere con facilidad a ningún paradigma estético específicamente fotográfico, sino que se alimenta teóricamente de muchas líneas de "excavación" del arte del siglo XX, a pesar de que, por encima de todo, se trata de un fenómeno social curioso, difuso y enorme que impone sus propias reglas de interpretación. La FE coloca a la imagen fotográfica en su nivel más bajo, el más cercano a un "no haber sido"; una situación límite de la que emerge con nuevos significados, cargada de azar.

Francisco Tomsich (fragmento)



16 de noviembre

La fotografía indirecta



El encuentro internacional Fotograma 07 comprende numerosas expresiones que giran en torno a la fotografía, como charlas, talleres, muestras y revisión de portafolios. Una de ellas se destaca por su peculiar tópico: la de Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, 1981), que expone fotografías encontradas en las calles de Montevideo entre los años 2000 y 2006.* No se trata de imágenes que él mismo haya tomado apretando el disparador, sino de unas que pertenecieron a personas desconocidas que por motivos también desconocidos –aunque la gracia está en intuirlos– o bien se han desprendido de las fotos –y de sus contenidos– arrojándolas a la calle, o bien las han perdido involuntariamente. Un *"resbalo"*, escribe poéticamente Tomsich. Para él, encontrar sería otra manera de "tomar" o de "sacar" la fotografía, es decir, de sustraerla a una realidad doblemente diferida. A través de esta muestra se la vuelve a poner en circulación con fines estéticos y filosóficos: nada sabemos de las personas y lugares retratados, excepto que en tanto imagen personalizada revelan al mismo tiempo una presencia y una ausencia, y esta operación interpela al observador desde la propia condición ontológica del sujeto, desde su estatus *visiblemente* azaroso.

Es dable suponer que el rechazo de la foto remita en algunos casos al territorio de una intimidad lacerada. Se trata de un objeto que debe ser entregado no sin cierta violencia al anonimato. *"Mostrar fotos encontradas es algo violento"*, declara a su vez Tomsich en una entrevista para Tevé Ciudad. *"No las busqué, las encontré"*, asegura "picassianamente". Pero enseguida busca sistematizarlas en un archivo. Estos últimos gestos, la clasificación y sistematización, hablan del desecho de la imagen como forma de la desaparición estratégica: el autor se ha desprendido de ella en tanto documentaba una relación emocionalmente comprometedora o conflictiva. Asimismo, marcaría un punto de contacto inquietante con la historia reciente de nuestro país y de la región. Así, la opción del rescate participaría de una "arqueología del gesto" cuya práctica, sin ser original (existen fenómenos similares en diversas ciudades del mundo, con sitios web incluidos), funciona como una réplica exacta y poética al gesto de desaparecerlas, una necesidad de otorgar margen cero al "rechazo". Dicho sea de paso, en la literatura de reciclaje de sólidos industriales se llama "rechazo" a aquel porcentaje de la materia que no puede ser absorbido por el proceso de reconversión, es decir, que vuelve a ser basura.

¿Qué es lo que se recupera con estas fotos? Ciertamente no una imagen como otra cualquiera que señala un acontecimiento personal, sino más bien una que da cuenta de un misterio social. Son fotos *"extrañadas"*, dice Tomsich.

El hallazgo posee valor estético no sólo porque observa ciertos criterios definidos por el autor (encuadre, color, composición) más o menos conscientes, sino porque también nombra la relación del autor con el medio fotográfico en tanto problema técnico y humano, y suma el deterioro provocado por la intemperie sobre la pieza ahora recuperada, lo que le garantiza un plus estético indudable. No es un simple *objet trouvé*, ni un *ready made*. Tampoco se busca hacer un *collage* con las fotos, aunque la intervención que realiza Tomsich con baldosas sueltas, entre las que intercala los registros, parecería sugerir una recreación del momento del encuentro, lo que en cierta medida le quita veracidad y le agrega teatralidad. Es como si con este montaje el artista desconfiara del valor fuertemente aurático de sus hallazgos (con la era digital desaparecen también las fotos encontradas) y desistiera de una clasificación "extrañada" de los mecanismos del azar. ■

Subibaja

La culpa es **nuestra*** padeció, esta temporada, lógicos altibajos debidos al traslado al horario central de un programa originalmente programado para la medianoche. Esto incide en el momento de definir sus contenidos pues conlleva un cambio del público al que apunta. De aquel envío que cerraba la programación de Saeta se mantienen los conductores Jorge Piñeyrúa y Gonzalo Cammarota, y el homenaje en clave de humor destacada durante la semana. Pero se incorporaron Martín Cardozo, del ministro Pepe Mujica en la murga Agarrate Catalina, Juan Pablo F Leonor Svarcas y su parodia de la animadora Sara Perrone, y Carlo interpretación del personaje radial Darwin Desbocatti.

Estos cambios provocaron que **La culpa es nuestra** fuera definier transcurso de los programas. En cuanto a la calidad de los mismos, de de la agenda. No extraña, entonces, que estimulado por los suceso semanas, como las peleas entre diputados, la violencia en el fútbol y e raíz de la puesta en marcha de Botnia, el programa del viernes último f pudimos apreciar, en el informe "Conozca a sus diputados y aprenda a r la actitud que asumieron los legisladores durante la pelea. Gracias a las Cammarota pudimos observar al detalle la actitud que tomaron alguno el *acting* de Jaime Trobo azuzando a diputados emepepistas. En esa recurriendo a segmentos del bizarro noticiero **Subrayado** como punto c En fin: la parodia sobre el acontecer político, habitualmente comandada general, su mayor hallazgo durante la temporada.

Puede que esta nueva generación de humoristas esté sobredin jóvenes, que no tuvieron chance de ver otras sátiras políticas nacionale ejemplo, es argentina–. Pero hay que reconocerle su eficacia para a caracterización del ministro Mujica, una de las figuras más mediáticas d ciones de su imitador Cardozo, al igual que las del Tío Aldo como un mir dentro del universo paralelo que logran construir. Así se pudo ver al Tío la violencia en las canchas, mientras Mujica surfeaba en medio de notable Este humor suele contrastar con otros espacios del ciclo, los cuales resq De hecho los momentos más disfrutables suceden cuando prevalece esa *talk show*, donde llevan como invitado a un ciudadano en pleno disfrute popularidad warholiana. Esa indefinición se reitera al comienzo del animadores realizan una rutina cómica, y dada la similitud de sus perfiles el contrapunto adecuado. Aun así, y tras el abrupto final de **Los informant** se erige como la única aproximación cómica sobre la actualidad. Vale de televisivos le permiten desarrollarse, este grupo de humoristas puede da seguro es que la actualidad le tenderá una mano. ■

Nel

* Viernes 21 horas por Saeta.

cine "La pasión de Beethoven"

Aproximación al genio

No es sencillo recons vida de las celebrida teatro y el cine, que l tiempo, suelen tropezar do pretenden mostrar Curie, Chopin o Alejanc bres y mujeres someti cotidiano. Los obstácu planes se deben casi s cuencia, al afán de de mundo alrededor de los pendiente de la poster cable reticencia en refle nes que igualen a los famosos con sus congéneres.

Con mayor o menor fortuna, escritores y realizadores se han acercadc buscando un camino adecuado para expresar la grandeza de los obser traslucir los defectos, virtudes e inclinaciones que los vuelven de carne y hue desmesuras de conducta del Chaikovski de **La otra cara del amor**, de Ken R culinarias de la Emily Dickinson que interpretaba China Zorrilla en teatro, el que asistía a la puesta en escena de su propia vida en la película **De-Love** las dos actrices que interpretaban a Delmira Agustini en la obra de Milton S de los riesgos que corre el creador para evitar la tendencia al bronce y las e cada recreación biográfica.

El esfuerzo por esquivar tales vallas se advierte asimismo en el guión y Christopher Wilkinson que la polaca Agnieszka Holland lleva adelante l las explosiones temperamentales del sordo y huraño Beethoven, quien se componiendo porque tal es su pasión y no atenderla significaría dejar de e se adivina en la copista a la que el título original* alude doblemente, en la los trabajos del maestro, y en la de quien se dedica a imitarlo (una Diana demostrar que una mujer, aun en aquellos tiempos, podía hacer algo m hogar). No se suministran, sin embargo, mayores datos personales que ex la soledad del músico o la incidencia de su vida pasada, como tampoco se e los sentimientos de esa muchacha –que dedica la jornada entera a Beetho su novio. Este último personaje, al igual que el sobrino del compositor y al asoma, pronto se perderán de vista.

Más allá de los hallazgos de una prolija ambientación en estudios c Hungría y de la agilidad del relato, éste flaquea precisamente por culpa de e argumentales que llevan al espectador a pensar que los ojos del mundo ent el tiempo sobre el músico. Ello no logra echar por tierra la laboriosa compo más admirable aun cuando se piensa en los escasos datos que debió ma apoyar su retrato, así como el encanto y la convicción de Kruger, igualment el guión. A favor de Holland, no obstante, consta la predominancia que se atre a la música en el desarrollo de la trama. Esto queda en evidencia en la esce orquesta y coro, cuando contrasta la sordera de Beethoven con el descubrir artista hace de los aplausos del público. Un buen momento de cine dent

GOETHE-INSTITUT
MONTEVIDEO

GOETHE-INSTITUT Canelones 1524 11200 Montevideo

Canelones 1524
11200 Montevideo
C. de Correo 20.011 UPAE

Tel.: (00598-2) 4105813
Fax: (00598-2) 4104432

info@montevideo.goethe.org
www.goethe.de/montevideo

CONSTANCIA

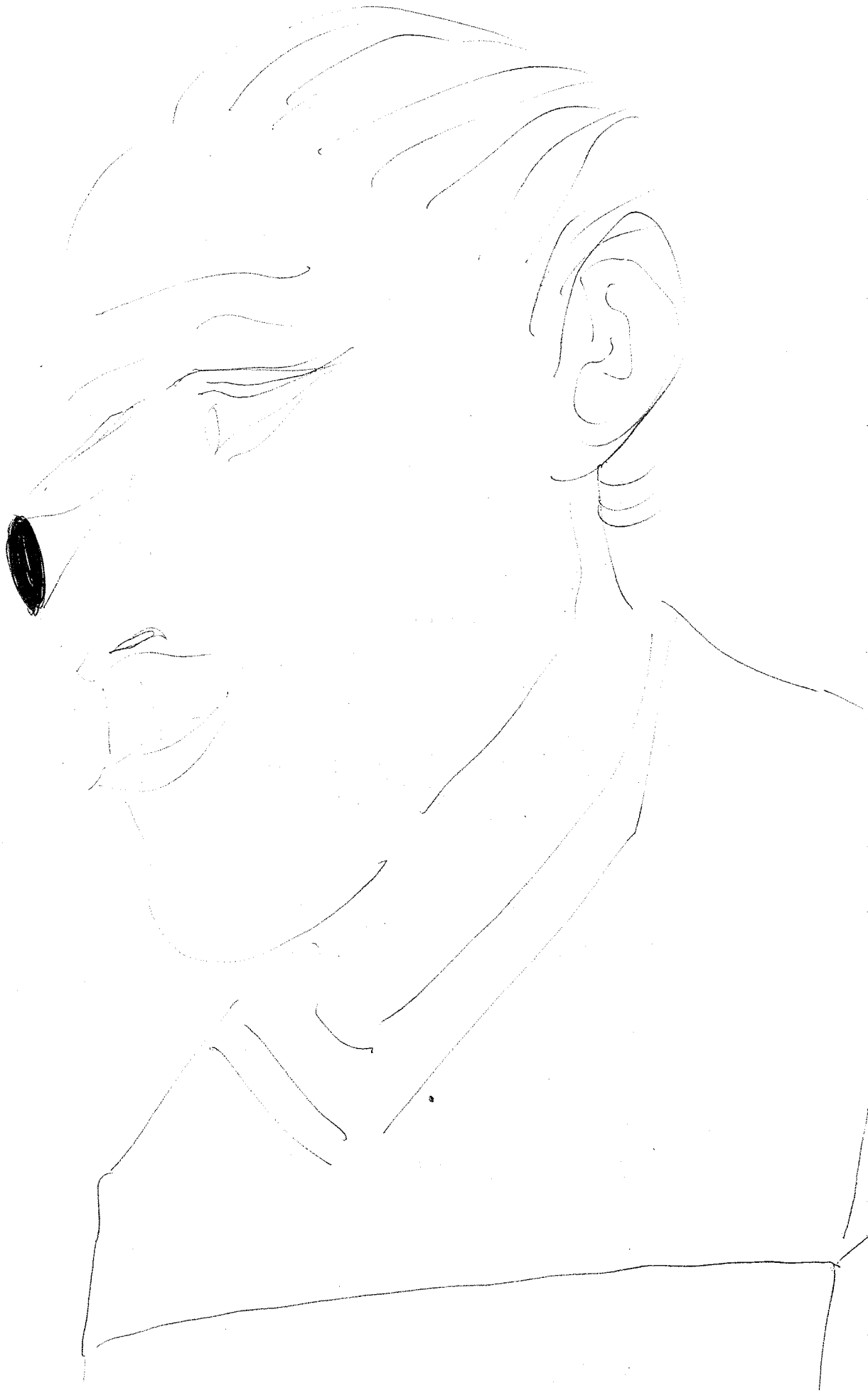
Se hace constar que el Señor Francisco Tomsich recibió una beca de residencia en Berlín, para realizar estudios de arte y una exposición en dicha ciudad. La beca se extendió del 26 de agosto al 26 de octubre de 2007.

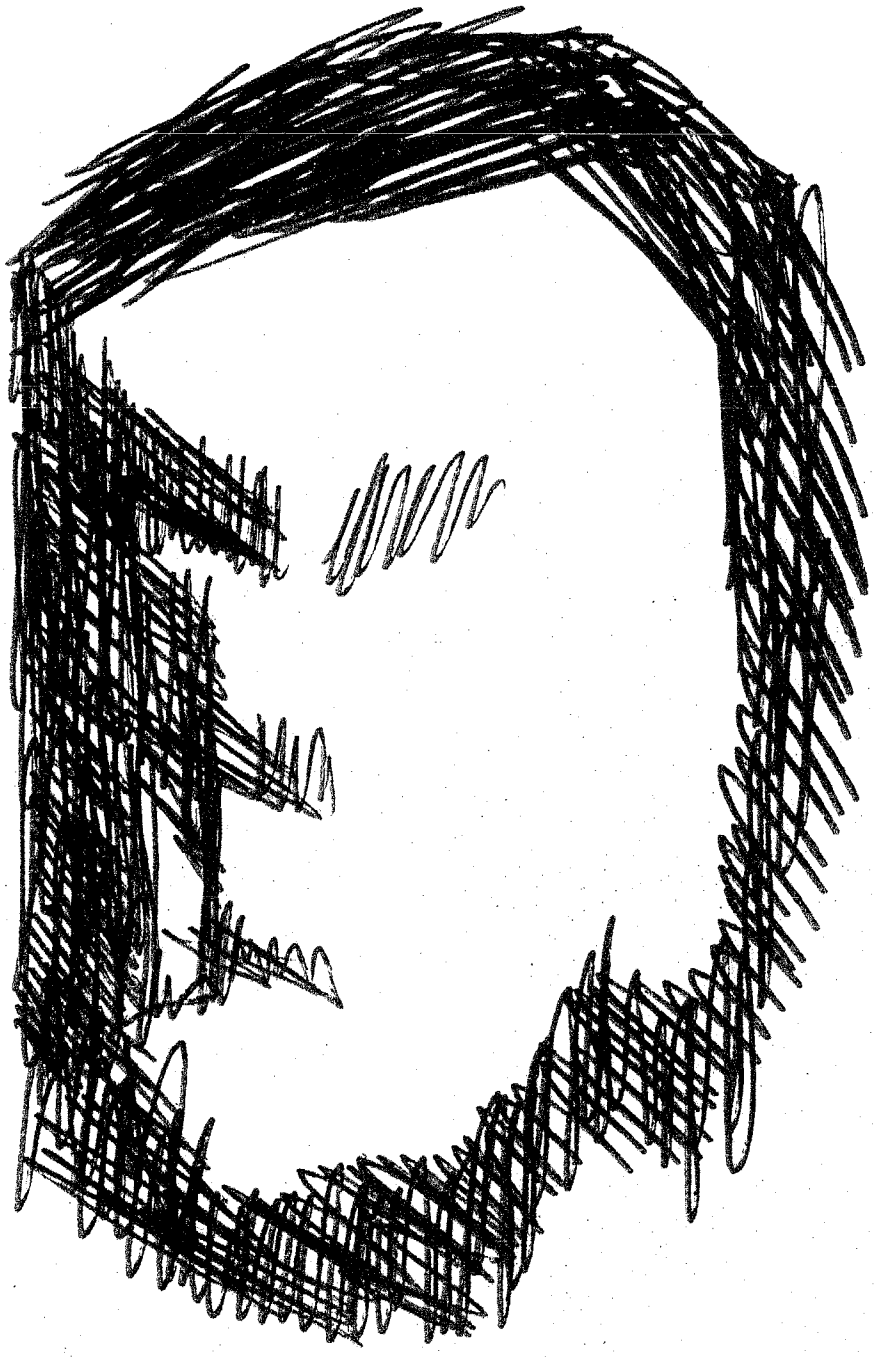
Montevideo, noviembre de 2007

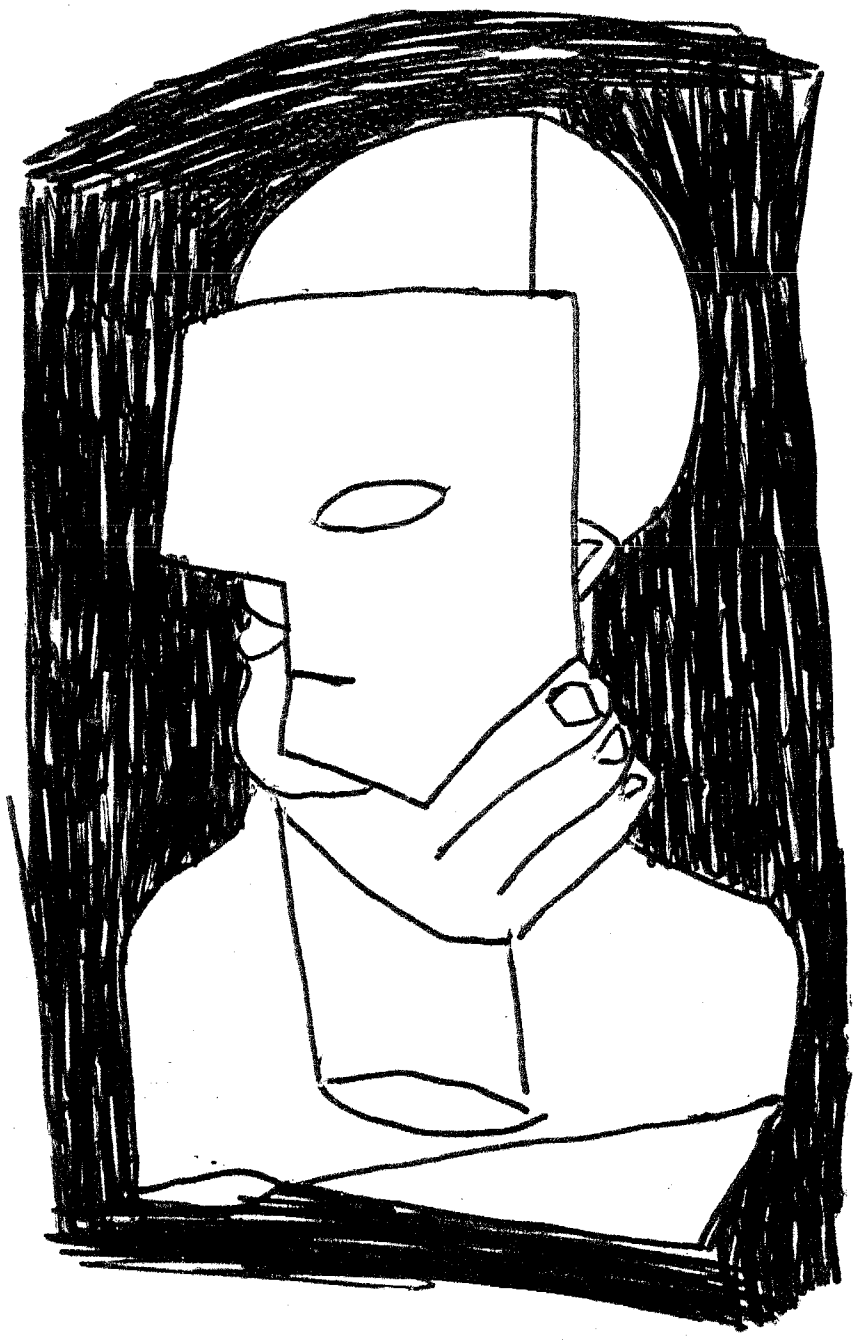
Mikko Fritze
Director

Reve la suivant

Soñé con algún tipo de instalación militar en el norte de Europa a la que yo iba en ocasión de algún tipo de viaje grupal y con otros objetivos. Allí había montada una especie de muestra dedicada a representAciones (algunas abstractas, otras figurativas, algunas más parecidas a instalaciones conceptuales) de Medusa. La mejor, la primera, era una obra encontrada en el siglo XIX cuya descripción yo recordaba haber leído en el sueño. Era de color blanco, como de porcelana, medía unos tres metros de diámetro y el pelo de Medusa estaba pintado de marrón. También tenía tonos grises y líneas negras dibujando ojos, boca, etc.

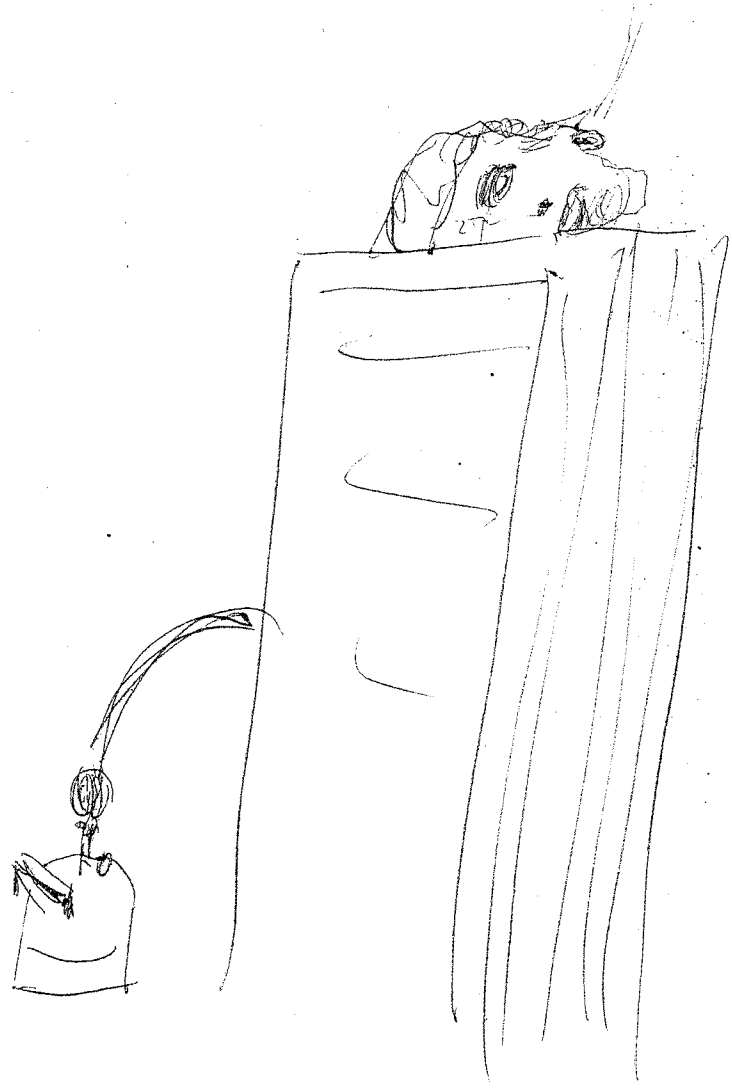




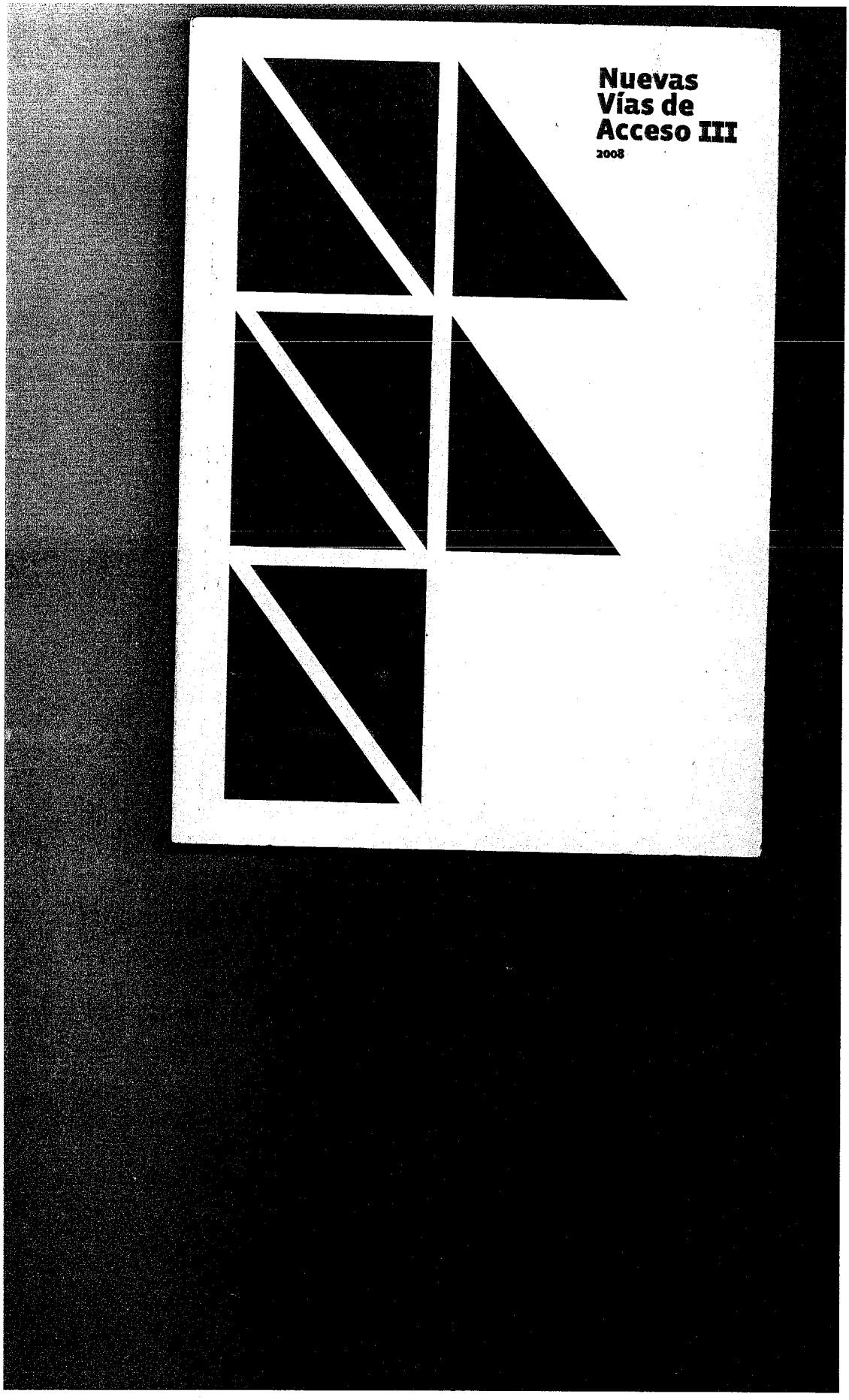


Narciso

Brancusi



Kanellis


Nuevas
Vías de
Acceso III
2008

Díptico

FRANCISCO TOMSICH

FRANCISCO A. SINISCALCHI
Troncos truncados, c. 1945
Óleo sobre tela, 219 x 340 cm.

I

Francisco Siniscalchi nació en 1914 en San José de Mayo. Cuando tenía once años, su familia se mudó a Nueva Helvecia. El padre era sastre. Siendo niño, Francisco contaba historias en los recortes de tela que aquél olvidaba en las grandes mesas. Siendo adolescente, era un pintor en la comarca, y se benefició de una beca local para estudiar en Montevideo. Era la época del Círculo de Bellas Artes, y Siniscalchi fue alumno de Domingo Bazurro. Su carrera fue relativamente fulgurante y la crítica lo mimó bastante. Se casó con Delcia Puppo. Se mudaron a Nueva Helvecia: Siniscalchi enseñaba en el liceo, y montaron un taller en una casa de las afueras poblada de telas, árboles y una tortuga llamada Manuelita que poseía ciertas condiciones para la épica. Siempre había una naturaleza muerta a medio hacer en el no demasiado amplio estudio de Siniscalchi. Un gran desnudo oscuro vigilaba el cuarto en el que guardábamos los útiles de dibujo, en cajas rojas prolijamente rotuladas, los estudiantes más jóvenes. En otra estancia, trabajaban en cerámica y óleo los discípulos avanzados. Allí, eternamente adosado a un andamio, había colgado Siniscalchi su *Apocalipsis*, una tela de casi cuatro metros de alto por dos de ancho en la que sucedía el juicio final y comparecían todos los tipos humanos, en figuras de unos cuarenta centímetros de alto en la quinta parte inferior y de unos cinco centímetros en la cuarta superior, en la que también estaba dibujado Dios Padre con sus siete brazos, los tres crucificados y la Paloma Blanca. La característica más llamativa del *Apocalipsis* era, para mí, su condición perennemente inconclusa. A lo que se agregaba que, interrogado Siniscalchi sobre a qué minúsculo adorno de bailarina balinesa o charretera militar podía faltarle una pincelada, el maestro se limitaba a señalar la paloma que era el Espíritu, un hueco de dos alas en la pintura, la huella de la tela blanca. El taller de Siniscalchi inauguraba cada navidad un pesebre artesanal que era visitado por todos los autos de la ciudad. Yo no comprendía ese gesto cristiano suyo. Tampoco comprendí por qué dedicó los últimos años de su vida a trabajar en otra tela interminable que póstumamente todos han titulado *El cuadro de los Fundadores*. Una foto imposible en la que posan los fundadores de Colonia Suiza, de perspectiva heterodoxa como el *Apocalipsis*, y cada vez empezada de nuevo, porque toda familia de añeja estirpe local descubría algún ausente y le alcanzaba fotos de nuevos fundadores. Tengo para mí que Siniscalchi no amaba a Nueva Helvecia, y su cuadro es un espejo crítico, pero también un rarísimo intento de hacer pintura histórica. Tengo una foto en la que el inconcluso *Los fundadores* aparece rodeado de maquinaria quesera y cueros y paisanos en una exposición de la escuela de lechería de Colonia Suiza. Cuando Siniscalchi murió, una comisión de prohombres y mujeres compró el cuadro, que se expone en la sede de las Fuerzas Vivas de la ciudad. Sigue inconcluso: es un misterio, un cuadro testamentario. A mí me gusta pensar que Siniscalchi murió al caer del andamio al que se había encaramado para pintar la paloma del *Apocalipsis*. Eso habría sucedido en el verano del año 2002.

II

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

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

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

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

que se levantan sobre la segunda diagonal y que se alejan hacia la izquierda. ¿La aplicación del celeste que oficia de techo más moderno es un guiño al planismo? En todo caso, el cuadro es alegórico. Uno de los troncos fue truncado a hacha, el otro a sierra.

Siniscalchi me contó que la ideación de *Troncos Truncados* fue primero una mirada desde el ómnibus que lo llevaba a Montevideo en la época de la construcción de la Ruta 1. Ahora, haciendo el mismo camino y mientras se construye la doble vía de la misma ruta, este paisaje se representa a sí mismo de nuevo; vuelvo a ver troncos truncados al costado de la carretera. Nuestra modernidad extraña.

Nueva Helvecia, marzo de 2008

Notas

[1] Ed. Galería Latina, sin fecha.

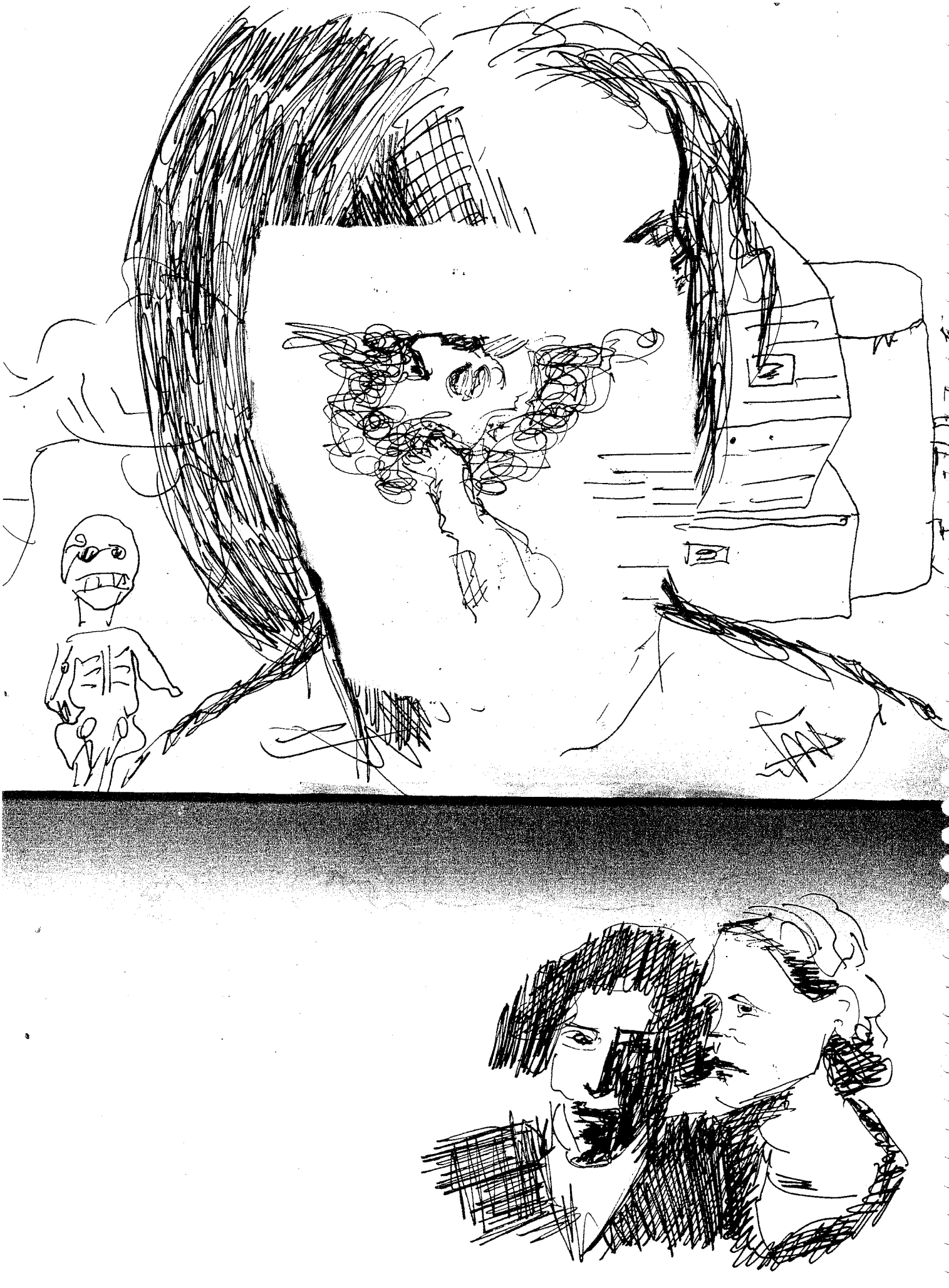
HERE/IN

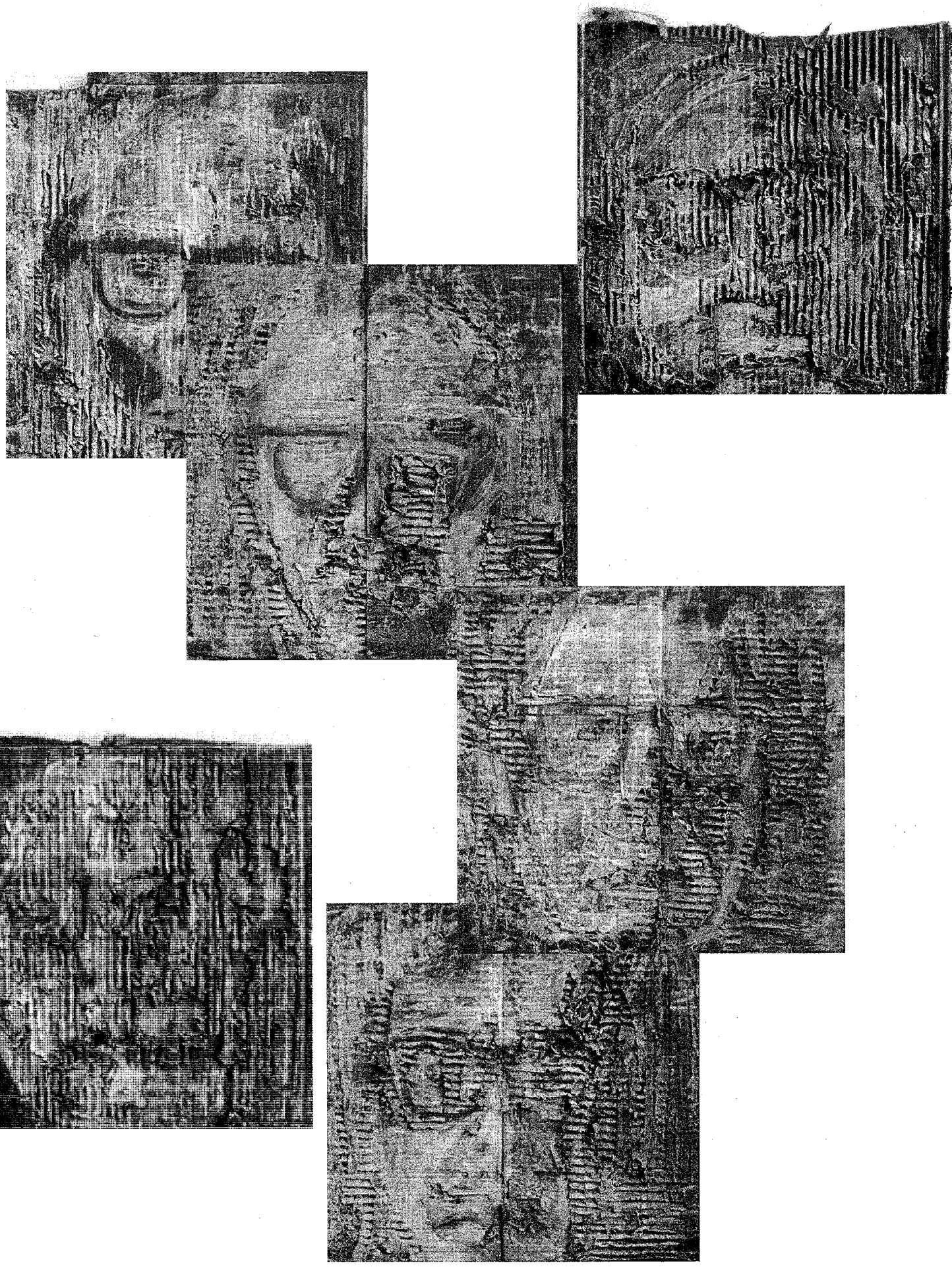
6 January, 2008

I was born in 1981 in Nueva Helvecia, a curious, feigned Swiss-like small city in the south-western coast of a sometimes imaginary country named Uruguay. I moved to the capital city, where I've studied arts and literature, in 2000. Uruguay has 3.000.000, and a half of that population lives in Montevideo. Montevideo is one of the most beautiful cities I know; sometimes it remains La Habana, sometimes some eastern Berlin neighbourhoods, most of the time almost any place in South America, most of the time Buenos Aires, but slower and sadder. Is dark and dangerous, of course, but if you live there for a short time you will feel just like walkin' round a little town. We use to go to the Rambla, the long riverside. There we talk, facing the coasty wind. We drink mate and beer there. We use to think about Europe there. Our grandfathers were Italian and Spanish immigrants. Well, sometimes French or English. My grandfather came from Bač, a small town in Slovenia. My grandmother came from Koritnice, a smaller town in Slovenia. They were escaping from war. Now everybody want to escape from this war herein. When utopian journeys fail, you can come back. You can stay too; campin' in that island that is a whale. But you will can not make fire there. So we go to the Rambla and think about Europe. But what we really see there is not an ocean but the widest river in the world. It doesn't look like a river, actually; everything here is something between. And in front of us, far away, there's not another continent but the Antarctic. We look at southest.

This entry was posted on 6 January, 2008 at 9:10 pm and is filed under Penillanura Levemente Ondulada.

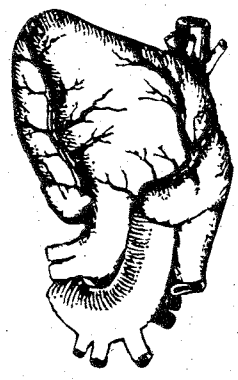
Autorretrato. Óleo sobre cartón, Montevideo, 2008. 65 x 39 cms.





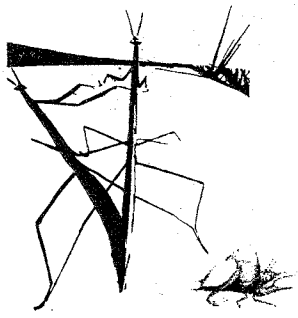
#1

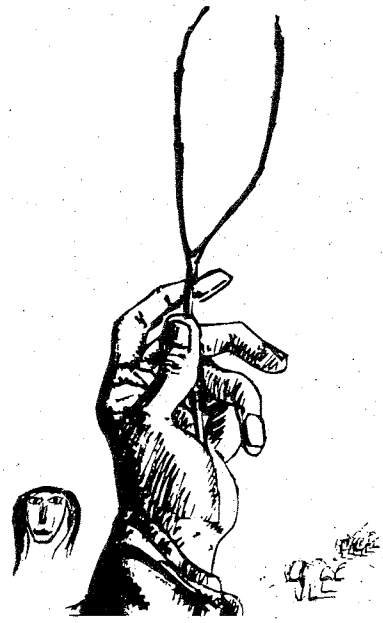
A L E J A N D R O F E R N Á N D E Z
A L E J A N D R O G O N E L L A
V L A D I M I R G U I C H E F F
G E R A R D O P O D H A J N Y
J O R G E P O R T I L L O
M A R C E L O R I L L A
G U I L L E R M O S T O L L
F R A N C I S C O T O M S I C H
M A R T Í N V E R G E S



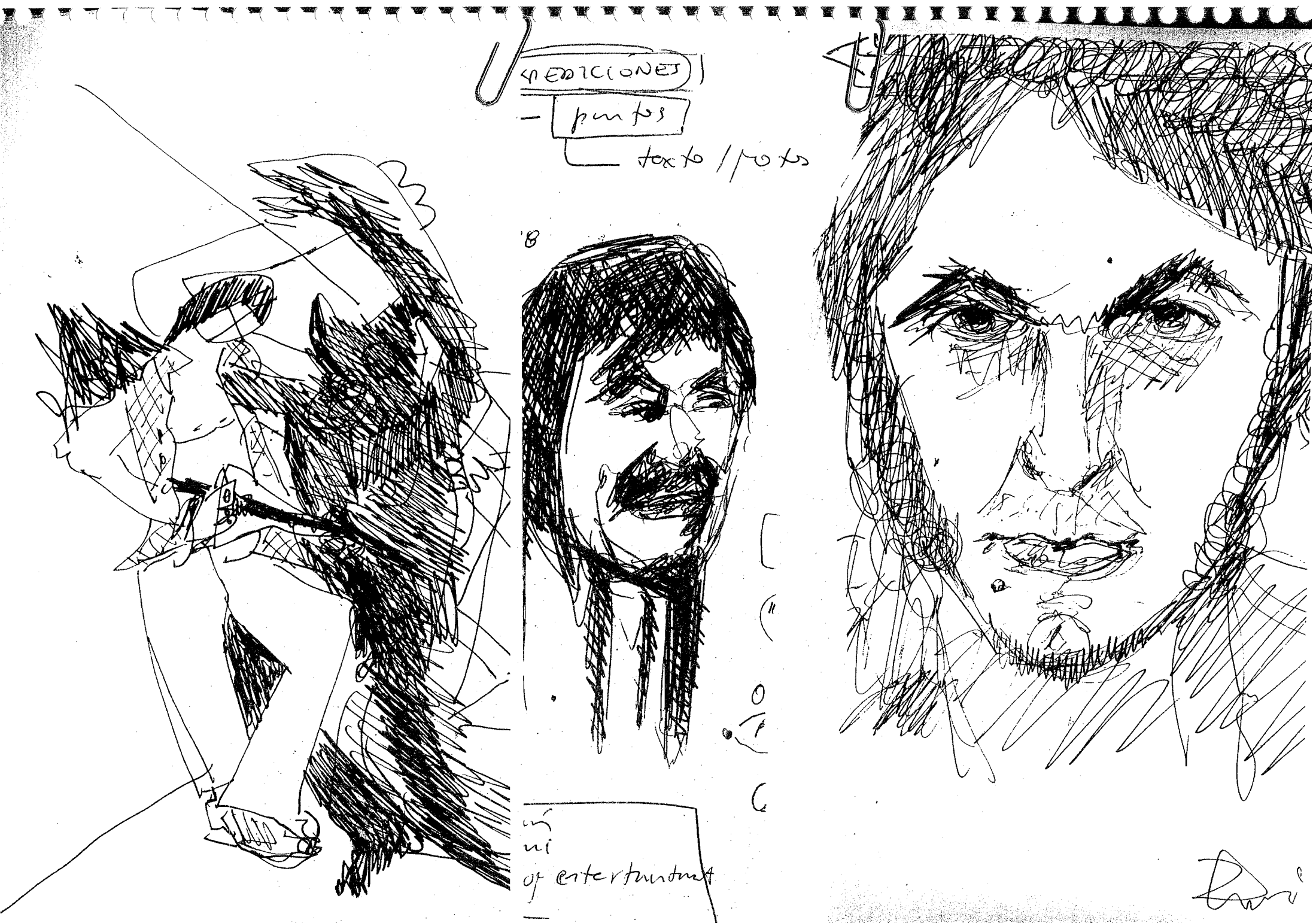
La Coronilla

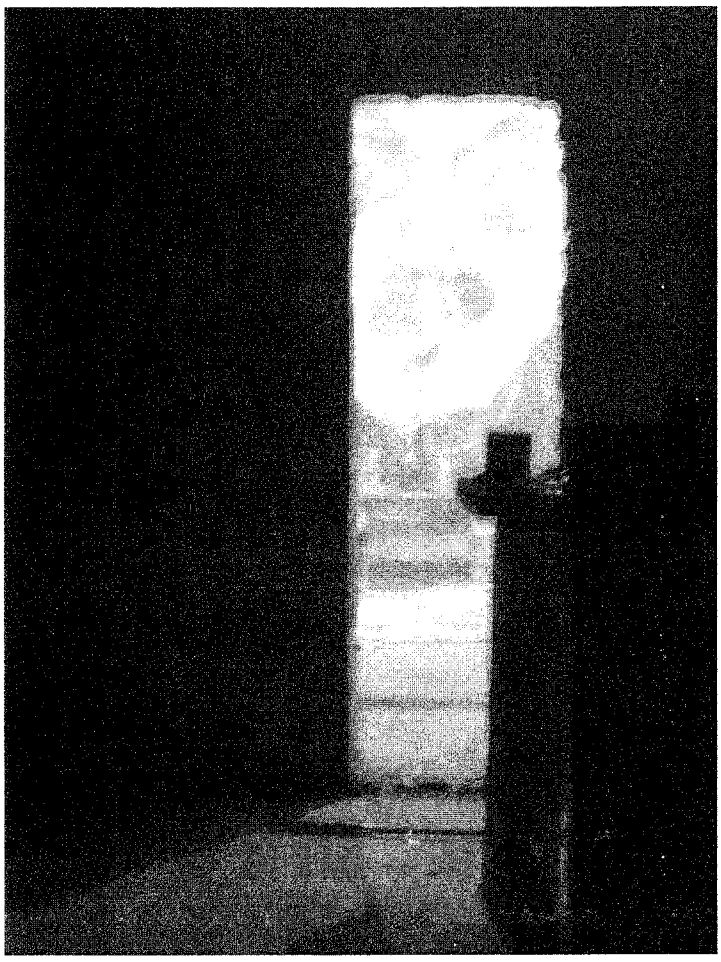
T R A S P U E S T O D E U N E S T U D I O
P A R A U N R E T R A T O C O M Ú N

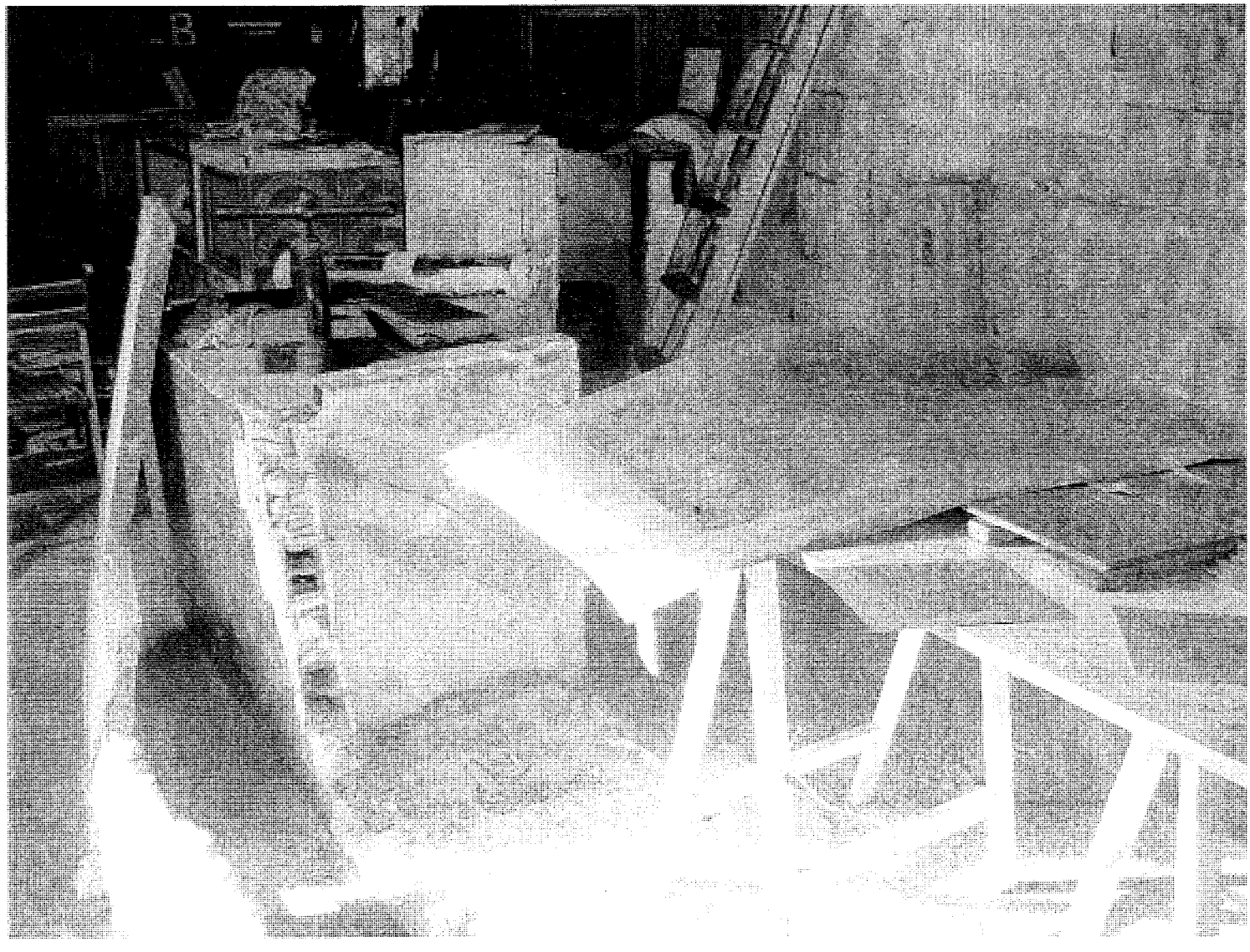


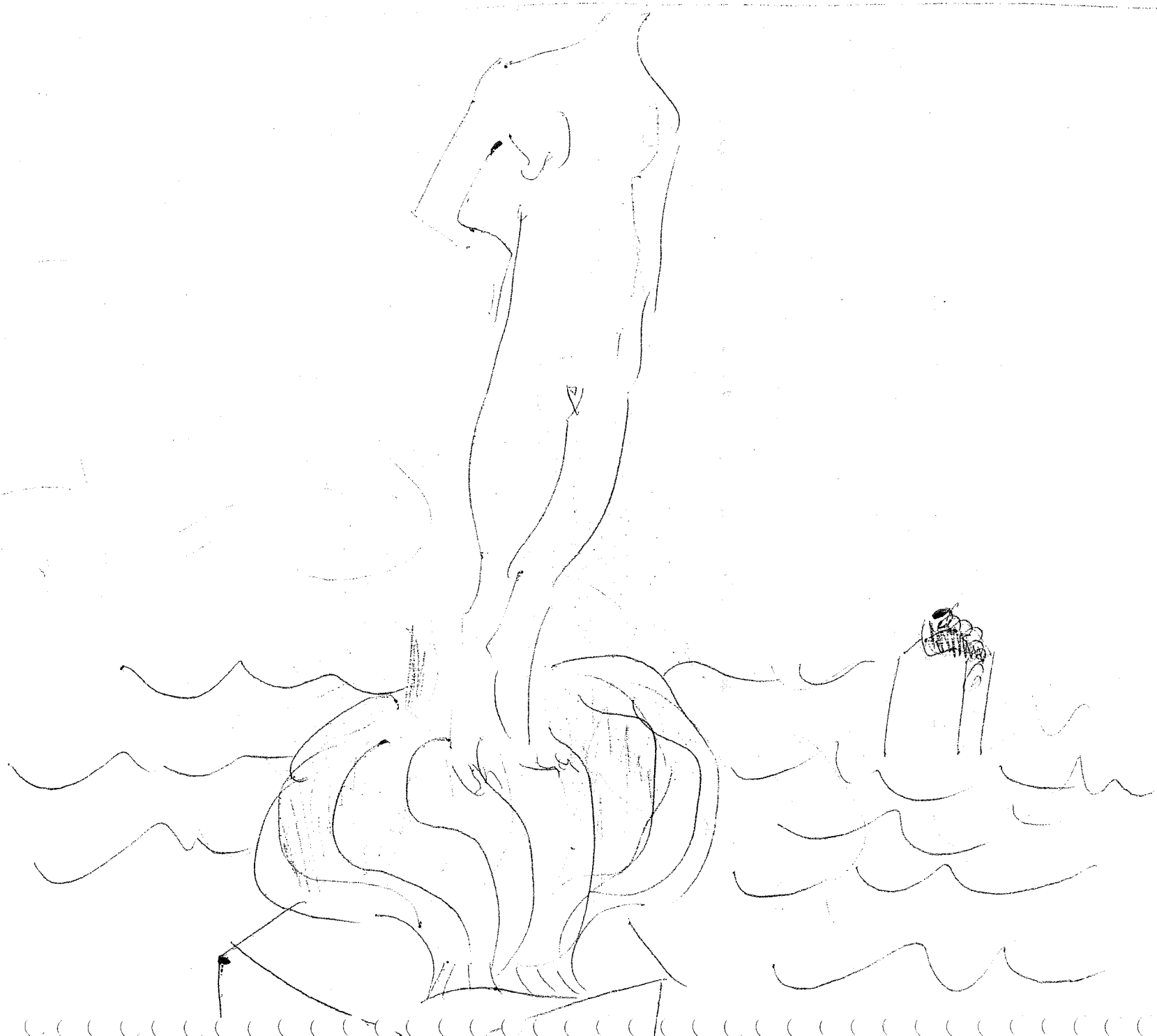


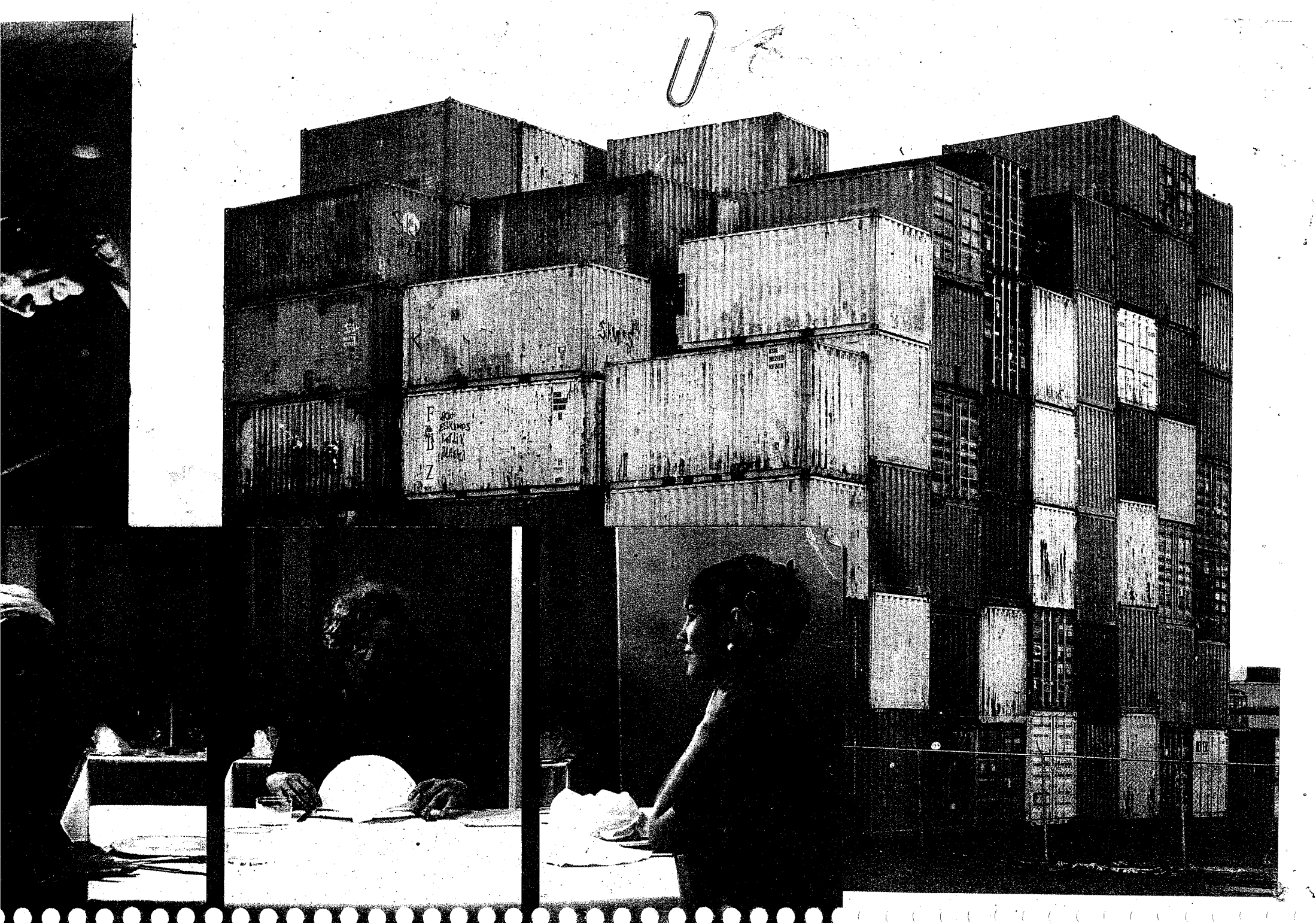
M O N T E V I D E O
L A C O R O N I L L L A
2 0 0 6 - 2 0 0 8

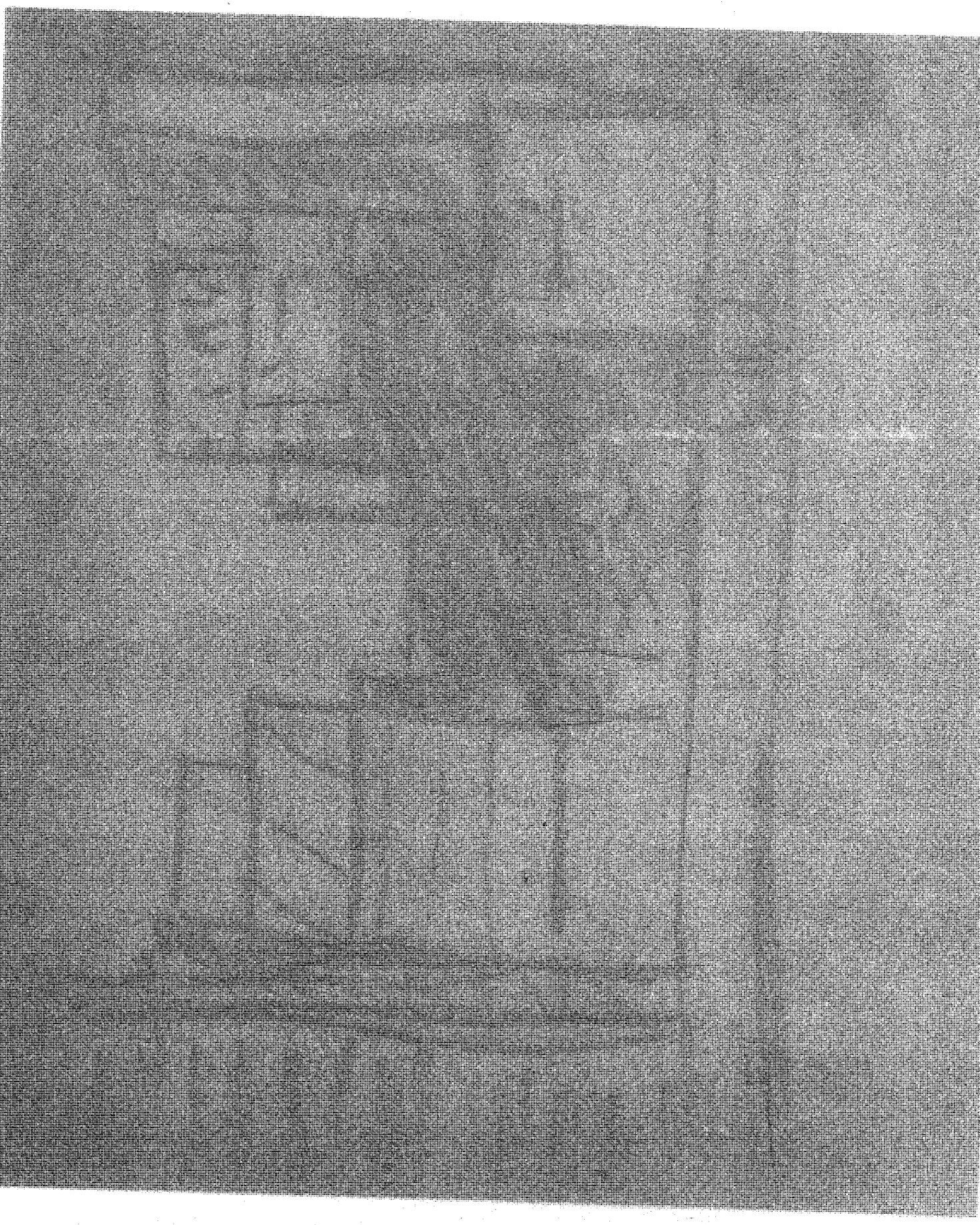

ediciones
puntos
texto / puntos
of entertainment

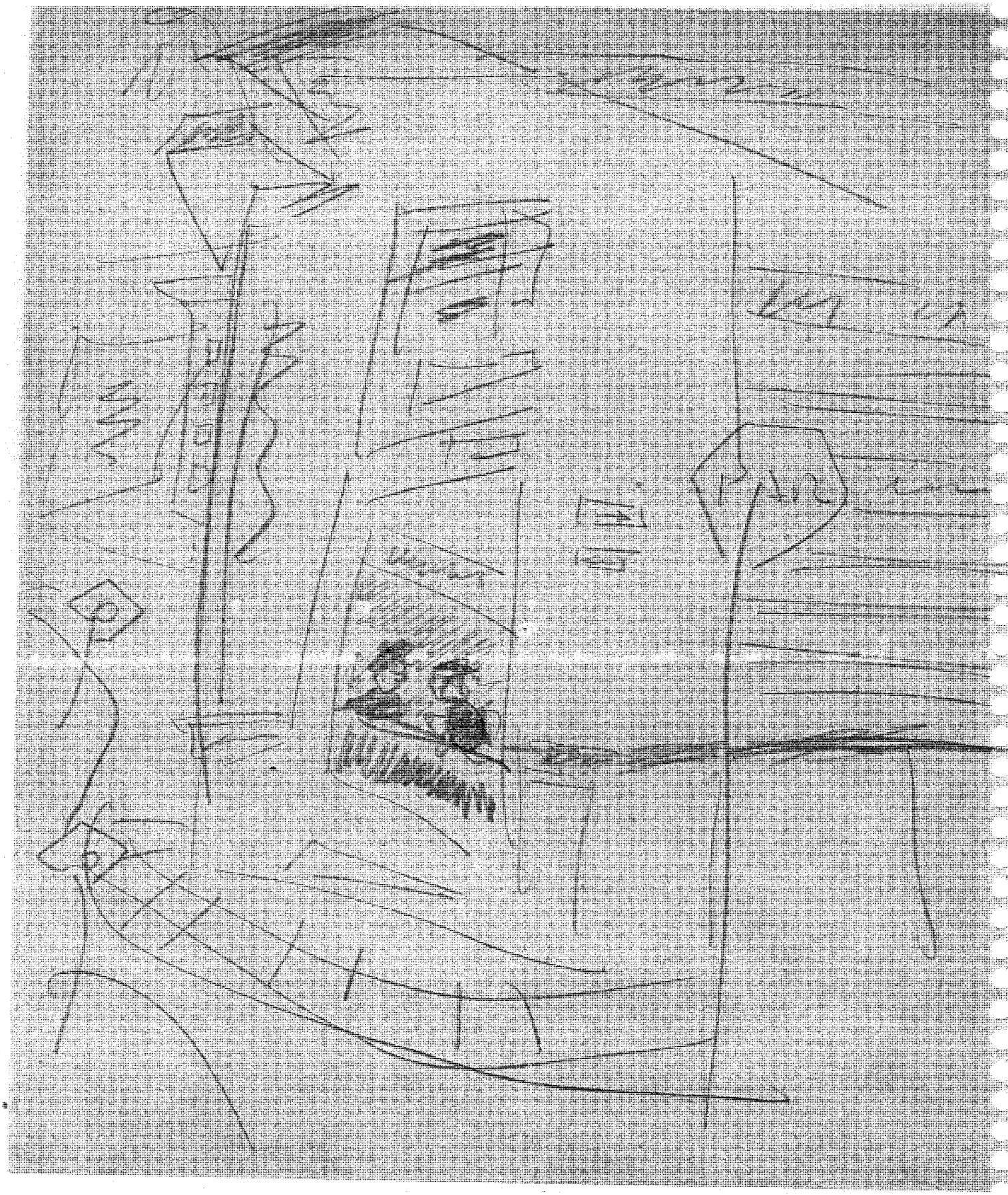


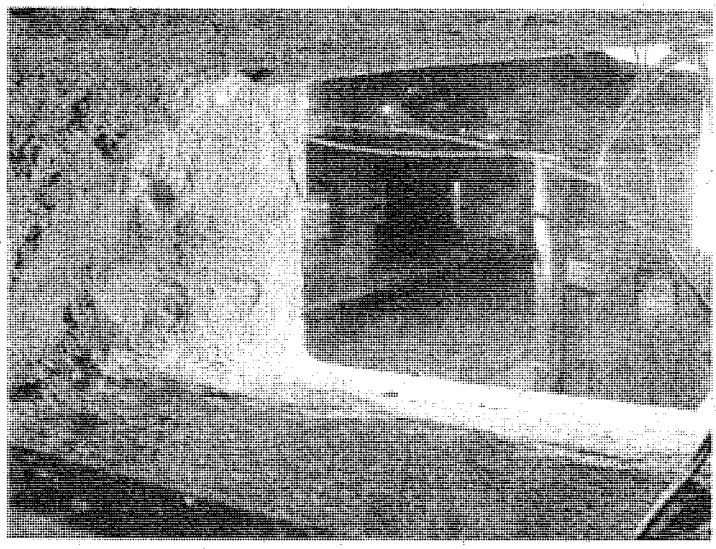


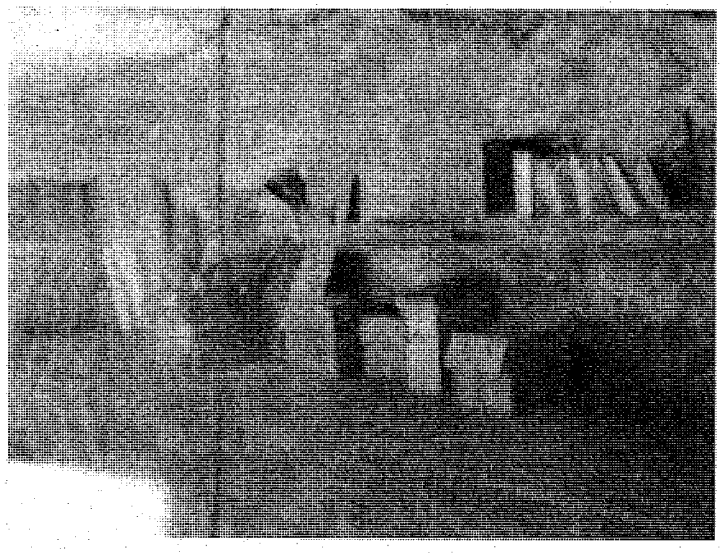


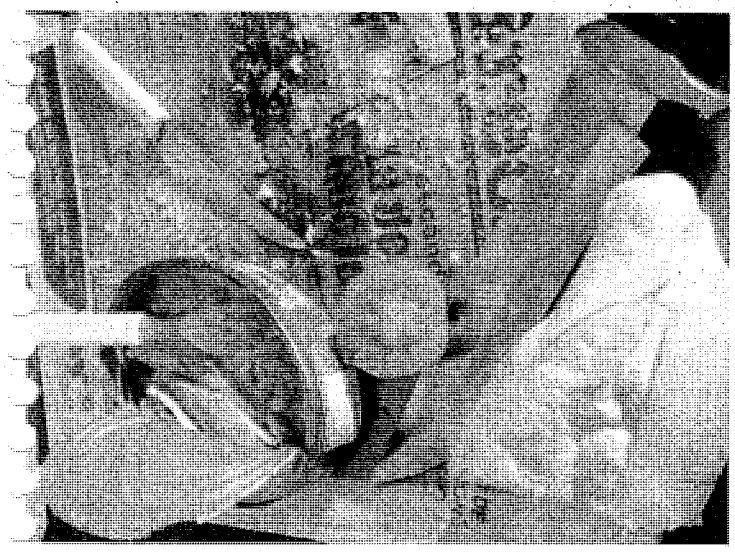


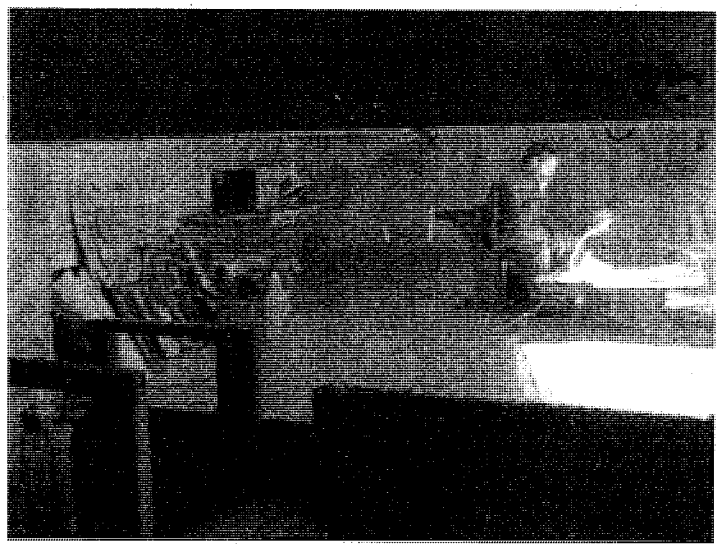


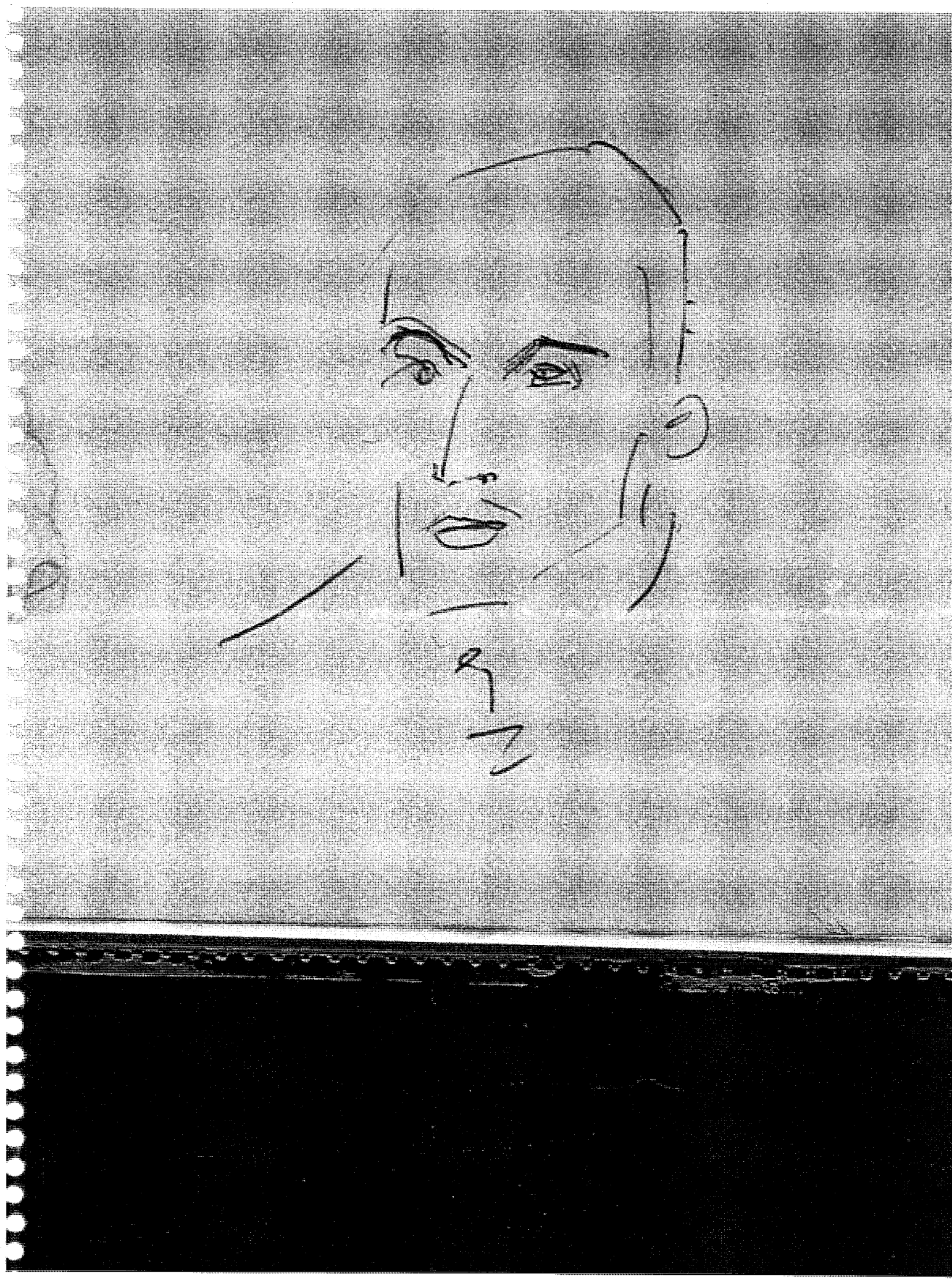


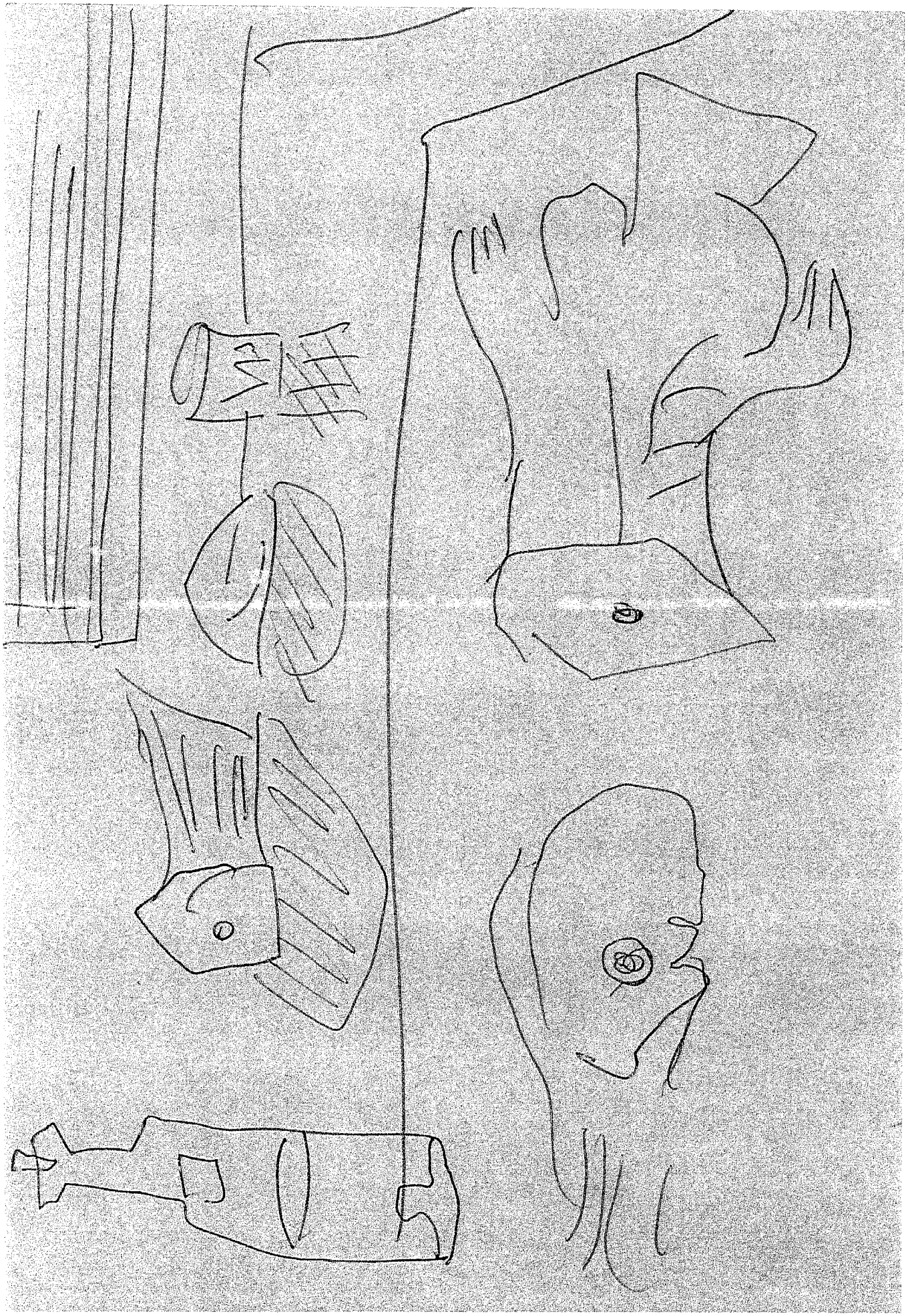




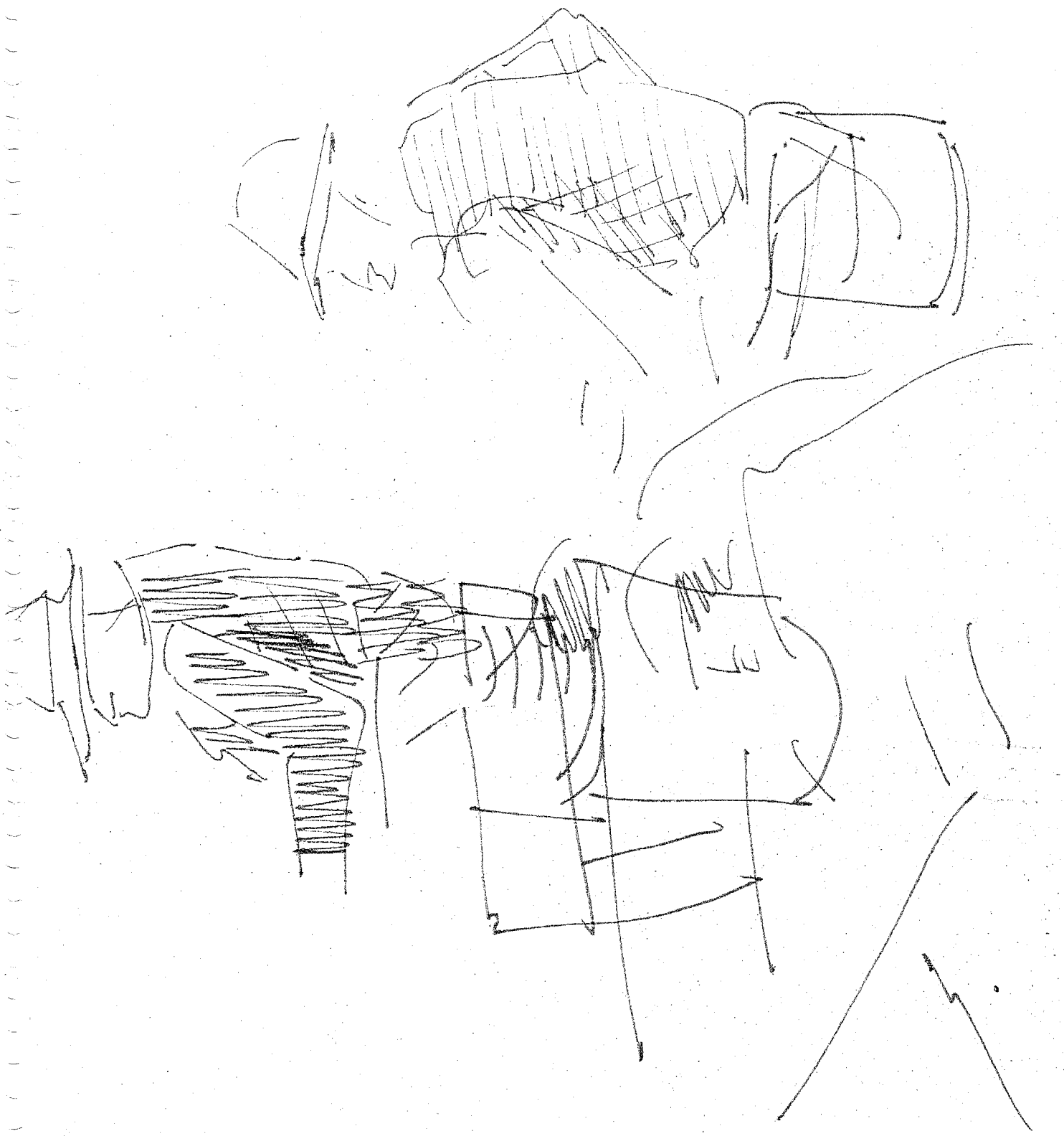








CARDITO



CARDIO

RICARDITO

ARTICULOS

DIA

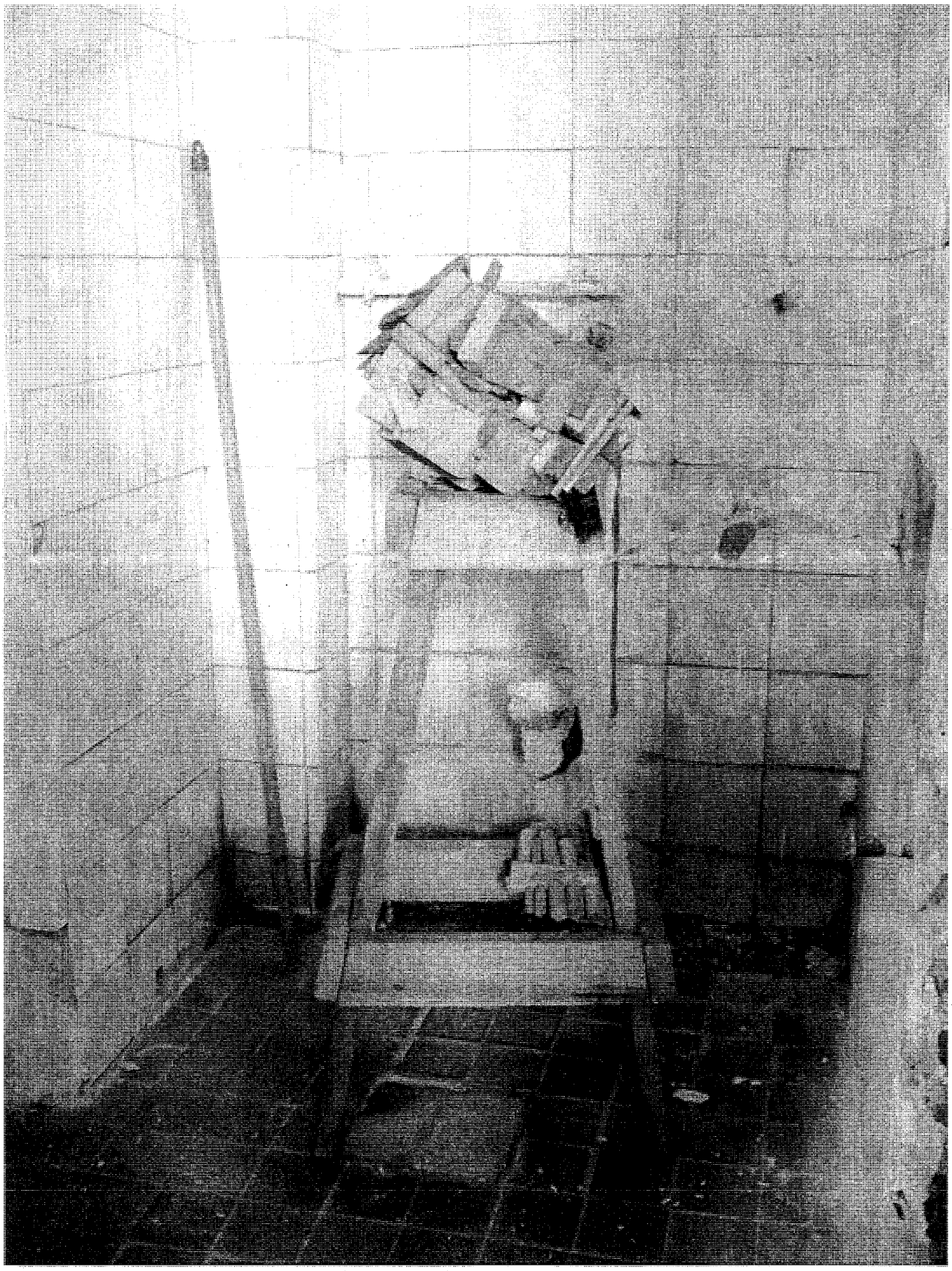
PLAZA TROVADA

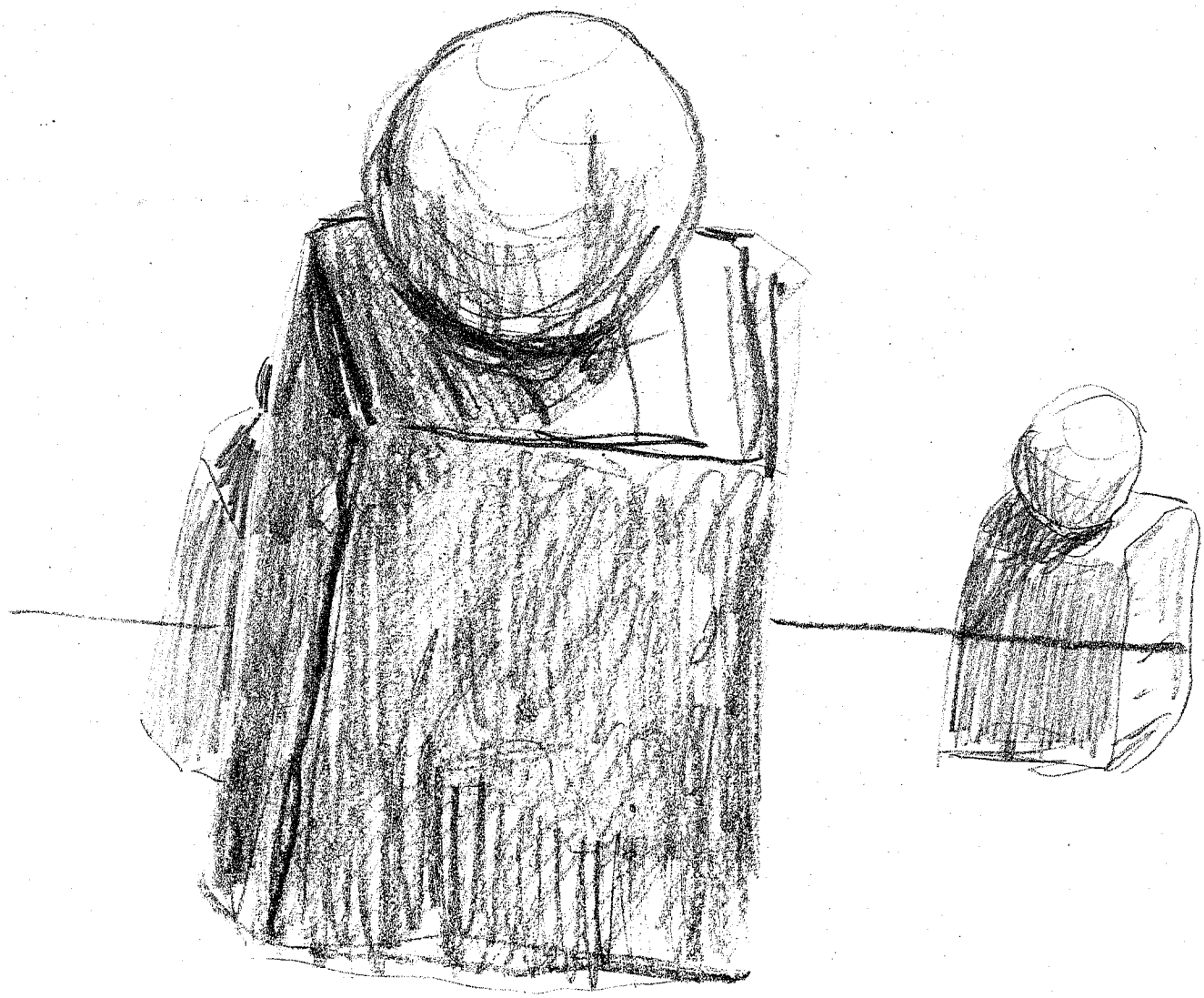
HOMENAJE A

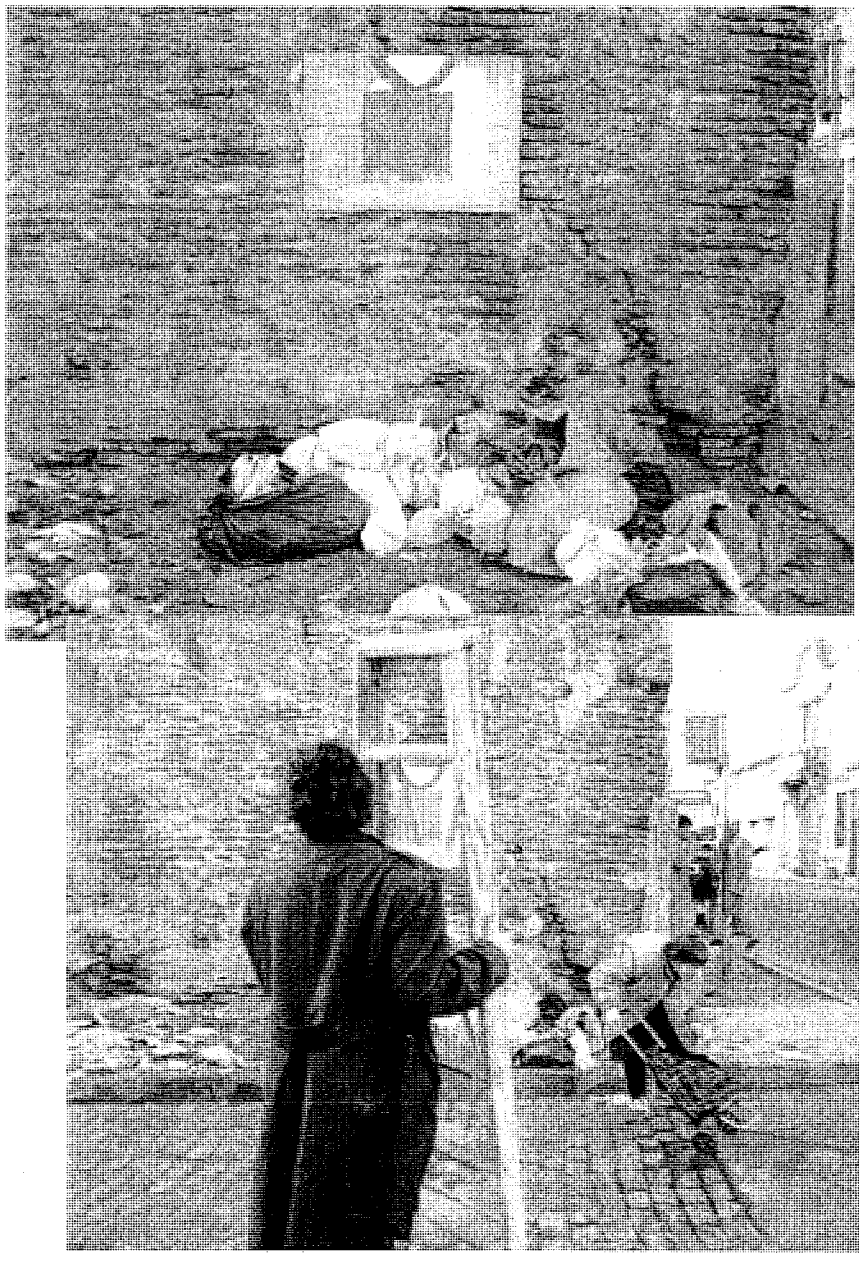
Darnauchays

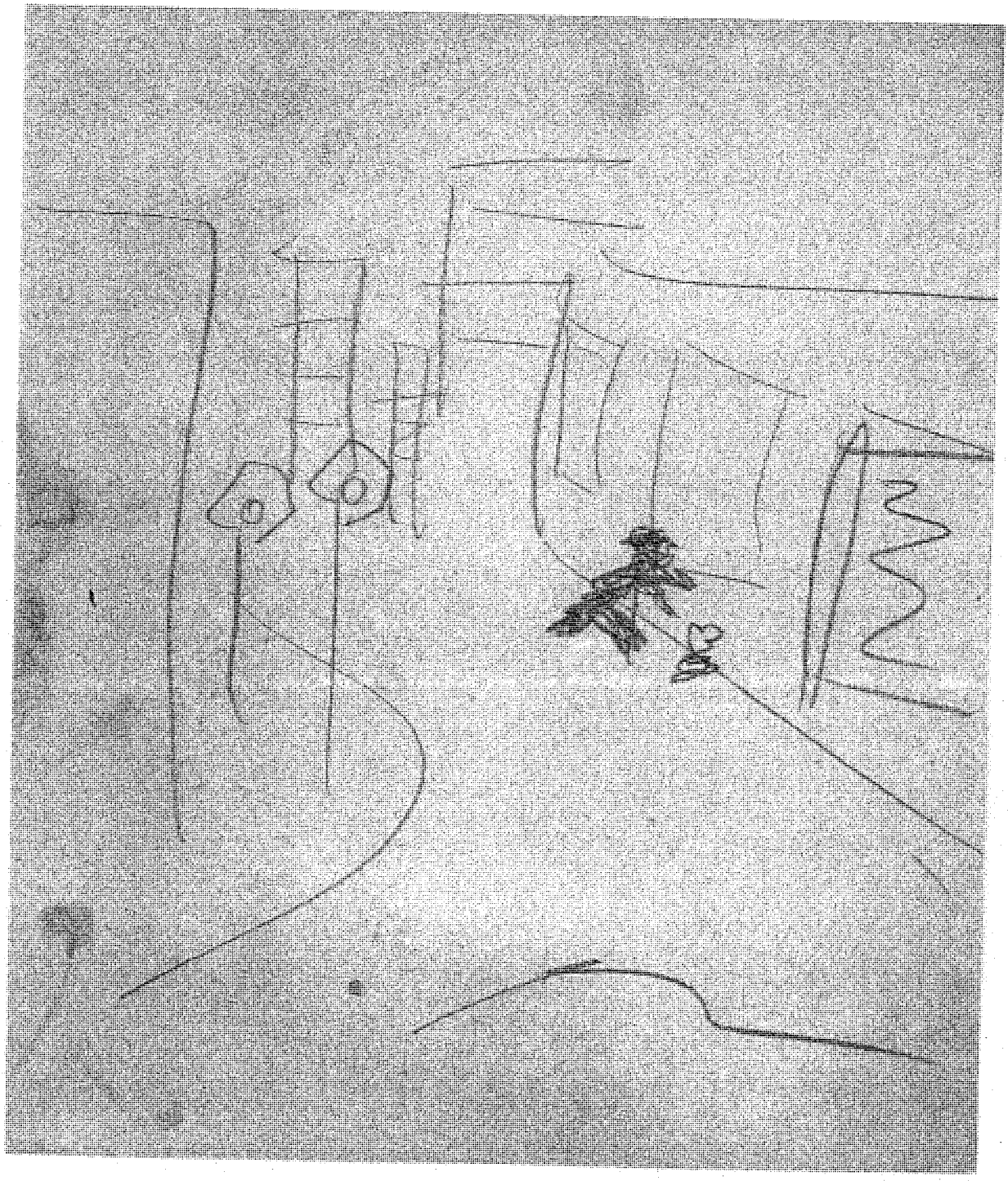
SABADO 7 DE MARZO 19.00hs

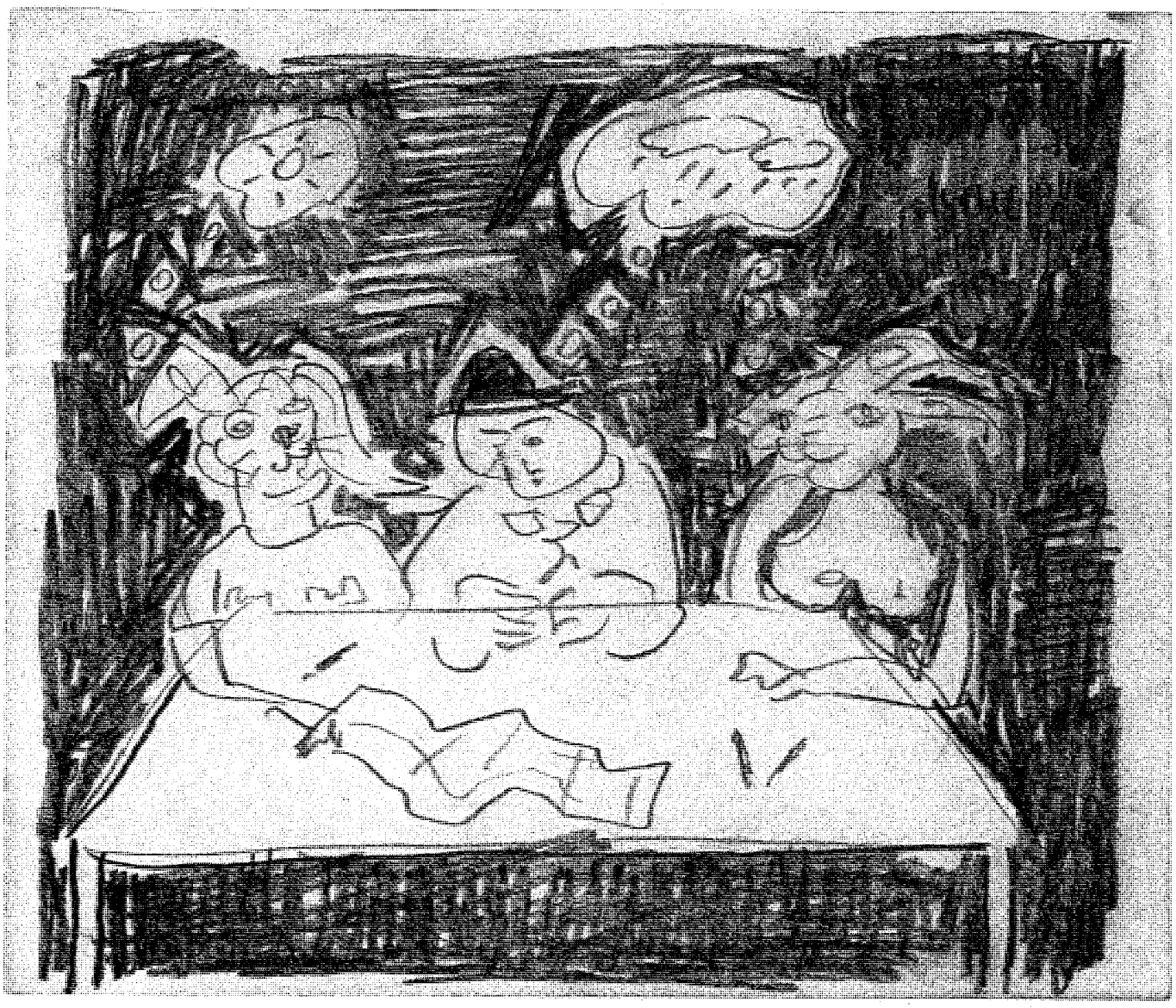
PIEDRAS 192 y MACIEL



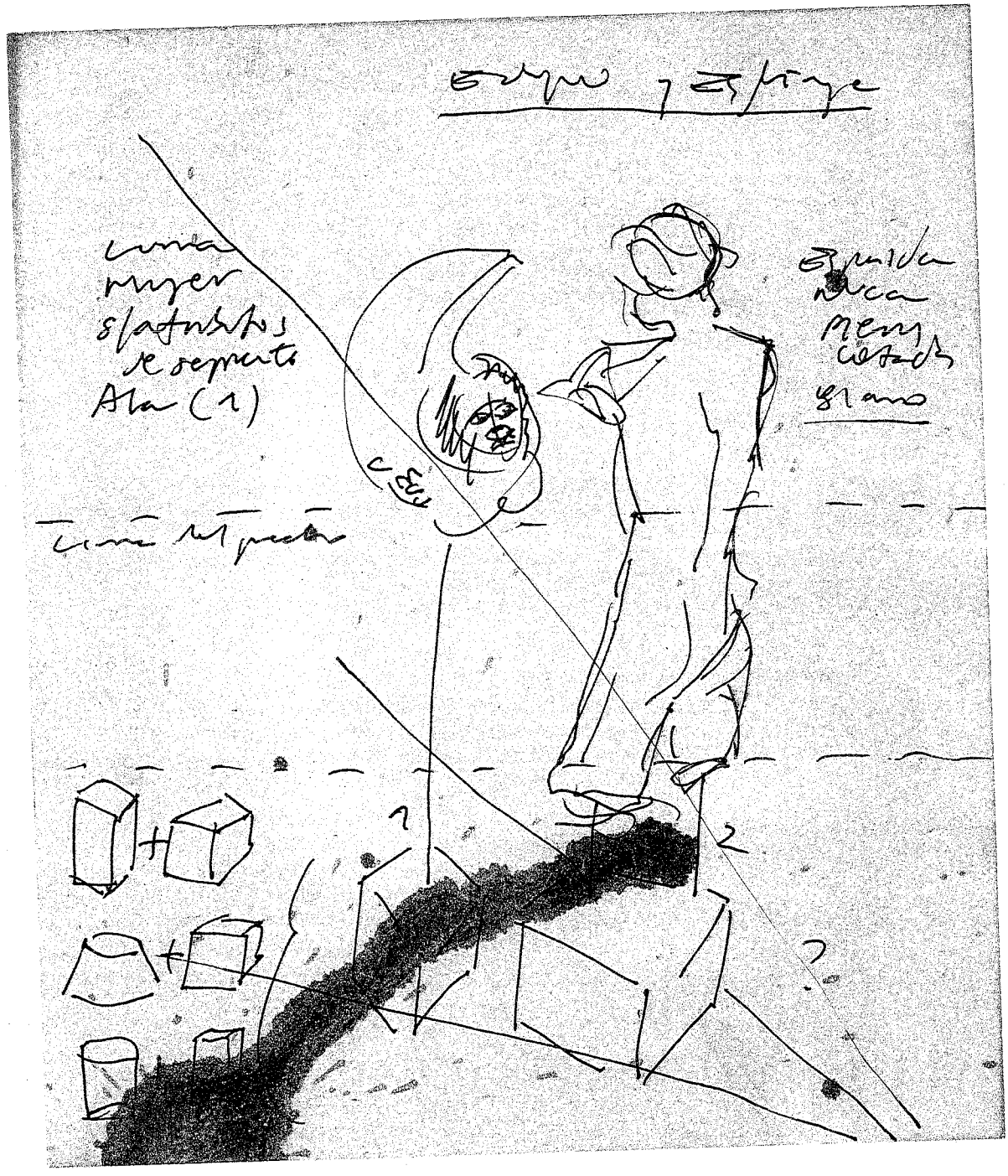




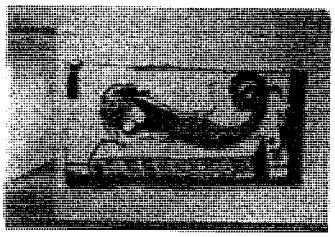




ΣΔ



EXPOSICIONES



Francisco Tomsich: The Berlin Sphinx (Eine deutsche Fassung)

Inauguración: Miércoles 6 de agosto, 19.30 horas en la Galería del Goethe-Institut
Una búsqueda de monstruo y de enigma en los museos y bibliotecas de Berlín, con estaciones en G... Moreau, pintores de género flamencos y holandeses, Goethe y Joseph Beuys. Un pequeño cementer... Kreuzberg, una pintura que no cabe en las maletas, la cabeza de la querida liebre. Una de las posibles lectu... de un viaje de estudios.
Dibujo y pintura, soportes y medidas variables, 2007-2008.
La exposición permanece abierta hasta el viernes 5 de setiembre; horarios: lunes a viernes de 10 a 12 y de... a 20 horas

Günter Grass „Der Butt" (El Rodaballo)

La exposición del conocido autor alemán Günter Grass se prolonga hasta finales de agosto. Los grabad... podrán ver en el primer piso del Goethe-Institut.

Consumo sustentable y Concurso de video

En el mes de agosto se exhibirá en el primer piso del Goethe-Institut la muestra: „Consumo sustentable" muestra reune 25 afiches que ilustran el mundo de consumo sustentable. El abañico va desde productos ...f trade", sello de calidad para flores, productos agrícolas y artículos de turismo sustentable. "Hoy es mañ... este es el lema de un concurso que organiza el Goethe-Institut Uruguay junto a los institutos de la region d... se podrán presentar películas digitales de max. 90 segundos con propuestas, críticas u observaciones referent... al consumo sustentable. El concurso se realiza a partir de setiembre.
Por más información: cursos@montevideo.goethe.org

MÚSICA

Concierto de invierno 3

Jueves 14 de agosto, 20.00 horas en la sala del Goethe-Institut
Con „Schwanengesang" (El Canto del Cisne) se cierra este ciclo de los Lieder de Franz Schubert. El edito... Franz Schubert realizó esta compilación de Lieder a los pocos días de la muerte de Schubert. Carlos Carzogl... decidió incluir otras dos canciones que no estaban originalmente incluidas, pero que por su temática se inte... perfectamente en el programa.
Carlos Carzoglio, barítono; Edgardo Martínez Lázaro, piano - Entrada libre

CINE - VIDEO

Transmediale 2008

Martes 19 de agosto, 19.30 horas en la sala del Goethe-Institut
La transmediale de Berlin es una referencia internacional en el mundo del video y videoarte. La compilación ... obras seleccionadas (subtituladas en español) será presentada y comentada por Alejandro Cruz.
Entrada libre

Kurzfilmtage Oberhausen 2008

Martes 26 de agosto, 19.30 horas en la sala del Goethe-Institut
El festival de cortometrajes de Oberhausen es uno de los festivales más antiguos y de mucho renombre en ... rubro. Los organizadores del festival realizaron una compilación de cortometrajes que serán comentados po... Alejandro Cruz. Los trabajos son en su mayoría de autores alemanes, sin dialogos o en inglés.
Del archivo de Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

GOETHE-INSTITUT
URUGUAY

www.goethe.de/montevideo

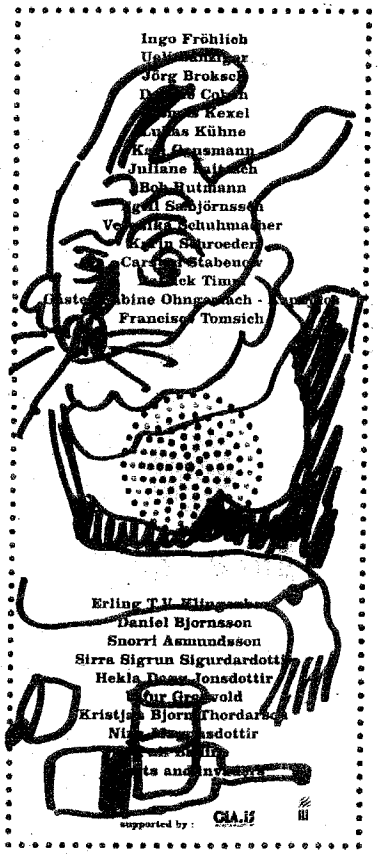
Goethe-Institut Uruguay
Canelones 1524
11200 Montevideo
Tel.: 4193499/4105813
Fax: 4104432

Cursos de alemán
cursos@montevideo.goethe.org
Secretaría: lunes a viernes
de 10 a 12 y 16 a 19.30 hs.

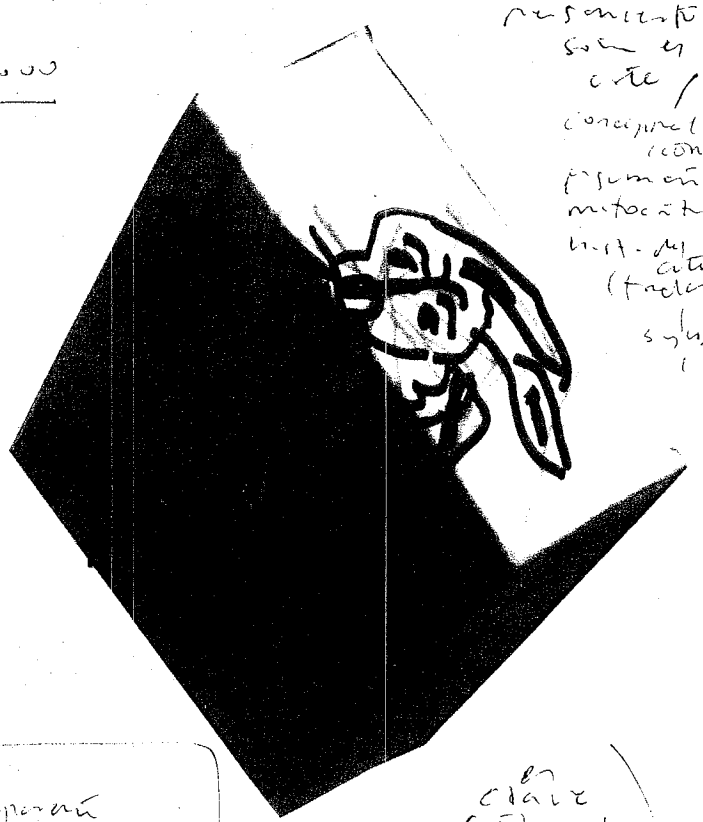
Programación Cultural
cultura@montevideo.goethe.org

Horario de la Galería
Lunes a viernes de 10 a 12 y de 15 a 20 hs.

Centro de Información & Bibliteca
cdi@montevideo.goethe.org
Información online del catálogo:
www.goethe.de/montevideo.cdi/busqueda
Horario: lunes a jueves de 10 a 12 y 16 a 19.30 hs

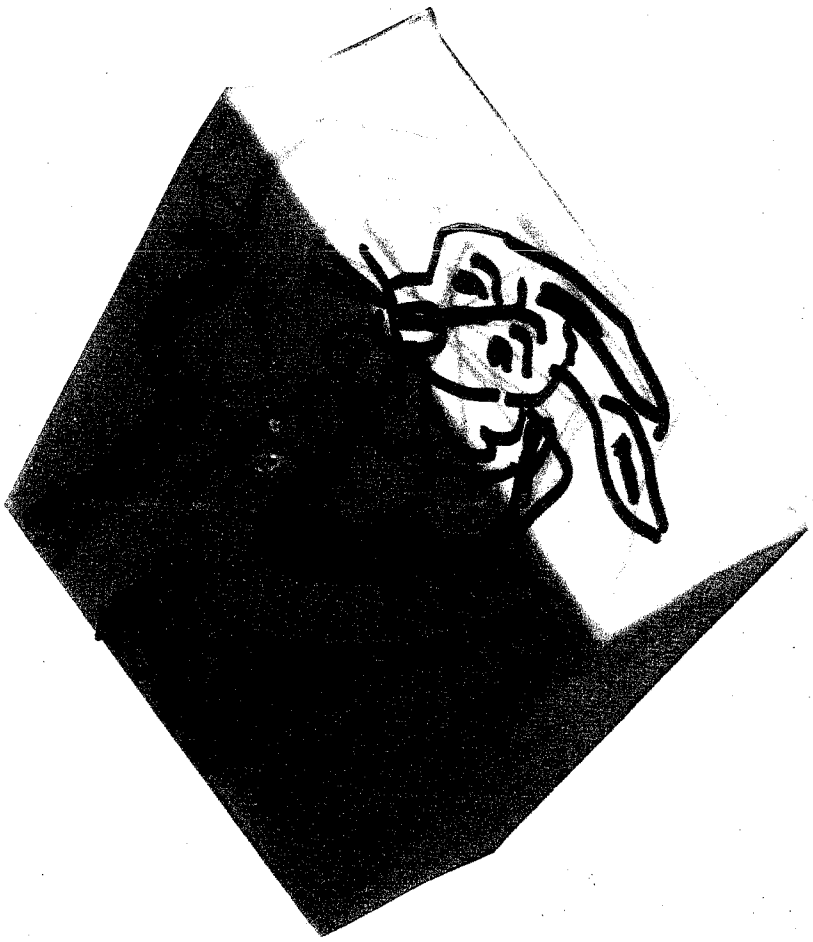


GALERÍA DEL GOETHE-INSTITUT
de lunes a viernes de 10 a 12 y de 15 a 20 horas
Canelones 1524 - Tels.: 4105813 - 4193599



DIE BERLINER SPHINX
Francisco Tomsich
Curaduría: Erik Schou

GOETHE-INSTITUT
URUGUAY

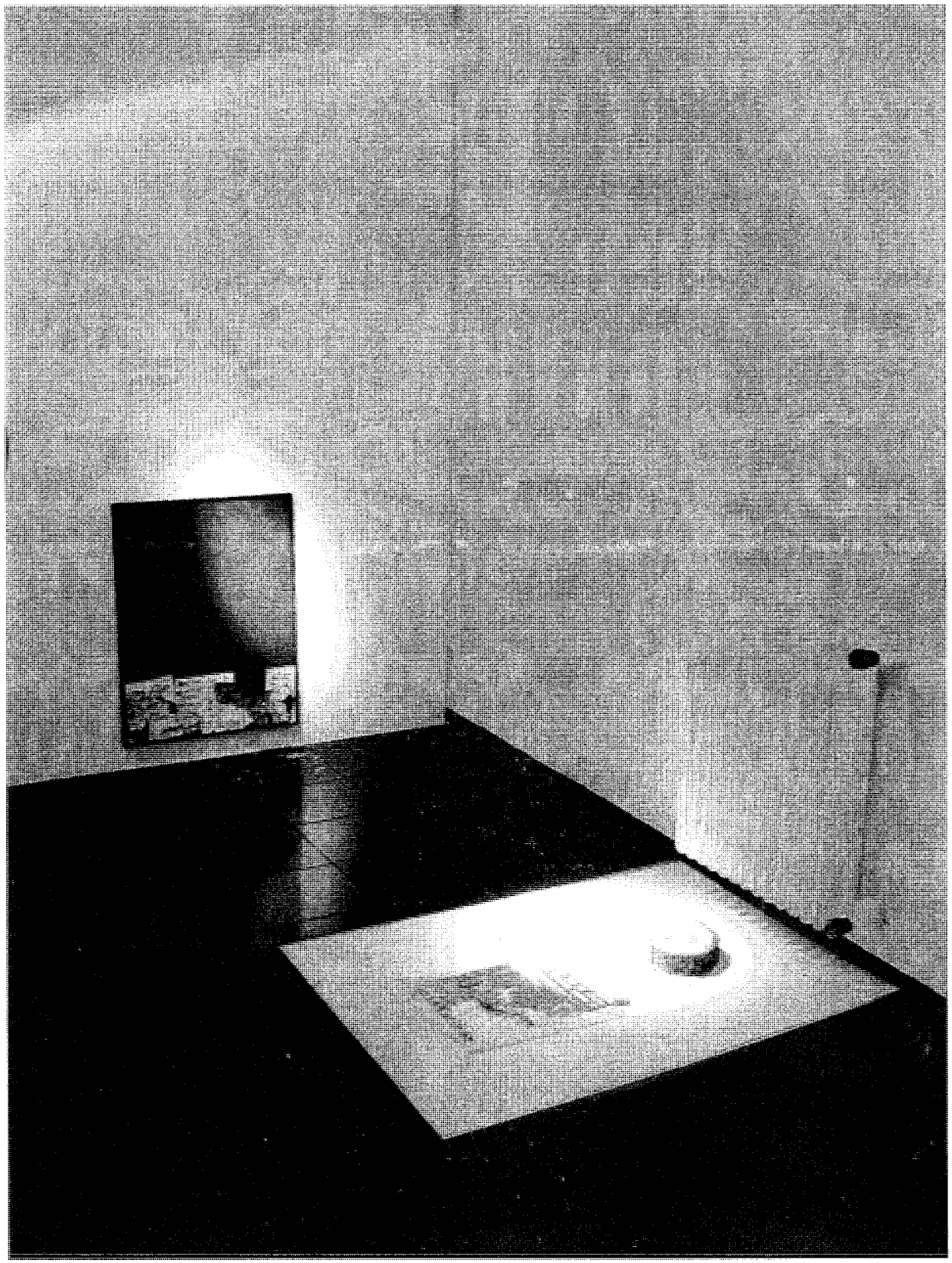


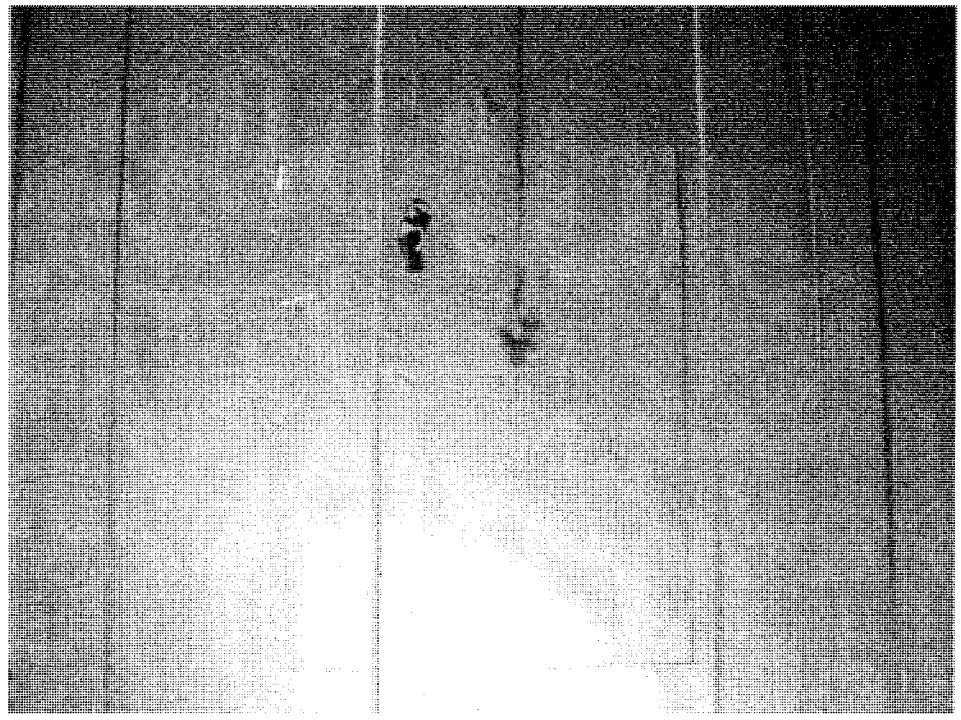
DIE BERLINER SPHINX

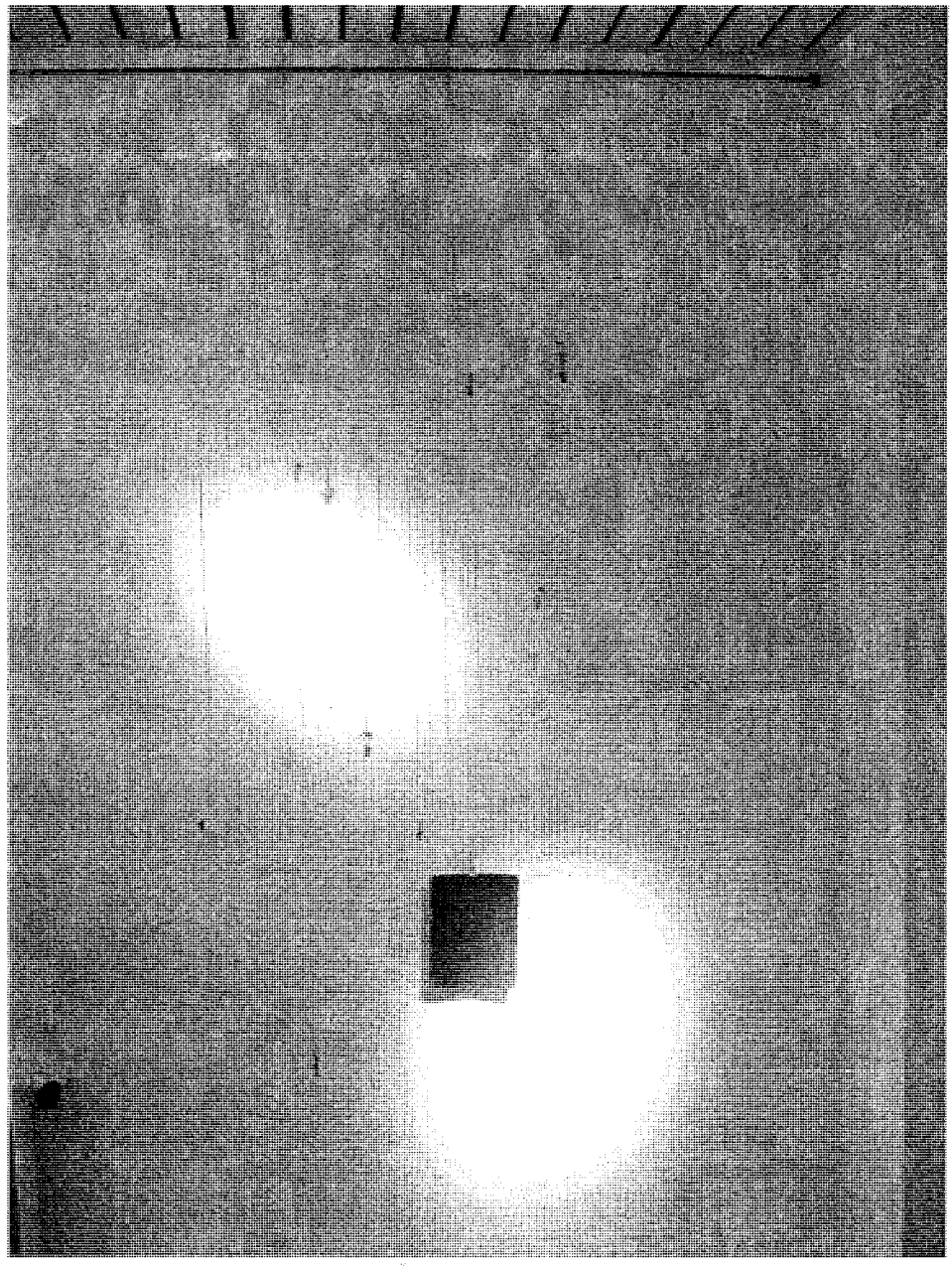
Francisco Tomsich

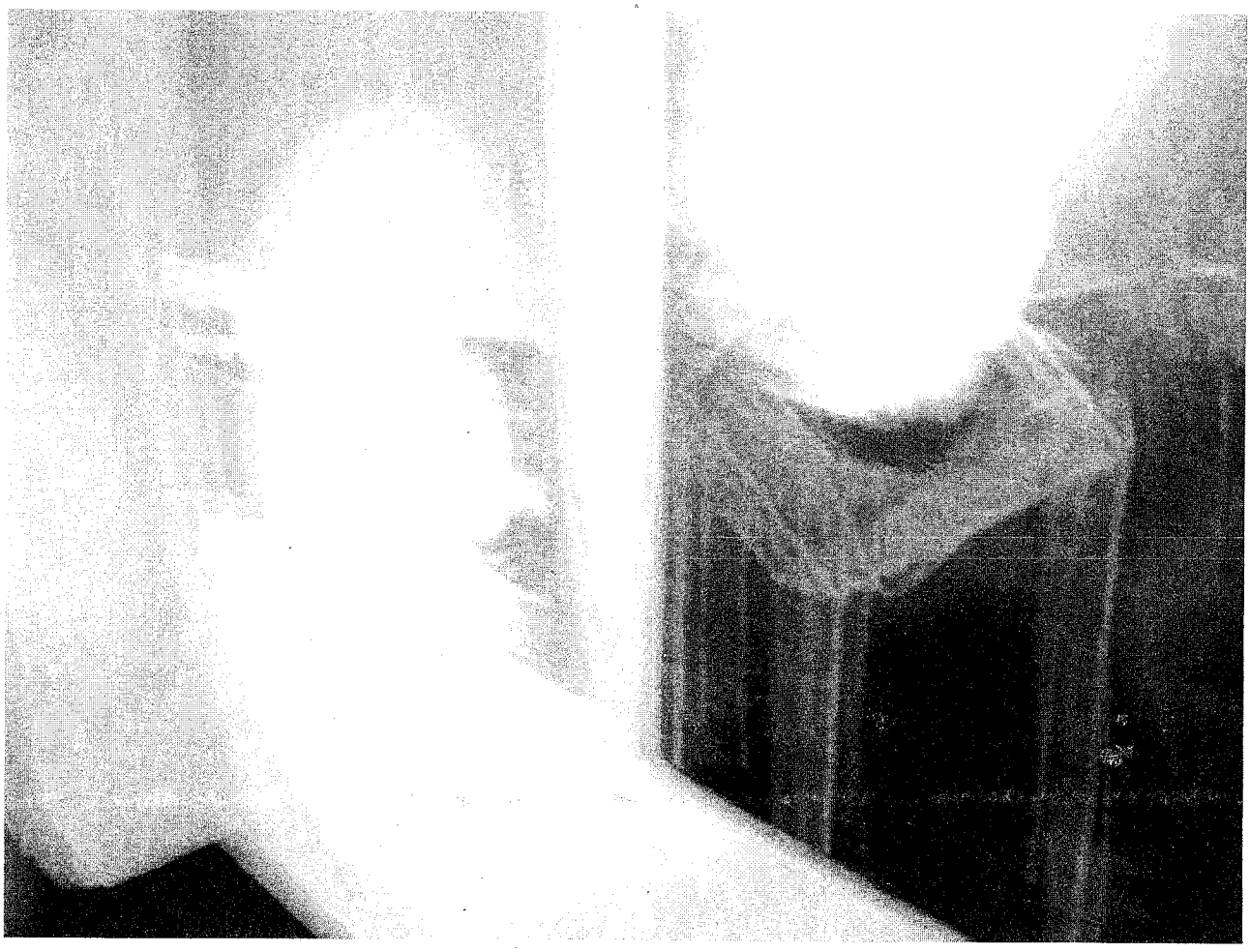
Curaduría: Erik Schou

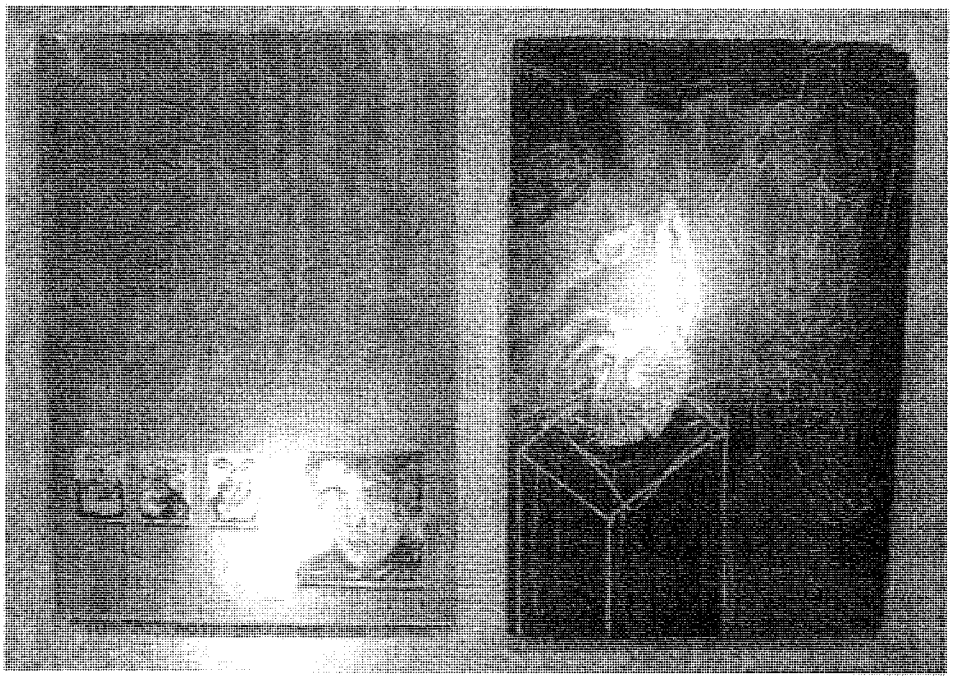
GOETHE-INSTITUT
URUGUAY

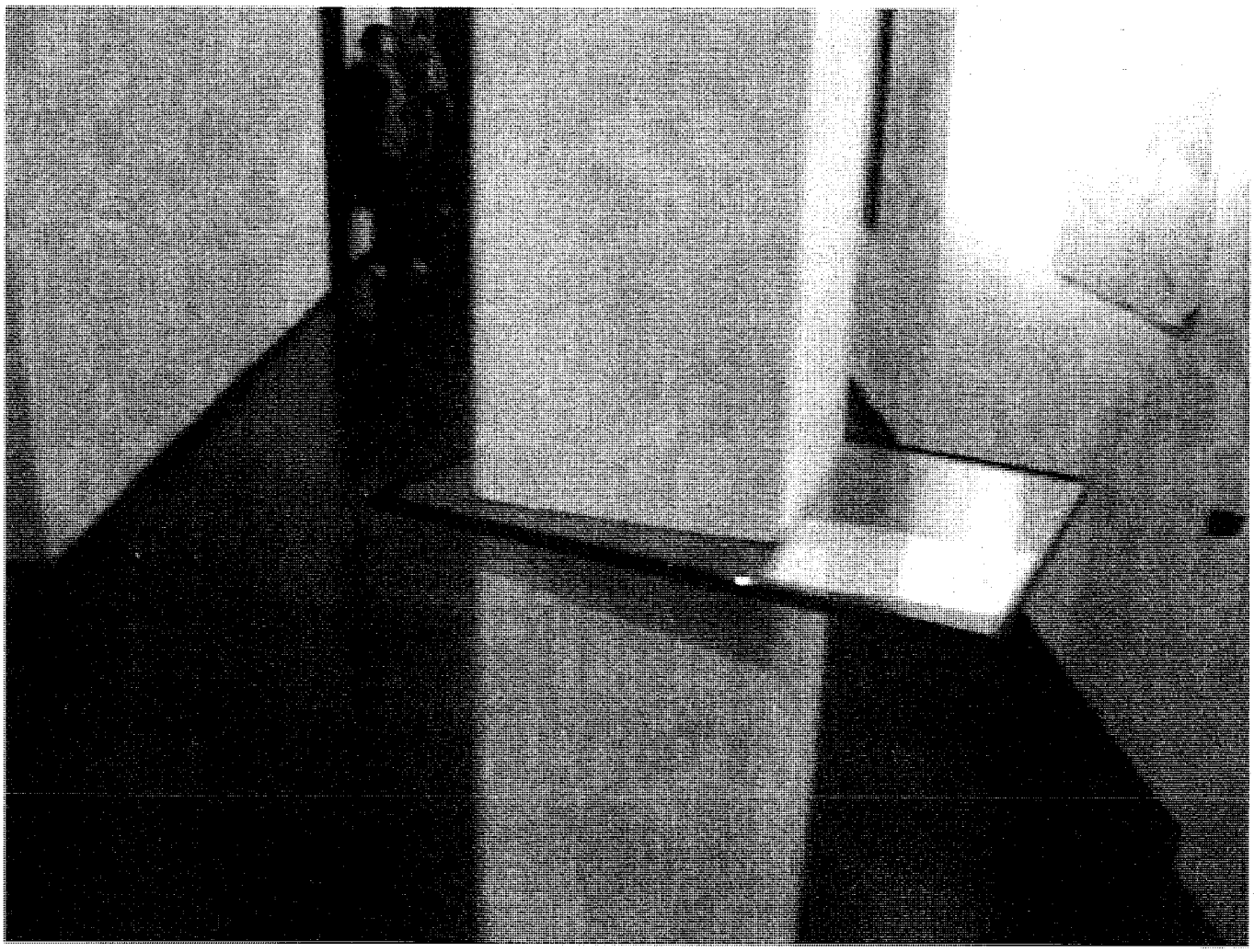


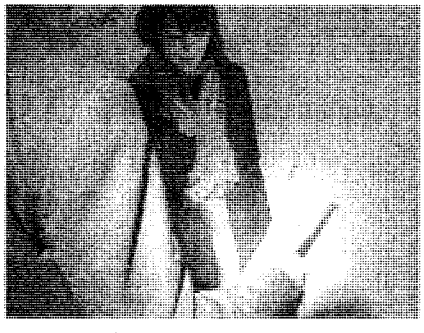


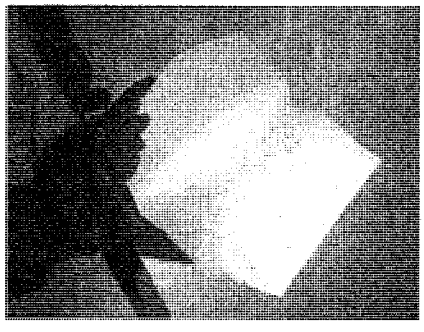












Si bien creo que la documentación adjunta dirá más del tema de la muestra que lo que vale la pena decir aquí, es importante notar que el "trabajo sobre el mito" ilustrado en ella tiene raíces en un proyecto de pintura pergeñado en Uruguay a mediados del año 2006 centrado en la idea de la Esfinge (el monstruo griego, cabeza de mujer, cuerpo de león, alas de águila y cola de serpiente que le propone un acertijo a Edipo)- como niña o adolescente.
La muestra se estructura, conceptual y narrativamente, en tres partes.
La primera está integrada solamente por la fotografía de la obra realizada en Berlín y mostrada en Torstrasse III& Galería Kling and Bang en octubre de 2007. (FOTOGRAFIA: Jonnatan Kühne. FICHA TECNICA DE LA OBRA: pintura acrílica, óleo y lápiz sobre ppel, aprox. I80 por I00 cms.)

La segunda parte está dedicada a la configuración de dicha obra, que en muchos sentidos es más rica y atractiva que ella. Comprende varias series de obras en papel, a mostrar en originales y fotocopias en caso de que se traten de páginas de mi diario berlinés. Comprende:

A) Un pequeño cementerio (RELATO)
B) La liebre (TEXTOS, ESTUDIOS REALIZADOS EN MUSEOS DE BERLIN, KASSEL Y "JOKIN' BEUYS", SERIE DE 4 DIBUJOS)

C) ESTUDIOS DE UN CUADRO DE MOREAU (PERTENECIENTE AL METROPOLIAN MUSEUM DE NUEVA YORK) EXPUESTO EN LA NATIONAL GALLERIE DE BERLIN EN SETIEMBRE DE 2007, Y SU LECTURA EN CLAVE "SCHLAGEHASE".
D) UNA LARGA SERIE DE DIVERSAS OBRAS EN PAPEL (ALGUNAS EXTRAIDAS DE MIS DIARIOS BERLINESES) QUE DOCUMENTAN LA CONFIGURACIÓN DE LA "ESFINGE BERLINESA"!
E) "POSTULACIÓN DE ENIGMA". FOTOCOPIAS DE UNA PAGINA DE MIS CUADERNOS Y DEL LIBRO (GOETHE, GESAMMELTE WERKE, vol. I) DEL CUAL SE EXTRAE EL ENIGMA ("Bilder, Küntsler! Rede nicht! Nur ein Hauch sei dein Gedicht")
F) "DIALOGO SOBRE BERLIN Conversación (mediante dibujos con el artista esloveno Nico, en Pjuca octubre de 2007). 4 dibujos (lapicera sobre papel).
G) LA MESA DE LA LIEBRE Proyecto de intervención urbana y performance, Berlín, fines de octubre de 2007. TEXTOS Y OBRA EN PAPEL.
H) EVIDENCIAS I-III. Dos tarjeta postales intervenidas, empapelado intervenido, folletos turísticos intervenidos)

La tercera parte consiste en una obra realizada en Uruguay en 2008, titulada, como la muestra, "Postulación de esfinge (Eine deutsches Fassung)

NOTA: Tanto el tamaño de la fotografía (parte I) como de la obra que lo compone la parte II no están definidos.

Se cumple n en ellas, sin embargo, la s dos premisas que han de dsetacarse en una mu estra que es a su modo documental, pero que re mite a un proceso y a una traslación (física y de las otras). Estas premisas son la apropia ción (en este caso, iró nica e incluso paródica pero llena de humor) y el aprendizaje (e inclu so convertido en inves tigación).

No es todo eso, creo, suficiente. Y, así, este proyecto plan tea también incluir en la muestra una obra de factura más recient (y que sería la única realizada en Uruguay) que sirve a la vez de lectura y relativizaci ón de los términos en los cuales se mueve (si se mueve) el corpus otro, el extranjero, el extranjero aquí.

Ostpreußische
Feldhase

Ostpreußischer
Feldhase
1958

Mora
Edipan
Le Epure

Schlagschatten
Pos. 119

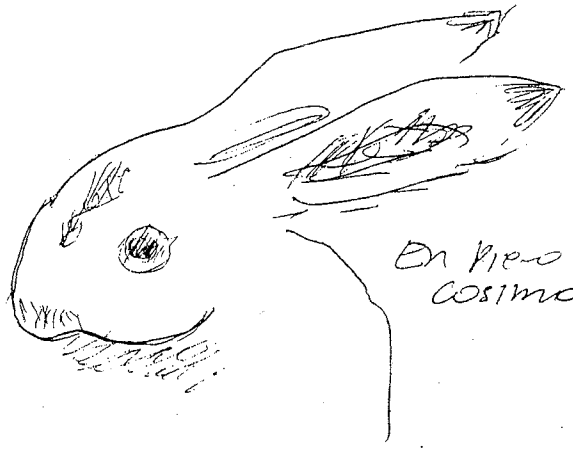
on Abraham
Jensen's

Volver a Galileo //

LORENZO DI CREDI — Santa María Egipciaca

Cuanto más se alga hacia la Edad Media, más difícil es encontrar figuras aisladas, personas solas.

El tríptico es una puerta abierta. Odos. (Taddeo Gaddi, 1334)



En Piero di Cosimo

Iglesia gótica de Francisco de Vanecco → A) cristocéntrica B) mayor antropocentrismo

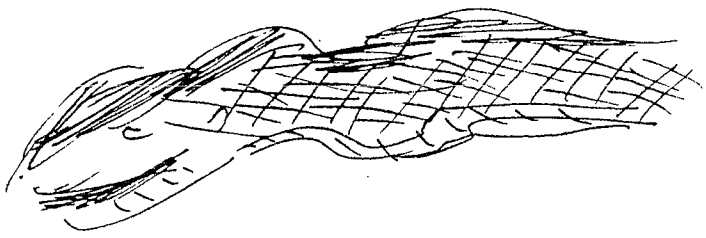
El ejemplo de San Agustín //

(San Agustín en su escritorio — imagen ↑ orientada en la cama —)

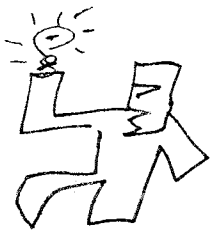
La balanza de pesar almas (Bartolomeo Vivarini)

Figura en un Pietra Sberetting Church de Vittore Carpaccio

LITTLE BEUTY



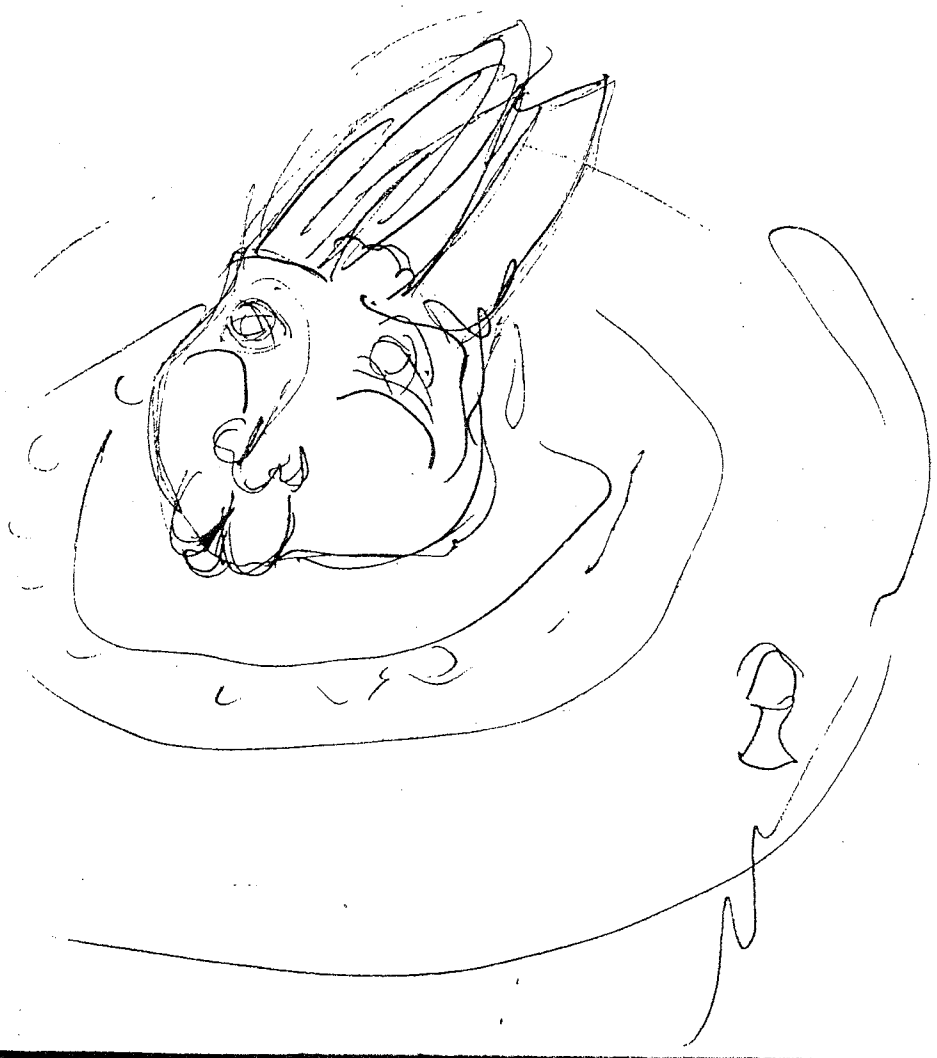
(facts). Pero en realidad espero conservar las latencias bajo la serie de hechos que conservo aquí.



Ser de
encontrar
Helper ?

Dibujo { lápiz grafo
— marcha japonesa
papel. hilo. pluma. //

Pluma / Goma de borrar //
Grasas
Blanco
Negro
tinta //



Den mich ein liebendes Geschick
Von Grund aus läßt genießen.

Die Jahre

Die Jahre sind allerliebste Leut:
Sie brachten gestern, sie bringen heut,
Und so verbringen wir Jüngern eben
Das allerliebste Schlaraffen-Leben.
Und dann fällts den Jahren auf einmal ein,
Nicht mehr, wie sonst, bequem zu sein;
Wollen nicht mehr schenken, wollen nicht mehr borge
Sie nehmen heute, sie nehmen morgen.

Das Alter

Das Alter ist ein höflich Mann:
Einmal übers andre klopft er an;
Aber nun sagt niemand: Herein!
Und vor der Türe will er nicht sein.
Da klinkt er auf, tritt ein so schnell,
Und nun heißts, er sei ein grober Gesell.

Vorklage

(zu einer Sammlung von Gedichten)

Wie nimmt ein leidenschaftlich Stammelr
Geschrieben sich so seltsam aus!
Nun soll ich gar von Haus zu Haus
Die losen Blätter alle sammeln.

Was eine lange, weite Strecke
Im Leben voneinander stand,
Das kommt nun unter Einer Decke
Dem guten Leser in die Hand.

Doch schäme dich nicht der Gebrechen,
Vollende schnell das kleine Buch;
Die Welt ist voller Widerspruch,
Und sollte sichs nicht widersprechen?

Bilde, Künstler

Bilde, Künstler! Rede nicht!
Nur ein Hauch sei dein Gedicht.

Ich kann mich nicht bereden lassen

Ich kann mich nicht bereden lassen,
Macht mir den Teufel nur nicht klein:
Ein Kerl, den alle Menschen hassen,
Der muß was sein.

Im neuen Jahre Glück und Heil

Im neuen Jahre Glück und Heil,
Auf Weh und Wunden gute Salbe!
Auf groben Klotz ein grober Keil!
Auf einen Schelmen anderthalbe!

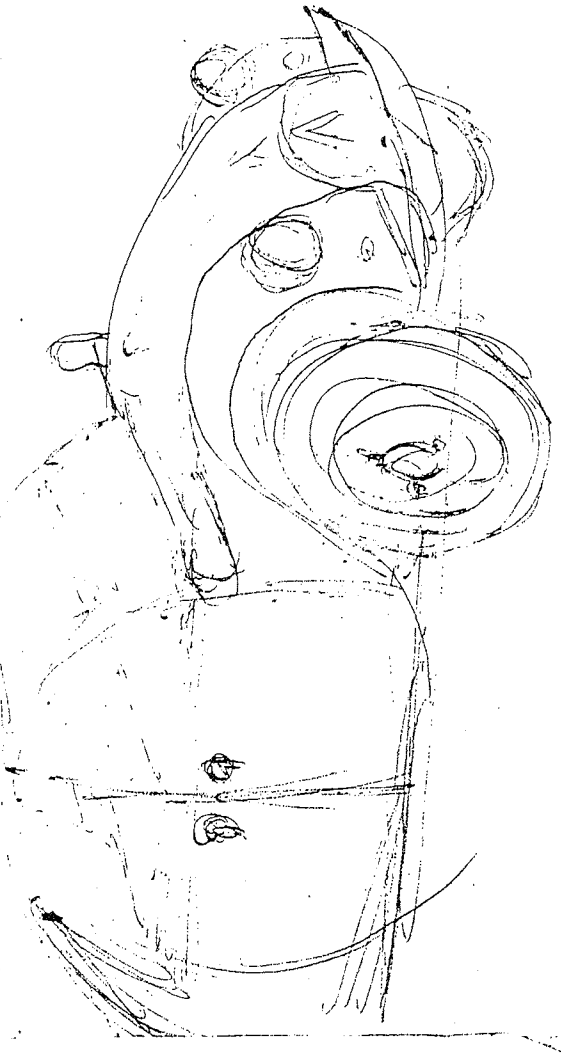
Das Opfer, das die Liebe bringt

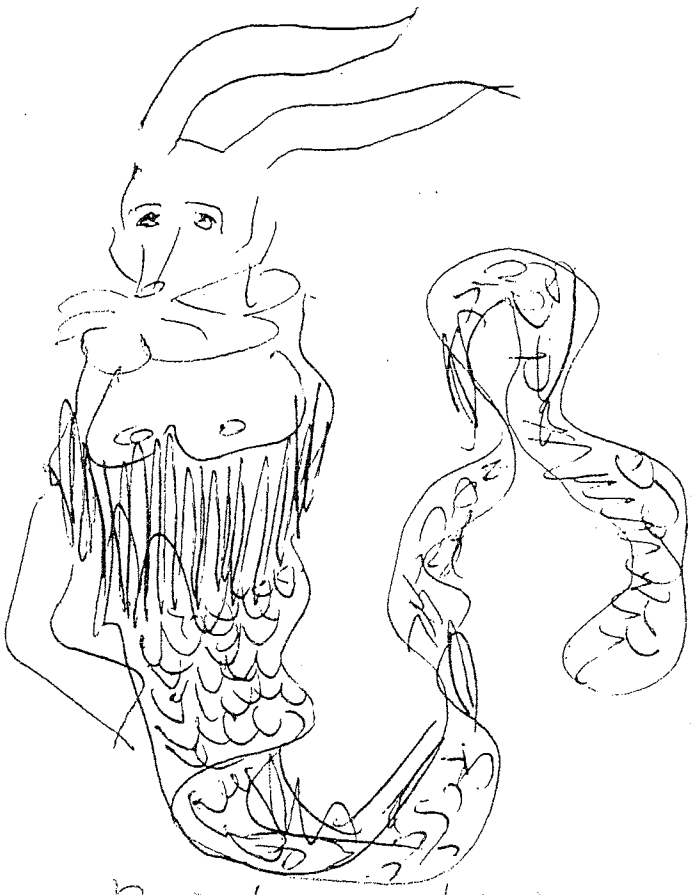
Das Opfer, das die Liebe bringt,
Es ist das teuerste von allen;
Doch wer sein Eigenstes bezwingt,
Dem ist das schönste Los gefallen.

Ich besänftge mein Herz

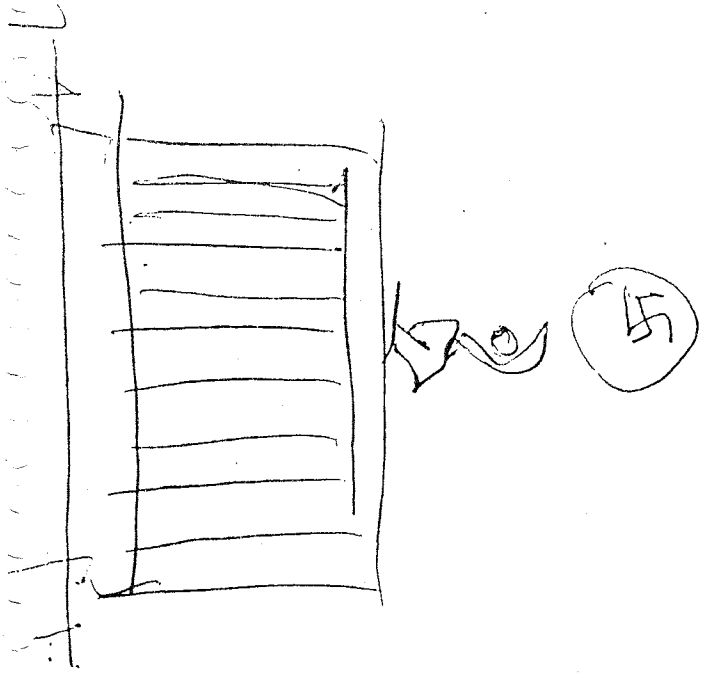
Ich besänftge mein Herz, mit süßer Hoffnung ihm
schmeichelnd.
Eng ist das Leben fürwahr, aber die Hoffnung ist weit.

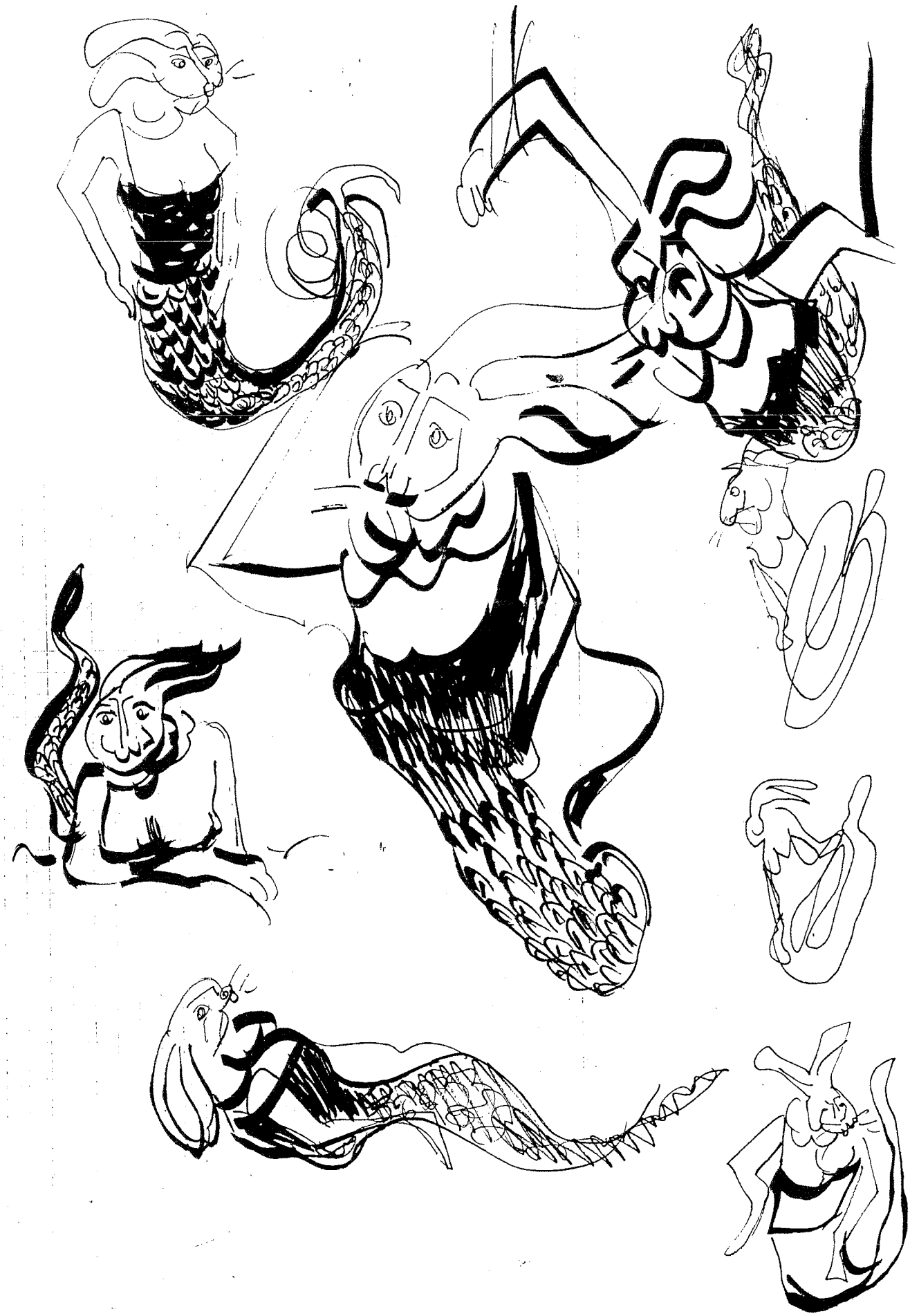
Bilde, künste!
rede nicht!
...

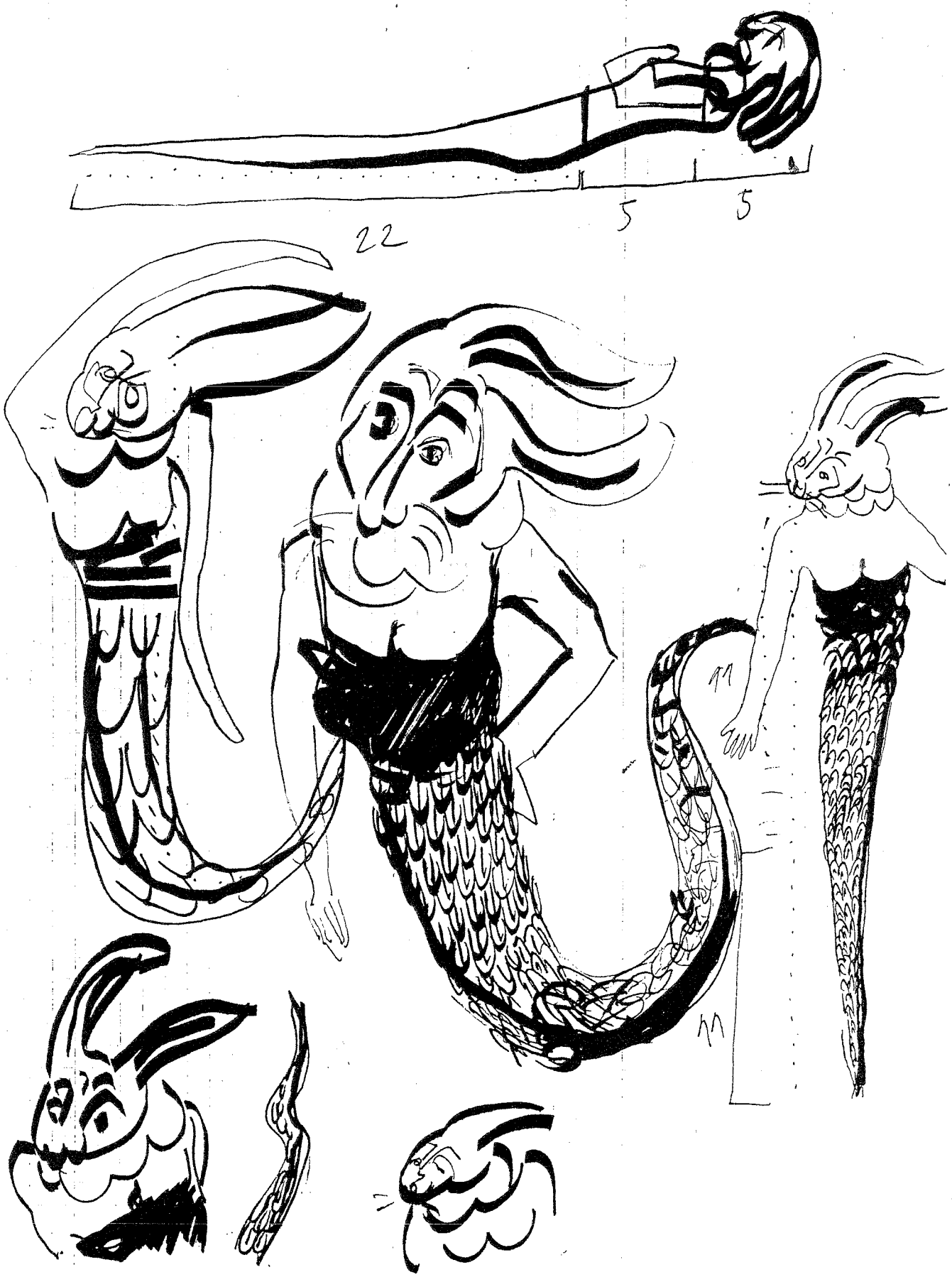


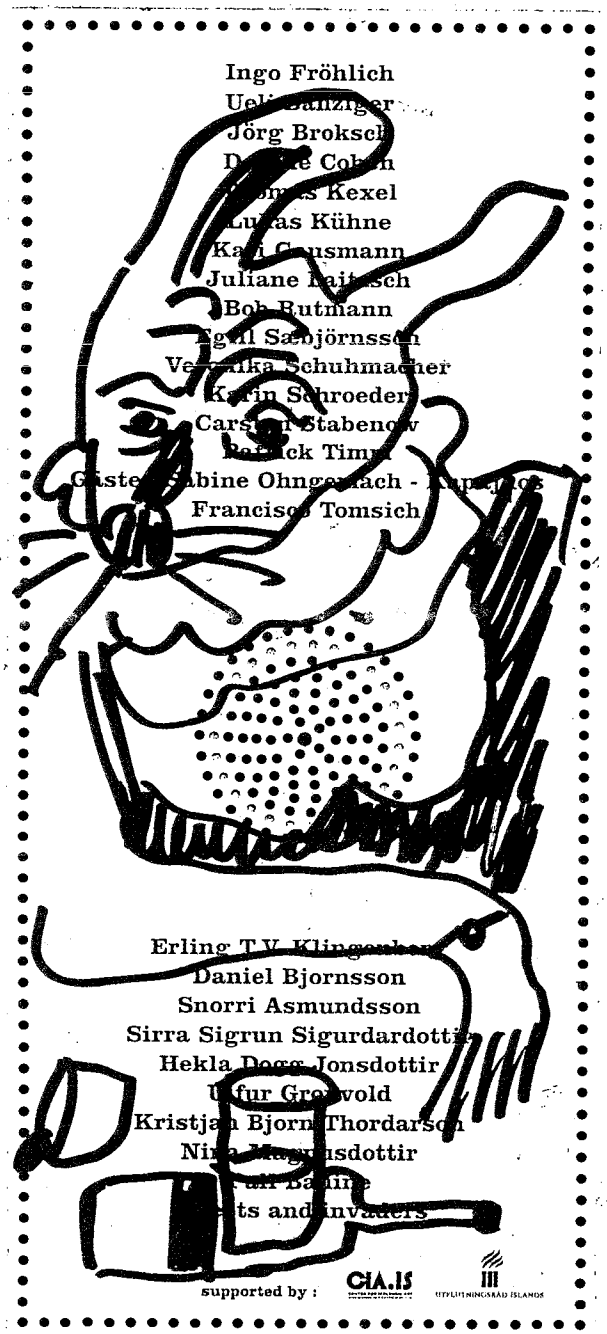


Berlin sphinx

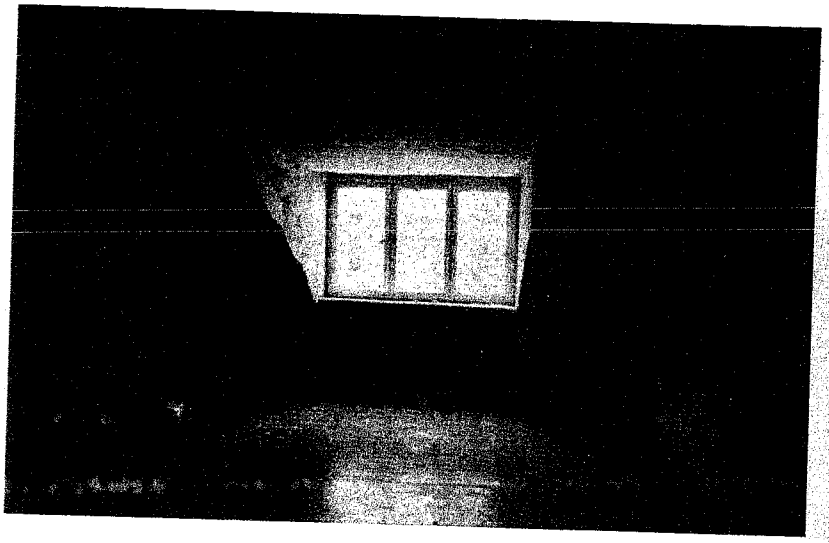





5
5
22


Ingo Fröhlich
Jörg Broksch
Juliane Kaitasch
Bob Butmann
Francisca Tomsich
Erling T.V. Klingenberg
Daniel Bjornsson
Snorri Asmundsson
Sirra Sigrun Sigurdardottir
Hekla Dogg Jonsdottir
Kristjan Bjorn Thordarson
supported by :
CIA.IS

*Esta muestra trata de un viaje de estudios, y se centra en un cuadro (*The Berlin Sphinx*, técnica mixta sobre papel, 210 por 80 cms.) que permanece en Berlín. Utilizando maneras del diario de viaje y documentos de un periplo, se habla de una obra ausente, y de las suplantaciones y metamorfosis que todo viajar trae consigo.*



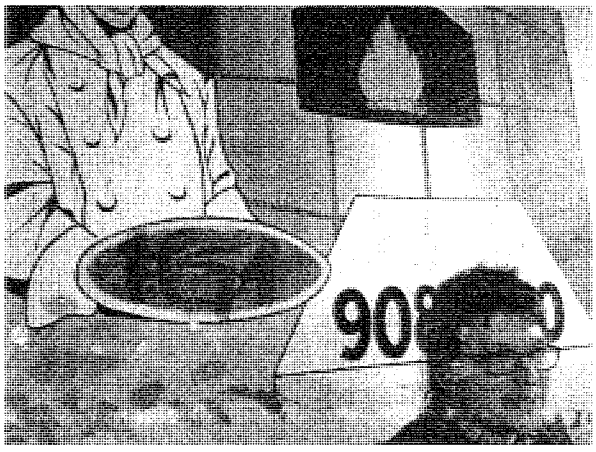
Esta foto fue encontrada en la habitación que aparece en ella, en la casa situada en Torstrasse 111, Berlín-Mitte. Este cuarto lindaba con otros dos que se le asignaron al artista en su estadía en Berlín. Con motivo de una muestra que se realizó en este edificio por esos días, todas las habitaciones fueron pintadas de blanco, inclusive la que se ve en la foto, que terminó por no albergar ninguna obra y ofició de silencio.

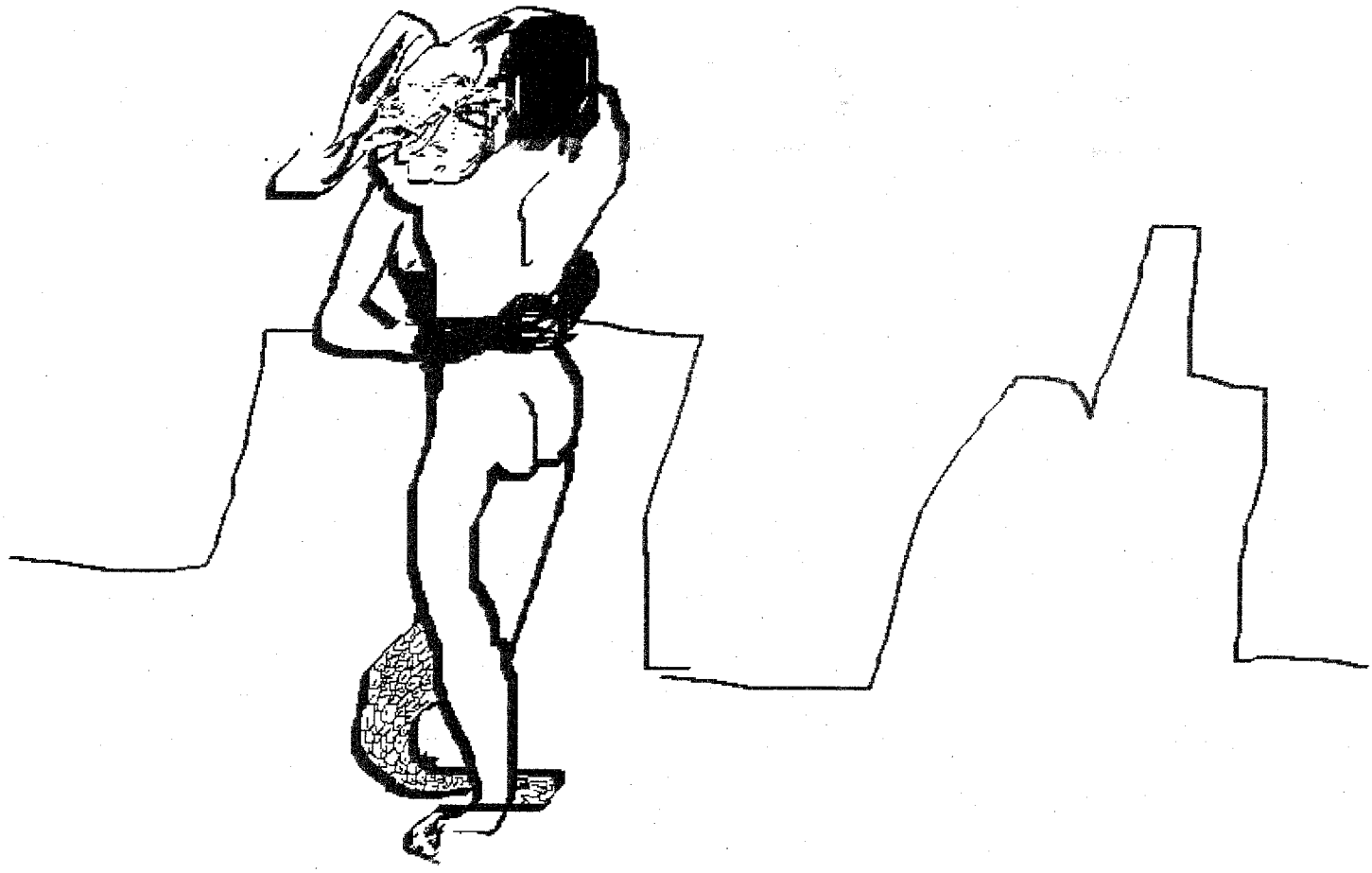
Una de las investigaciones realizadas por el artista en los museos de Berlín tuvo como protagonista la imagen de la liebre en diversos períodos de la historia del arte; la pintura de género holandesa es especialmente prolífica en liebres muertas. También trabajó en torno al cuadro *Edipo y la esfinge* (1864), de Gustave Moreau, expuesto en ese momento en la Neue National Gallery de Berlín pero perteneciente al Metropolitan Museum de Nueva York.

La habitación que aparece en la foto fue blanqueada buscando una neutralidad aséptica instaurada para destacar una obra o un grupo de obras, pero albergó sólo el eco de una ausencia. La esfinge berlinesa de Tomsich, expuesta en un cuarto cercano, suplanta la inquisitiva mujer con cuerpo de león por una seductora mujer con cabeza de liebre. Se trata de una esfinge circunstancial cuyo enigma no aflora del silencio de las decenas de liebres que pueblan tantas naturalezas muertas. Si uno cree haber resuelto el enigma, se encontrará dándole explicaciones a una liebre (muerta).

Francisco Tomsich (1981) En el año 2006 fue premiado en el 52 Premio Nacional de Artes Visuales con una beca de estudio y residencia en la ciudad de Berlín. Muestras individuales: *Jania* (2003), *Mudanza/Icaria* (2006), *Fotos encontradas* (2007)

Erik Schou (1981) Artista visual. Investiga en los lenguajes plásticos de la pintura, la escultura y la fotografía y ha participado en diversos certámenes de performance





Artes Plásticas

Muestra de dibujos y pinturas de Francisco Tomsich en el Goethe

Cabeza de animal, cola de sirena y pies de niña

Íntima, compleja y conceptual. Con esos tres adjetivos podría definirse la muestra de Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, 1981), titulada **Die Berliner Sphinx**, expuesta en la sala pequeña del Goethe hasta el 5 de setiembre.

Esa sala lateral —que no deja de oficiar de pasillo o puente conductor hacia otras zonas del lugar— resulta, sin embargo, particularmente apta para acoger la "íntima reflexión plástica" de este joven y polifacético artista (poeta, narrador, plástico y músico), luego de su viaje de estudios a Berlín (con una beca otorgada por el 52º Premio Nacional de Artes Visuales) el año pasado.

Al penetrar en la sala angosta, casi tubular, de la planta baja, lo primero que se aprecia es un volumen vertical, formado por dos rectángulos blancos, desfasados y cortados por un plano horizontal negro. A ambos lados de este pilar, las dos primeras obras de Tomsich son también blancas y generan la sensación de haber penetrado en un lugar sacro.

Las piezas imponen silencio y quietud. Invitan a la contemplación y a la vacuidad. Las pinturas y dibujos animan al espectador a vaciarse de ruidos e imágenes. A introducirse en otra dimensión perceptual.

● **Mujer casi liebre.** Si la blancura no es suficiente para apaciguar el ritmo interno, es probable que el visitante se sienta atraído por las figuras recortadas en negro que se observan al fondo. Seis contornos de liebres con torso de mujer, desnudas y con los senos descubiertos —esfinges dibujadas sobre textos impresos en alemán— son expuestas junto a un vidrio que "debería" cubrir la obra y que aparece, roto, a nivel del suelo.

Sin lugar a dudas, la esfinge, esa imagen fabulosa que suele unir el plano humano con el animal, es el *leitmotiv* de esta muestra. Sólo que en lugar de tener cuerpo y pies de león, y cabeza y cuello humanos, las esfinges de Tomsich tienen cabeza de liebre y cuerpo de mujer. En ocasiones con cola de sirena o víbora. O con pies y cabeza de niña. "Me interesa trabajar el tema de la esfinge-niña y de las tres edades", explicó el artista.

Luna nueva, luna creciente, luna llena: infancia, juventud y madurez. Las tres edades de la mujer se insinúan en la imagen de una

Foto: Sergio Gómez

esfinge con cuerpo de niñapez, alas de águila y rostro de varias edades. "Desde antes de ir a Berlín tenía ganas de pintar una esfinge niña. Cuando llegué allá me encontré con un cuadro de Gustave Moreau (Francia, 1862-1898), que se llama 'Edipo y la esfinge' y eso reforzó mis ganas. Y la liebre viene por la performance de Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986), 'Cómo enseñar cuadros a una liebre muerta', en la que él se encerró en una caja de vidrio, en una galería de arte, con una liebre muerta en los brazos, rapado y con toda la cabeza bañada en oro y miel. Por eso y porque cuando llegué a Berlín visité un cementerio, me sentía re-solo, y durante el paseo me acompañó una liebre. Allá hay liebres por todos lados, son muy urbanas", contó.

Al centro de la sala, en el lugar más íntimo y recóndito, dos obras de grandes dimensiones, estratégicamente iluminadas, acaparan la atención. Están realizadas en tiza sobre madera/cartón, pintadas en parte con acrílico negro. El trazo del dibujo es certero y dúctil, los colores blanco, celeste, marrón, negro, aparecen en delicado y contundente equilibrio. Las liebres/esfinges acompañan un autorretrato de impecable factura y la figura femenina, dibujada en tiza blanca, está escamada y con la cabeza cortada. Como una Salomé animal que se degüella a sí misma y no al Bautista, la cabeza cortada es la de una liebre de largas y puntiagudas orejas. Desde allí, tuerce una de sus orejas en inquisitivo e inquietante gesto.

● **Más que humo.** Al lado de estos dibujos-pinturas, de cualidades más viscerales, una instalación presentada sobre el suelo es un "documento" de la Documenta de Kassel. Con ella, Tomsich ha querido rendir homenaje al controvertido Beuys, ex piloto, combatiente de la II Guerra Mundial, estrellado en Crimea y curado por nativos, luego de ese accidente. Estos envolvieron el cuerpo de Beuys con grasa y fieltro para evitar su muerte y desde ese momento el artista utilizó ambos elementos y se hizo muy famoso por su trabajo.

"Who cut the Beuys oaks? The original Documenta spectacle", ("¿Quién cortó los robles de Beuys? El espectáculo original de la Documenta"), se lee en el afiche colocado ahora, en el Goethe, sobre una tarima blanca, ubicada en el plano horizontal, tras un vidrio que también está quebrado a propósito.

En la imagen se ve a tres jóvenes sentados sobre un tronco derribado y unos centímetros más allá, sobre la propia tarima, hay un trozo de un árbol cortado.

Tomsich cuenta risueño la siguiente anécdota: "Caminaba por la calle a unas cuadras de la Documenta cuando me encontré con la performance de estos artistas. Este pedazo de roble me lo regalaron ellos y hace alusión a la realizada por Beuys, en Kassel, en 1972, que se llamó '7.000 robles' ('7.000 oaks')?".

La performance de Beuys, pionera en su momento del arte político ecologista, consistió en plantar un roble en el centro de Kassel. A partir de entonces y hasta su muerte, la municipalidad vendió el derecho a plantar robles a cambio de recibir un monolito de basalto del taller de este artista. "Muchos japoneses entre otros extranjeros, compraron el derecho a plantar robles en esa ciudad. Ahora, cuando estos jóvenes quemaron madera en una pira pública, le vendían rolos a los turistas; algunos japoneses. Me gustó mucho la inversión de la acción", contó Tomsich, irónico, ex estudiante de Bellas Artes, a punto de terminar la licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, estudiante de alemán y sueco.

Luego de discurrir sobre su obra y sobre la obra de estos artistas, Tomsich casi que se disculpa. Afirma que en ocasiones se habla demasiado de la práctica del arte conceptual y cita, brevemente, a Goethe, en alemán y con instantánea traducción personal: "¡Imágenes! Artistas, no parlotee Nada más que humo sus poemas".

"Die Berliner Sphinx, muestra de dibujos, pinturas y objetos de Francisco Tomsich. Instituto Goethe (Canelones 1524, tel. 4005813). Hasta el 5 de setiembre, de lunes a viernes de 10 a 12 y de 15 a 20 h.

Melisa Machado

LA SED Y EL AGUA
Un Clásico
Domingos 20:30 hs.
TNU

Encuentro Internacional de Poesía Experimental

Poetas en movimiento

Música, instalación, danza y performances se emplean con libertad para generar poesías que serán el foco del Encuentro Internacional de Poesía Experimental "Amanda Berenguer". Artistas nacionales e internacionales se encontrarán en el Centro MEC (San José 1116) entre hoy, jueves 28, y el sábado 31, a partir de las 11 y hasta las 19 horas en una actividad gratuita que será la oportunidad de tomar contacto con la poesía nacida de expresiones visuales, sonoras, escritas y performáticas.

Los poetas provienen de distintos países entre los que se encuentra Argentina, Francia, México, Estados Unidos y España, con propuestas que van desde talleres y conferencias a exposiciones y performances. Habrá dos muestras en sala: "Retrospectiva de la poesía visual uruguaya", con nombres como Francisco Acuña de Figueroa, Joaquín Torres García, Amanda Berenguer, Luis Camnitzer y Eduardo Milán; y "Poesía visual contemporánea", a cargo de artistas como Gustavo (Maca) Wojciechowski, Diego Focaccio, Eduardo Roland y Santiago Tavella. La curaduría está a cargo del poeta experimental Clemente Padín.

Ilustraciones de Günter Grass

El dibujo: una breve poesía

En la planta alta del Instituto Goethe, en los pasillos contiguos a la cafetería, se hallan expuestos una serie de dibujos del escritor alemán Günter Grass (Danzig, 1927) que ilustran su novela "El Rodaballo" (1977), en la que discurre sobre cuatro mil años de historia de la civilización.

Más conocido como novelista, representante de la literatura alemana a partir de 1945, ha sido premiado en muchas ocasiones. Entre ellos, obtuvo el Premio Nobel en 1999 y el Príncipe de Asturias el mismo año.

Además de novelista Grass es poeta, ensayista, escritor político, grabador, dibujante, escultor y músico. Un artista polifacético que escapa de todo encasillamiento.

En varias entrevistas ha dicho que escribe de manera un poco tortuosa: lo hace a mano y luego a máquina. Lo hace de pie, dicta y corrige sus libros tres o cuatro veces.

"Escribo de pie, nunca sentado. Encima del atril donde escribo tengo dos grabados, que pertenecen a "Los caprichos" de Goya. Lo que aprecio en Goya es sobre todo su realismo, al mismo tiempo considero que es un realismo fantástico. Es decir, mezcla la fantasía con la realidad, y me parece que es un maestro haciéndolo. Yo, desde luego, siempre que empiezo a escribir miro estos grabados, que son una especie de advertencia", dijo en una entrevista a "Clarín" digital en 1999.

¿Una advertencia sobre qué? Quizás una advertencia a no encasillar a un artista (ni a encasillarse), bajo una sola etiqueta. Aho creer que la "mirada y la creación estética" sólo se nutre o se centra en una expresión artística.

Grass ha creado más de 120 dibujos, grabados y xilografías relacionados con los personajes, temas e imágenes (poéticas) del libro. Algunos de esos grabados son los que se exponen, ahora, en el Goethe.

"El dibujo, por la forma, se acerca más bien a la poesía: por la economía de medios, por la alusión, por la breve metáfora que rodea los contornos en vez del largo abundamiento épico", ha dicho.

Los "bichos", sobre todo el caracol, la anguila, el rodaballo o la gallina, son elementos recurrentes en su creación. Así como el cocinero, el tamborilero y sus autorretratos. Todos estos personajes aparecen en su obra bajo diversas formas, soportes y lenguajes.

Grass suele hablar de la multiplicidad de su expresión artística como algo "orgánico". "(Me interesa) la simultaneidad de los procesos, o la trasposición de las fases. (Como narrador sigo) "un método de escultor".

Grass es autor de algunas de las novelas más importantes de la literatura alemana del siglio XX (entre ellas "El tambor de hojalata", publicada en 1959, o "Años de perro", de 1963).

Es también una figura pública, un intelectual comprometido y un reconocido dibujante. De joven fue picapedrero, autor de retratos de novias y de pin-ups para oficiales norteamericanos en su época de cautiverio. Combatió en artillería motorizada e infantería y fue herido cerca de Berlín en 1945. Estudió escultura en la Academia de Artes de Düsseldorf y en Berlín con Karl Hartung (1953).

En sus años de formación viajó a Italia, Francia, Polonia y España. Un buen ejemplo de su afición a los libros de viajes es el texto "Sacar la lengua" (1990), integrado por una narración, un poema largo y dibujos a tinta realizados en una extensa estancia en la India.

Del mismo modo, su primer libro de poesía "Las ventajas de las gallinas de viento" (1956) fue ilustrado por él con dibujos de factura surrealista.

"Picasso, y con razón, no desdeñaba sus poemas. Kafka, sin razón, no hubiera publicado jamás sus dibujitos asombrosos. ¿Cuándo, cómo y por qué habríamos de traspasar juicios de valor y de gusto de una manifestación a otra de una misma mente creadora?", ha escrito por su parte el narrador, poeta, músico y artista plástico Francisco Tomsich, quien comparte casualmente con Grass, en estos momentos, los espacios de exposición plástica del Goethe.

M.M.

Sobre-exposición

lo lame

mo y larga extensión ayudan en muchos casos a tapar en vez de resaltar los aciertos del disco.

Como buen debutante solista Mateo Moreno se sacó el gusto de experimentar todo lo que quiso, lo que es muy respetable, pero a riesgo de meter demasiadas cosas en una bolsa a punto de reventar. Puede resultar cuando menos chocante disfrutar un intento muy elogiable a la Cake como "Desierto digital" para imaginarse luego a Mateo con un par de castañuelas y ropa de ocasión en "El reloj", un tema empapado en aires flamencos. *Auto*, además, pasea por el funk, soul y otros ritmos setentosos, como la música disco en una fusión criolla muy emparentada con la generación Barbaro, pero meta el cambio sin aviso a boleros teñidos de folclore, una zamba como "Souvenir" (cantada a dúo con Emiliano Brancciari), o una introducción con el mejor estilo hair metal ochentoso como "Efecto dominó". La sensibilidad pop de Mateo Moreno, sin embargo, ya demostrada en NTVG, está intacta y sostiene los mejores pasajes del disco: es capaz de balancear con gracia un estribillo entre los Beatles y los Beach Boys ("Estrella fugaz"), tunear sus aires poperos con un poco de lounge ("Simple") o lograr su mejor fórmula en "Anestesiándote", donde la mayor virtud es no tener miedo a resultar accesible y dejarse llevar por las estructuras más convencionales de la canción pop, en este caso perfectamente armada. ■

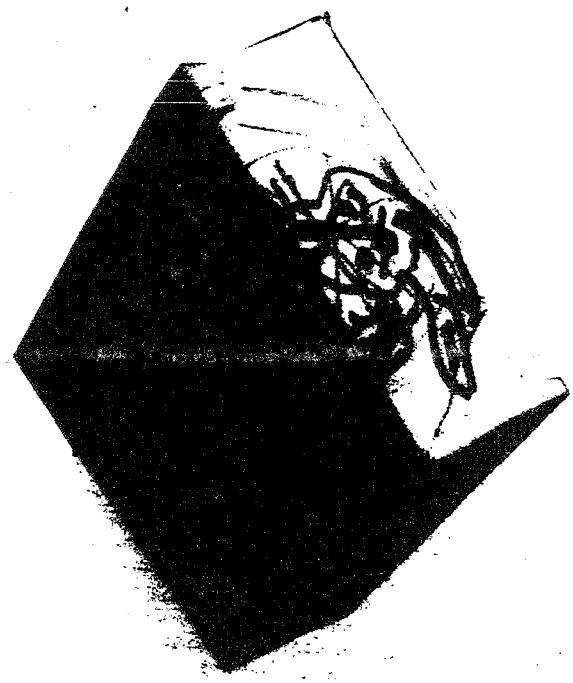
Martín Otheguy

Auto, de Mateo Moreno. Bizarro, Montevideo, 2008.

ARTES VISUALES ▸ Comprobante de viaje

Interrogando a la esfinge

Como acción artística el *happening* se caracteriza entre otras cosas porque el creador y su actividad se convierten en la obra de arte propiamente dicha. Ésta puede requerir con frecuencia la participación activa de los presentes en diversos sentidos. El 26 de noviembre de 1965 es recordado en Düsseldorf, Alemania, como el día en que el polifacético artista alemán Joseph Beuys realizó en la Galería Schmela su tan citado *happening Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*. Ese día, en un gran espacio vacío de la galería, Beuys estuvo sentado por un lapso de tres horas con una liebre muerta sobre sus piernas, a la cual susurraba diferentes conceptos acerca del sentido del arte. El artista llevaba su cara cubierta de miel y oro en polvo. En la sala no había más que fieltros y grasa, entre otros contados objetos "no artísticos" a los que Beuys apelaba con frecuencia para la realización de sus acciones.



The Berliner Sphinx, de Francisco Tomsich. En el Instituto Goethe (Canelones 1524), de lunes a viernes de 10.00 a 12.00 y de 15.00 a 21.00.

En algunos aspectos –no solamente de carácter estético o temático– se puede encontrar cierta relación entre aquella actividad de hace más de cuarenta años y la presente exposición de Francisco Tomsich, que está teniendo lugar en la planta baja del Instituto Goethe, en Montevideo.

Tomsich es un creador nacido en Nueva Helvecia en 1981, que ha venido realizando exposiciones individuales como *Jania* (2003), *Mudanza/Icaria* (2006) y, más recientemente, *Fotos encontradas* (2007). En 2006 fue premiado en el 52º Premio Nacional de Artes Visuales, con lo cual obtuvo una beca de estudio y residencia en Berlín, viaje del que trata la presente exposición, centrada en su cuadro *The Berliner Sphinx* (técnica mixta sobre papel), que se encuentra actualmente en la capital alemana.

Durante su estadía en esa ciudad el artista investigó en torno al empleo de la imagen de la liebre en diferentes períodos de la historia del arte, particularmente en el género de naturalezas muertas de la pintura holandesa, muy rica en convenciones simbólicas. Además, trabajó en relación al cuadro *Edipo y la esfinge*, de Gustave Moreau, de 1864. A partir de ambas investigaciones deviene la presente exposición, compuesta de esbozos y documentos de naturaleza variada que dan testimonio de dicho viaje y, fundamentalmente –y he aquí otro punto de referencia–, hablan de las cavilaciones inherentes al proceso de creación artística.

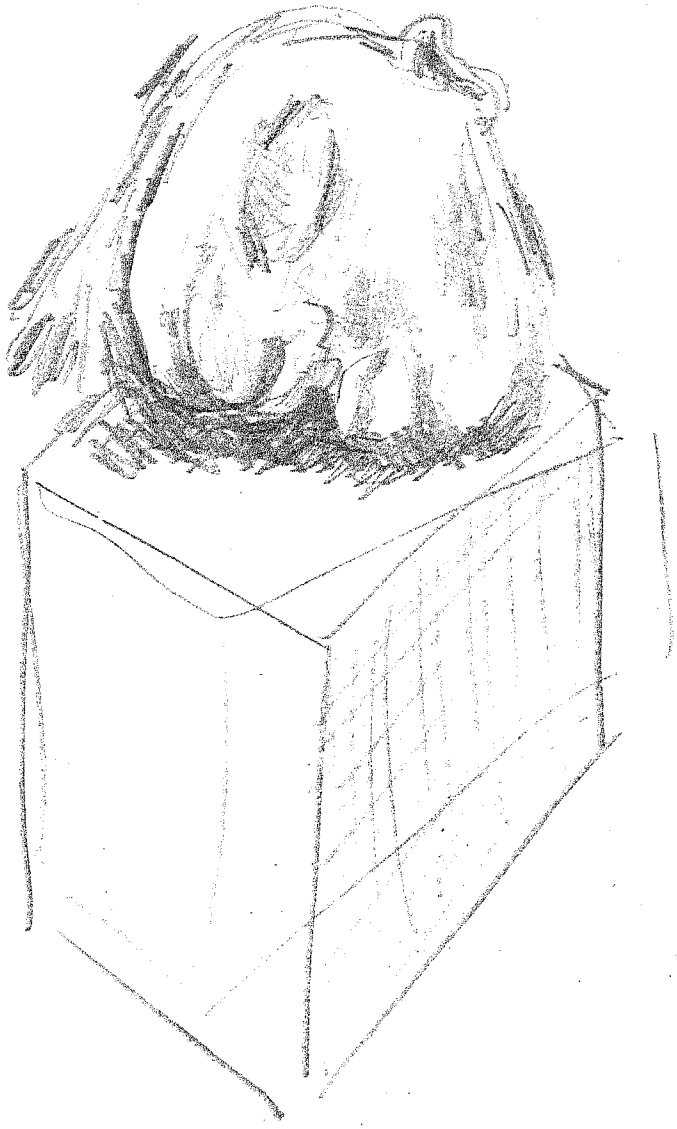
Sobre soportes que evidencian haber tenido una utilidad anterior, se despliega buena parte de la gestualidad de Tomsich, que se expresa en varias dimensiones y formatos. Su paleta es a veces acromática, otras levemente matizada, su trazo enérgico y gestual. Los personajes centrales de esta exposición, la esfinge y la liebre, pueden apenas insinuarse mediante leves contrastes tonales. Su pincelada sugiere, evocando emoción y creando dramatismo. Pero sobre todo destaca una lucha entre el temperamento del artista y su medio expresivo, por lo cual también puede emparentarse, desde un punto de vista estilístico, con muchos de los discípulos de Beuys, además de por el ya citado empleo de elementos de índole diversa en la creación y presentación de su obra, también una constante en esta exposición.

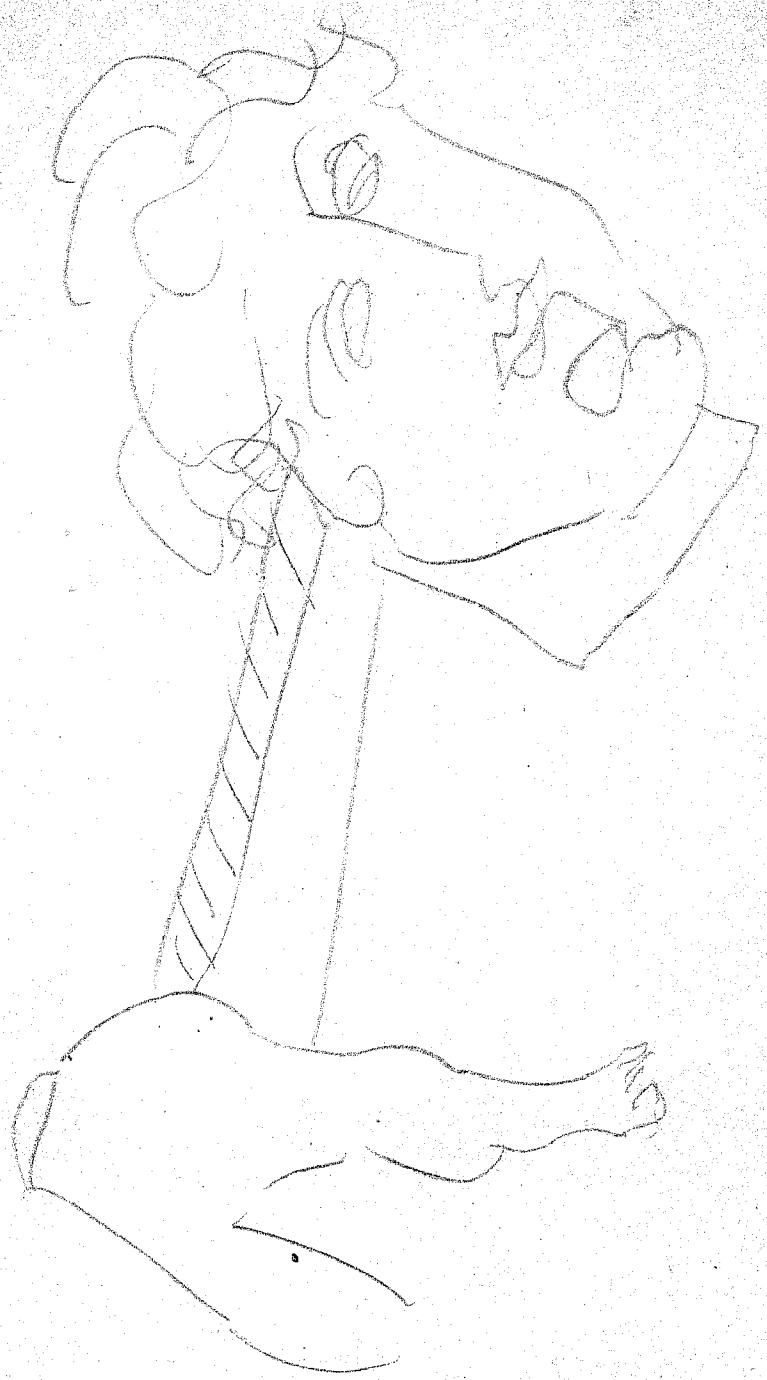
Por otro lado, y más allá de lo que dicha obra objetivamente exhibe, adquiere relevancia el carácter de la presentación. Y aquí conviene volver sobre la influencia de buena parte de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX. Desde la disposición infrecuente de algunas obras hasta la iluminación intimista, en apariencia deliberada, contribuyen a demandar una posición activa del espectador. La misma actitud necesaria para develar interrogantes eternamente formuladas por artistas de todas las épocas y retomadas por Tomsich, como la pregunta por la importancia de la creación artística, ese modo de ver particular, en nuestro mundo contemporáneo. ■

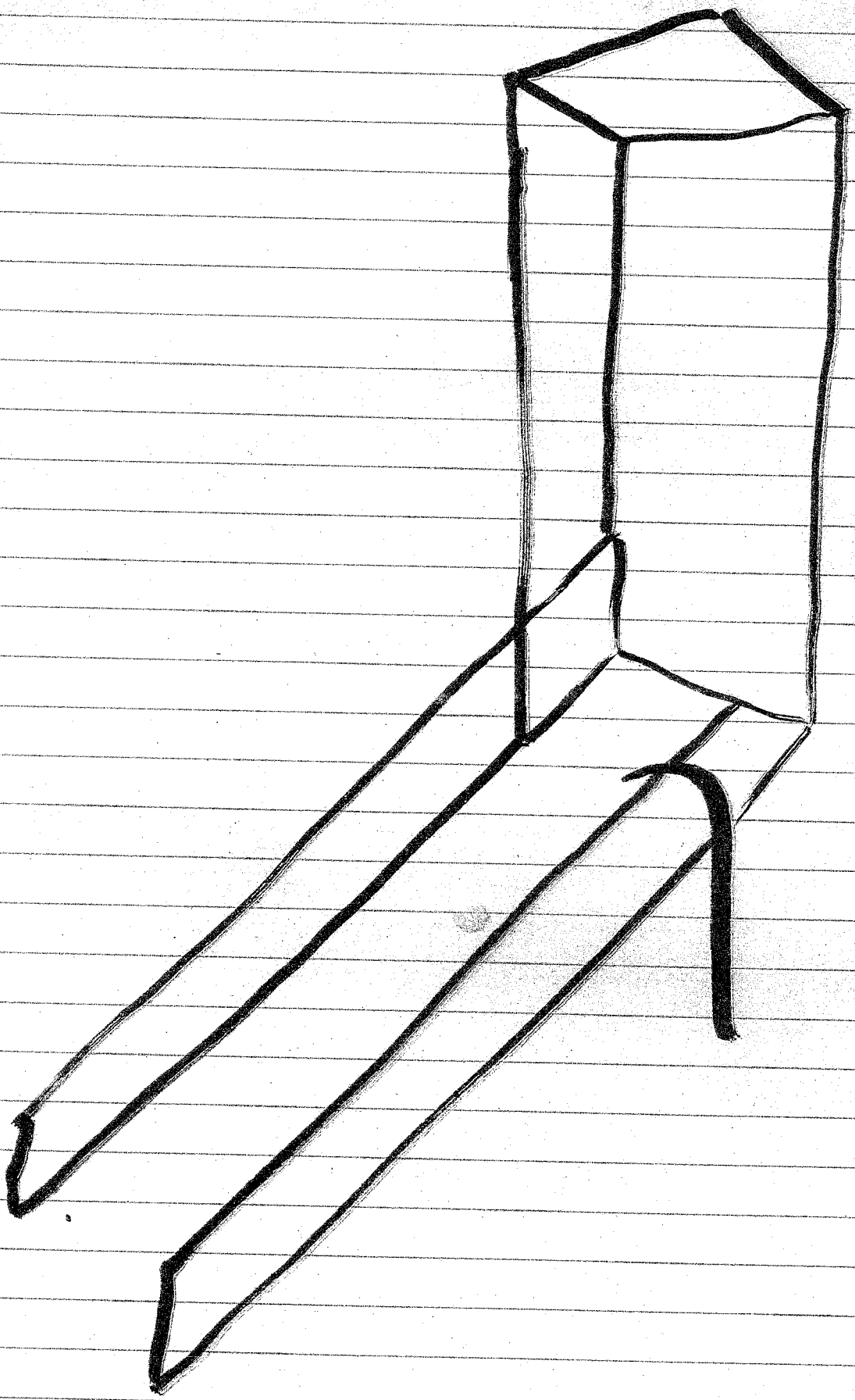
Santiago Hermida

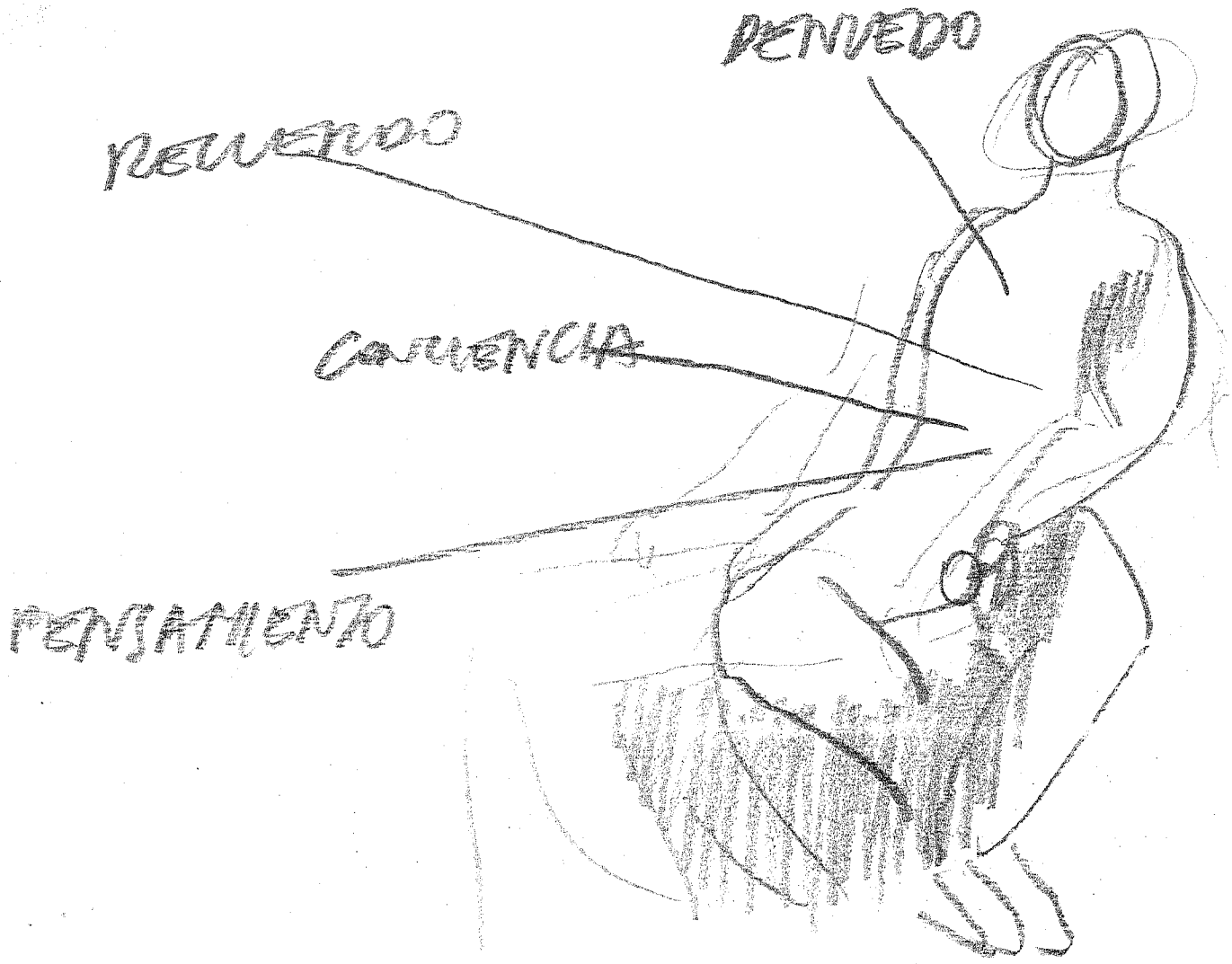
MUSEO SUBACUÁTICO

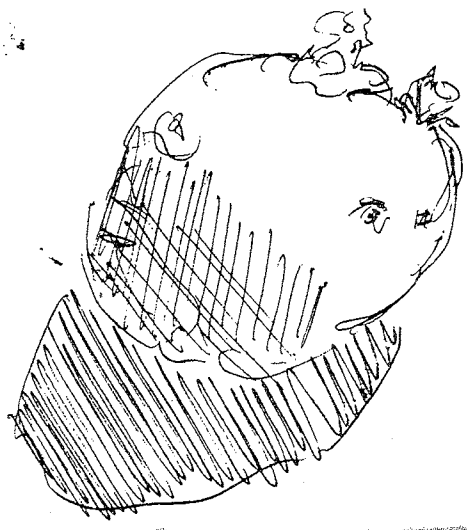
Giuseppe Moretti
1566

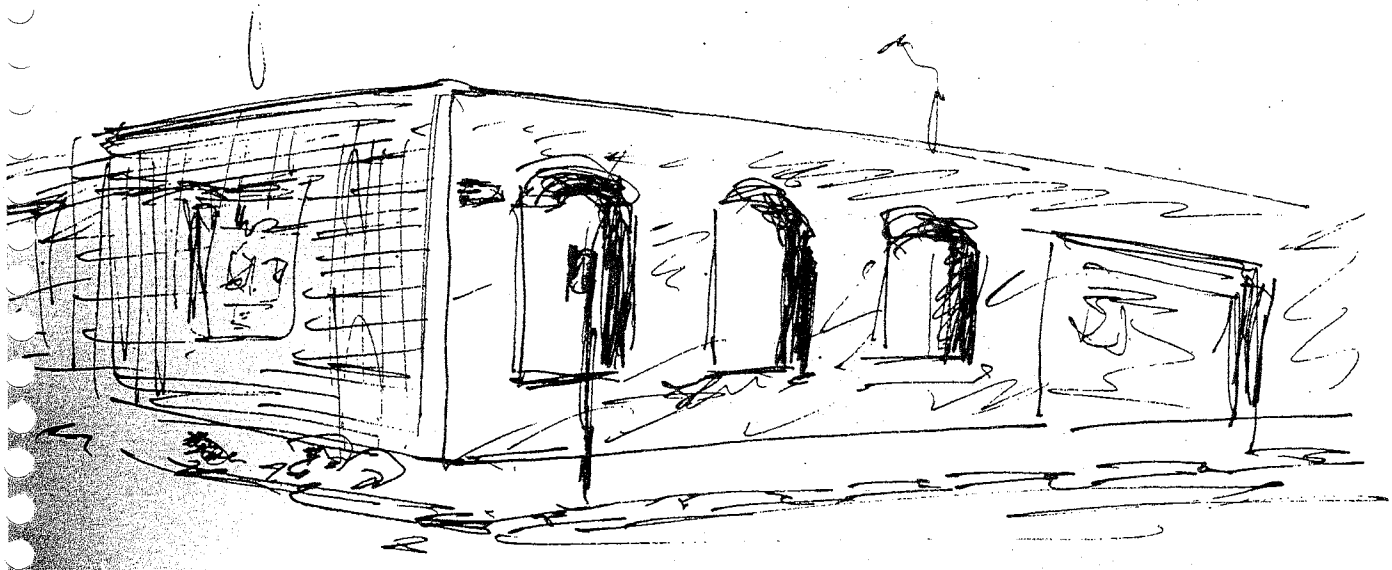


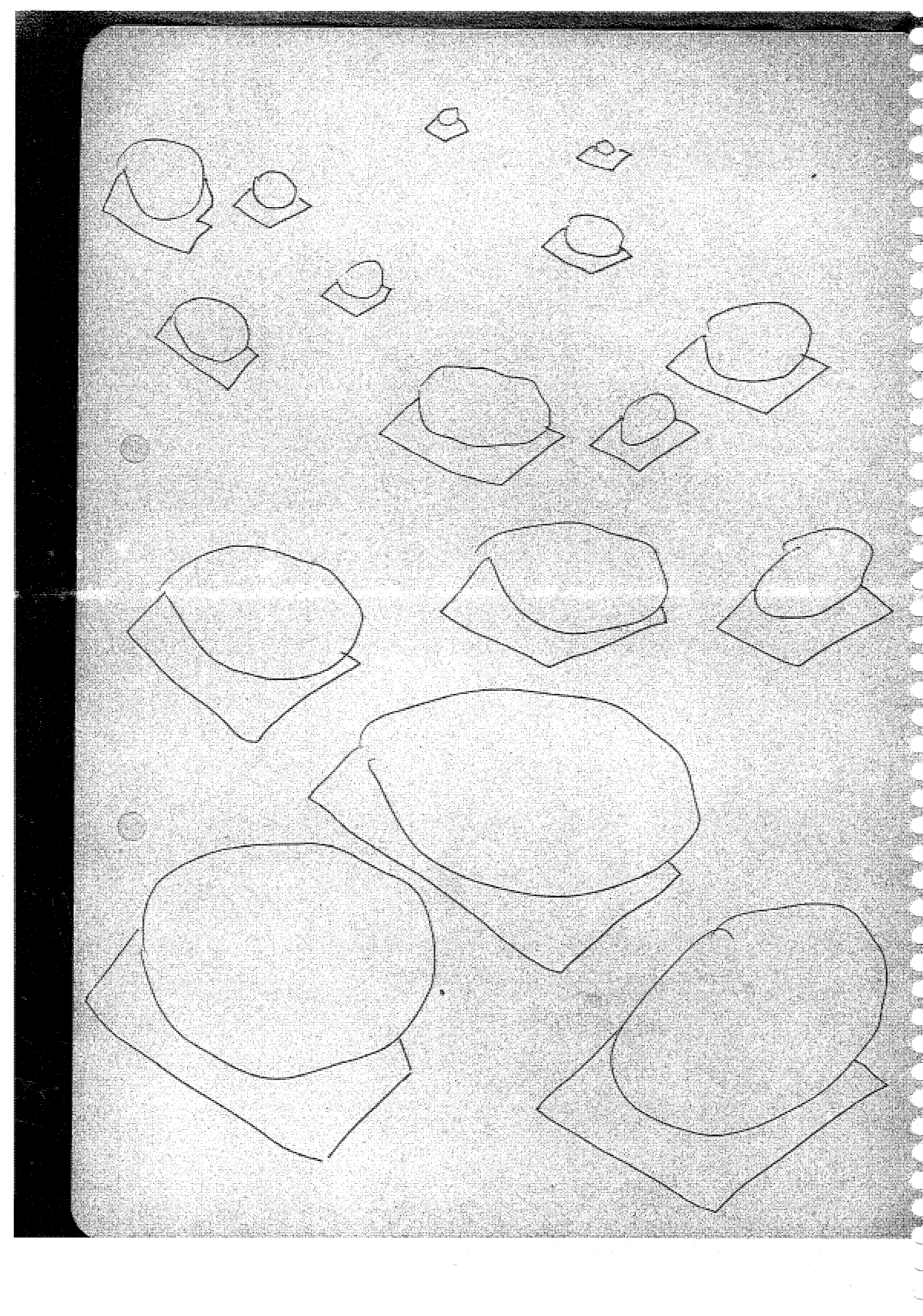


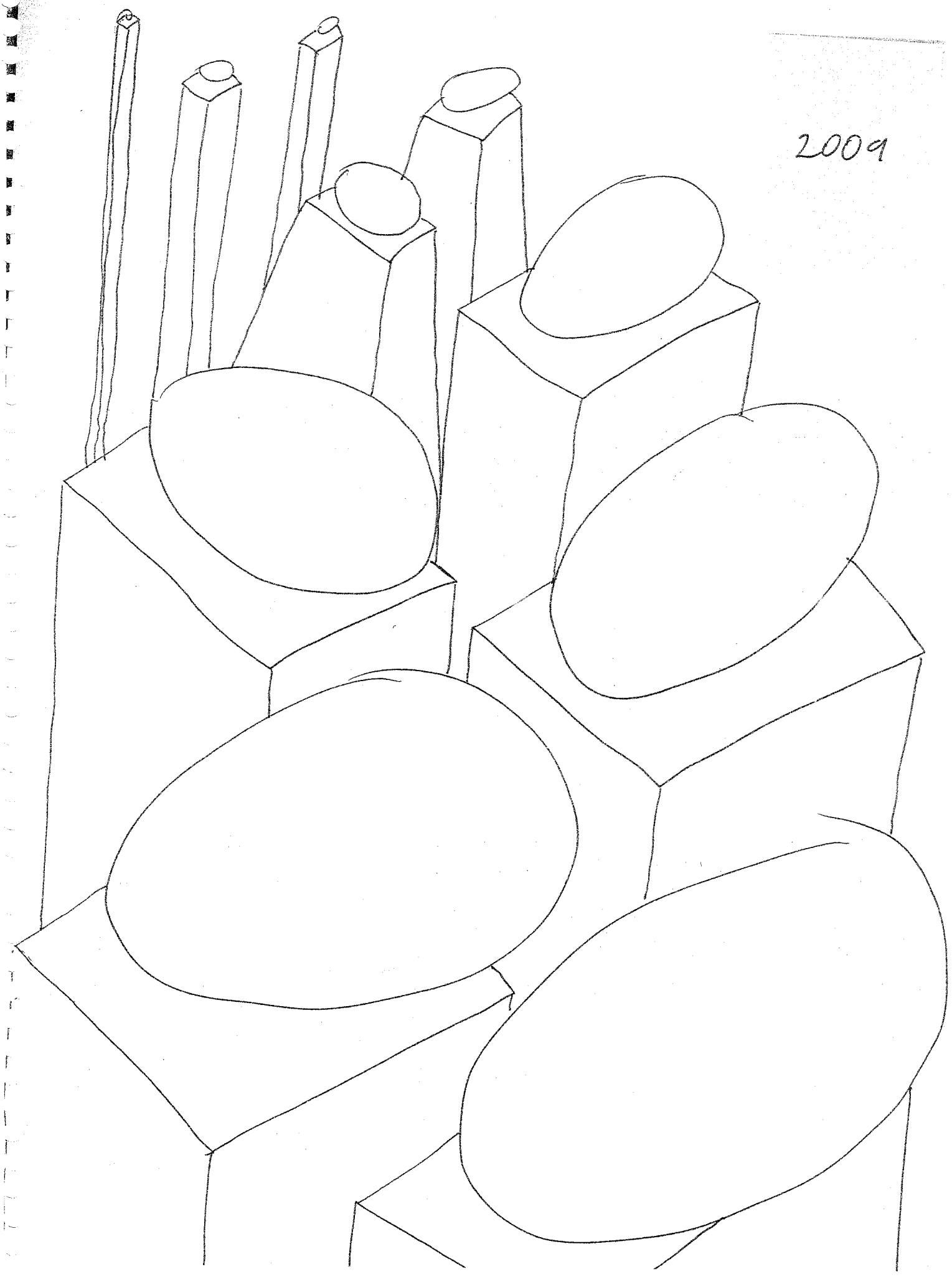


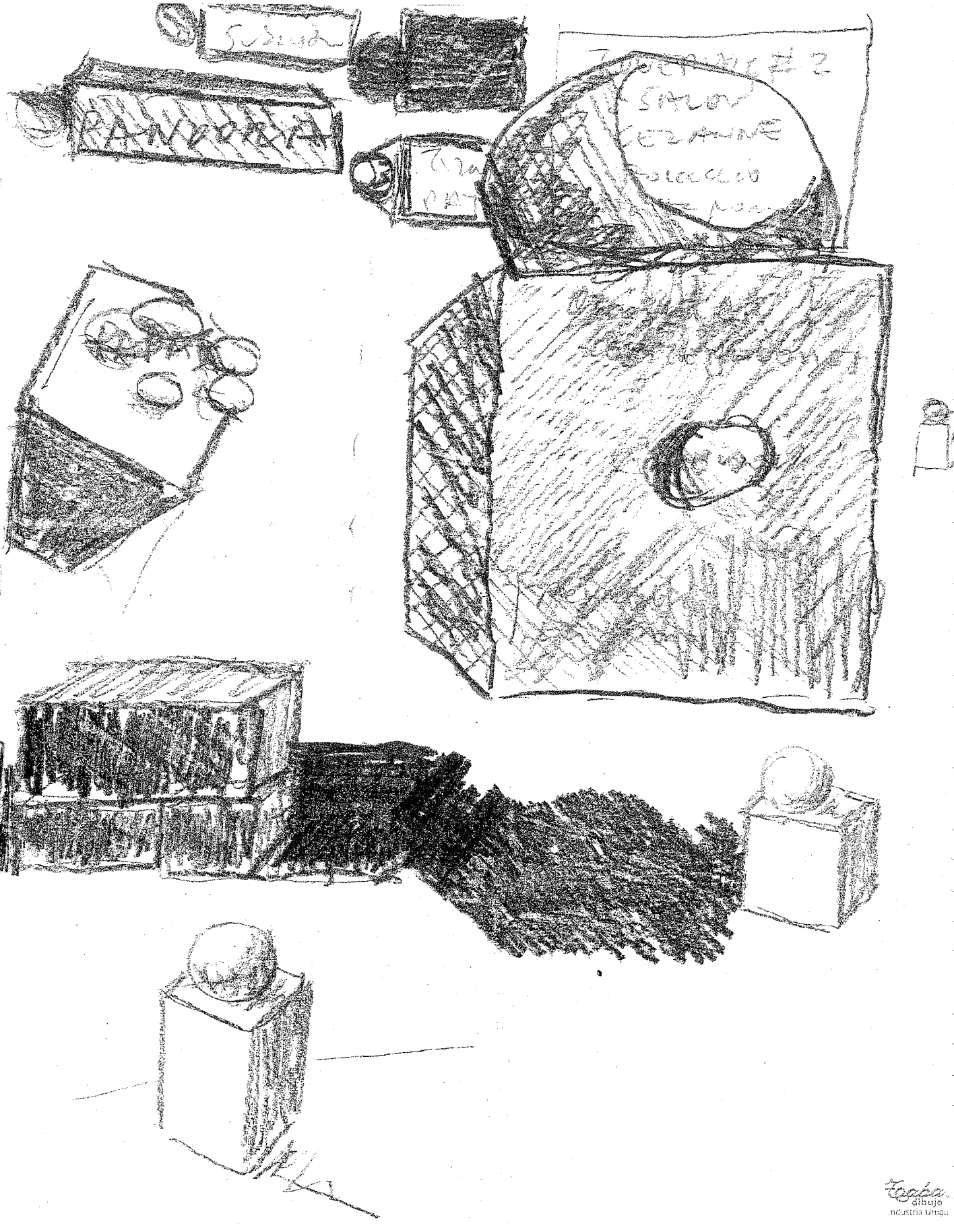

RENVEDO
RELVERDO
CAVENCHA
PENSAMENTO

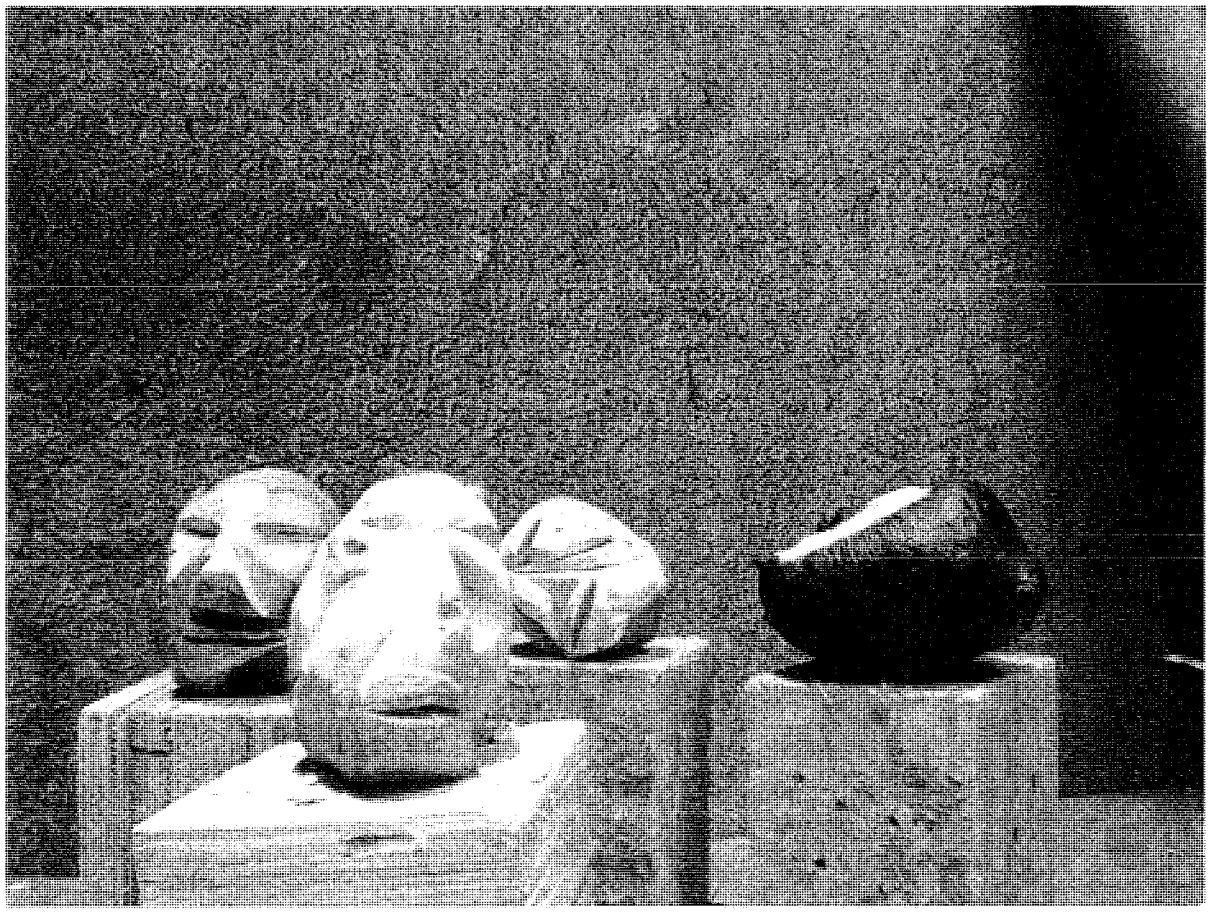


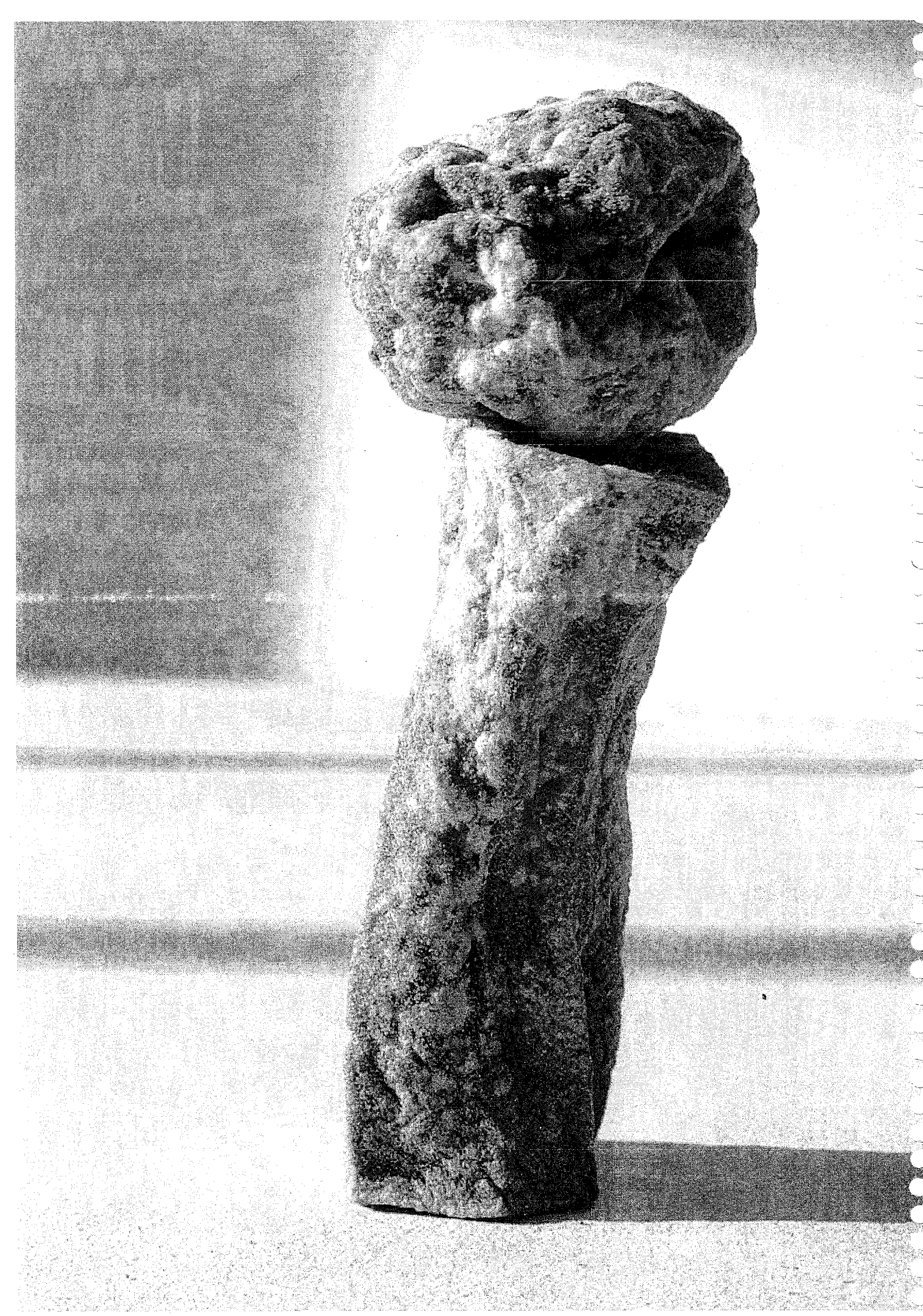


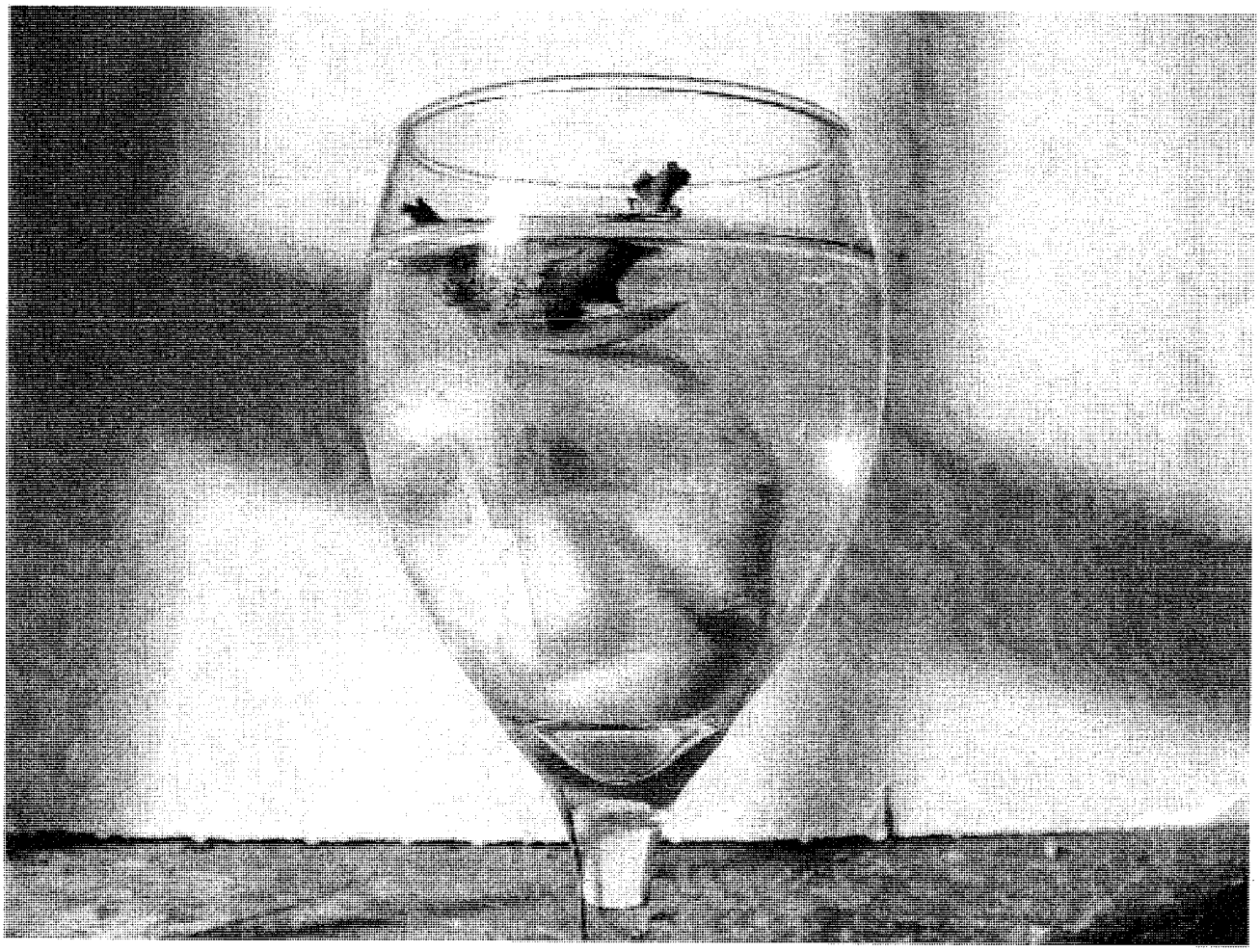


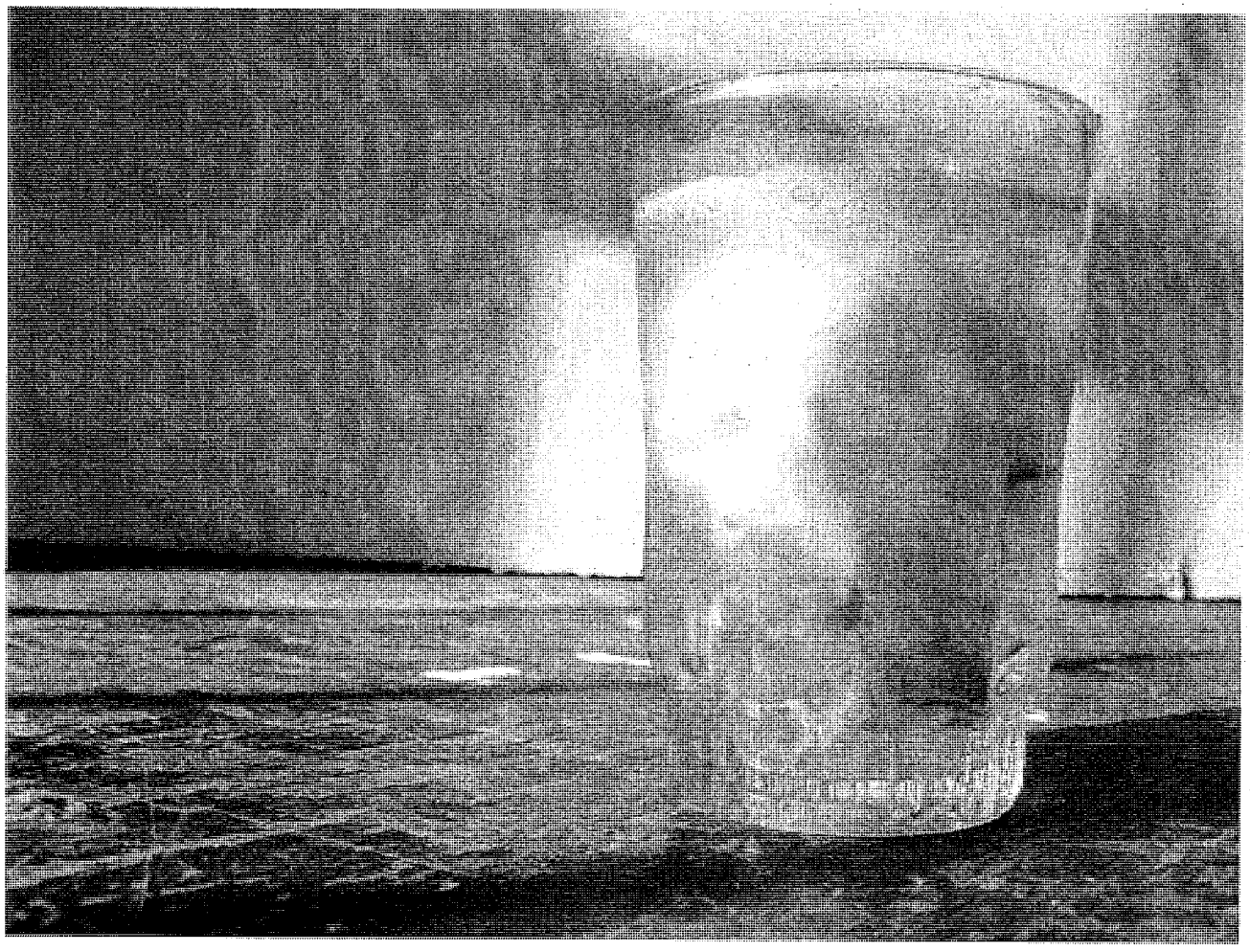

2009

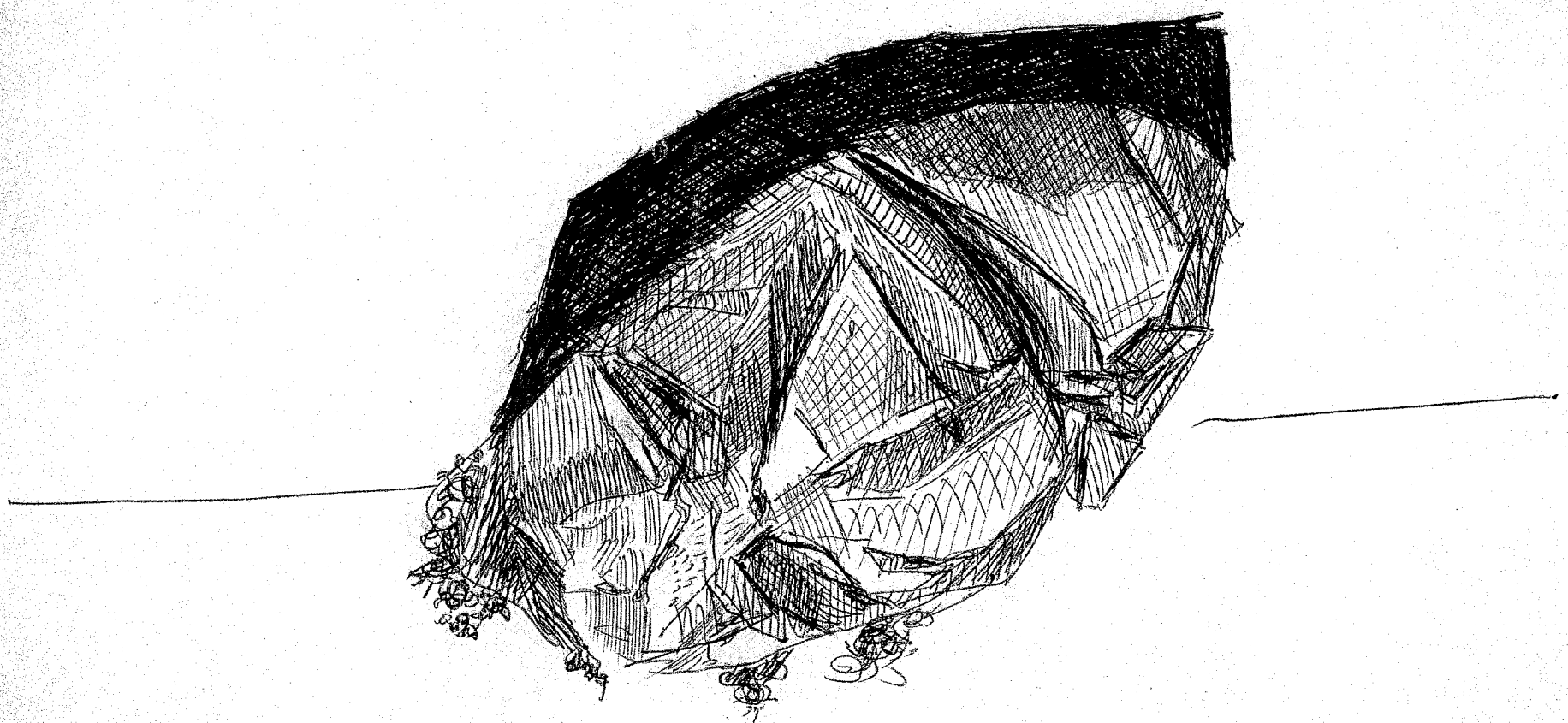

Fabra
dibujo
industria uruguaya











po que funciona el Taller de Artes Plásticas orientado por ella".

¿Cómo ha evolucionado el Taller?

"Hubo un tiempo en que estuvo en la casa paterna, en 18 de Julio, donde llevábamos a cabo el Teatro de Títeres, en lo cual éramos pioneros y logramos resultados que trascendieron lo regional, a nivel de interés del público y de la prensa".

Los que conocen solamente el Taller de los últimos años, se sorprenderían de ver los artículos periodísticos y fotografías que documentan tiempos de frenética actividad para los esposos Siniscalchi y sus alumnos: giras, celebraciones, exposiciones, desfiles en cantidad sorprendente. Entre los innumerables fragmentos de periódicos, un ejemplar de "Colonia Suiza" del 19/2/57, dice: "Felicitaciones, porque el trabajo que serenamente pero con tesón realizan los esposos Siniscalchi, ha de ser no solamente siembra fértil para nuestra ciudad, sino que saliendo de estos angostos límites, ha de recorrer el departamento y luego el país, despertando vocaciones artísticas en los espíritus infantiles..." Una foto, en otra caja, muestra una plataforma sobre la que se han colocado decorados y muñecos. Está frente a la Zapatería Werner y dice: "Hoy a las 20.30".

"¡Las Fallas! De la Fiesta de San Juan y San Pedro. Hacíamos como los españoles; esas armazones y muñecos están repletos de explosivos que hacían un espectáculo que atraía una cantidad de gente. También organizábamos la Fiesta de Carnaval con elementos decorativos hechos por nosotros. Luego eso cosas interesantes, "no tienen a nadie que los apoye".

"Y liberarse, por encima de todo. Porque de una juventud liberada se puede esperar el porvenir. Todos hablan del nuevo milenio, pero no se tiene en cuenta que ese nuevo milenio llega cuando la sociedad -afortunadamente no la nuestra- se encuentra inmersa en la más tremenda catástrofe: la guerra. ¿Qué es lo que va a cambiar en el nuevo milenio?"

Ese mensaje humanista y pacifista aparece en varios de sus trabajos, ¿no es cierto?

"Sí".

No en todos...

"No. Recuerdo que una vez se realizaban trabajos sobre esos problemas sociales, y alguien había pintado un trabajo rebuscado, con deshechos y eso; y alguien había pintado una papa. Solo una papa, y Bazurro dijo: "esto tiene más drama que aquello". Porque tenía sustancia, vigor... y ahí está la cosa.

A veces la gente dice: ¿Por qué dice que esta piedra está tan bien y la otra no? Porque las formas están hechas, en ambas. Pero en una no hay contenido. Luego está el otro pedante que indica las cosas con un pincel y ya se autodefine "artista plástico", como si yo me pusiese un cartel "médico cirujacosas como ¿por qué se mueve?, y acerca del color, y el árbol me sugería formas que no sabía expresar con palabras (ahora tampoco: el lenguaje del pintor es el pincel y la paleta). Y dije: Bueno, voy a dibujar. En esa época me apasionaban las historietas".

Esa influencia del "comic" quizás tenga que ver con esa idea narrativa que domina alguna de sus obras como "El Apocalipsis".

"Sí".

¿Cuáles son sus influencias, qué otros artistas lo han influenciado?

"He visto cosas, pero esto que estoy haciendo no tiene ninguna vinculación con lo que otros hacen. Son cosas que nacen de un estilo propio, como el paisaje uruguayo, de la comunión con la naturaleza. Yo estoy siempre disfrutando de todo esto que nos proporciona la vida, y esto es lo que reflejo en la pintura.

A veces intento ciertos desvíos, por decirlo así, a otras expresiones; pero lo hago como forma de renovación o de inquietud plástica. No con el fin de decir, voy a pintar como Picasso, o como Klee, o Mondrian; voy a pintar lo mío, que puede ser que en algún momento toque a Mondrian, como normalmente se suele tener afinidad con una persona sin que haya premeditación en ello".

Claro, porque es época de revolución, en cuanto se buscan nuevos caminos. La humanidad lo hace. Yo estoy en ese camino, pero no sé a dónde lleva el camino. Entonces se dan esas corrientes de arte que deforman -aunque en la deformidad hay forma- como en Picasso o en Klee, y que tiene interés, pero no anula lo que han conquistado otras generaciones. No es que sean mejores ni peores; es otra expresión. No crea que sea prudente negar a unos y ensalzar a otros. Yo, por ejemplo, siento placer por este parral, y siento placer por aquel pino. Y no saco el parral para darle vida al pino, ni corto el pino para ver mejor el parral.

El artista moderno sigue a ve-

nios que fueron fundamentales. Luego están los que llamamos empecinados, los que a través de todos sus años han mantenido una línea. Y eso les ha servido a los jóvenes para que puedan tener referencias sobre cómo se puede ir transformándose de un sistema a otro, de un estilo a otro de lo que hoy llamamos arte moderno".

(Los Doce Grandes Empecinados fue una exposición realizada hace unos meses, en la cual se expusieron obras de doce artistas uruguayos que comparten esas características de las que habla Siniscalchi, quien, por supuesto, estuvo incluido en la muestra)

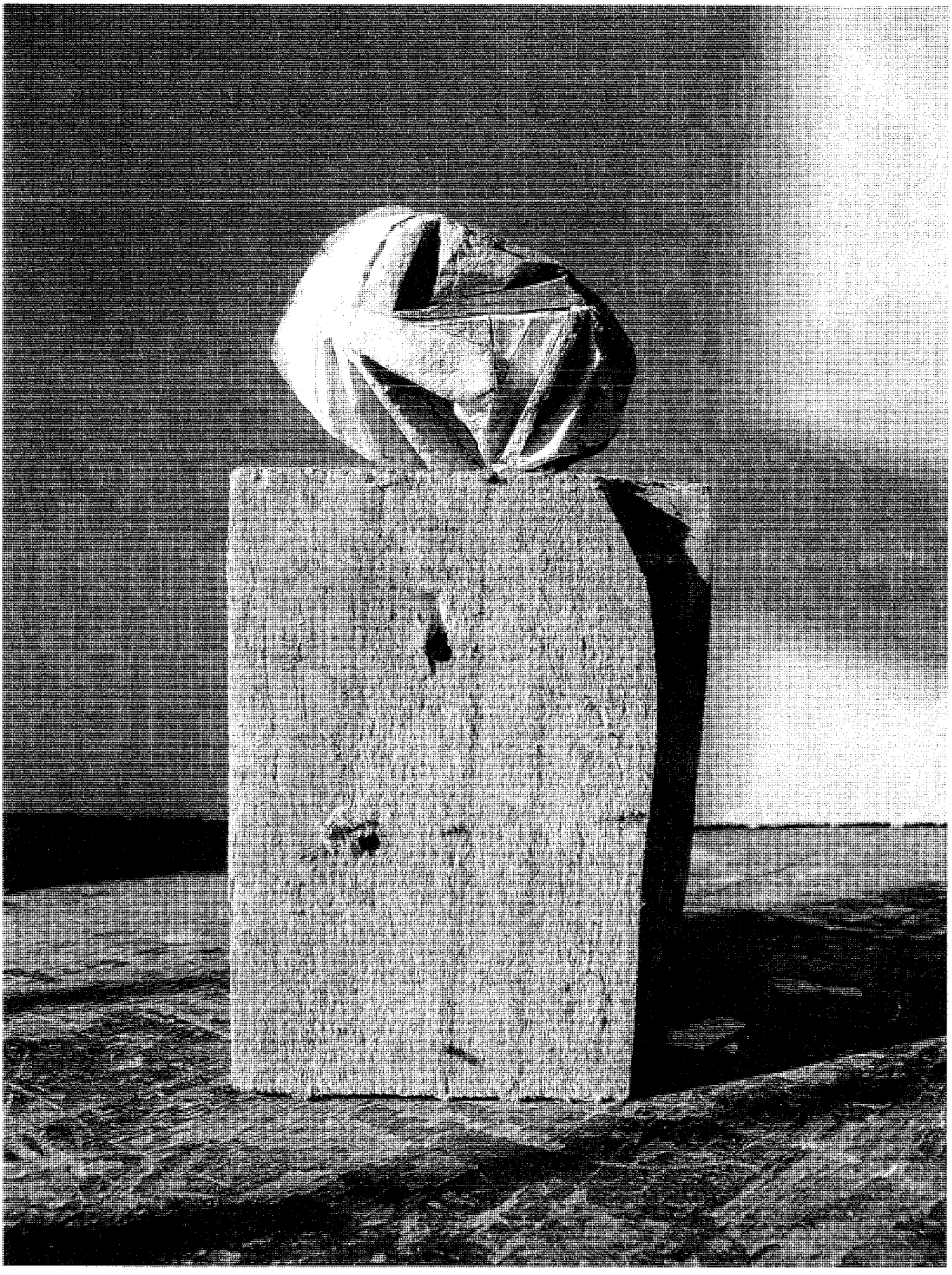
¿Cuál fue la importancia de

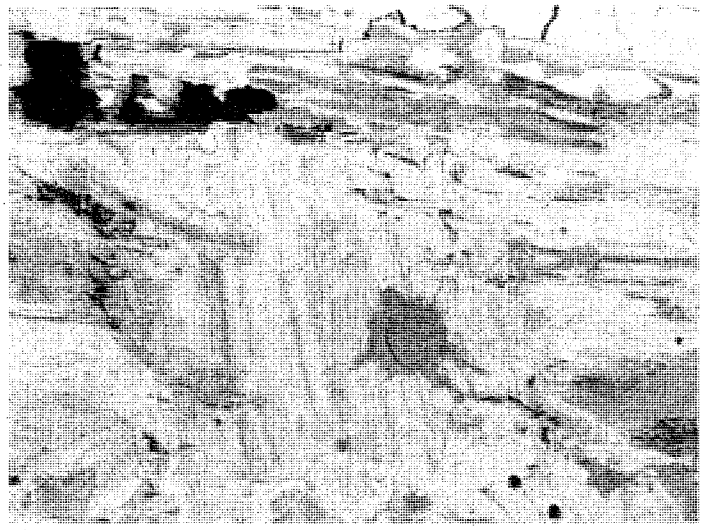
(Continúa en página 10)

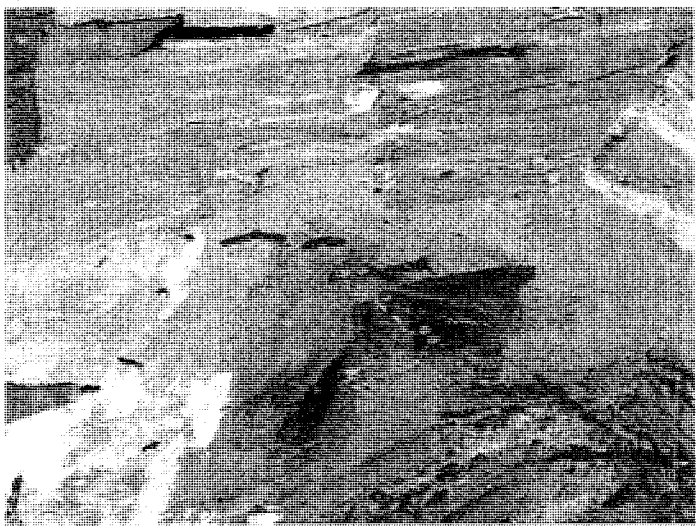
Pequeña fábula realista

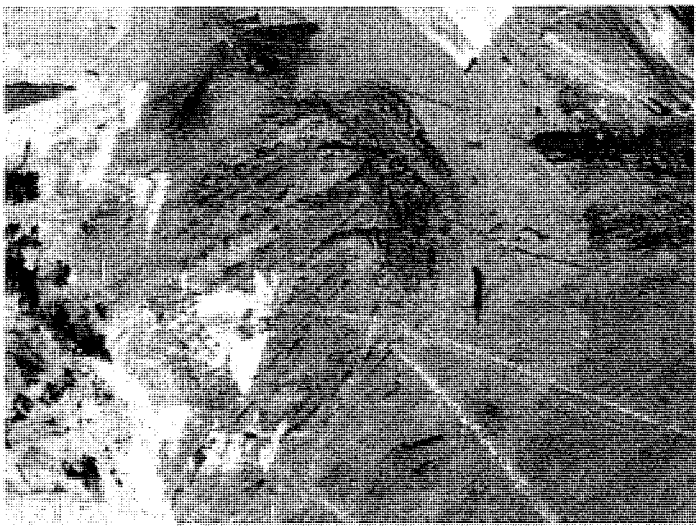
El Maestro propuso a sus discípulos que produjeran una obra sobre la injusticia, lo que algunos interpretaron en términos de una pieza de arte funcional a algunas de las causas justas.
Como sea, uno de los discípulos más avanzados trabajó días y días, noches y otras noches en una complejísima composición en la que los soldados mataban, las hombres gritaban, las mujeres arañaban, los niños también arañaban, y los gatos, y había hambre, peste, fuego y guerra. El cuadro era espeluznante.
Algunos discípulos siguieron su ejemplo, trasladando esas premisas a sus temperamentos y métodos.
Otro discípulo dibujó una papa.
El Maestro se pasea entre los caballetes, y hay quienes esperan su opinión.

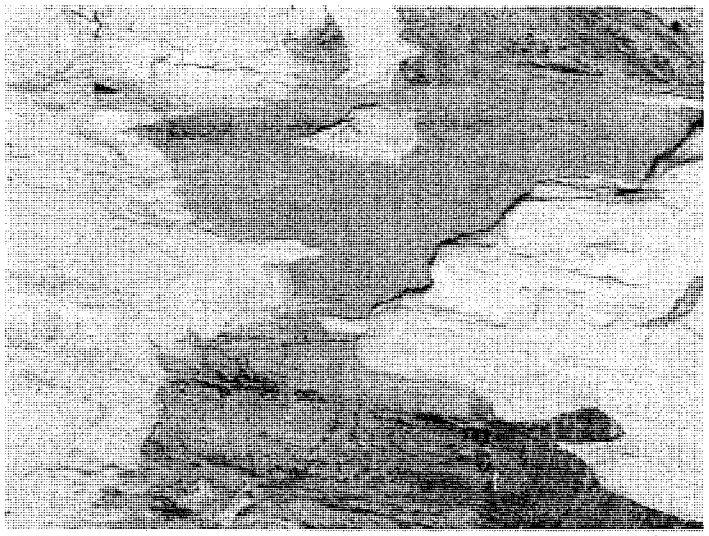
Francisco Tomsich, 2008

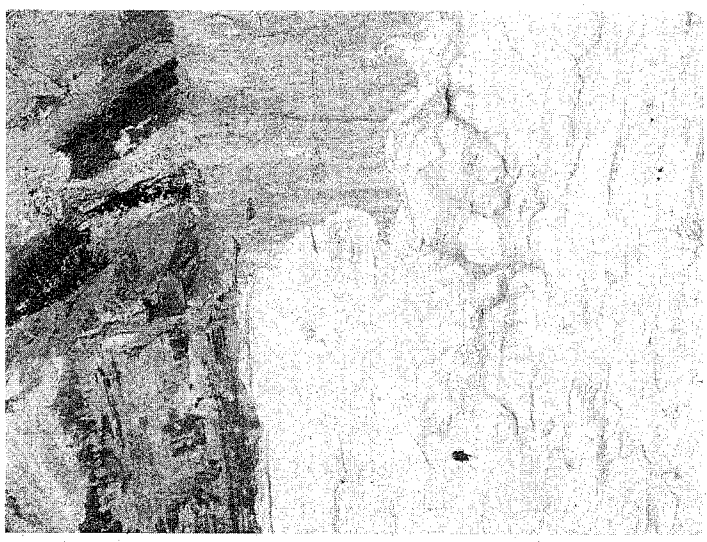


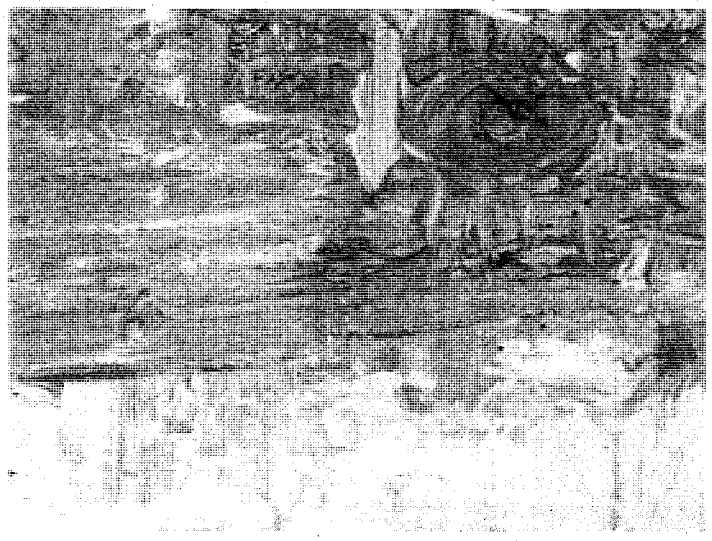


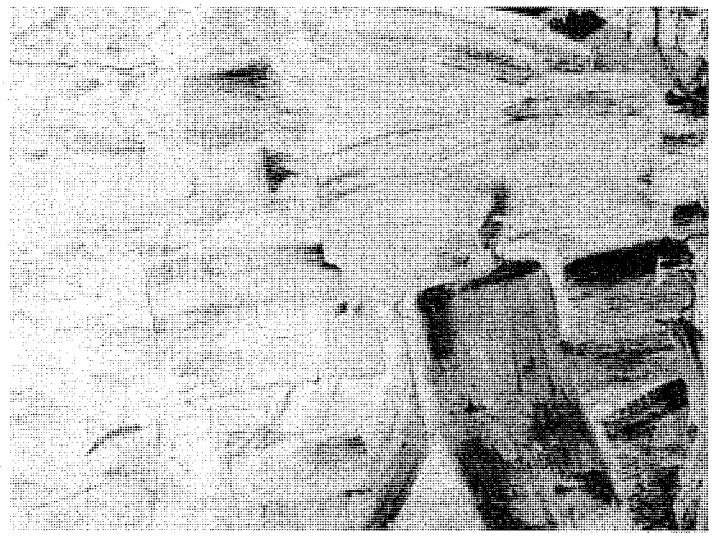


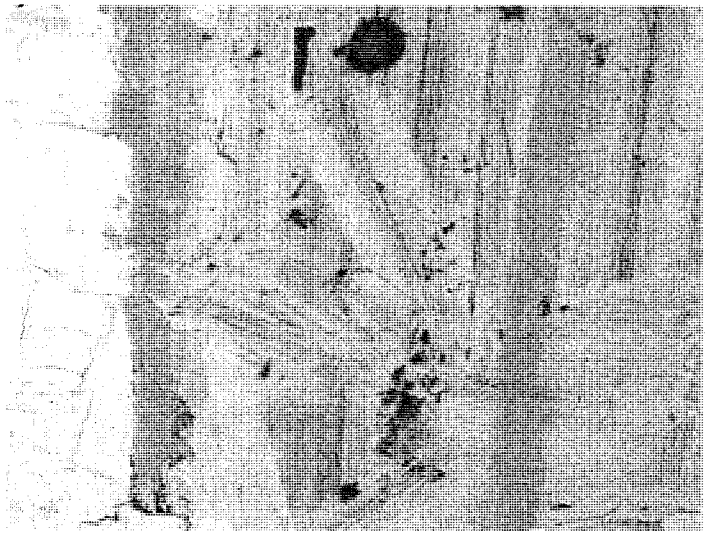


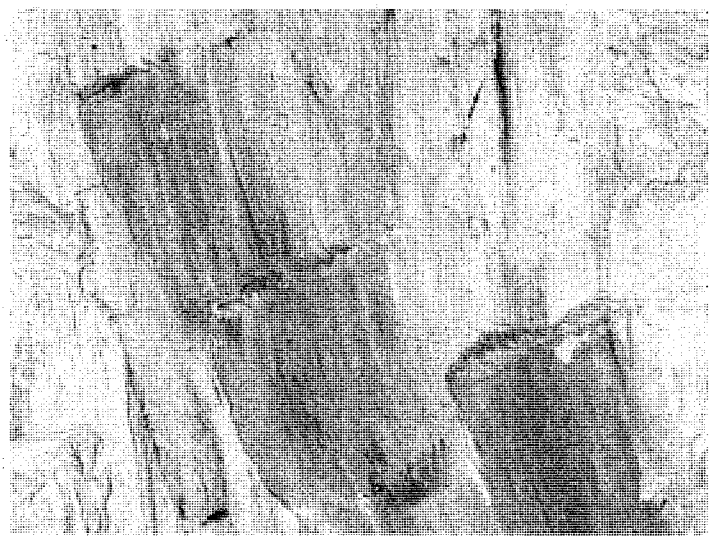












Inevitablemente pop: el alma

Francisco Tomsich

OBRA
Título de la obra: **ENSAYO SOBRE LA PERSISTENCIA**
Género de la obra: Instalación
Fecha: 2008
Composición: Tres piezas sostenidas por tablas, apoyadas contra la pared.
Medidas del conjunto: 300 por 230 cms. (Aproximado, sujeto a variables mínimas).
Detalle de las piezas:

Estudio para un autorretrato #6 (La aparición). Alquitrán y tiza escolar sobre madera compensada. (2004). Medidas de la pieza: 47,5 por 57 cms. Medidas de la tabla: 10,5 por 171 por 2,5 cms.

Estudio para un autorretrato #5 (El frondoso). Alquitrán y tiza escolar sobre madera compensada (2004). Medidas de la pieza: 39 por 42,5 cms.. Medidas de la tabla: 38 por 69 por 3 cms..

Estudio para un autorretrato #9 (El griego). Alquitrán y tiza escolar sobre madera compensada (2005). Medidas de la pieza: 49 por 55 cms. Medidas de la tabla: 7 por 58 por 10 cms.

Apuntes sobre la obra propuesta: Las piezas son algunas de las primeras obras realizadas con tiza escolar en los años 2004/2005. La serie completa (2004-2008) está compuesta en la actualidad (tras muchos descartes y selecciones) por unas 50/60 tablas, muchas de las cuales son autorretratos o estudios para autorretratos. Soportes, técnicas secundarias y materiales negros variaron en el proceso de conformación de la serie. Las piezas presentadas en esta ocasión fueron realizadas sobre alquitrán, y por tanto, un gran porcentaje del dibujo y de las sucesivas capas de polvo ha desaparecido por absorción. Los soportes de las obras, en este caso, fueron recolectadas con permiso del capataz de obra de las montañas de materiales de construcción excedentes de las obras de reconstrucción del Teatro Solís.
Las piezas presentadas, junto a todas las demás (incluyendo los tres estudios exhibidos en el 52 Premio Nacional de Artes Visuales) fueron mudadas varias veces de taller, a veces en condiciones de almacenamiento y transporte bastante frágiles.
Ensayo sobre la persistencia recoge tres estudios en cierto modo desechados del conjunto de obras "terminadas" que comparten un destino adverso: haber sido realizadas sobre alquitrán fresco. Por tanto, su actual condición es muy lejana a la que ostentaban cuando fueron realizadas (proceso documentado con algunas fotografías). Las tres piezas, realizadas en 2004, reciben un nuevo tratamiento ahora y se conforman instalación.
Utilizo el término "ensayo" desde 2007 para designar un tipo de instalación con pretensiones argumentales/ experimentales/ narrativas (plásticamente narrativas, como el friso) sobre conceptos generales, temas, disciplinas o problemas que evaden toda posible unidireccionalidad (la historia, la selección, la fractura, la persitencia) y que comparten ciertas características formales y premisas estéticas, entre las que se incluyen el uso de materiales encontrados y el homenaje explícito o glosa directa de la obra de ciertos artistas.
Este es un ensayo sobre la persistencia material. Pero también propone una poética, en tanto está realizada específicamente para esta muestra. Como toda mi obra, o al menos lo que es importante en ella, está atenta a al menos dos de mis preocupaciones centrales:

la dialéctica entre intuición y raciocinio, gesto e intelectualización, material y dibujo, etc. y el problema de la selección.

Sobre la obra en el contexto del guión curatorial (conceptos):
Se habla de los ojos como el espejo del alma. Proposición a confirmar.
El alma como esencia ("era el alma del lugar"). Lo que queda de estas tres piezas vale por su esencia: línea primaria, incisiones de sobredibujo (énfasis), rugosidades. Y el dictamen del azar, que no es azar en tanto la composición está íntimamente ligada a la estructuración formal y tiene en cuenta el soporte y sus accidentes como punto de partida de la misma.
El autorretrato: lugar donde se depositan porciones variables de alma.
El negro: la noche oscura del alma (San Juan de la Cruz). Mi obra actual es blanca por reacción.
La fragilidad, estatuto lingüístico del alma en la contemporaneidad.
El tiempo, prueba del alma.
Se puede considerar el alma como a) lo que sobrevive al cuerpo o al objeto o a la situación como una intransferibilidad (desde el punto de vista de Thánatos) o bien b) lo que se deposita en el cuerpo, objeto o situación como fuerza creativa (Eros). En todo caso, la persistencia es una de las cualidades del alma.
Los estudios (no son autorretratos plenamente aceptables como tales) como composición sin consenso.
La altura y tipo de las tablas que sostienen las obras como evidencias de una selección y un criterio. La ascensión.
El pizarrón y su tradición en el arte del siglo XX y su íntima conexión con el problema o los problemas del alma a través de la obra de Rudolf Steiner. Joseph Beuys. Tacita Dean.

APUNTES BIOGRÁFICOS
Francisco Tomsich
Rosario, 1981

Mi obra artística como conjunto y en tanto frecuento diversos registros, medios y técnicas, se centra en la dialéctica entre multiplicidad y especificidad. No creo que vida y obra puedan confundirse. El alma, en todo caso, puede ser una buena imagen de lo que una a la otra hacen significativa.

En Nueva Helvecia, de niño y adolescente frecuenté el taller de Francisco Siniscalchi, que me enseñó, primordialmente, que era posible y que era difícil ser artista en el mundo actual. En el año 1999 viajé a Suecia y visité el Museo de Arte Contemporáneo de Estocolmo. Recuerdo un video de Sam Taylor Wood y cuadros de Edvard Munch. En el año 2000 me matriculé en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. Lo abandoné pronto, pero he continuado trabajando en varias ocasiones y hasta la actualidad con varios de mis compañeros de generación. Participé en un evento neodadaísta llamado *Perro Epiléptico* en el año 2002. He experimentado con fotografía, video y performance, pero mis lenguajes más transitados son el dibujo, la pintura y la instalación. En 2003 realicé mi primera exposición individual. En 2007 recibí un Premio Beca en el 52 Salón Nacional y viajé a Berlín donde participé en una muestra colectiva con artistas de varias nacionalidades (primordialmente alemanes e islandeses). Dibujaba en los museos de antigüedades y admiré a Kattie Köllwitz y a Joseph Beuys. Desde el año 2006 trabajo con el colectivo de artistas Genuflexos en el proyecto

Francisco Tomsich

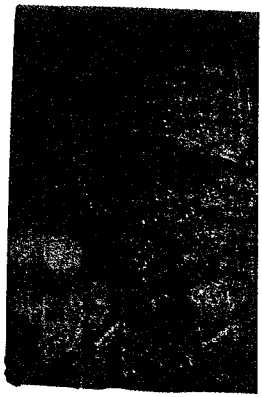
Rosario, 1981

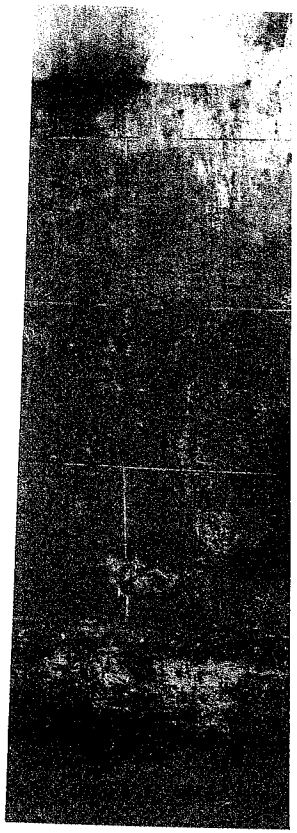
Francisco Tomsich recientemente exhibió, desde el Goethe Institut, una instalación que tituló *Die Berliner Sphinx*, en la cual, con coherencia, articuló diversas formas de registro y documentación de viaje para construir una exposición que es el resultado de una beca de estudio y residencia en la ciudad de Berlín como consecuencia del Premio Beca Ministerio de Relaciones Exteriores - Instituto Goethe, concedido por el jurado del *52° Premio Nacional de Artes Visuales*. Si bien el *Estudio.(J.T.G.)* de 2006 y las dos piezas restantes que formaron parte de su envío al mencionado certamen adquieren -junto al artista- mayor visibilidad con el citado evento, es desde el año 2004 en que Tomsich trabaja en este planteo. Acerca de él puntualiza: *la serie completa (2004-2008) está compuesta en la actualidad (tras muchos descartes y selecciones) por unas 50/60 tablas, muchas de las cuales son autorretratos o estudios para autorretratos*. En el entorno de un diálogo atento y concentrado, Tomsich menciona la particular atracción que le generó la instancia descrita en el guión curatorial en cuanto al artista como potencial sujeto y objeto de observación. Para esta exhibición, presenta la obra *Ensayo sobre la persistencia* y sobre ella señala que recoge tres estudios en cierto modo *desechados del conjunto de obras "terminadas" que comparten un destino adverso: haber sido realizadas sobre alquitrán fresco. Por tanto, su actual condición es muy lejana a la que ostentaban cuando fueron realizadas (proceso documentado con algunas fotografías). Las tres piezas, realizadas en 2004, reciben un nuevo tratamiento ahora y se conforman instalación. Utilizo el término "ensayo" desde 2007 para designar un tipo de instalación con pretensiones argumentales, experimentales, narrativas (plásticamente narrativas, como el friso) sobre conceptos generales, temas, disciplinas o problemas que evaden toda posible unidireccionalidad (la historia, la selección, la fractura, la persitencia) y que comparten ciertas características formales y premisas estéticas, entre las que se incluyen el uso de materiales encontrados y el homenaje explícito o glosa directa de la obra de ciertos artistas. Este es un ensayo sobre la persistencia material, pero también propone una poética, en tanto está realizada específicamente para esta muestra. Como toda mi obra, o al menos lo que es importante en ella, está atenta a, al menos, dos de mis preocupaciones centrales: la dialéctica entre intuición y raciocinio, gesto e intelectualización, material y dibujo, etc. y el problema de la selección.* Con una tradición ligada al conocimiento y al arte del siglo XX, dentro de un contemporáneo contexto de fragilidad, Tomsich instala en el tiempo el protagonismo de quien devela la esencia, en una selecta y personal búsqueda de íntimo consenso.

Mi obra artística como conjunto y en tanto frecuento diversos registros, medios y técnicas, se centra en la dialéctica entre multiplicidad y especificidad. No creo que vida y obra puedan confundirse. El alma, en todo caso, puede ser una buena imagen de lo que una a la otra hacen significativa.

SELECCIÓN DE EXHIBICIONES INDIVIDUALES
2005 *Die Berliner Sphinx* Goethe Institut **2007** *Fotos Encontradas* CMDF **2006** *Mudanza/Icaria* Centro MEC *2003 Jania* INJU / ECJ

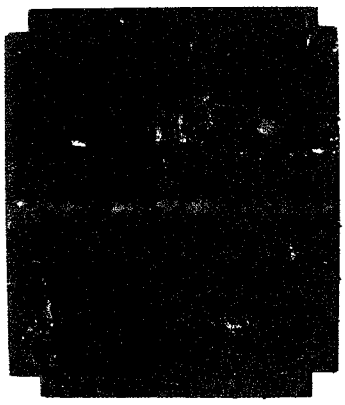
SELECCIÓN DE EXHIBICIONES COLECTIVAS
2008 *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común #1* La Coronilla; *Retratos de La Coronilla* La Coronilla, Rocha **2007** *52 Premio Nacional de Artes Visuales* Museo Nacional de Artes Visuales; *Torstrasse 111 vs Kling and Bang Gallerí* Berlín/Mitte **2006** *Taller Espacio y Frecuencia* Museo Nacional de Artes Visuales **2005** *Casablanca, Enero de 1943* Marte Upmarket

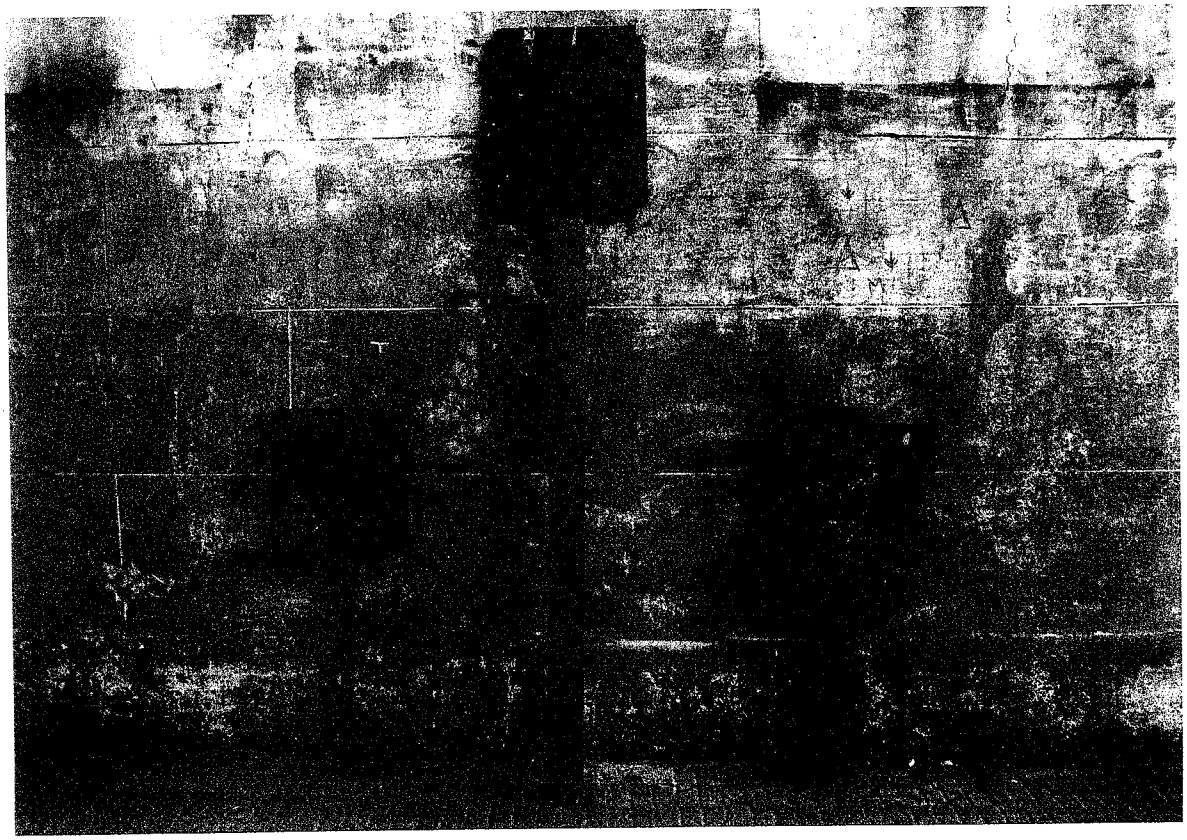


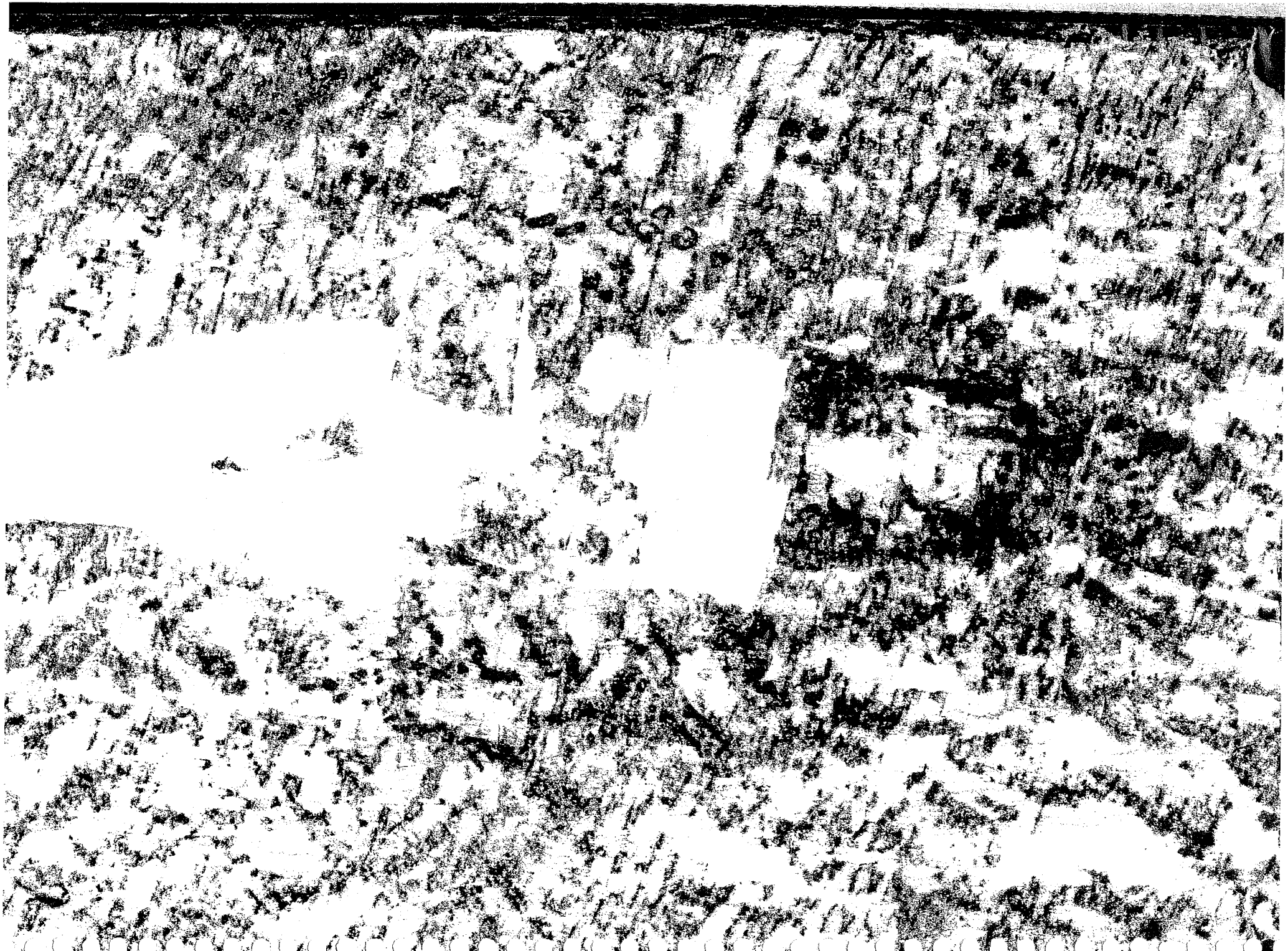


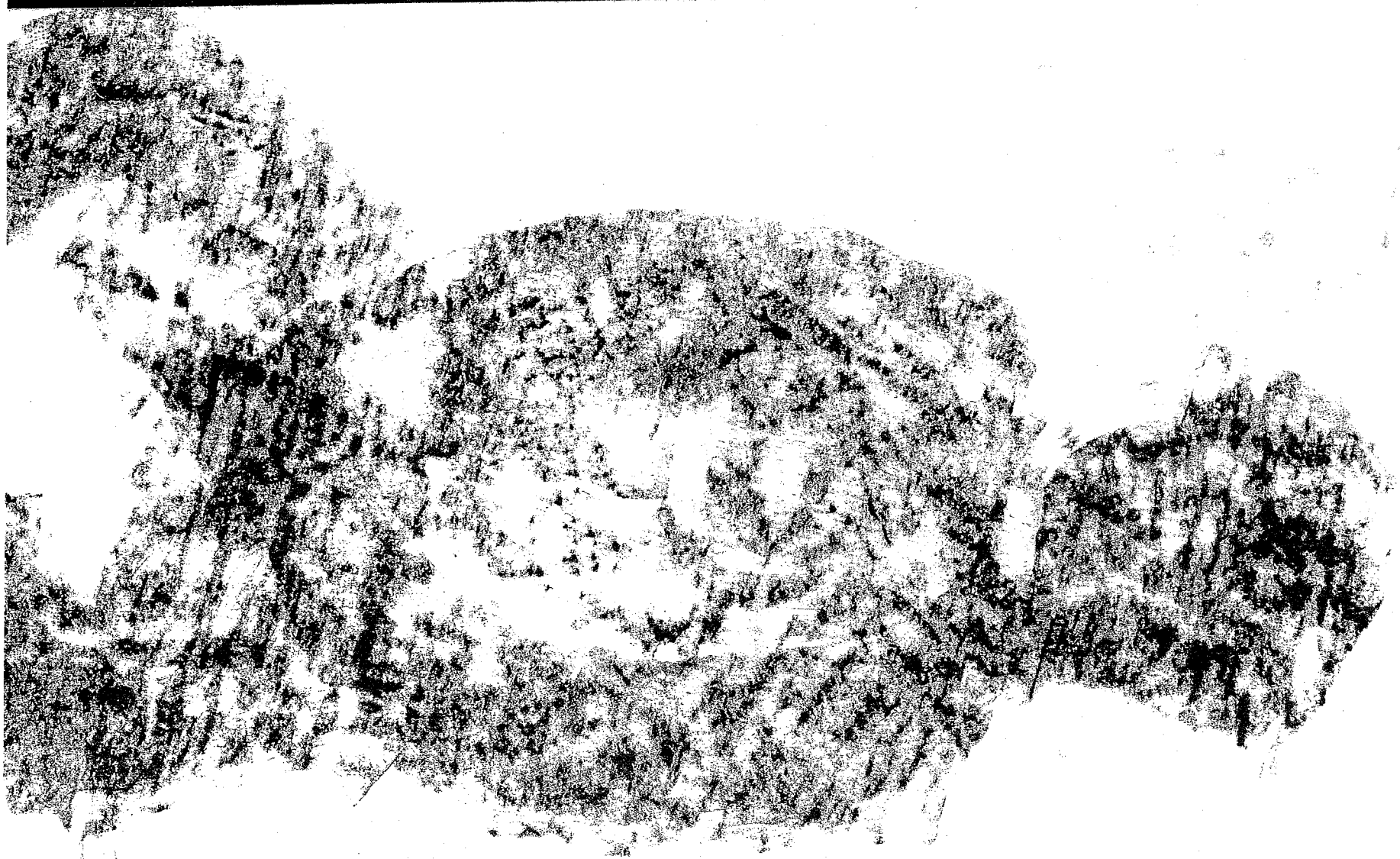
Instalación, fotografía tres piezas sostenidas por tablas, apoyadas en la pared, alquitrán y tiza escolar sobre madera compensada, 2.30 x 3 m
Fotografía Marcelo Deambrosi

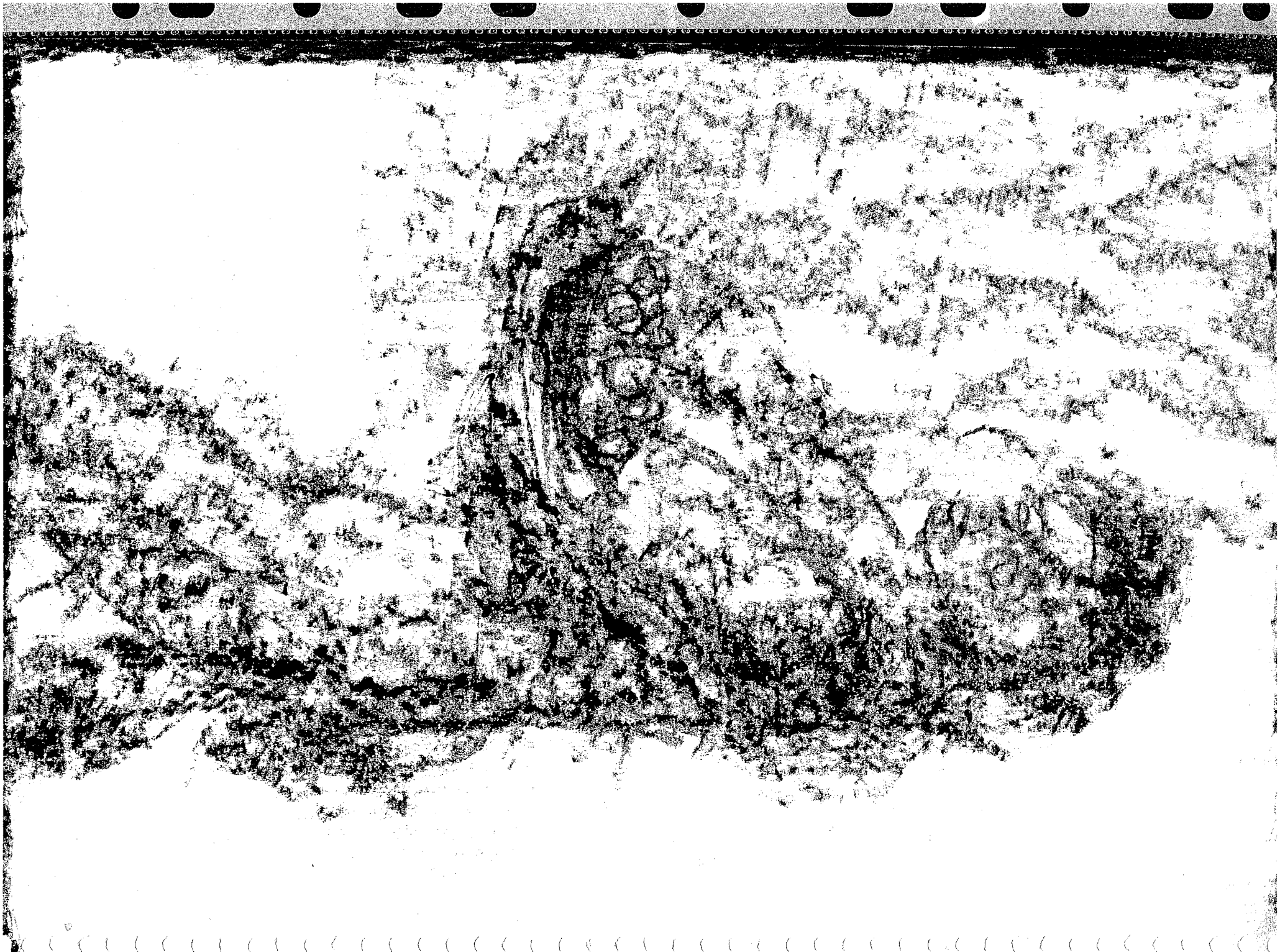
Ensayo sobre la persistencia, 2008











El movimiento físico
su concepción
(plástica)

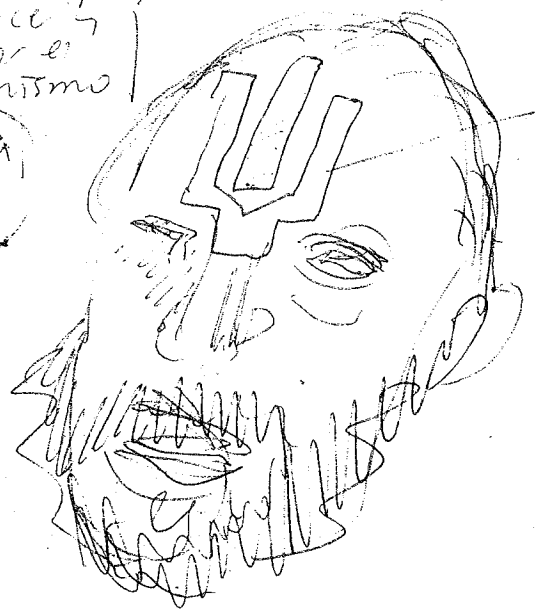
El tiempo
Reconocer
valores
arcaísmo

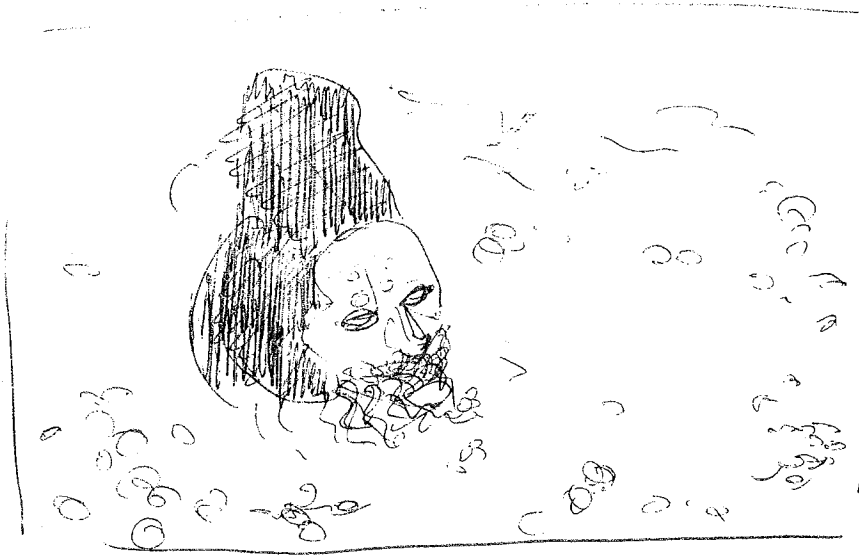
Germania
ANTE EL
TIEMPO.

Ritmos
históricos

rojo

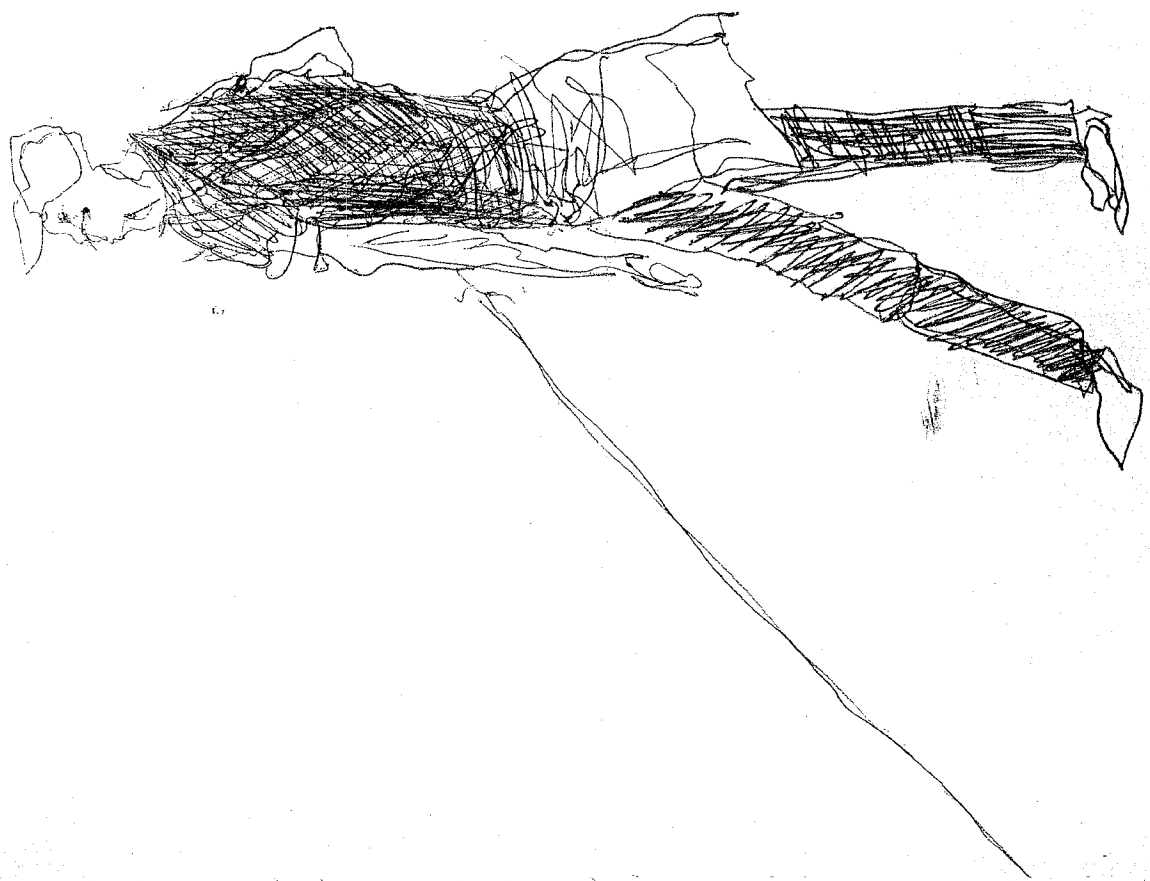
blanco





2008

PESCADOR



[AUTORES]

Dante
Gracián
Vallejo
Shakespeare
Goethe
Virgilio
Homero
BIBLIA

CASTRO

Imagen

Palabra = Idioma
Idioma = literatura

IDIOMAS / Autores (poesía, narrativa, ensayo) Mitos

Idioma

TALLER

Imagen

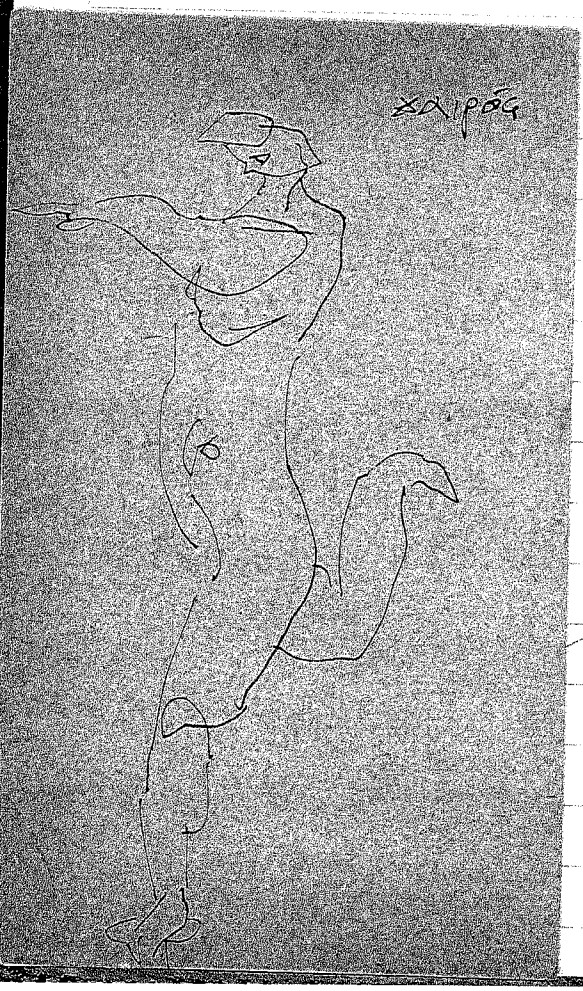
Tocar

Estudio

Ejercicio

basito en Grecia

el hombre
que sirve
de valeta



E L B A R C O

PREMISA

Performance

Cada *performer* utiliza una IMAGEN dada como punto de partida. Esa imagen, en el plano visual, implica una POSICIÓN. El objetivo es partir de la misma y desarrollar un MÉTODO (debe ser posible reproducirlo/repetirlo, por lo que ha de ser SIMPLE) que consiste en producir una SERIE de FIGURAS de carácter SIMBÓLICO. Estas FIGURAS se desarrollan siguiendo el siguiente proceso:

POSICIÓN INICIAL⇒
CONCENTRACIÓN⇒MEDITACIÓN⇒TRANSFORMACIÓN⇒ANULACIÓN

Lo que la obra enseña al espectador es ese MÉTODO.
Los tres performers desarrollan el MÉTODO simultáneamente, pero lo representan sucesivamente.
En cierto modo, son personajes, y tienen ATRIBUTOS.

2 conceptos

No hay exterior (en la imagen).
No hay interior (en la música).

Guión

La obra se realiza en y representa 7 JORNADAS.
La primera equivale a la POSICIÓN inicial.
Las siguientes cuatro a los cuatro momentos de desarrollo de la misma:
CONCENTRACIÓN
MEDITACIÓN
TRANSFORMACIÓN
ANULACIÓN
La sexta se titula: CONVERSACIÓN.
La séptima se titula NOCHE.

Cámaras

CÁMARA A: FIJA. Plano de la escena/jornada.
CÁMARA B: Primer plano de cada performer en el desarrollo de su MÉTODO.
CÁMARA C: Planos generales alternativos, primeros planos alternativos, documentación.

ILUMINACIÓN: Luz de velas.

ARTE CONTEMPORÁNEO URUGUAYO

COLECCIÓN LA COMPAÑIA del ORIL

FRANCISCO TOMSICH

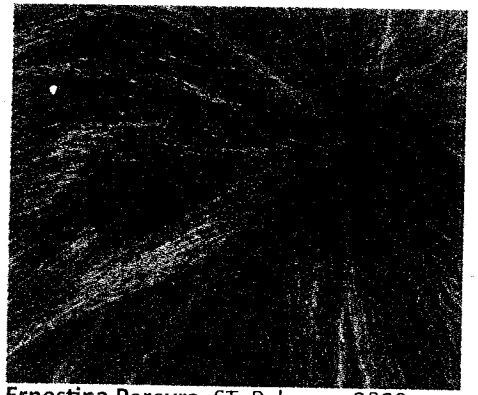
Colonia, 1981.

- Individuales destacadas:
2008: Die Berliner Sphinx. 2007: Fotos encontradas. 2006: Mudanza/ Icaria. 2003: Jania.
- Colectivas destacadas:
2008: "Inevitablemente pop El alma". Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común #1: La Coronilla. 2007: Torstrasse 111 vs. Kling & Bang Galleri.
- Premios:
2006: Premio Beca 52º Premio Nacional de Artes Visuales "María Freire".

- Outstanding Individual Shows:
2008: *Die Berliner Sphinx*. 2007: *Fotos encontradas*. 2006: *Mudanza/ Icaria*. 2003: *Jania*.
- Outstanding Group Shows:
2008: *"Inevitablemente pop El alma". Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común #1*, La Coronilla. 2007: *Torstrasse 111 vs. Kling & Bang Galleri.*
- Awards:
2006: Scholarship Award of the 52nd National Award of Visual Arts "María Freire".

Arriba: **93** - ***Serie Casablanca - enero 1943, I***, 210 x 130 cm
Abajo de izq. a der.: **94** - ***Serie Casablanca - enero 1943, II***, 122 x 92 cm. **95** - ***Serie Casablanca - enero 1943, III***, 118 x 82 cm

Martín Pelenur, *ST*, 2007



Ernestina Pereyra, *ST* -Pelucas-, 2008

serie *Mosaicorrompecabezas*, 2001

Diego Piriz, *Gotúbelo*, 2005

Alejandro Goñella, *ST* -Retratos-, 2007

Sergio Porro, *ST* -Blanca Nieves-, 2001

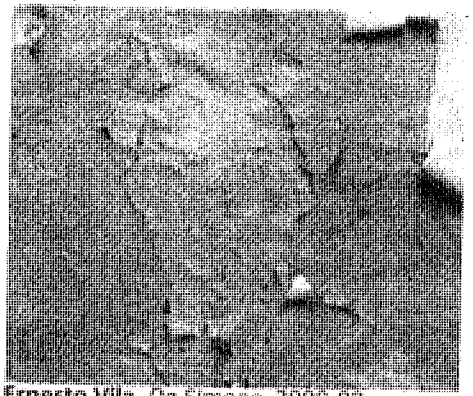
Guillermo Stoll, *ST*, 2008

Gustavo Tabares, *"La muerte de Clark Kent"*, 2008

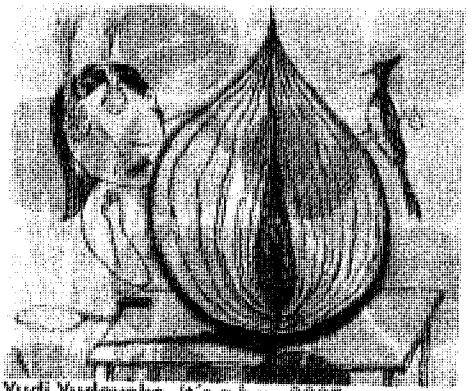
Francisco Tomsich, *Serie Casablanca - enero 1943, III-*, 2006

Pedro Tyler, *Nosotras*, 2006

Cecilia Vignolo, *Paisaje líquido*, 2008

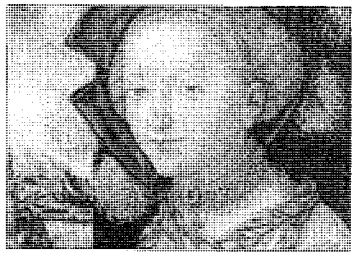


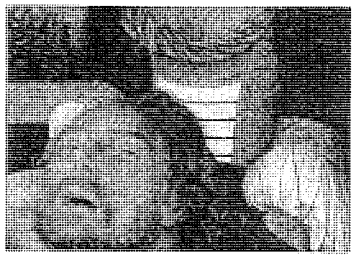
Ernesto Vila, *De Simone*, 2000-08



Yudi Yudoyoko, *It´s a boy*, 2007

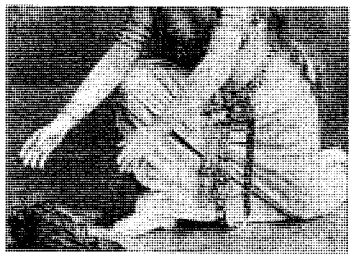
Algunas de las imágenes que figuran aquí son fragmentos de las obras.
Todas las fotografías son de Antonella de Ambroggi, excepto las de Enrique Aguerre y Alberto Lastreto que fueron proporcionadas por los artistas.





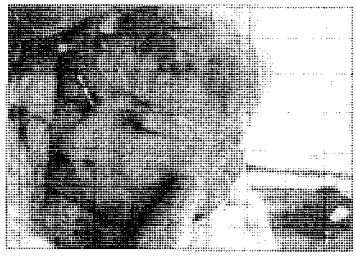
10

11

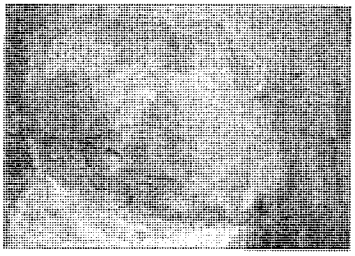


12

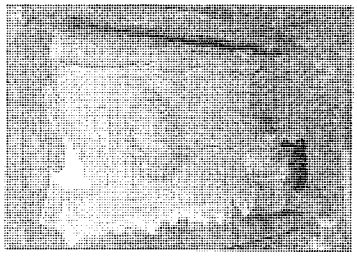
13



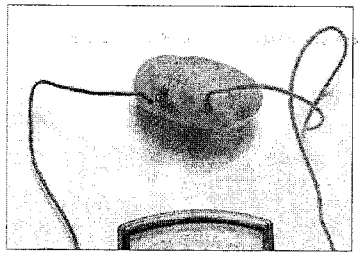
14

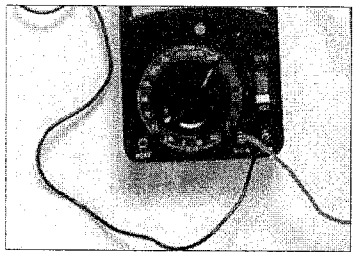


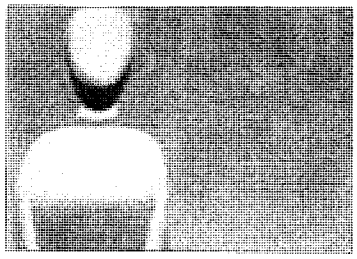
15

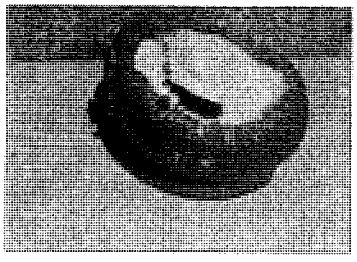


16

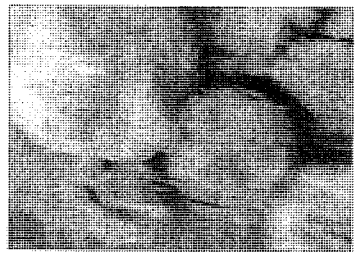


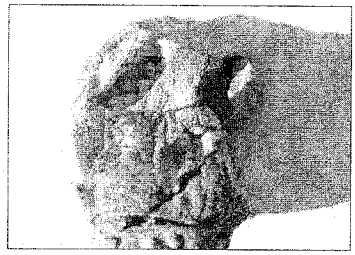


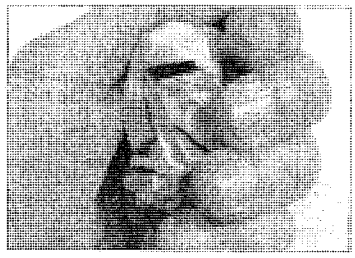


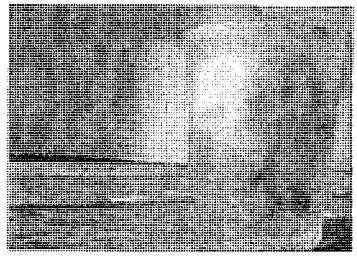


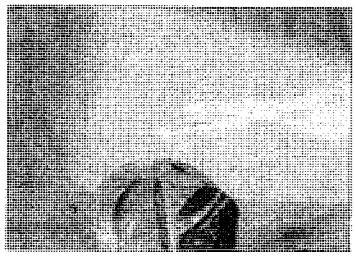
19











20

1 En cuadros y
2 dibujos digitales aparecen las cabezas cortadas, desde 2003.
3 También en piezas más estimables, en estudios de esculturas realizados en museos
4 o en pinturas como este *Dialogo* (Técnica mixta sobre cartón), de 2003.
5 En 2008 comencé a combinar mis investigaciones en el tema de la perspectiva con las cabezas caídas, los museos
6 y las alegorías, tema en el que trabajo especialmente en el marco del colectivo *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común*, un grupo de artistas que realizan expediciones a diversas localidades con el fin de realizar retratos de sus habitantes.
7 También he desarrollado un archivo de cabezas: un policía mexicano, cuya cabeza fue abandonada en la calle,
8 legionarios españoles, soldados chinos en Japón,
9 esculturas.
10 Algunos cuadros que tratan el tema han sido especialmente importantes en la configuración de cierta parte de mi obra (pintura/dibujo) y también en el proceso de trabajo en las papas. Las cabezas aparecen en varios temas bíblicos tratados por pintores de todas las épocas. Lucas Cranach, por ejemplo, se ocupó en varias ocasiones de la figura de Herodías, que porta la cabeza de Juan el Bautista en un plato. En los museos de Berlín trabajé sobre algunas escenas similares, incluso pintadas por mujeres, en Setiembre/Octubre de 2007.
11 El cuadro de Caravaggio representa a David con la cabeza de Goliat. Algunos dicen que la cabeza de éste último es un autorretrato del pintor, lo cual es probable. El artista inglés Derek Jarman también ha trabajado sobre cabezas, siguiendo los pasos que llevan de la máscara funeraria de Blake a Francis Bacon.
12 También ha sido el tema de escenas propiamente dichas.
13 Boticelli se ocupó, como muchos otros artistas e inclusive Caravaggio. de Judith, cuya asistente lleva la cabeza cortada de Holofernes.
14 Mi padre dormido, una fotografía de 2006.
15 *Estudio* (Pasteles diluidos sobre empapelado y lápiz, 35 por 35 cms, 2008)
16 *Pieza demoledora* (Instalación, medidas variables, 2008)
17 El argentino Víctor Grippo trabajó con papas gran parte de su vida. Aquí, un objeto de 1972: la papa, mientras vive, alimenta un tester. Descubrí la obra de Grippo al mismo tiempo que, partiendo de dibujos y pinturas que leían los *Campesinos* de
18 Malevitch, comenzaba a tallar papas. También pinté algunas
19 con óleo.
20 Algunos ejemplos de trabajos, experimentos y piezas con papas realizados durante el año 2008. Algunas (muchas) persisten en mi taller. A veces parecen piedras.

OBJETIVOS

TRATADO DE LA PAPA, OAXACA
2009

El artista en residencia desarrolla dos investigaciones centrales:
1 Un estudio sobre escultura antigua/ tradicional/ popular local en museos, ferias, talleres, colecciones locales de arte, etc.
Dicha investigación está orientada hacia la producción de DIBUJO, entendido éste como herramienta privilegiada de una hermenéutica de la relación entre naturaleza y cultura. Los materiales utilizados para realizar estas piezas han de ser, en lo posible, de manufactura local.
2 Un estudio sobre la papa (patata) en Oaxaca, sus variedades locales, las características de éstas, sus usos culinarios, su importancia antropológica y cultural. Esta investigación se desarrolla mediante RECORRIDOS por la localidad y sus zonas adyacentes, la búsqueda de expertos y/o técnicos en el tema y su asesoramiento, el análisis del mercado local de la papa y sus variables, etc. El resultado de esta investigación es un TEXTO titulado "Tratado de la Papa, Oaxaca." Dicho texto integra la documentación, manipulada con una intención estética, de los documentos de tales recorridos, entrevistas y testimonios orales, mapas, facturas, etc.

Estas dos investigaciones tienen como objetivo la PRODUCCIÓN de un número no determinado (pero mensurable en centenas) de piezas (objetos escultóricos). Éstas son PAPAS (patatas) talladas con herramientas comunes como cuchillos y navajas, y gubias. Éstas herramientas han de ser de manufactura local y, en lo posible, prestadas.
Dichas piezas han de conformarse enrevesada lectura de la investigación **1** y jugoso diálogo con la investigación **2**.
Representan cabezas.
Durante el período de la residencia, el artista investiga en las propiedades de esos objetos y su relación con el ambiente de su "laboratorio" (el taller), sus condiciones de conservación, las sobrevivencias, etc. Sobre dicho proceso producirá un INFORME.

El objetivo de este objetivo es la producción de una INSTALACIÓN titulada "Tratado de la papa, Oaxaca/Escenas". Dicha obra es el resultado final del proyecto de residencia y puede integrar o no documentación diversa del proceso, los textos e informes y los dibujos producidos en el marco de la investigación **1**.
Los requerimientos materiales de dicha instalación, por definición POBRE, no han de ser determinados a priori, pero por razones presupuestales se sugiere contemplar la compra de objetos de manufactura local tales como platos, vasijas, mesas rústicas, etc.
"Tratado de la papa, Oaxaca/Escenas" integra las piezas producidas durante el período de residencia en GRUPOS que representan escenas, en COLECCIONES, como OBJETOS y como ESCULTURAS propiamente dichas.

Cronograma/ Disciplina
Durante un período estimado de dos semanas, el artista se ocupa solamente de desarrollar las investigaciones **1** y **2**.
El resto del tiempo, continúa con las mismas y se ocupa de la producción de las piezas que integrarán la obra final.
En un período ulterior, produce el ensayo, el informe y se ocupa de formular y determinar exactamente las cualidades de la obra final.
La producción de la obra final se realiza durante todo el período de la residencia.

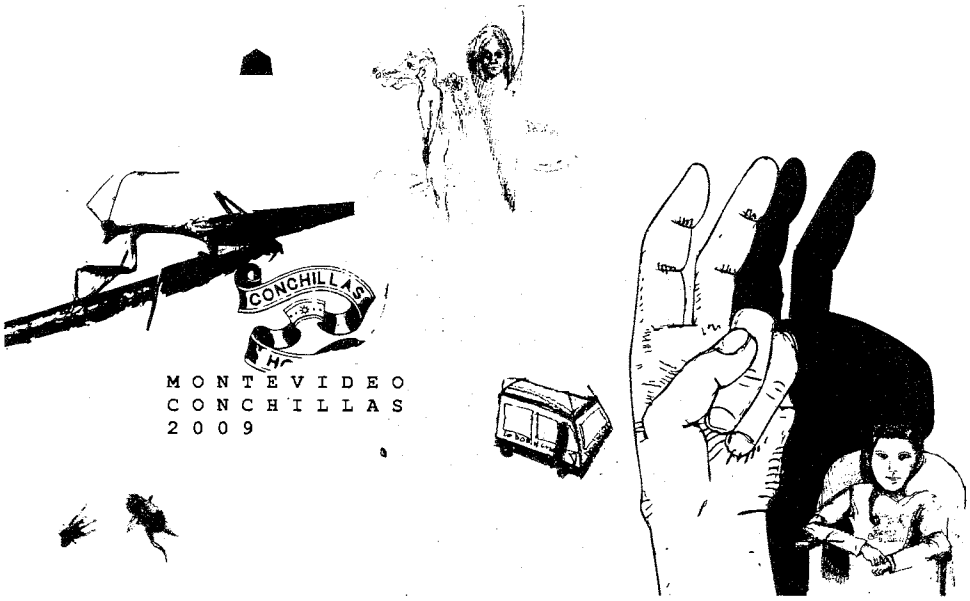
El artista ha de producir y explicitar en un texto o gráfico una DISCIPLINA estricta de trabajo a determinar según las condiciones dadas por el medio y sus características. Dicha elaboración ha de tener en cuenta desde horarios de espacios de trabajo y museos hasta temperaturas ambientes en el taller y su influencia en las piezas realizadas, gastos y transportes, etc. La intención de tal proyecto de disciplinamiento es integrar en este proyecto un sector de mi obra que, desde la lectura de autores místicos como San Juan de la Cruz y San Ignacio de Loyola investiga en la tradición de obra que elaboran el proceso artístico como formalización de un desarrollo espiritual y factor de cambio interior. Sobre el particular me gustaría (pero no puedo prometerlo) producir una serie de textos, esquemas, listas y objetos, frecuentes en mi obra, que formulen los parámetros y los resultados de esa exploración.

#2

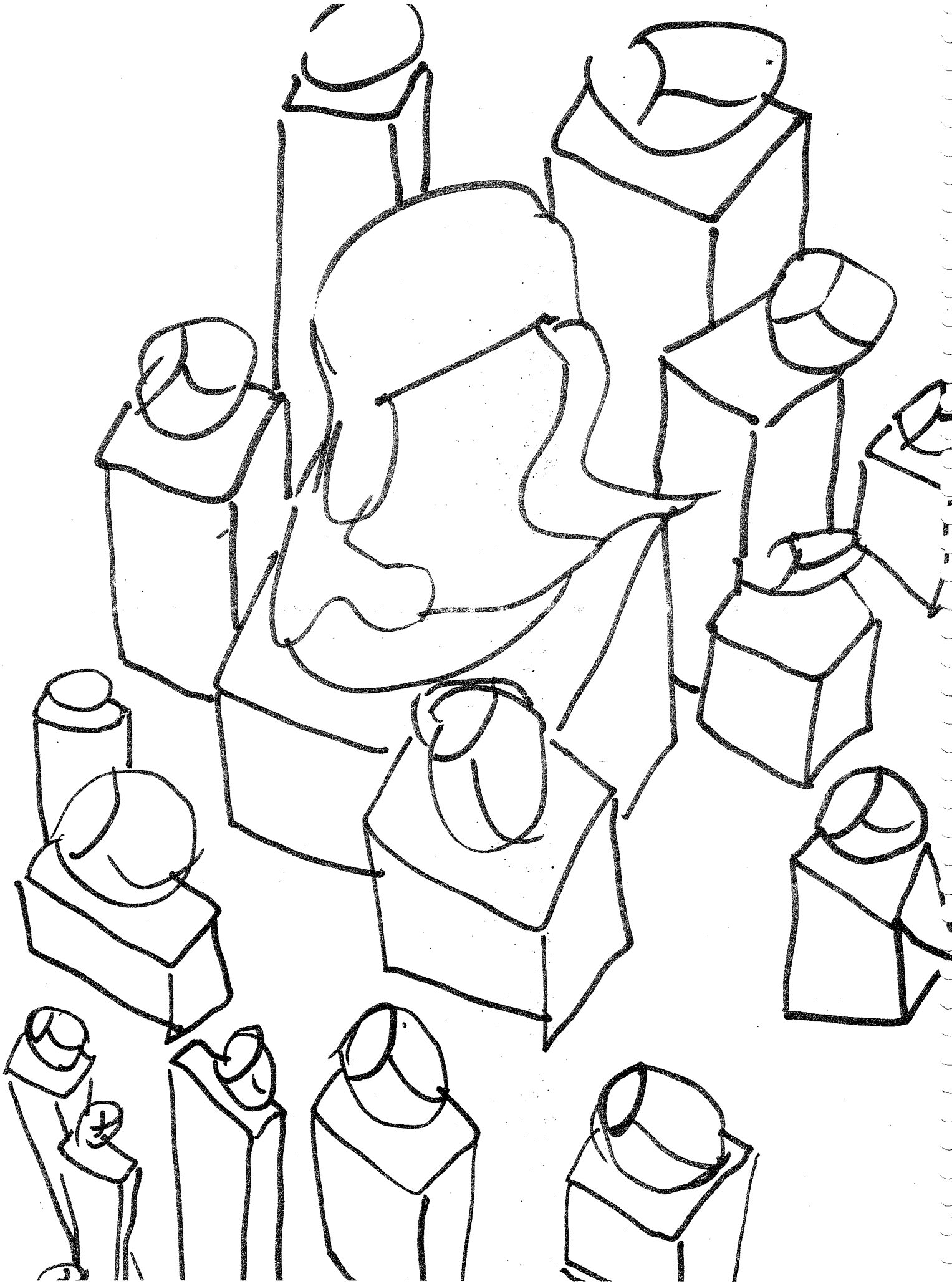
LILIANA FARBER
ALEJANDRO FERNÁNDEZ
RUTH FERRARI
MARIANA FIGUEROA
DIEGO FOCACCIO
ALEJANDRO GONELLA
VLADIMIR GUICHEFF
JUAN MARTÍN LOPÉZ
GERARDO PODHAJNY
JORGE PORTILLO
GUILLERMO STOLL
FRANCISCO TOMSICH
MARIANA URES
NOELIA VARELA
MARTÍN VERGES

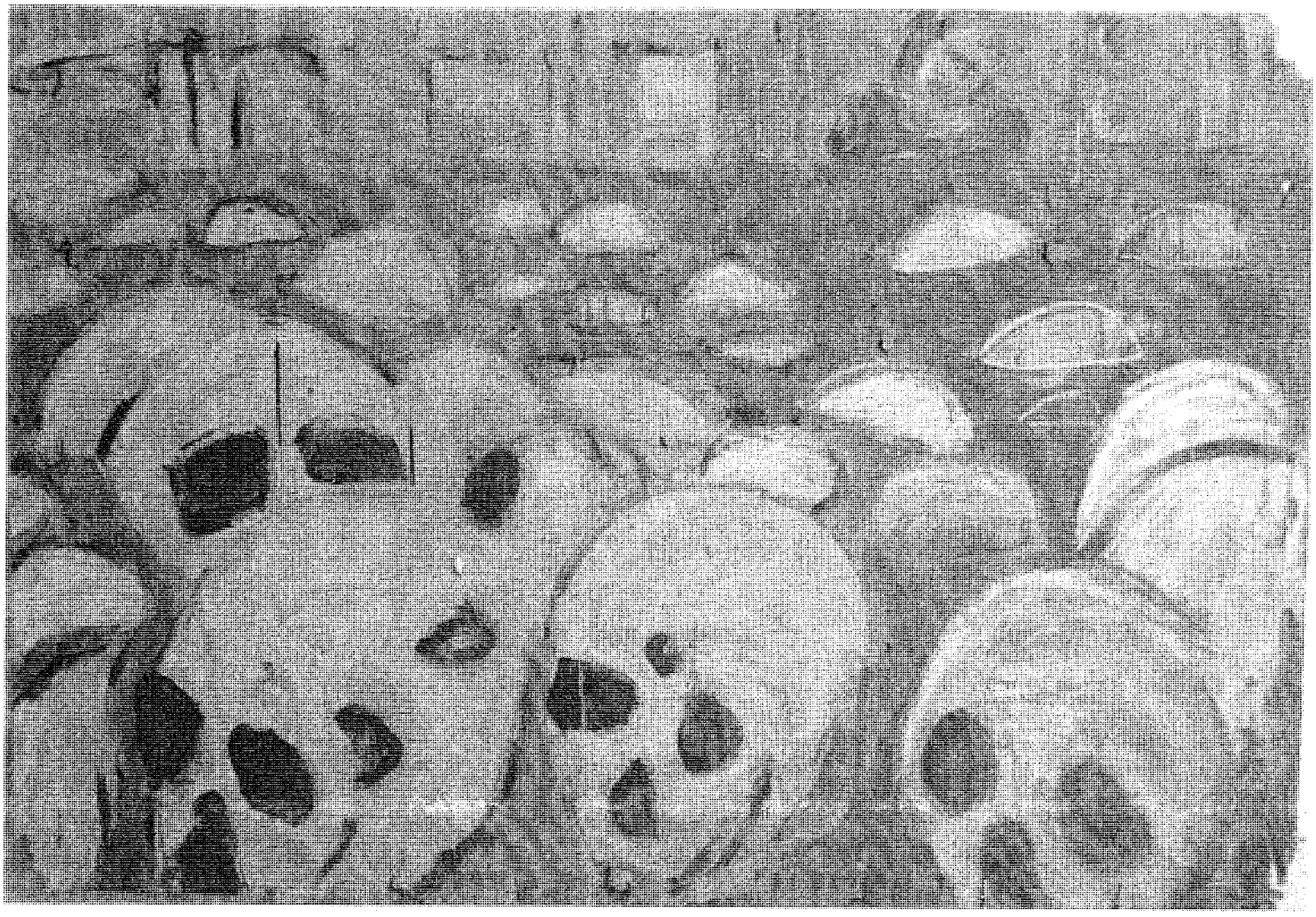
Conchillas

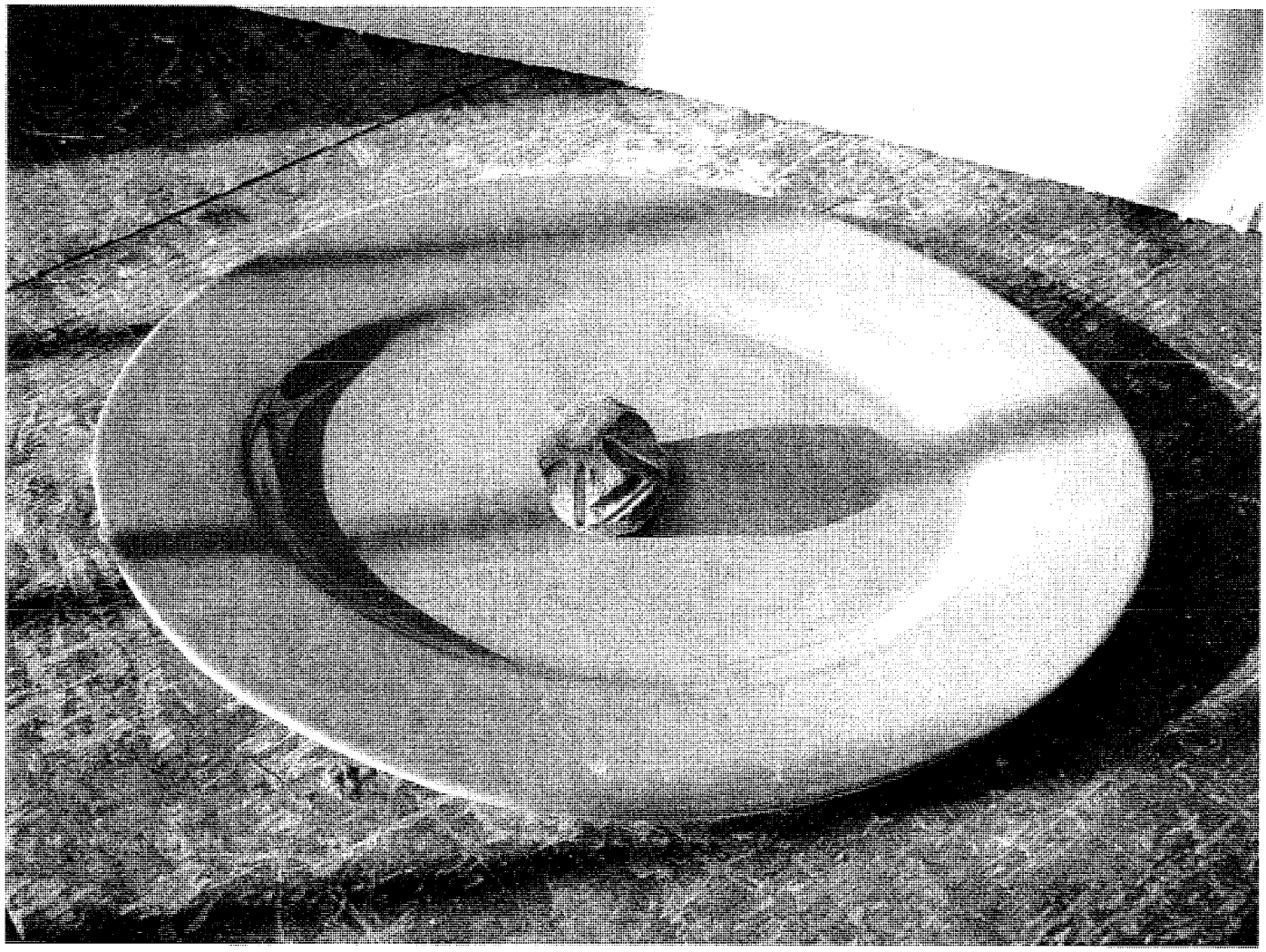
TRASPUESTO DE UN ESTUDIO
PARA UN RETRATO COMÚN

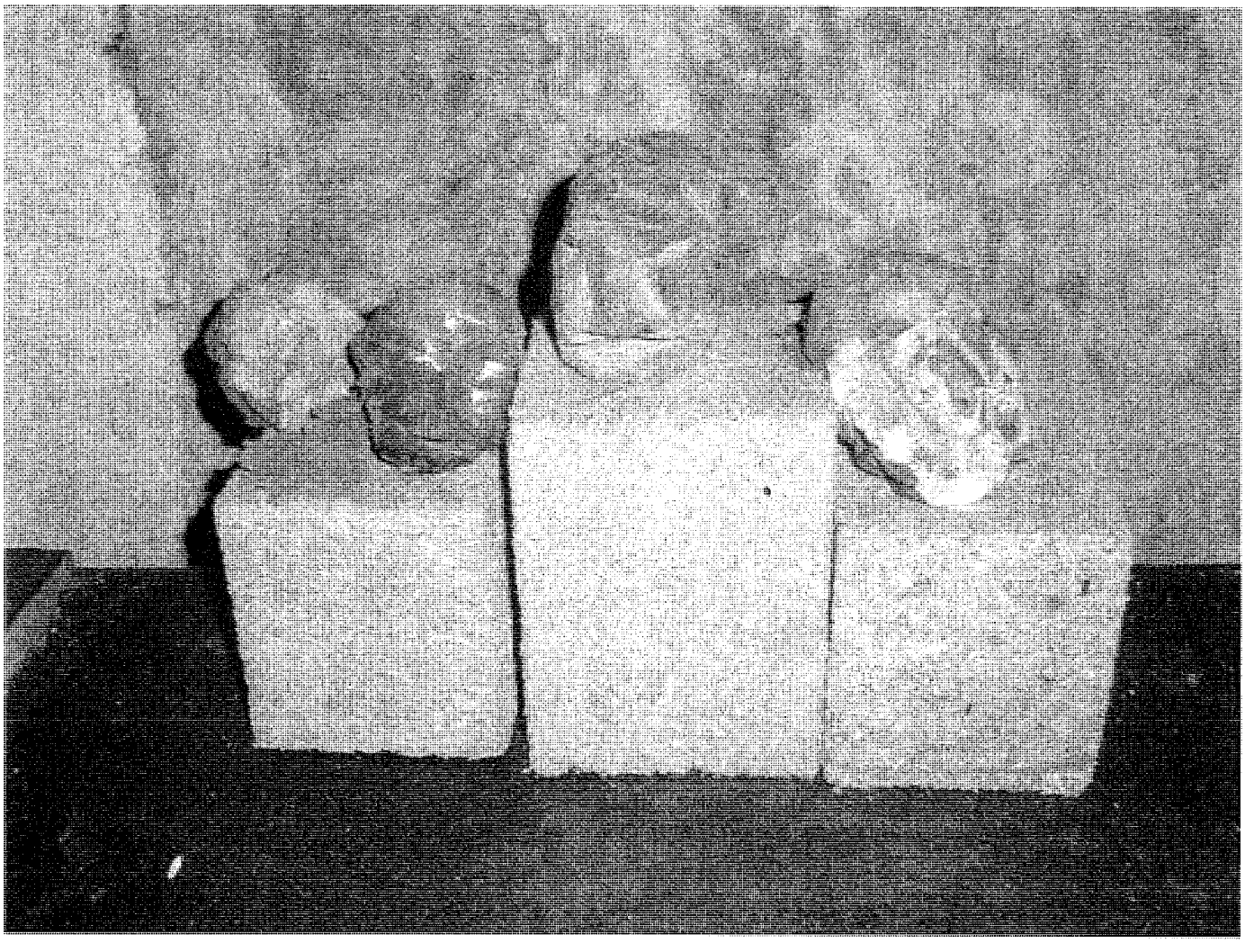


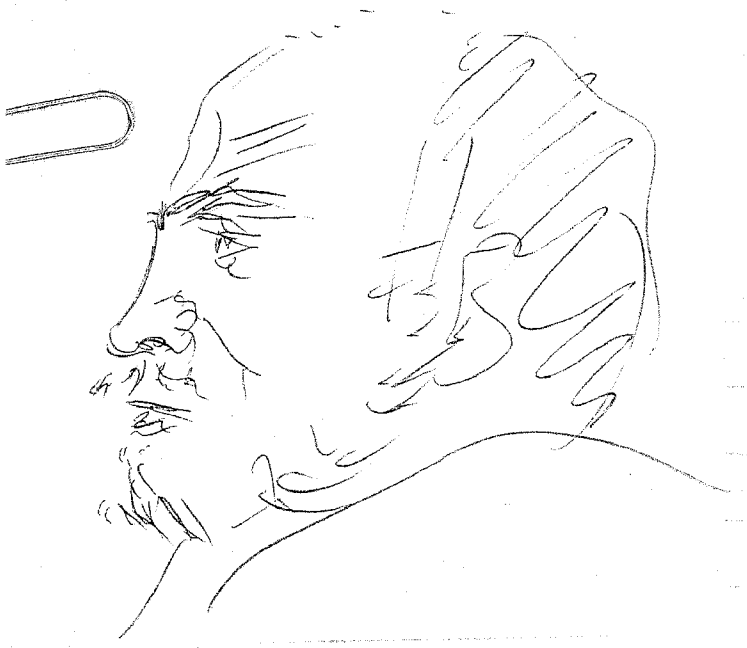
MONTEVIDEO
CONCHILLAS
2009

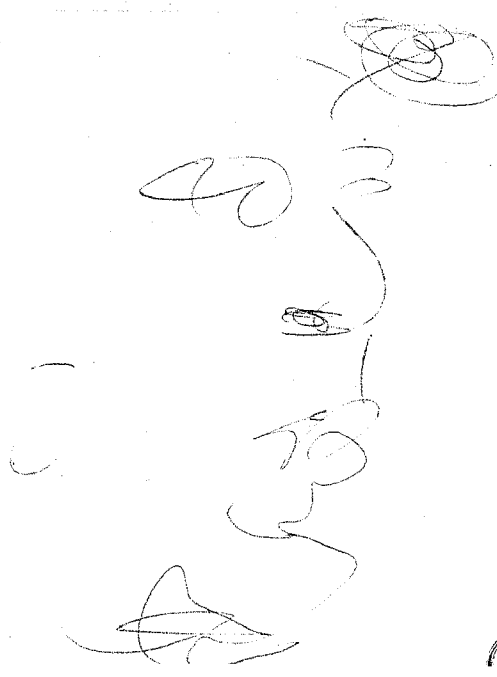


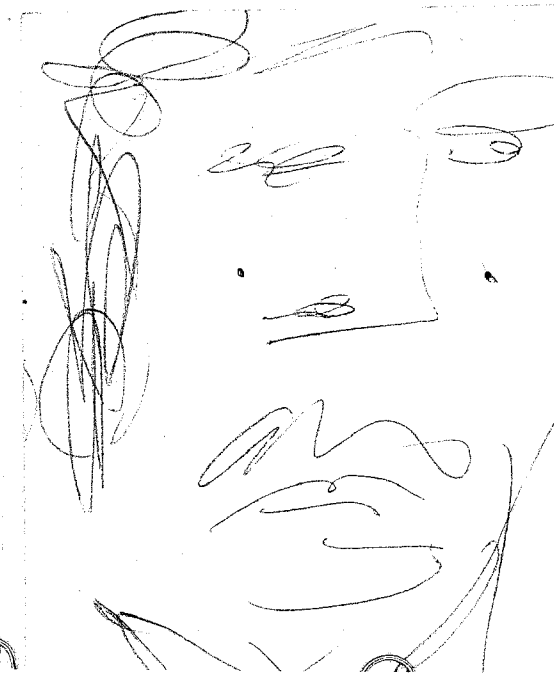


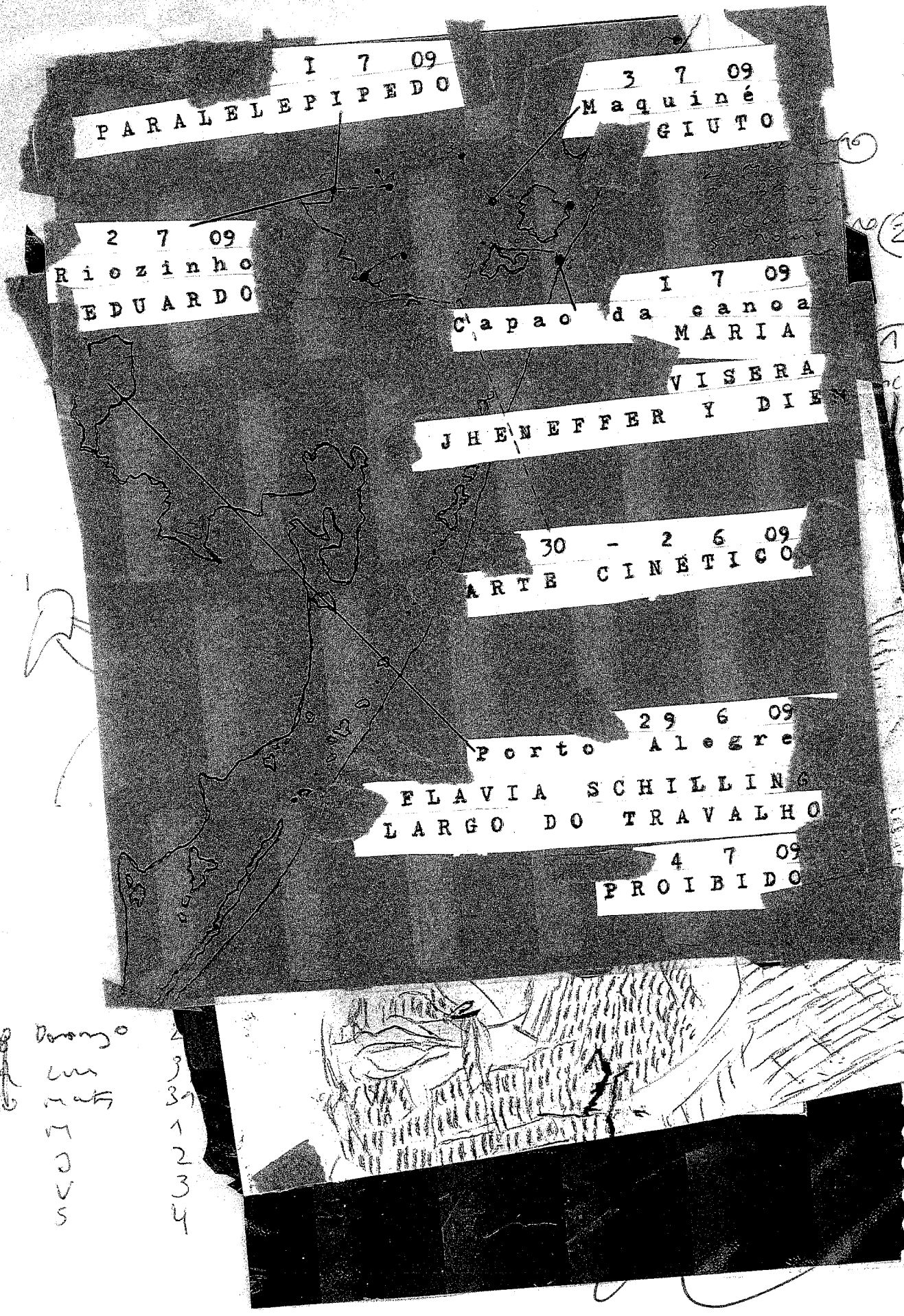






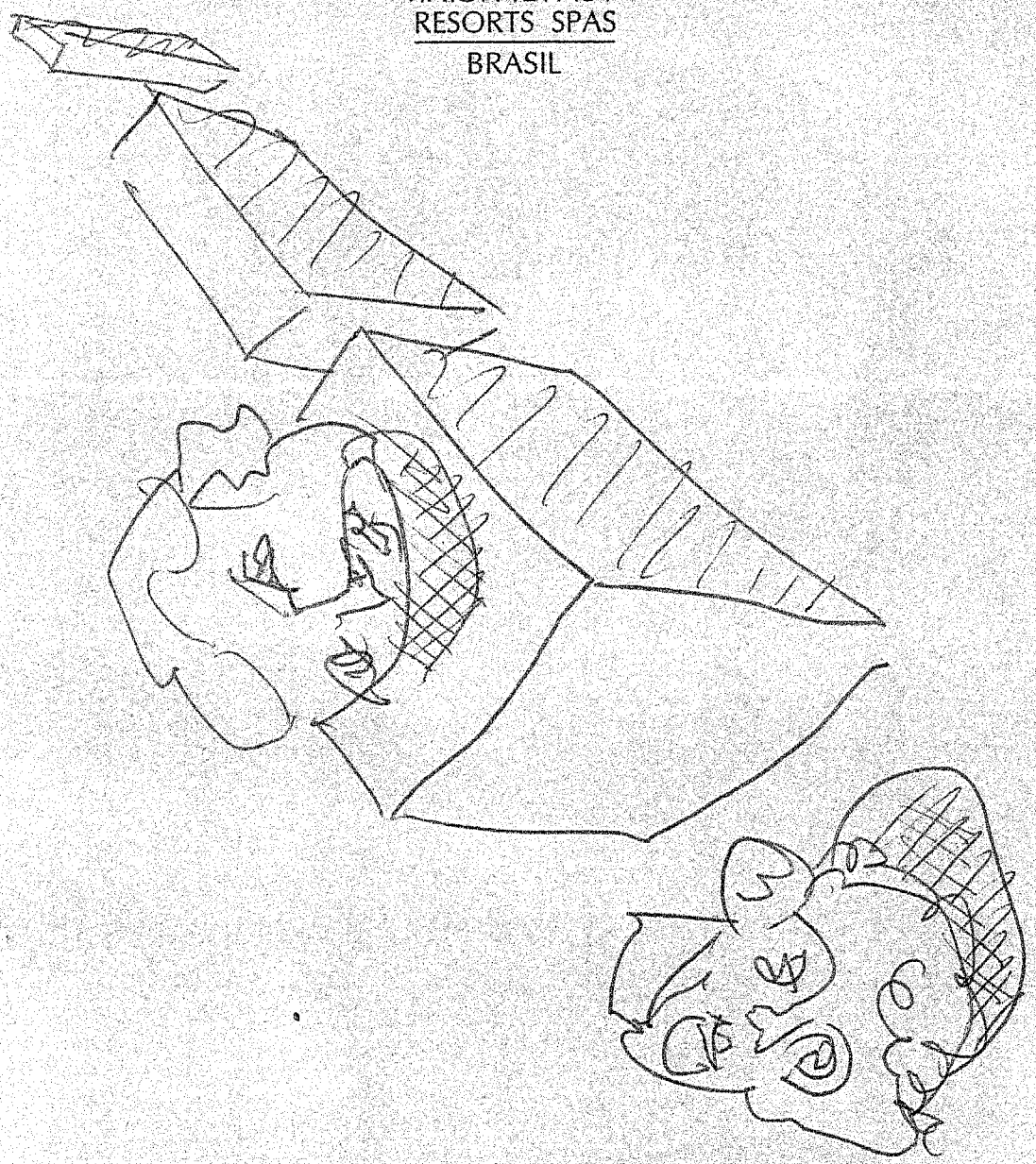





1 7 09
PARALELEPIPEDO
3 7 09
Maquiné
GIUTO
2 7 09
Riozinho
EDUARDO
1 7 09
Capao da canoa
MARIA
VISERA
JHENEFFER Y DIE
30 - 2 6 09
ARTE CINETICO
29 6 09
Porto Alegre
FLAVIA SCHILLING
LARGO DO TRAVALHO
4 7 09
PROIBIDO

PARALELEPÍP

Plaza
HOTÉIS
RESORTS SPAS
BRASIL

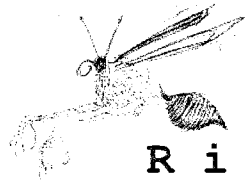


PLAZA PORTO ALEGRE HOTEL

Rua Senhor dos Passos, 154 Tel. (51) 3220.8000 - Fax. (51) 3220.8001 - Porto Alegre - RS - Brasil
www.plazahoteis.com.br

#3

NATHALIA GARCÍA
CLAUDIA HAMERSKI
FERNANDA MANEA
GUILHERME MOOJEN
MARCELO RILLA
GUILLERMO STOLL
FEDERICO STUNZ
FRANCISCO TOMSICH
MARTÍN VERGES



Riozinho

TRASPUESTO DE UN ESTUDIO
PARA UN RETRATO COMÚN

PORTO ALEGRE
RIOZINHO
MONTEVIDEO
2009

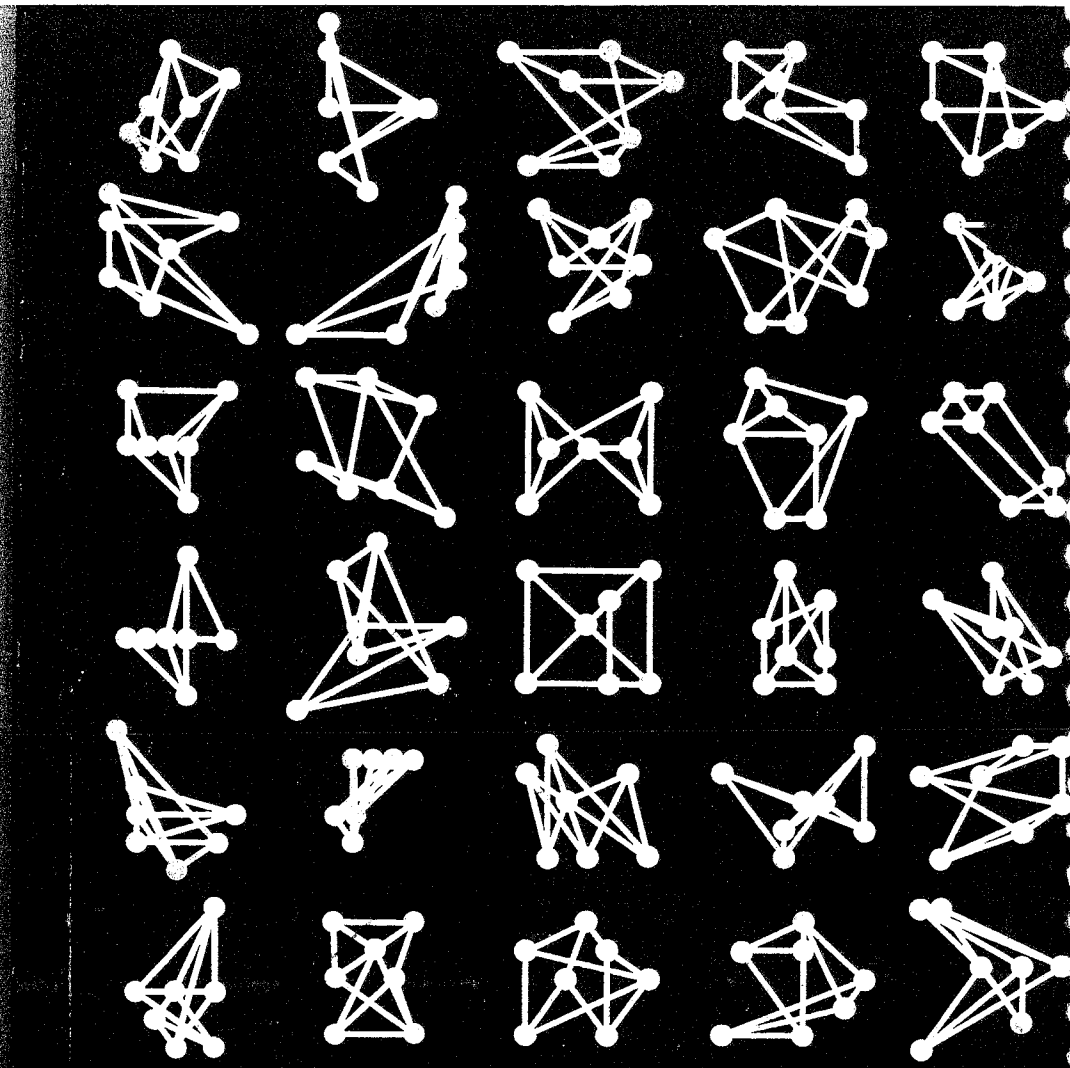
estúdio de arquitetura. Apresenta seu polêmico prometo *Eficácia* para o concurso do Palácio do Governo de São Paulo, obra considerada a manifestação pioneira da arquitetura moderna no Brasil (1927). Em 1928, participa do concurso internacional para a construção do Farol de Colombo, República de Santo Domingo, onde recebe uma menção de honra. No ano seguinte, conhece Le Corbusier. Estreita vínculos com o grupo antropofágico, e como seu "delegado" participa em 1930 do IV Congresso Panamericano de Arquitetos, Rio de Janeiro. Em 1931 realiza uma experiência "psicológica" no centro de São Paulo, participando de uma procissão de *Corpus Cristi* com um boné na cabeça, causando uma enorme rejeição entre os fiéis. Também participa da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro. Funda o Clube dos Artistas Modernos (1933), com Di Cavalcanti, Prado e Gomide. O grupo funciona também como um laboratório de experiências cênicas. Cria o Teatro de Experiência e monta a obra de Oswald de Andrade *O homen e o cavalo*. Após, realiza a peça *O bailando do deus morto* (1933), espetáculo de teatro-dança de sua autoria com estética inovadora, para o qual cria cenografia e figurino, o qual é fechado pela polícia por atentar contra os bons costumes. Realiza sua primeira exposição individual no edificio Alves Lima (1934), de Itapetininga, também fechada pela política por causar escândalo entre o público. Viaja por seis meses a Europa e conhece grandes personalidades artísticas da época, entre elas André Breton, Pablo Picasso, e Salvador Dalí, entre outros. Ao regressar, participa da fundação do novo grupo modernista, com Oswald de Andrade, Paulo Emilio Sallers Gomes, Décio de Almeida Prado, Afranio Zuccolotto e Vera Vicente de Azevedo (1935). Realiza a decoração do Carnaval oficial de São Paulo (1936). La Royal Academy of Arts de Londres inclue sua obra na exposição *Exhibition of Modern Brazilian Paintings* (1944). Expõe individualmente em 1948 no Museu de Arte de São Paulo. Participa da XXV Biennale di Venezia (1950) e realiza a cenografia para o Grupo Experimental de Ballet. Também participa da II e III edição da Bienal Internacional de São Paulo (1953 e 1955). Em 1956 inicia a publicação de uma série de artigos entitulados A *moda e o Novo Homen*, no periódico *Diário de S. Paulo*. Desenha cenografias, vestuário e maquiagem para o Ballet Yanka Rudska, Lia de Carvalho e Anita Landerset no Teatro de Cultura Artística em São Paulo. Jutamente com Assis Chateaubriand realiza a controvérsia caminhada pelo centro de São Paulo, exibindo seu traje tropical masculino, por ele desenvolvido e que consiste de saia e blusa de mangas curtas e folgadas. Viaja aos EUA em 1957 e recebe a Medalha de ouro na I Bienal de Artes Plásticas do Teatro. Participa de uma expedição ao Amazonas organizada pelo Serviço de Proteção ao Índio com o projeto de realizar um filme (1958). Em poucos anos, recebe a medalha de ouro "Teatro Nacional de Comédia" concedida pelo Serviço Nacional de Teatro durante a IV Bienal de Teatro (1963) e a medalha de ouro do XIV Salão Paulista de Arte Moderna (1965). Projeta cenários para o ballet Tempo (Grupo Móbile) do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo (1965). Sua obra foi incluída na exibição *A Semana de 22: antecedentes e conseqüências*, MASP, São Paulo (1972), entre muitas outras.

Francisca García nasceu em Santiago, Chile, 1969. **Formação**: Licenciatura em Arte pela Pontificia Universidad Católica, e Realização Cinematográfica na Escuela de Cine de Chile. **Prêmios e bolsas** (seleção): Beca Fundación Andes (2005). Beca FONDART (2005). **Exposições individuais (seleção):** *Antarktikos*, Galería Puntágeles, Valparaíso, Chile (2008). *Señales Lumininosas*, Galería Afa, Santiago (2008). *Rundum die Landschaft*, Kunstverein Ahlen, Alemanha (2006). *Exterior, diorama*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago (2006). *interior, amanecer*, Galería Gabriela Mistral, Santiago (2002). **Exposições coletivas (seleção):** Trienal de Chile, Museo de Arte Contemporâneo, Santiago (2009). *No Sabe /No Contesta*, Galería Arte x Arte, Buenos Aires (2008). *Táctica*, Galería CCU, Santiago (2008). *Daniel López Show*, Roebling Hall, Nova York (2007). *Handle With Care*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2007). *Circuits/Circuitos*, *TRANSFORMER*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago (2005). *Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano fin de siglo*, Sala de Convenciones, Recife y. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, entre outras sedes (2001-2002). *I Bienal de Arte de Fortaleza, De ponta cabeça*, Fortaleza (2002). *VII Bienal de Arte de La Habana*, Cuba (2000). *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre (1999).

Francisco Tomsich – nasceu em Nueva Helvecia/Uruguai, em 1981. É artista e escritor. Estudou com Francisco Siniscalchi e no Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, em 2000, e está cursando Licenciatura em Letras Modernas (FHCE, Montevideo). Integra o coletivo **Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común**. Em 2007 obteve um prêmio-bolsa no 52º Salón Nacional de Artes Visuales. Participou de 14 exposições coletivas em Montevidéu, Maldonado, La Coronilla, Conchillas e Berlim. Principais mostras individuais: *Jania* (2003, dedicada a Jano), *Mudanza/Icaria* (2006, dedicada a Ícaro), *Fotos encontradas* (2007, mostra antropológica), *Die Berliner Sphinx* (2008, mostra circunstancial).

Francisco de Almeida nasceu em Crateús, Ceará, Brasil. Vive e trabalha no Recife, Pernambuco. **Exposições coletivas**: *Panorama de Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil (2005); *Ceará e Pernambuco: dragões e leões*, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, Ceará, Brasil (1998). *A Arte Contemporânea da Gravura*, Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, Paraná, Brasil (1997).

François Bucher nasceu em Cali, Colômbia; vive e trabalha em Berlim. Bucher obteve o grau de Mestre em Cinema pelo Art Institute of Chicago e recebeu uma bolsa de estudos no Whitney Independent Study Program, New York. Seu trabalho e pesquisa abrangem uma vasta gama de interesses e de suportes, focando-se especificamente em problemas relacionados às questões éticas e estéticas postas pelos meios do cinema e da televisão. Bucher atua ativamente como escritor para livros teóricos e jornais – *Saving the Image, Art after Film*, *In The Poem About Love you Don't Write The Word Love*, The Journal of Visual Culture,

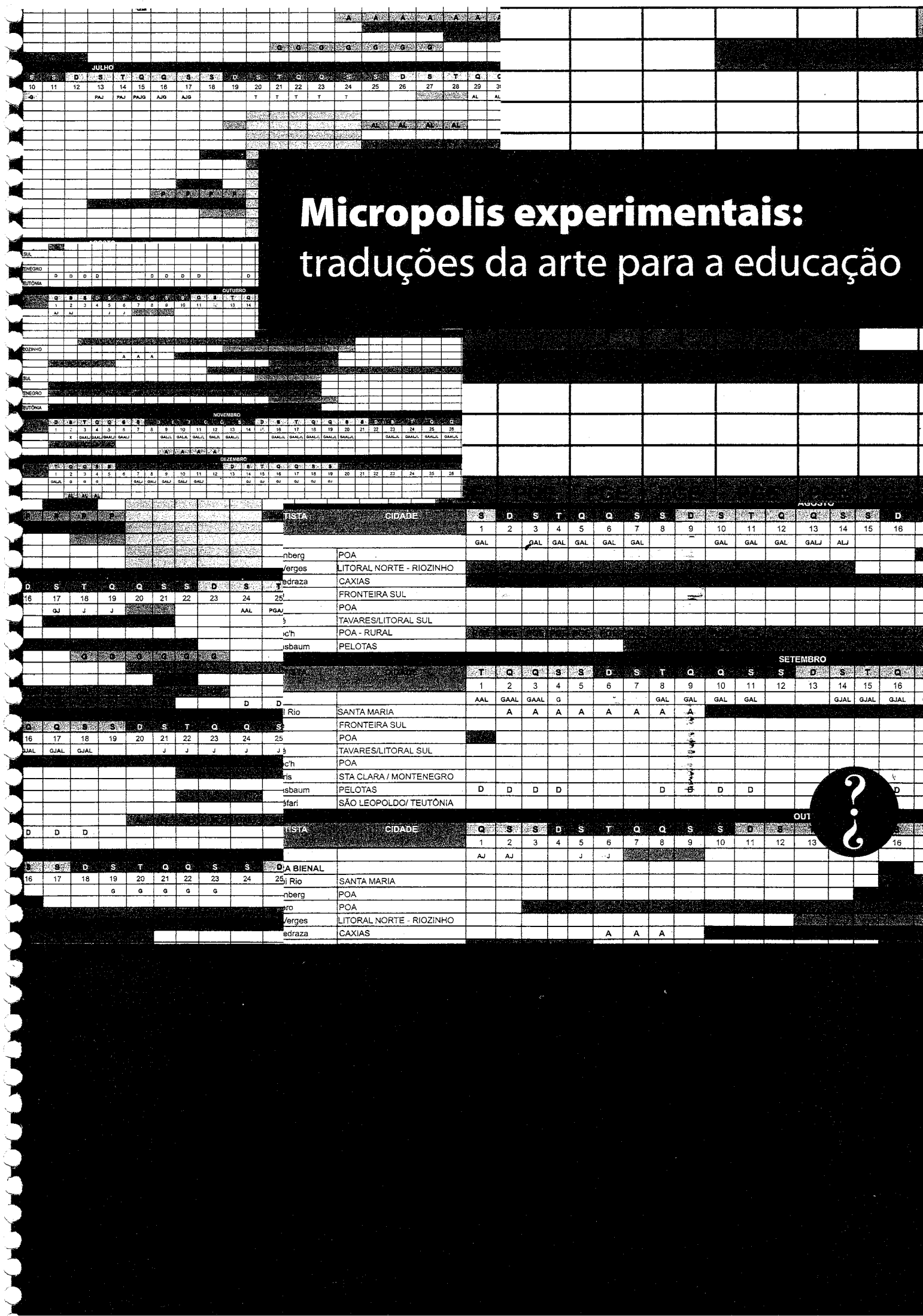


7ª bienal do mercosu

GRITO E ESCUTA

Press Kit - Julho de 2009

Micropolis experimentais:
traduções da arte para a educação



"No existe un lugar hasta que se retrate"
F. T. / M. V.

TRASPUESTO DE UN ESTUDIO PARA UN RETRATO COMÚN

Trasponer. *Poner en un lugar diferente. || Mudar de sitio. || Ocultarse a la vista detrás de alguna cosa. || Ocultarse detrás del horizonte el sol. || Quedarse algo dormido.*

Estudio. *Aplicación del espíritu para comprender o profundizar. || Conocimientos que se adquieren estudiando. || Aposento donde trabajan ciertas personas.*

Retrato. *Pintura, grabado o fotografía que representa la figura de una persona o de un animal. || Descripción de una persona o cosa: "un retrato fiel". || Fig. Lo que se parece a una persona o cosa: "el vivo retrato de su padre".*

Común. *Dícese de las cosas que a todo el mundo pertenecen. || General: sentido común. || Ordinario, desprovisto de nobleza y distinción. || Todo el pueblo de una ciudad o provincia.*

Traspuesto de un estudio para un retrato común (TDUEPURC)

Una expedición de artistas se instala y recorre durante dos semanas una zona poblada acotada por consenso y de acuerdo con razones que pueden ser arbitrarias o funcionales a determinada maquinación. Allí realiza actividades orientadas a producir sobre el lugar conocimiento sensible, privilegiando la herramienta *dibujo* y centrándose en el género *retrato*, sin perjuicio de realizar investigaciones orientadas específicamente a tratar problemas sociales, ecológicos, pedagógicos y científicos, siempre en el marco de las premisas estéticas del proyecto. Como método y desvío de producción artística, TDUEPURC es un estudio de lugar atravesado por un afán multidisciplinario: arquitectura, artes visuales, literatura, música culta y popular, lingüística, urbanismo, sociología, antropología, historia, ciencias naturales. El objetivo de la expedición es realizar una muestra *in situ*, publicar los resultados obtenidos en un libro y reelaborar la experiencia expedicionaria durante un tiempo determinado *a priori* con vistas a realizar una segunda muestra que integre los proyectos llevados a cabo por cada uno de los participantes y las obras artísticas realizadas durante esa etapa de elaboración estética de la experiencia.

Premisas

1. La palabra *estudio* da cuenta del objetivo primordial de este proyecto: la producción de conocimiento sensible sobre la comunidad estudiada y representada.

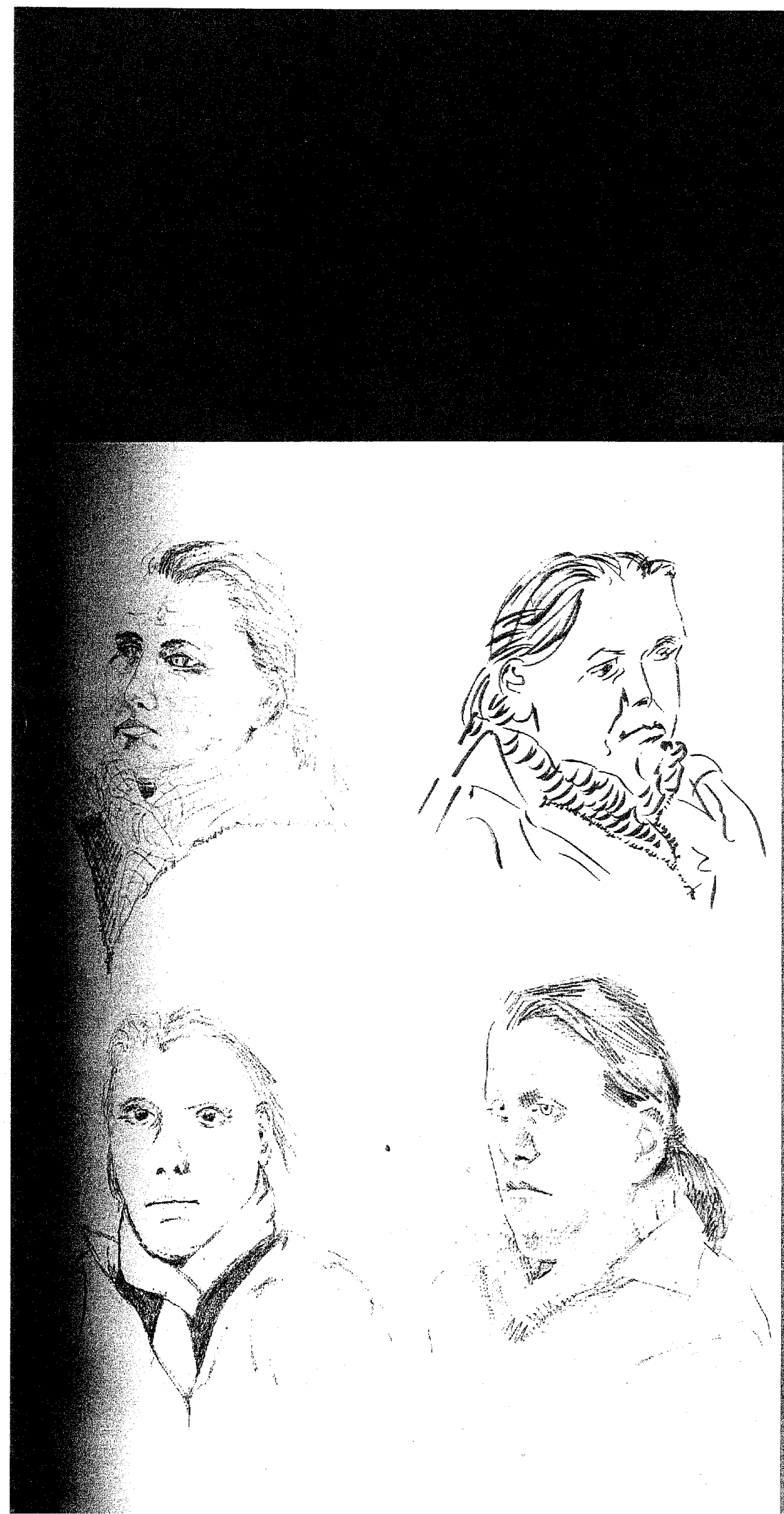
2. El marco conceptual en el que se inscribe dicho objetivo es una idea ampliada de retrato. Se enfatiza la concepción del producto final (una muestra y un libro firmados por TDUEPURC) como una suerte de retrato del lugar y por eso mismo se privilegian sobre todo las estrategias orientadas a producir retratos de los habitantes del lugar y elaborar las relaciones que esas obras establecen con los retratados, además de proponer elaboraciones de estos trabajos realizadas con un impulso alegórico.

FRANCISCO TOMSICH Y MARTÍN VERGES

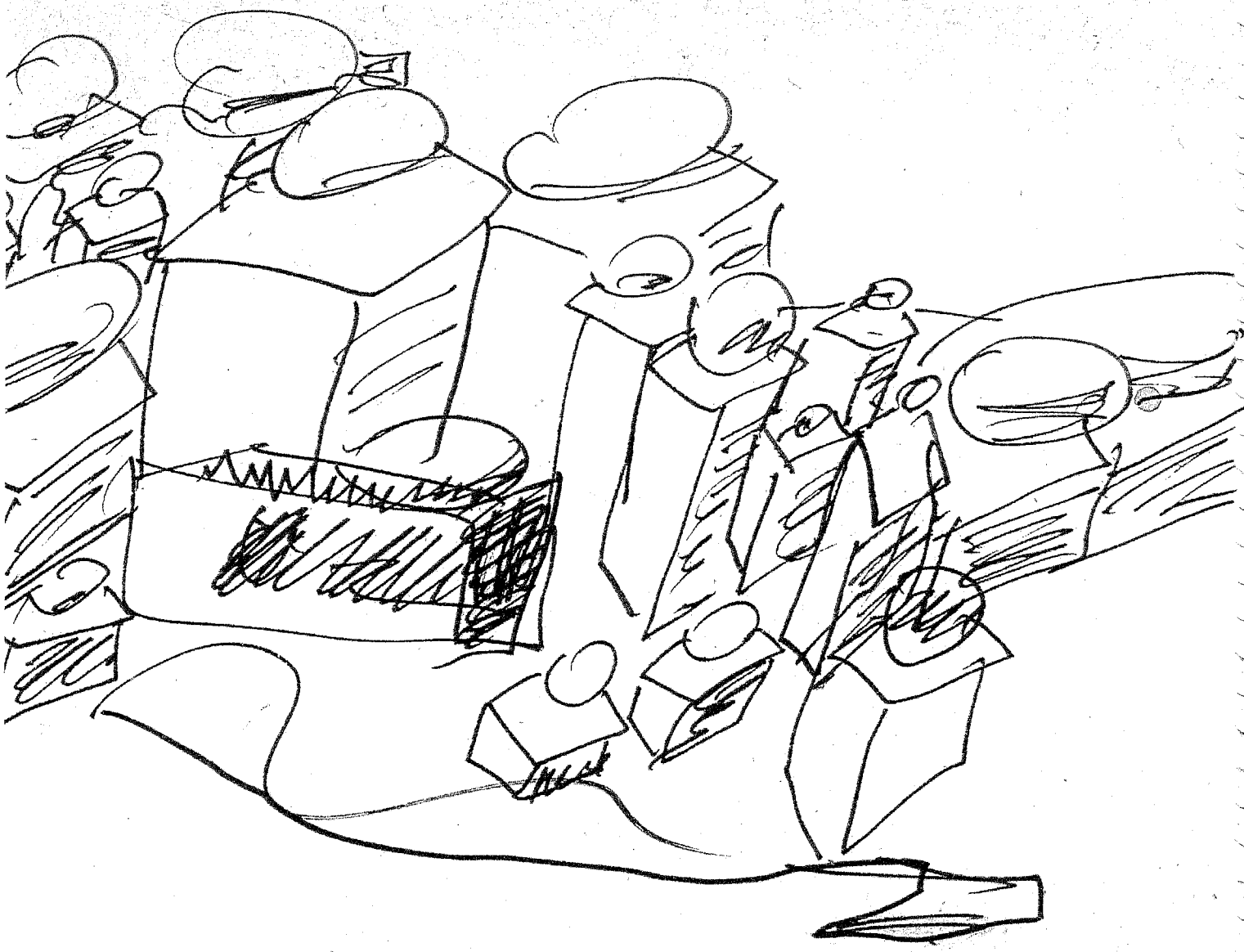
TRASPUESTO DE UN ESTUDIO PARA UN RETRATO COMÚN

con efectividad insospechada, y a través de las subjetividades individuales reunidas en torno a la "objetividad" que plantea el proyecto: no excederse en la interpretación de estos procesos es parte de la intención.

4 El segundo domingo de nuestra estadía, lluvioso como los tres días anteriores, fue el momento indicado para realizar la muestra *in situ* que daría cuenta de la producción realizada en la Escola. Primero pensamos montarla en la cocina, y luego nos decidimos por dos aulas contiguas y el patio semiabierto que las anticipa. Las cinco horas de montaje fueron apenas suficientes, pero a la hora señalada quedó listo todo y comenzaron a llegar los niños que participarían del concurso infantil, algunos sabiendo de antemano que obtendrían el premio: para todos los participantes, un kit de materiales de dibujo ilustrado con un esbozo del retrato de su feliz poseedor o poseedora. Siempre llovió: el patio era un lago. Katrine posó y fue dibujada por todos, y también Simas. Sin embargo, no había público; a la hora de la inauguración oficial todo el mundo estaba en la iglesia contigua, y cuando terminó la misa vinieron en malón atraídos por un acordeón. Tuvieron cinco minutos para ver la muestra antes de que un apagón se hiciera presente; cuando aparecieron las luces de emergencia, otra vez no había público. Nos quedamos escuchando un dúo de guitarra riozinhense y acordeón montevideano especialmente reunido para la ocasión y luego cenamos el guiso que Eduardo había estado preparando desde la tarde en la cocina. Una vez realizado el desmontaje, Nelson pasó por nosotros y retornamos en su combi morro arriba bajo la lluvia a la "Cabaña de los felices por opción".



Dia de trabalho no Ateliê montado na EEEM João Alfredo em Riozinho / RS.
Foto: TOUEPURC



Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común

Un colectivo artístico pluridisciplinario se instala y recorre durante dos semanas una zona poblada acotada por consenso con el fin de producir sobre tal lugar conocimiento sensible, privilegiando la herramienta DIBUJO, centrándose en el género RETRATO y trabajando en un taller abierto al público. El objetivo de la expedición es realizar una muestra *in situ*, publicar los resultados obtenidos en un libro, y reelaborar la experiencia expedicionaria durante un tiempo determinado *a priori* en vistas a realizar, en la capital regional, una segunda muestra que integre los proyectos llevados a cabo por cada uno de los participantes.

Invitación

TDUEPURC
#4 De Corrales a Tranqueras

Diana Aisenberg
Alejandro Fernández
Pablo Ferraro
Alejandro Gonella
Vladimir Guicheff
Juan Martín López
Manuel Nieto
Gerardo Podhajny
Jorge Portillo
Fabricio Rossi
Erik Schou
Guillermo Stoll
Francisco Tomsich
Noelia Varela
Martín Verges

Inauguración
Martes 8 de junio, 19 horas.
En exhibición hasta el 8 de julio de 2010

Entrada libre y gratuita

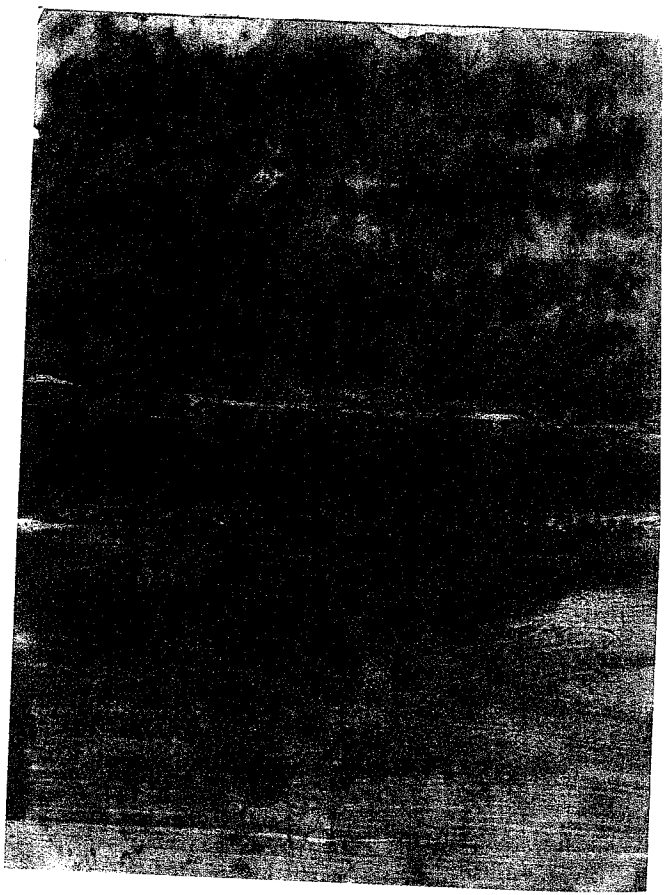
Traspuesto
de un estudio
para un retrato común

4: De Corrales a Tranqueras

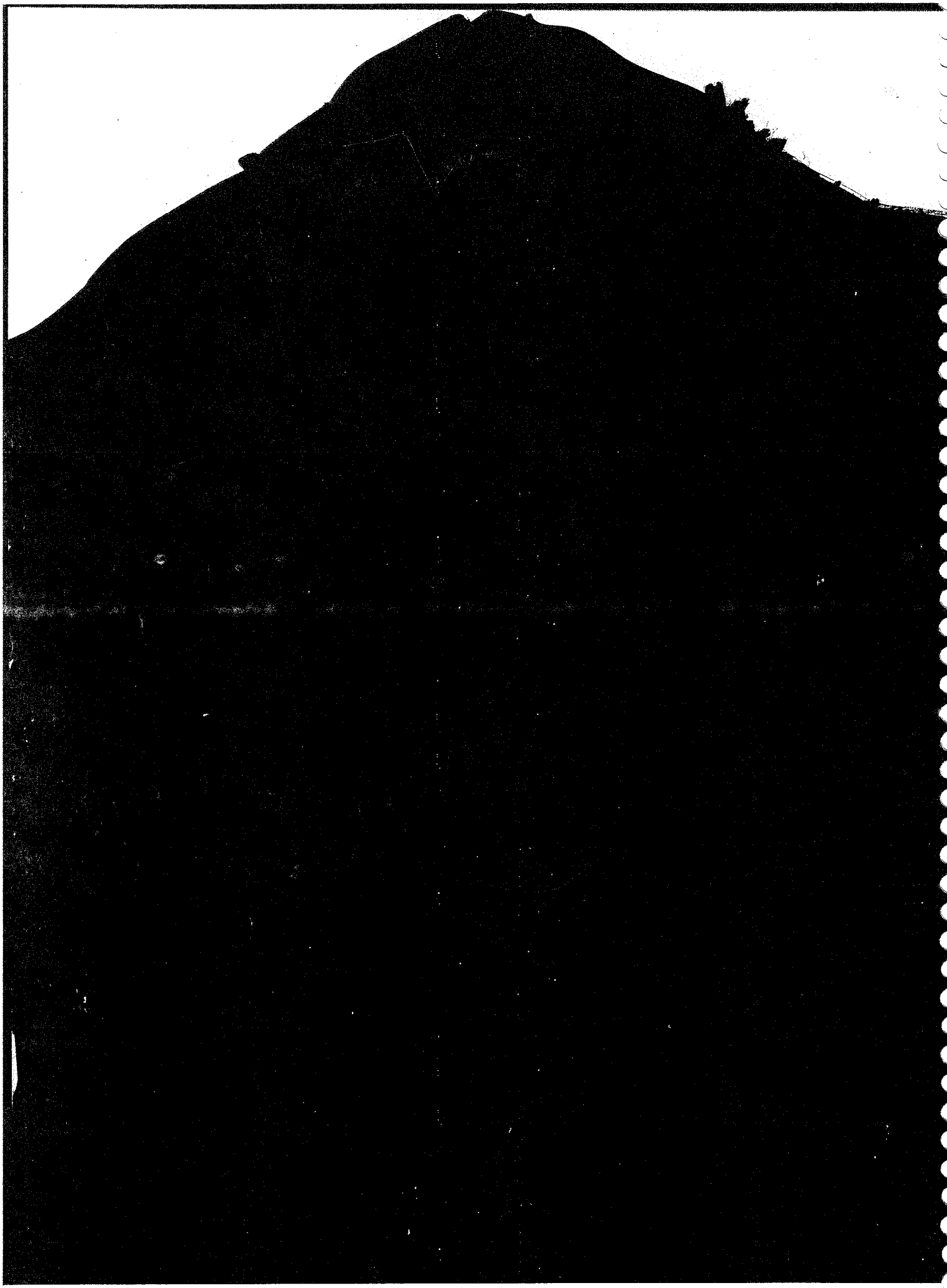
IANA AISENBERG
LEJANDRO FERNÁNDEZ
ABLO FERRARO
LEJANDRO GONELLA
LADIMIR GUICHEFF
AN MANUEL LÓPEZ
ANUEL NIETO
ERARDO PODHAJNY
RGE PORTILLO
IK SCHOU
BRIZIO ROSSI
ILLERMO STOLL
ANCISCO TOMSICH
ELIA VARELA
RTÍN VERGES
ntevideo
as de Corrales
nqueras
nos Aires

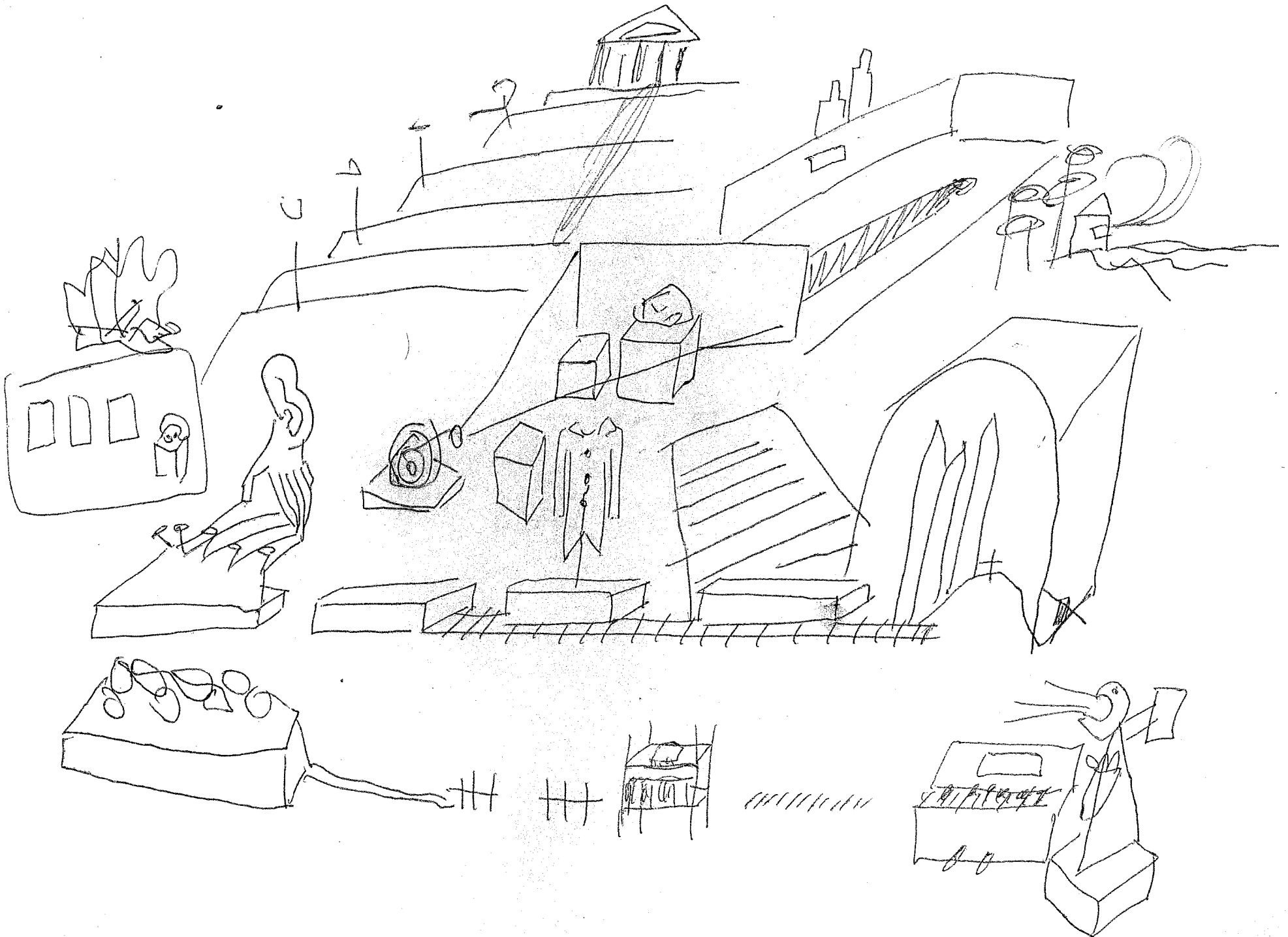
nio - 8 julio 2010

Estudio de escolar. Carbón (recogido en el fuego de la parrilla en la que cocinábamos y calentábamos hasta el agua del mate mientras pernoctamos en las ruinosas instalaciones de la ex Escuela Agraria de Tranqueras) sobre papel, 43,4 x 29 cm. adquiridos en Montevideo. Tranqueras, 2010.

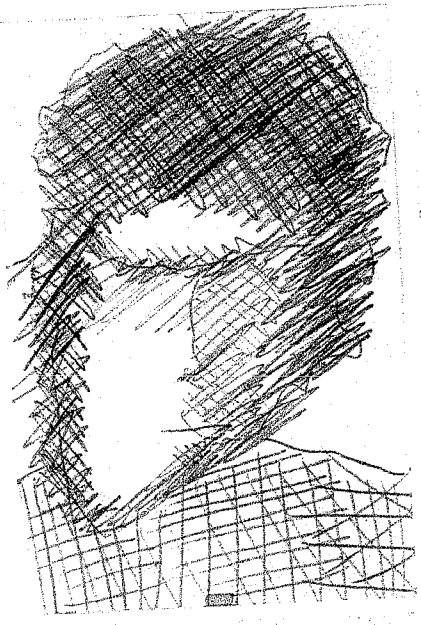


El Laboratorio Color y Contexto, se propone producir colores, pigmentos, pinturas y tintas utilizando materiales provenientes del lugar estudiado.
Estudio de pigmentos naturales. Tierras rojas y amarillas de Tranqueras sobre cuaderno de manufactura casera con tapas de cartón gris.Tranqueras, 2010.





2010



$Em^2 = c$

$E = cm^2$

$Em = c^2$

$E = c$

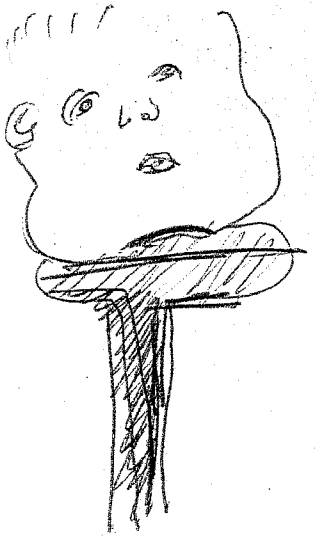
$Em^2 = c$

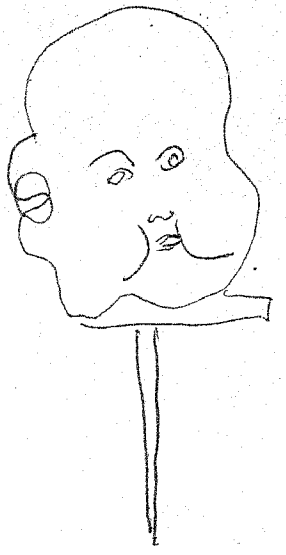
$E = cm^2$

$E = cM^2$

$E = c$

Lo único importante es tener a un perfecto idiota en la sartén

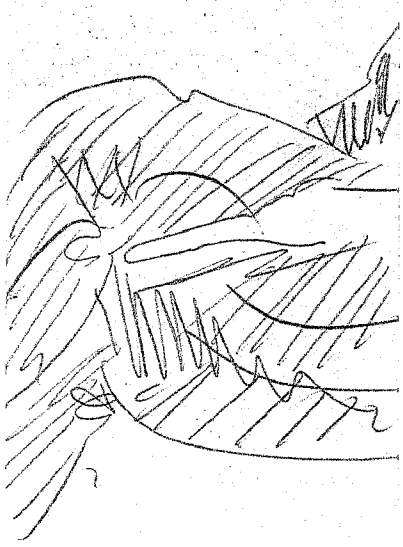


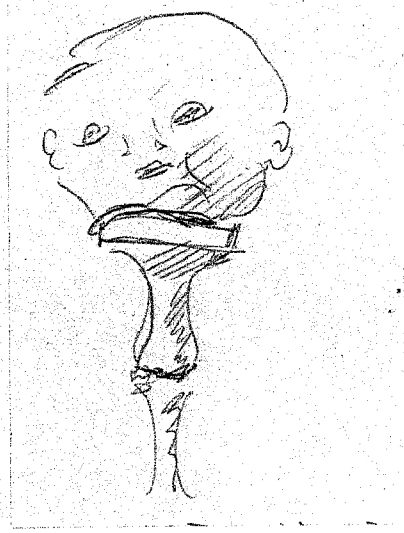


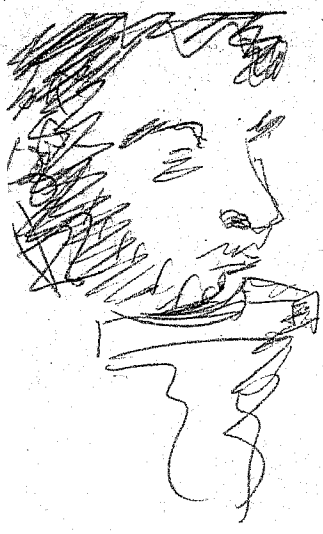
(idea de proceso intermedio interior) (TRIBUNE)

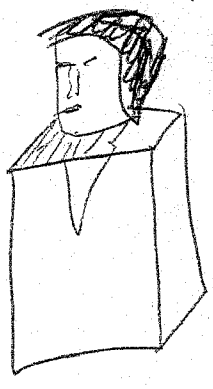
+ elementos (recursos literarios imagen) — de acercamiento en los lugares

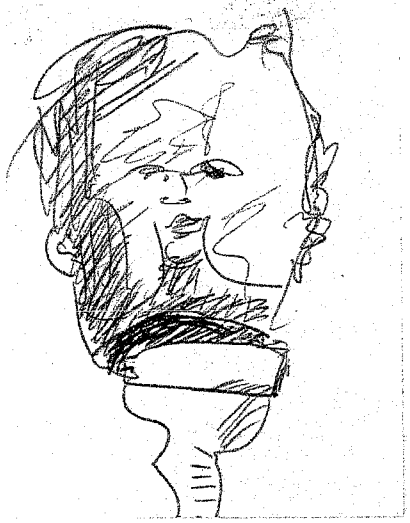
Ej. idea de poemas As rainhas] no el poema

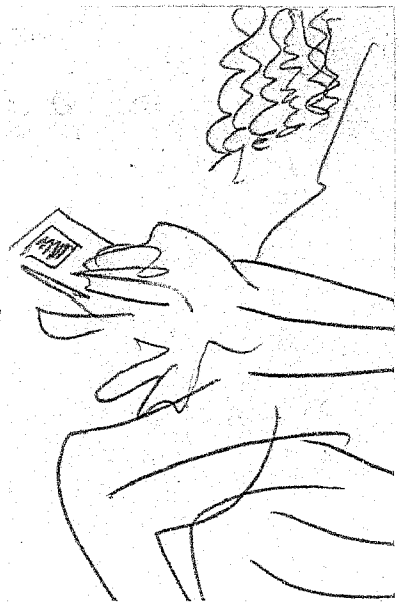


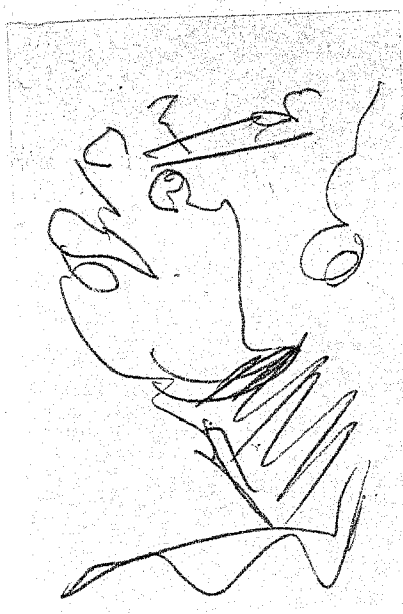
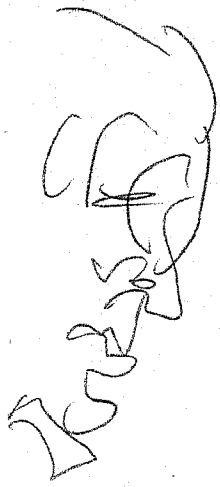
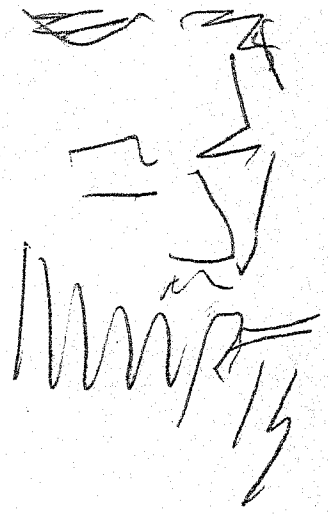
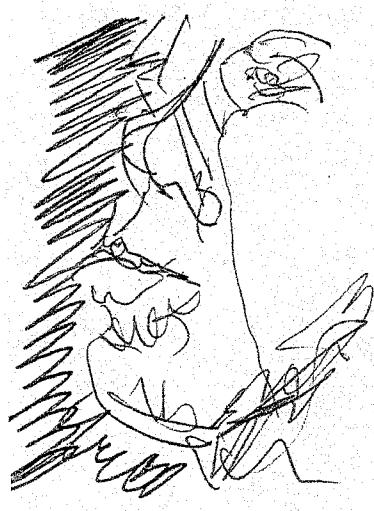


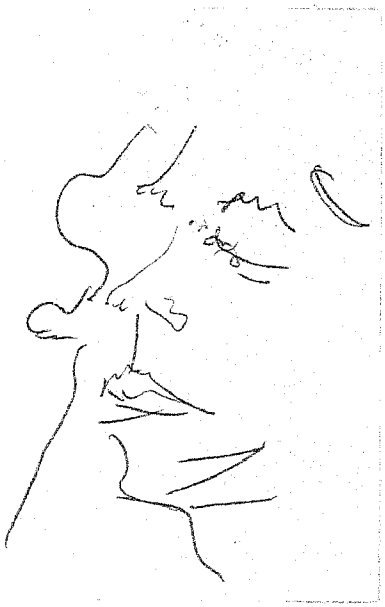


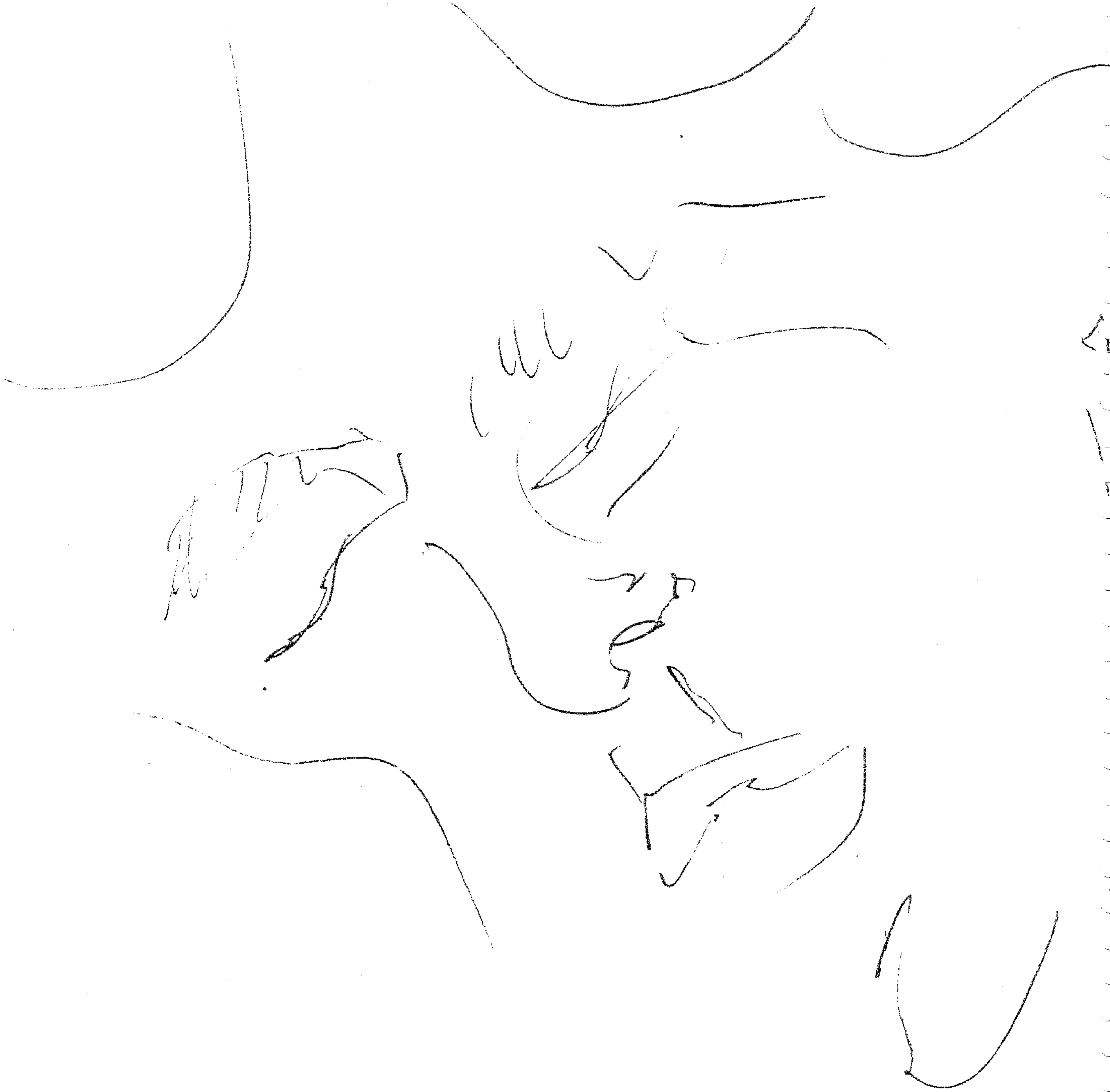


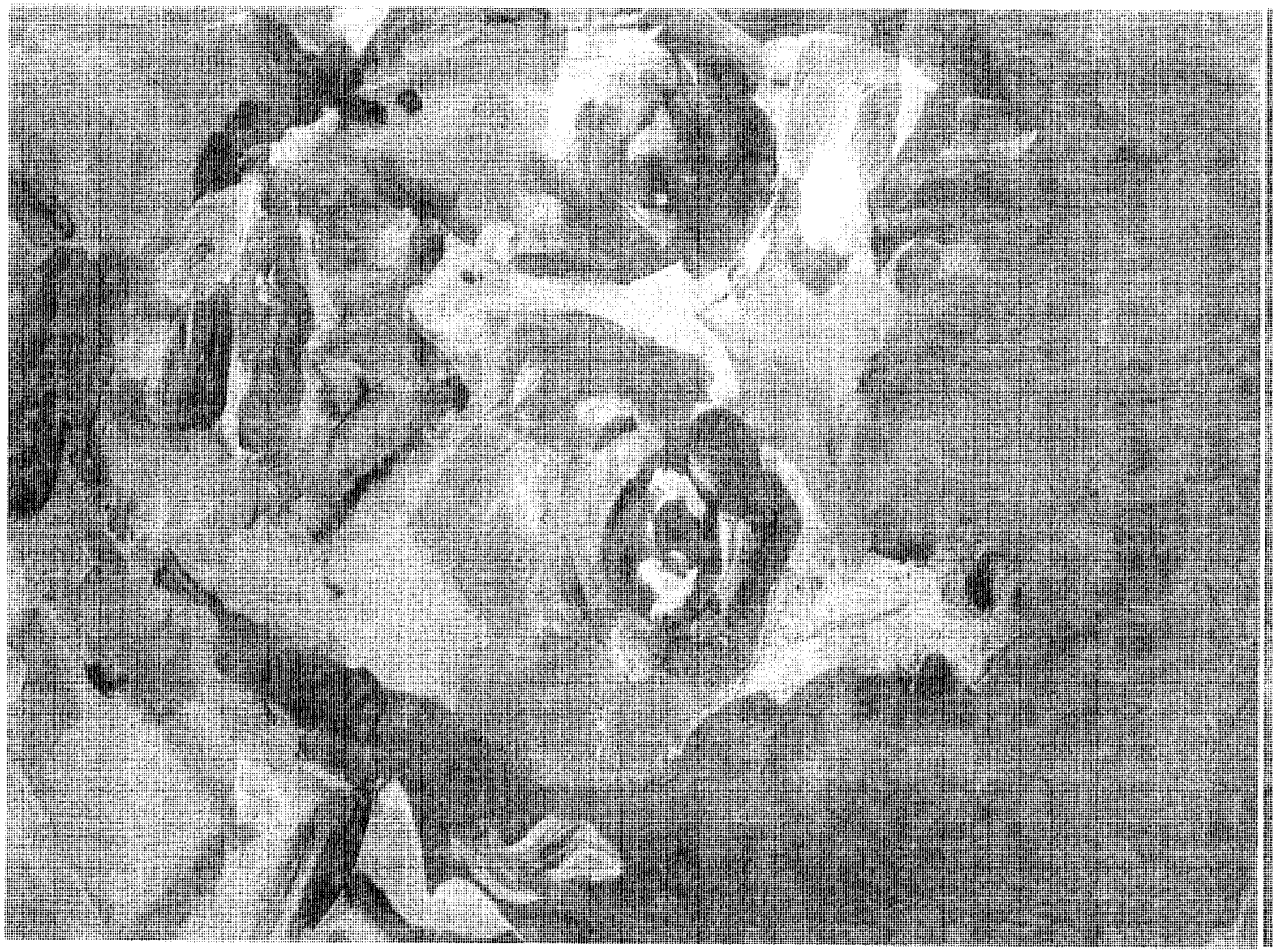


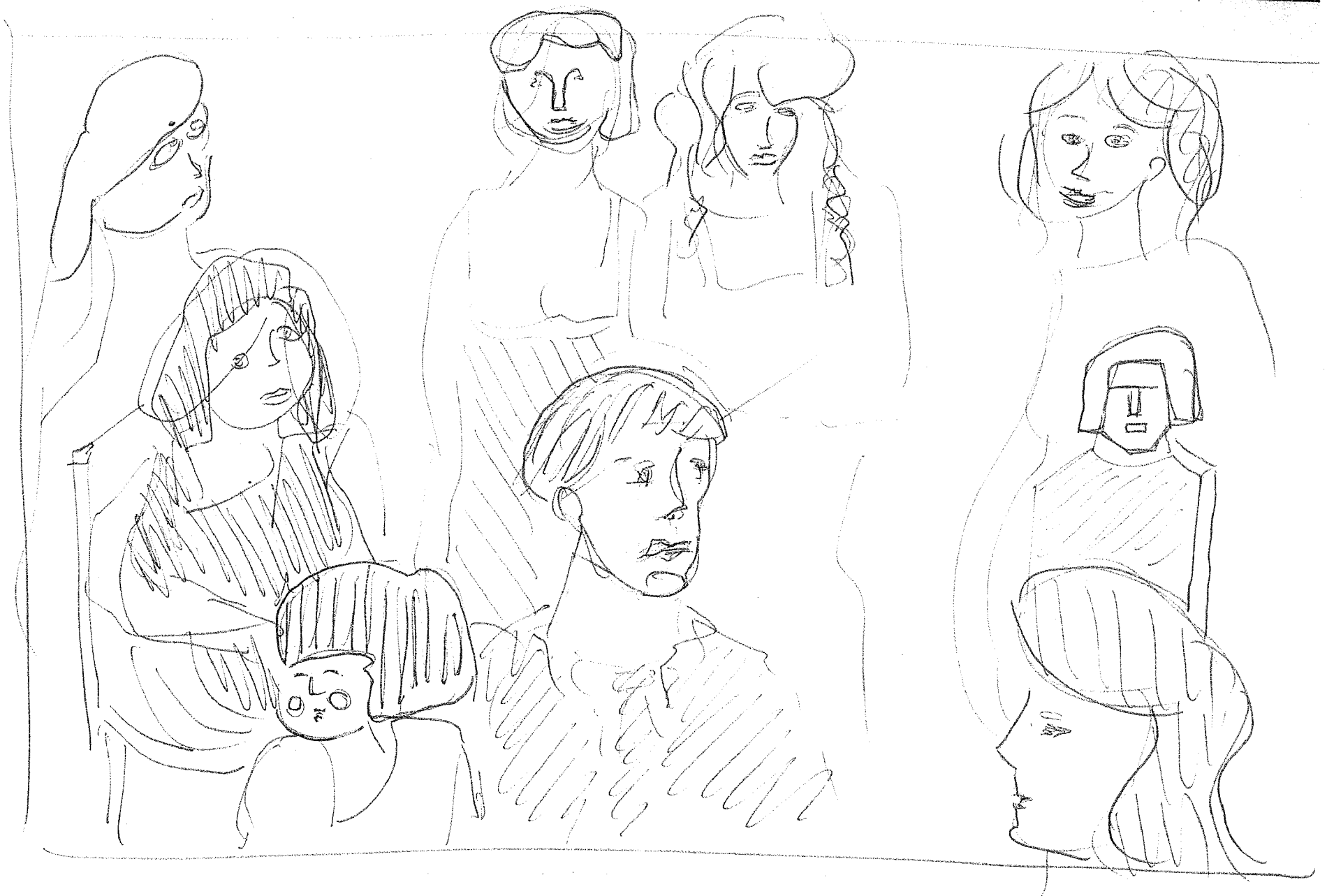


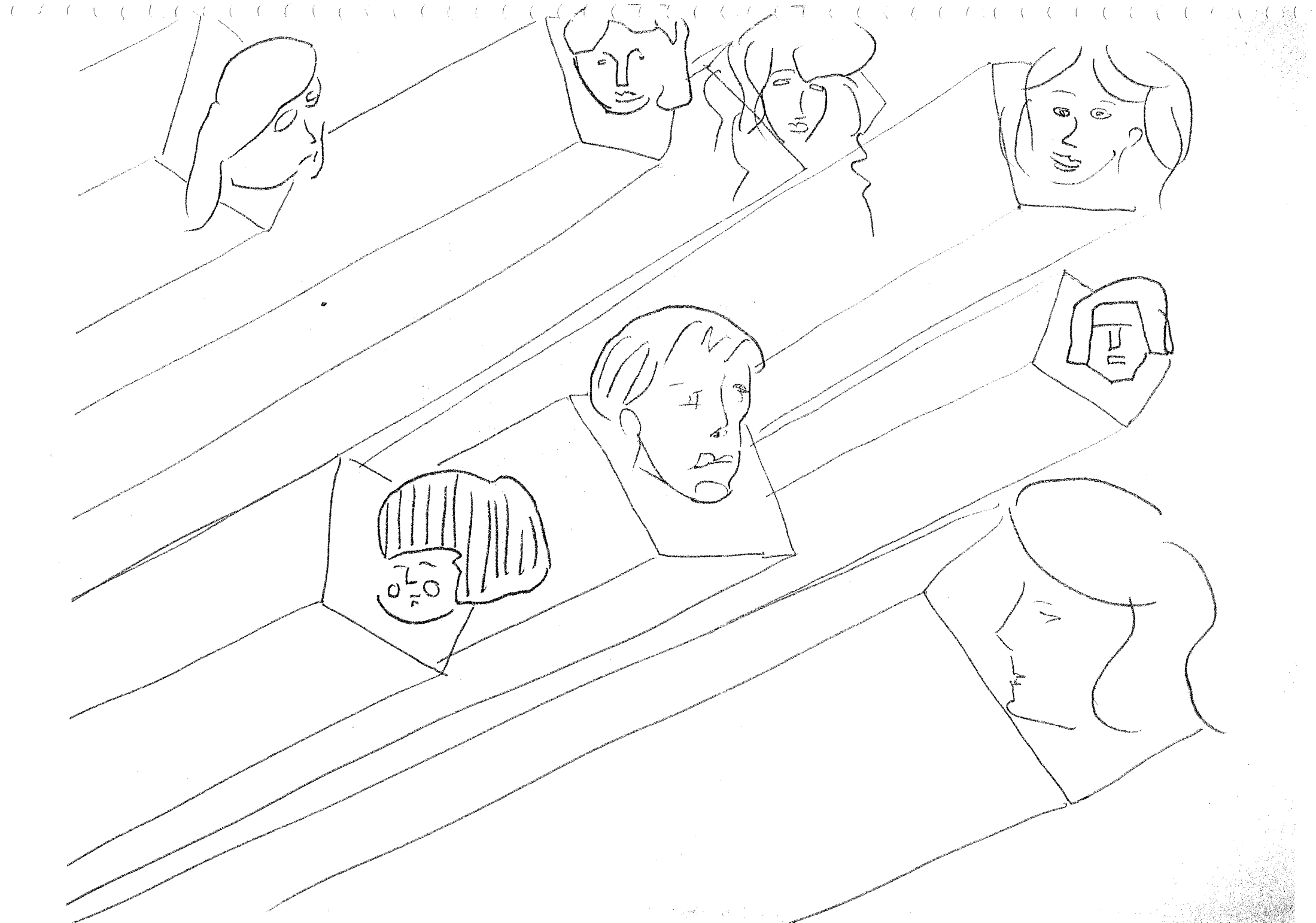





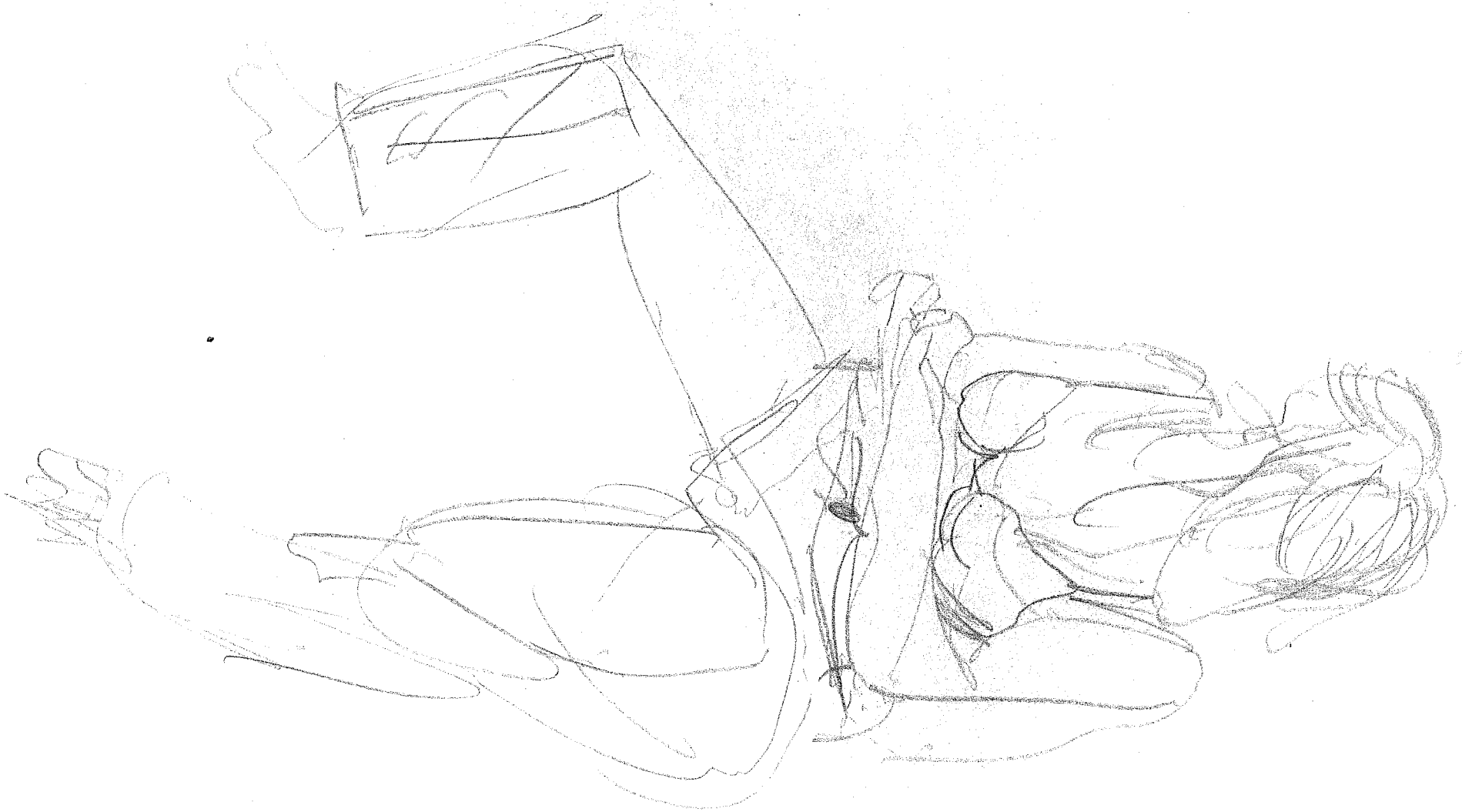


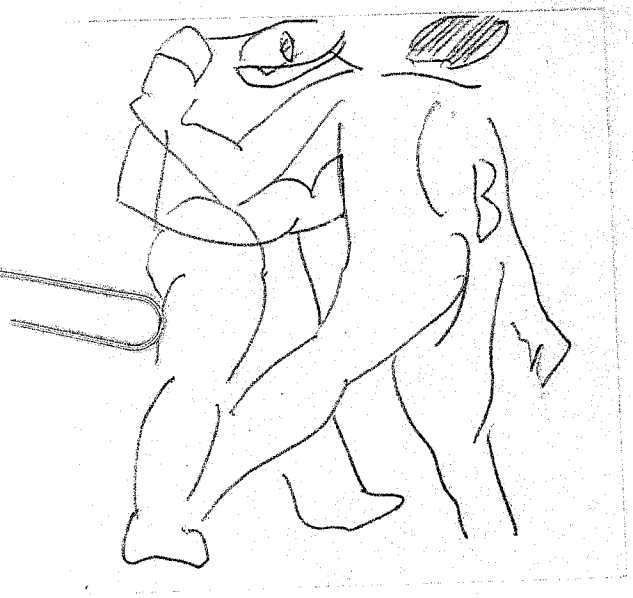


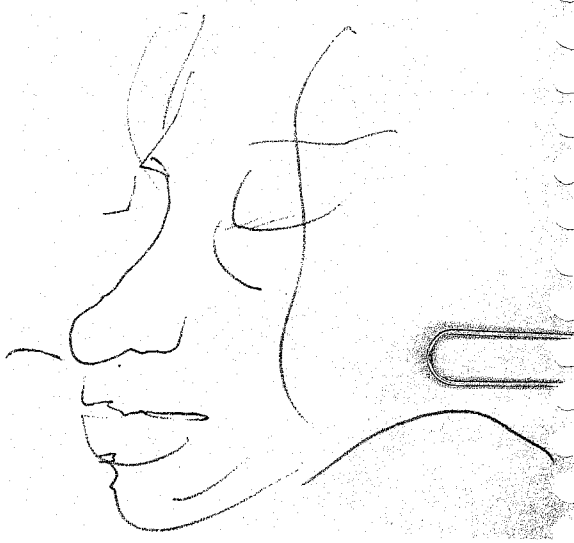


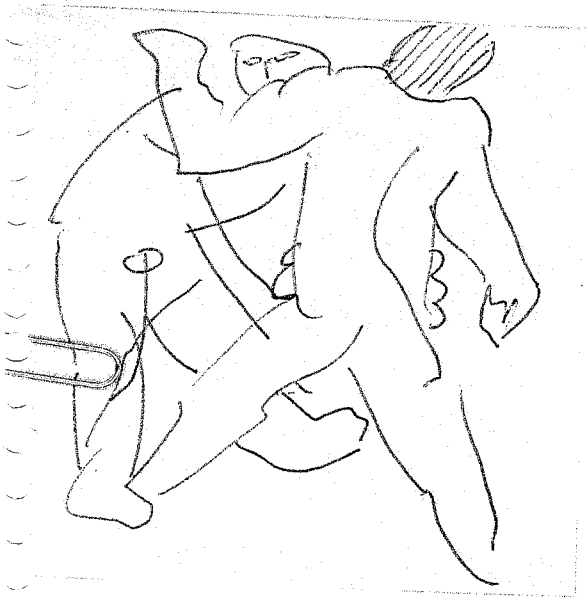


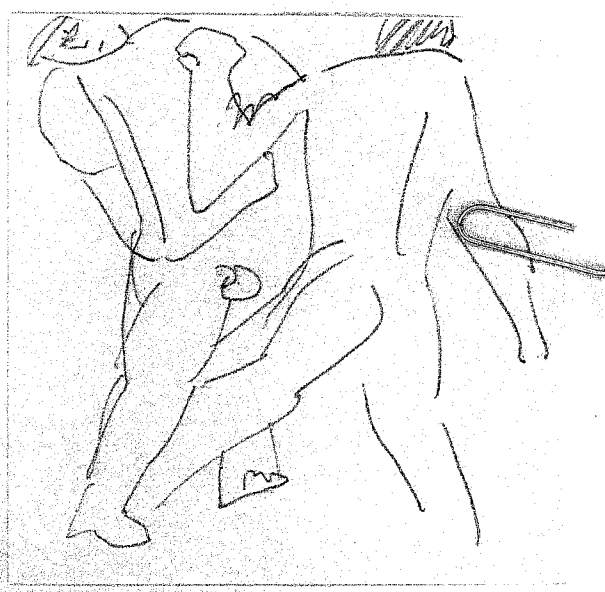


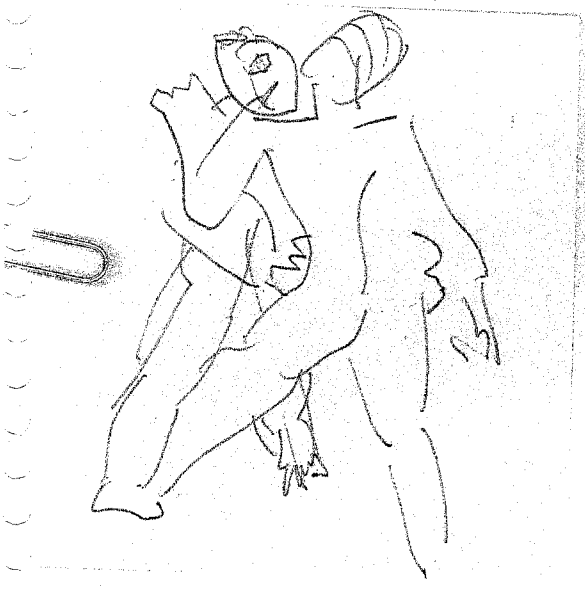


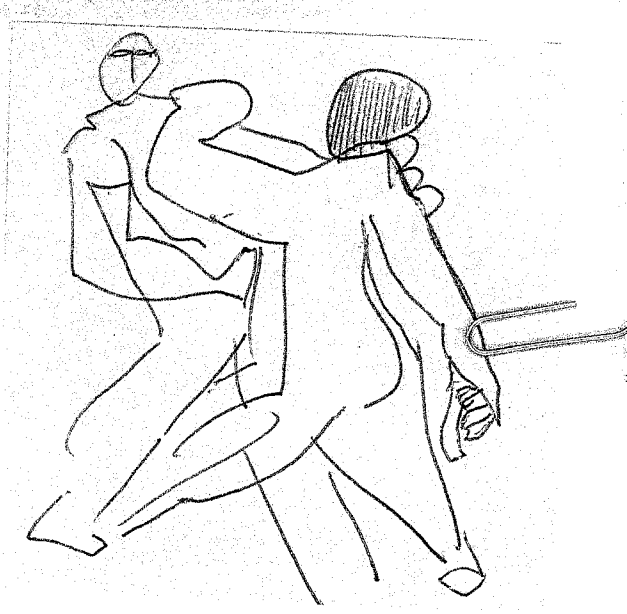


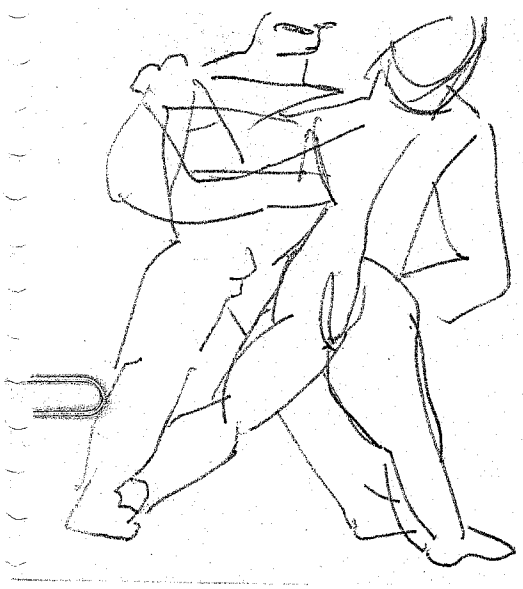


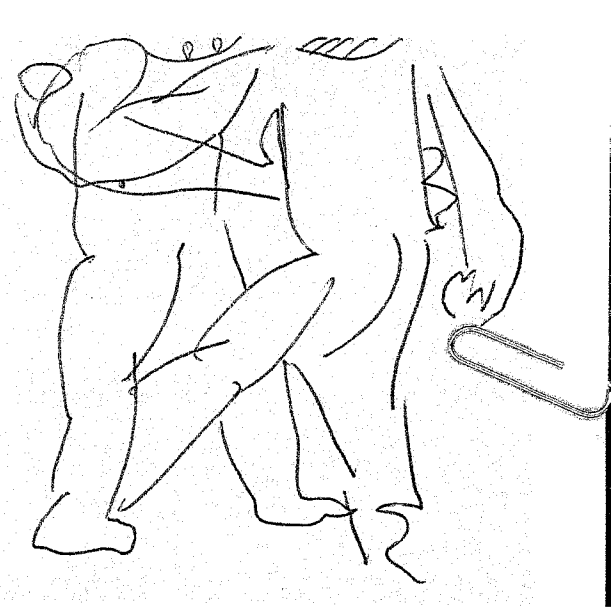


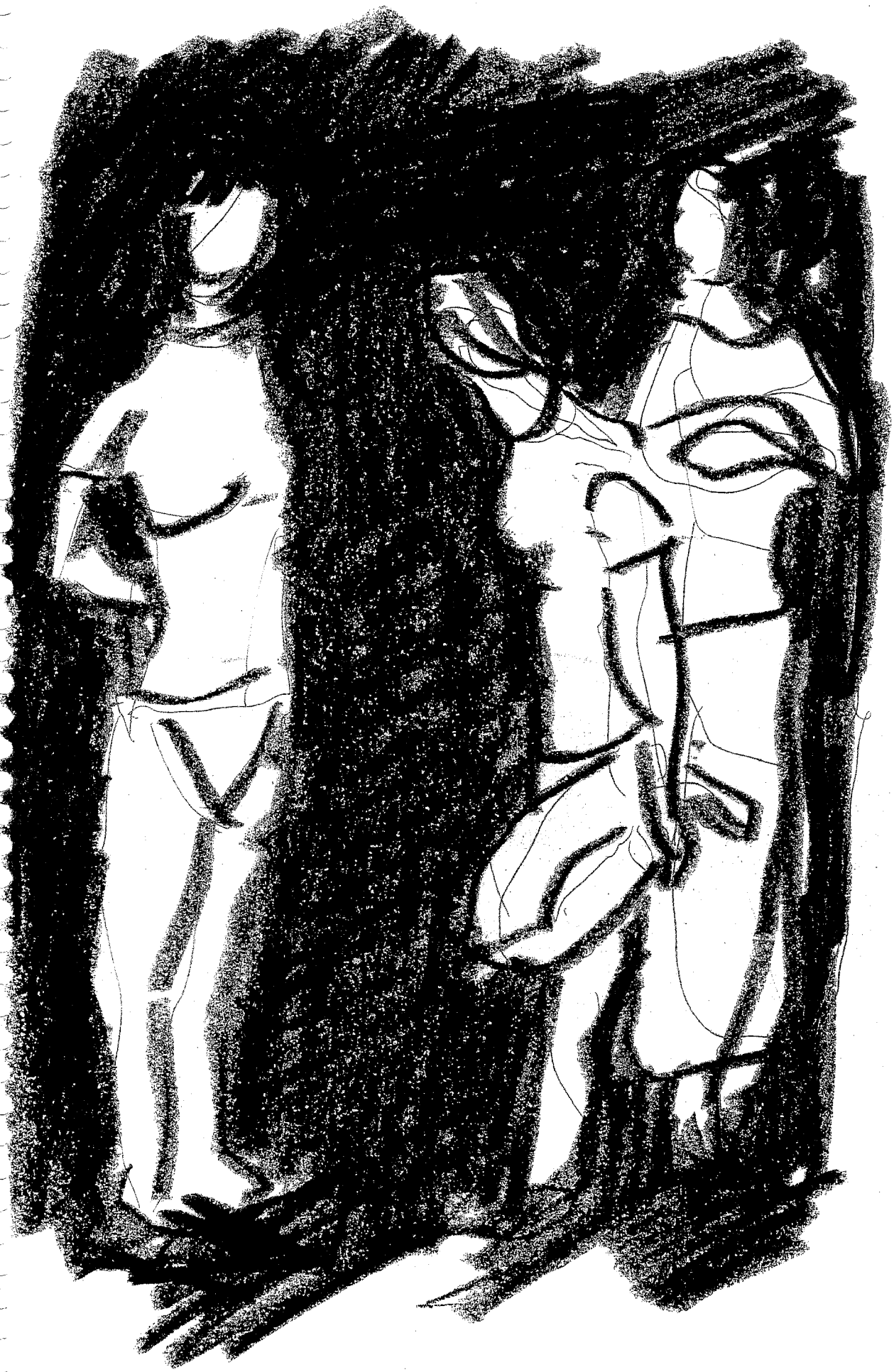


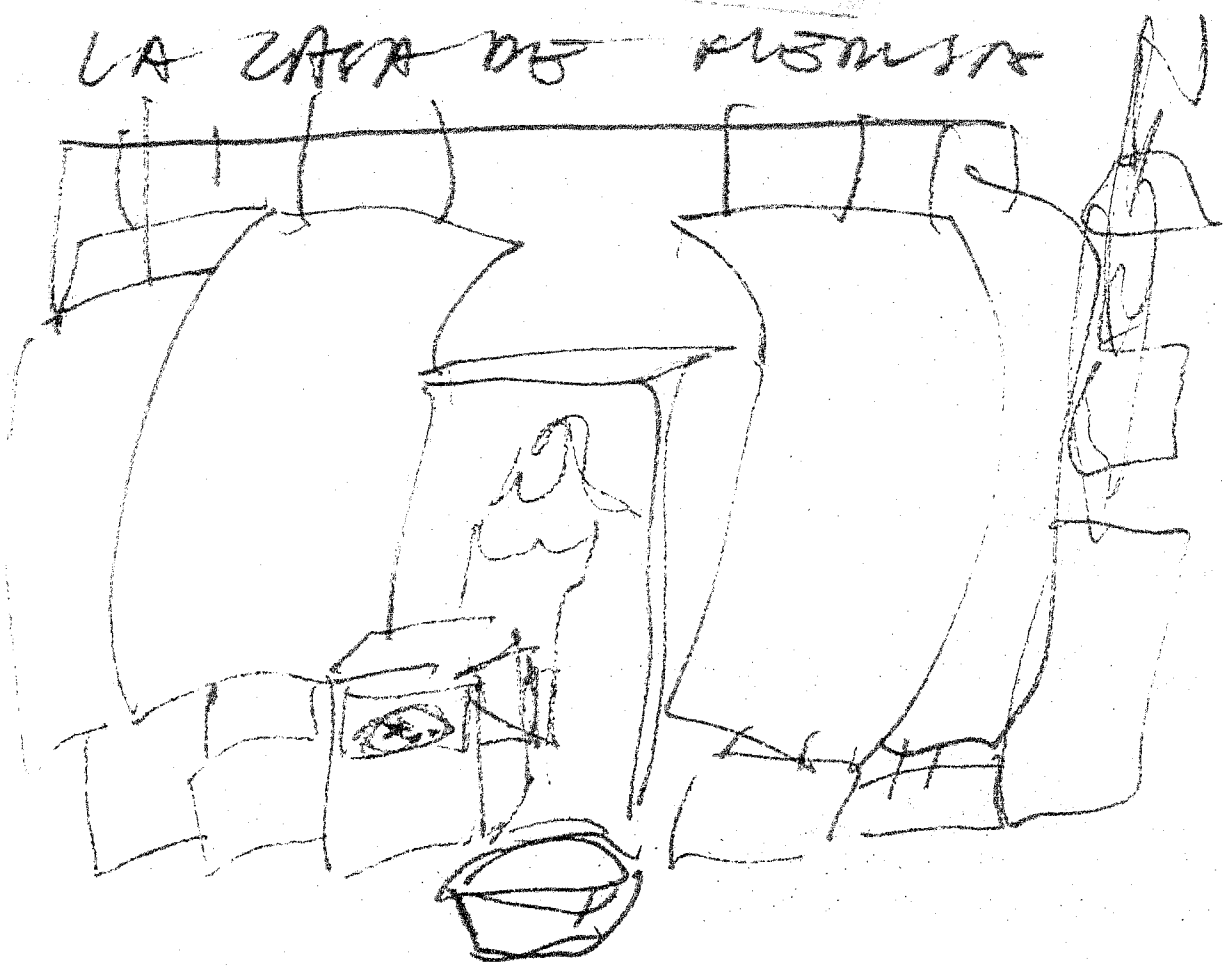


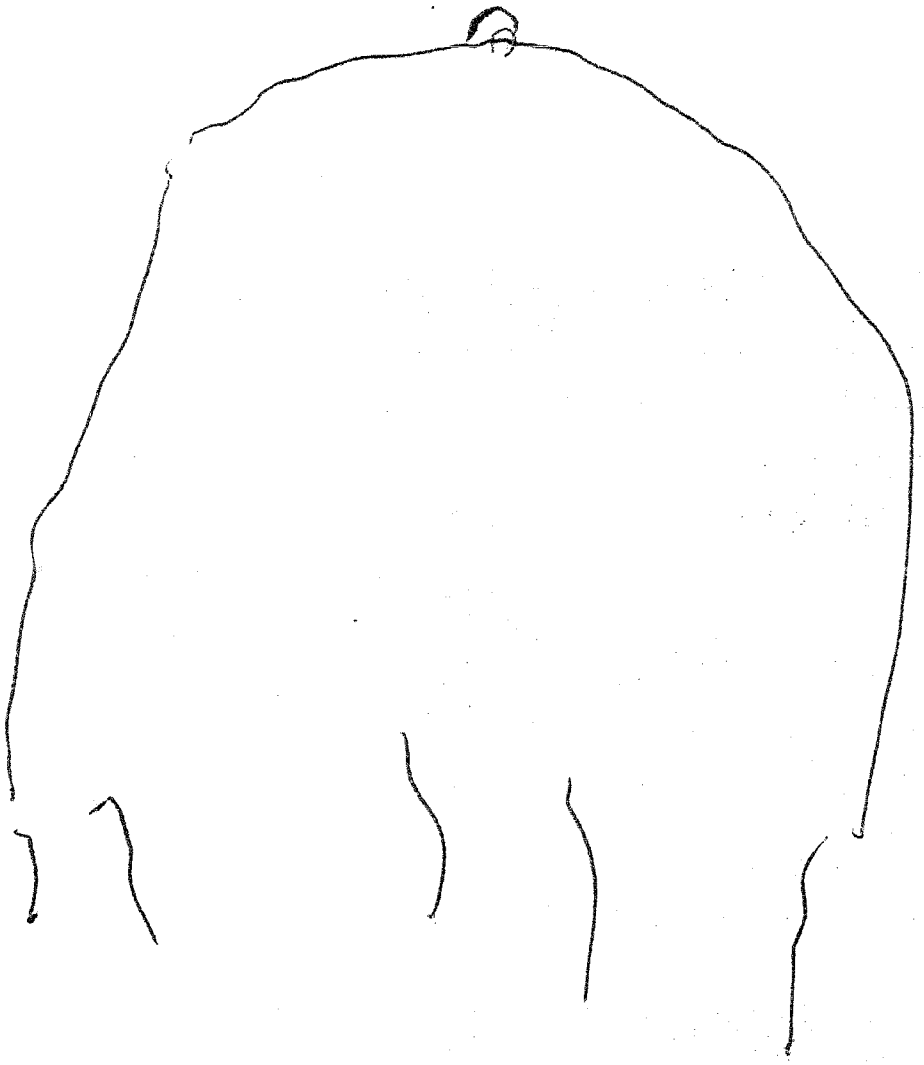


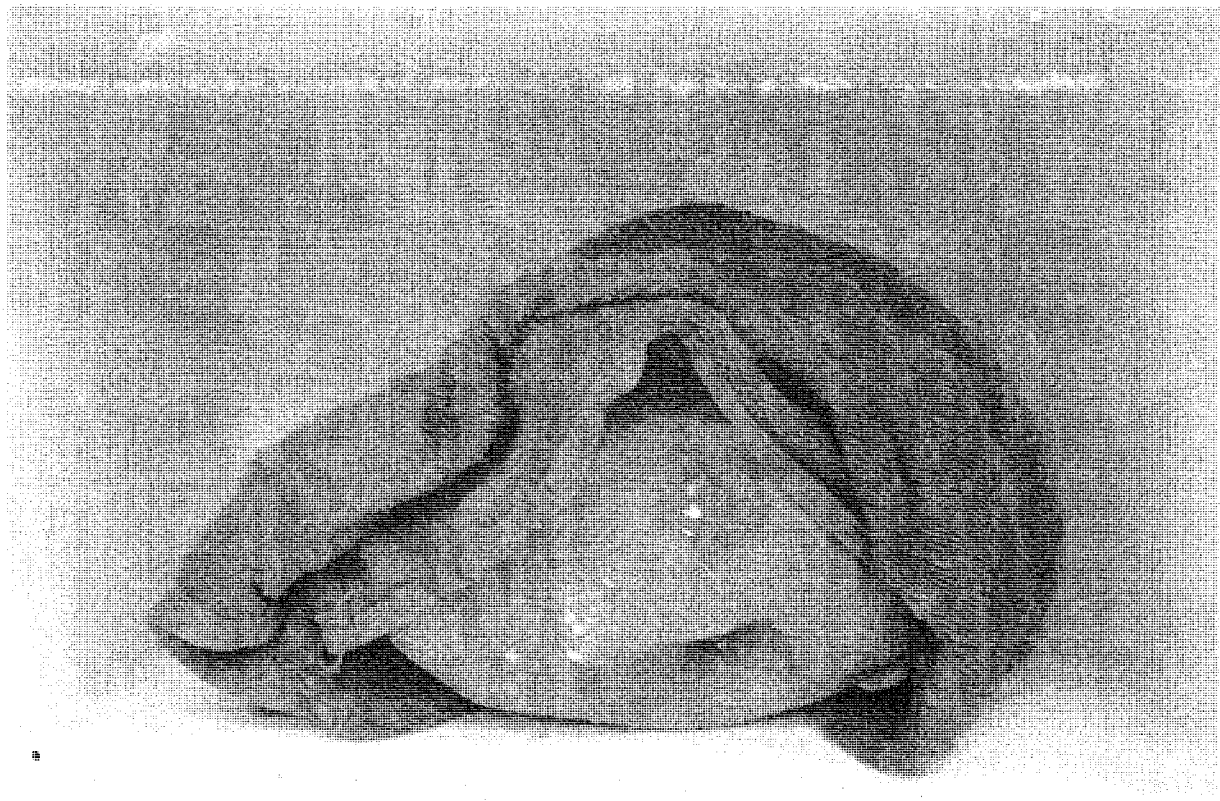




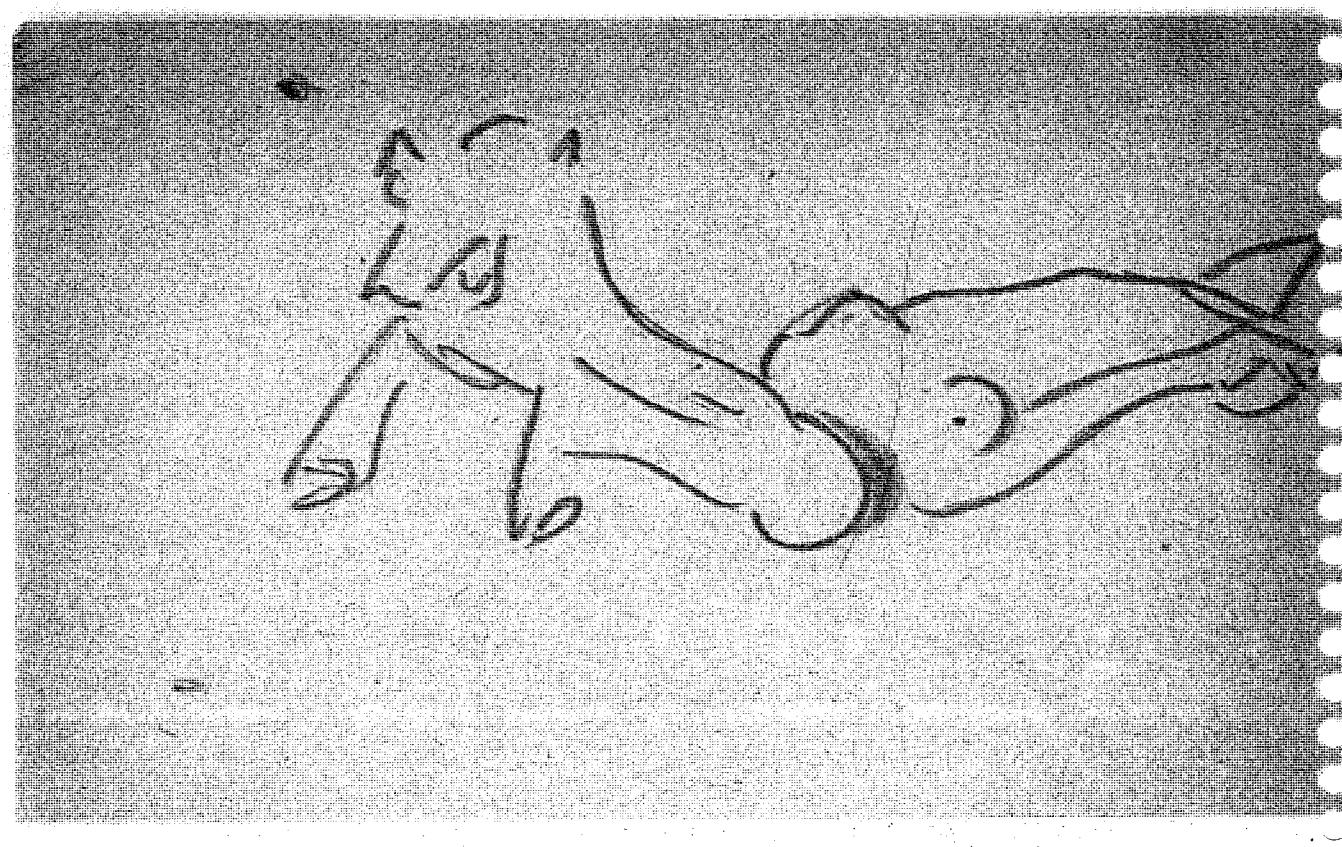



LA CAZA DE PUMAS



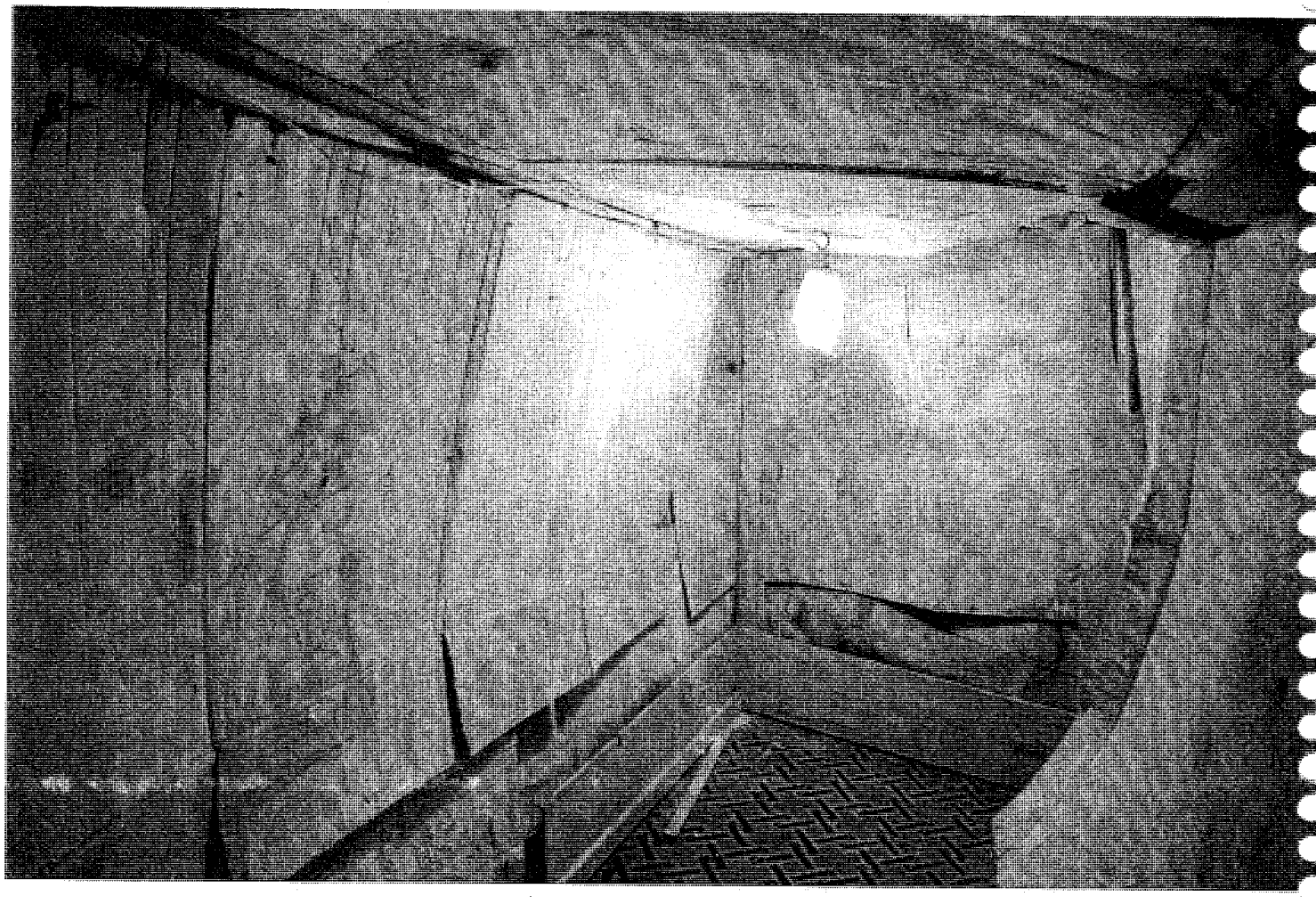


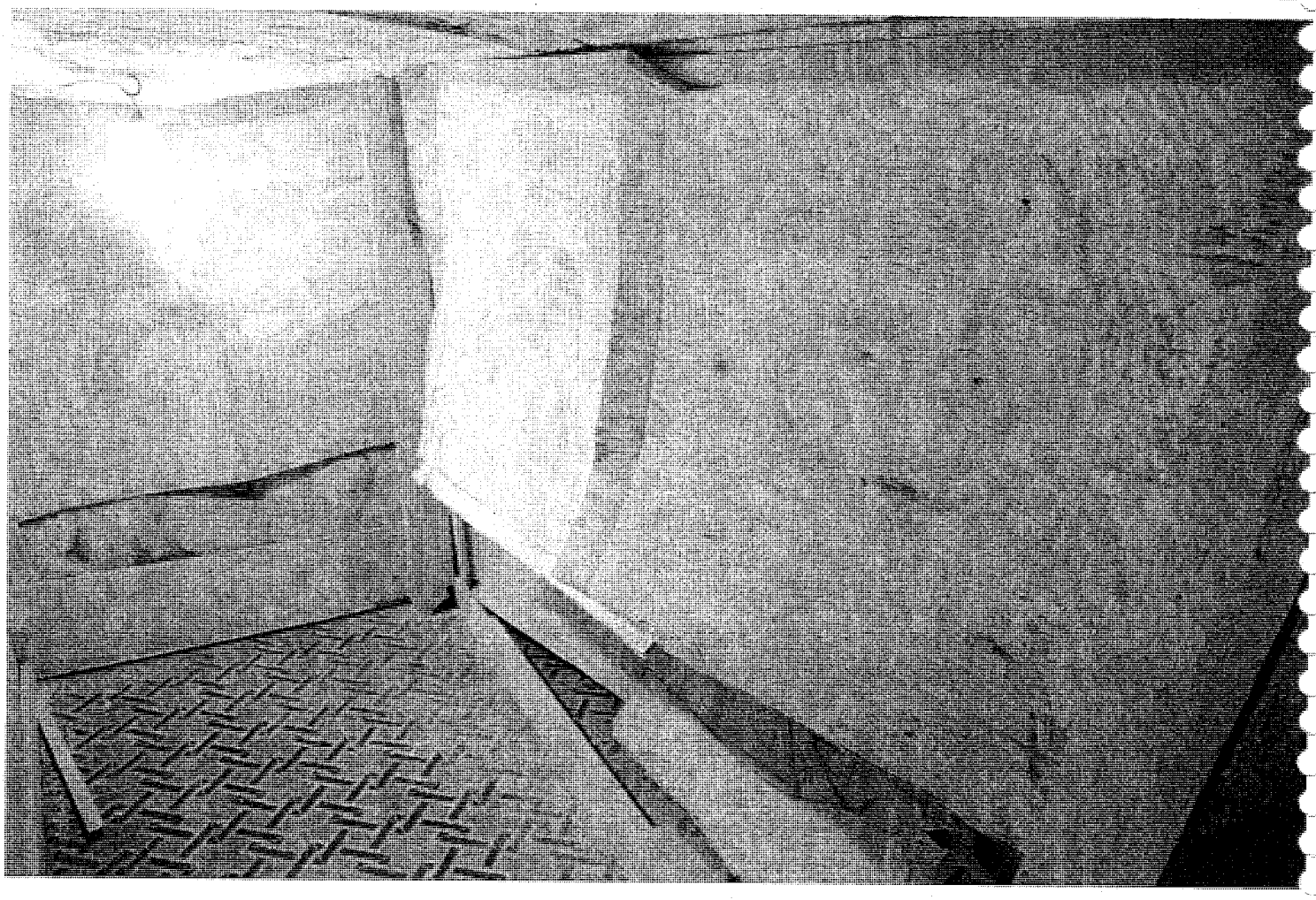
Gefrorener Kopf. Yeso, pintura acrílica, toalla de mano azul, refrigerador. Montevideo, 2010.

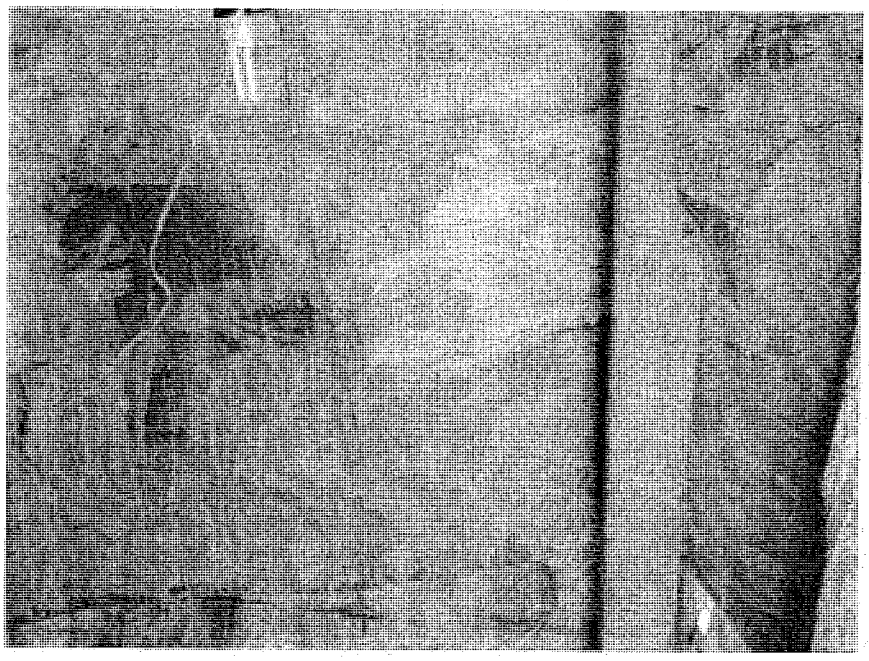


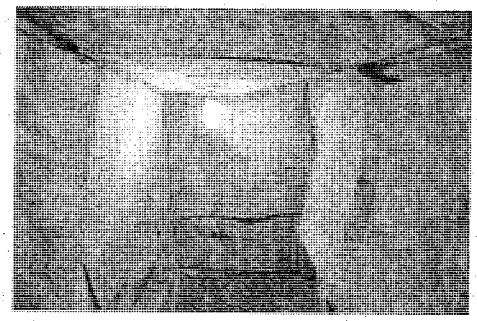
CASA DE MEDUSA

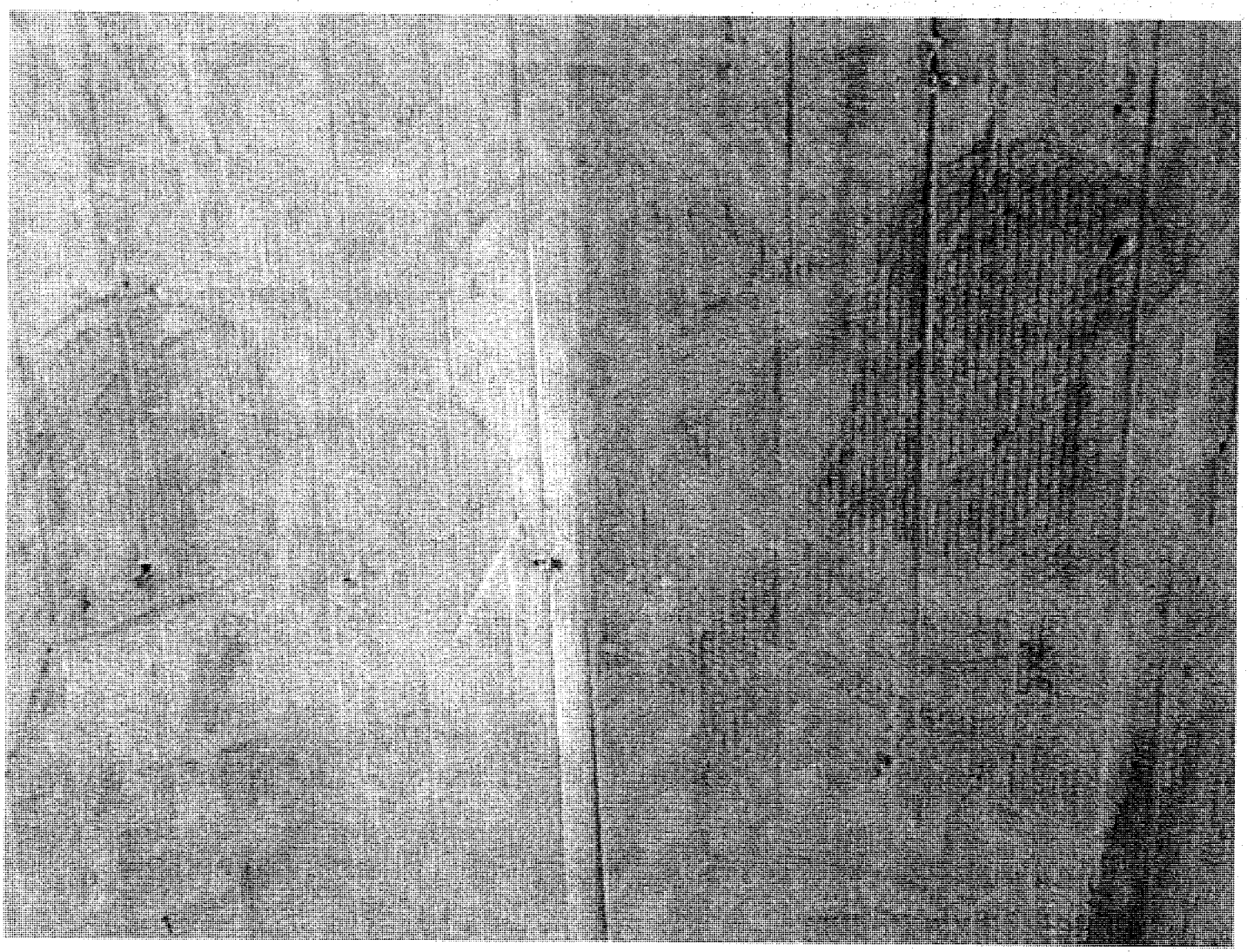
instalación

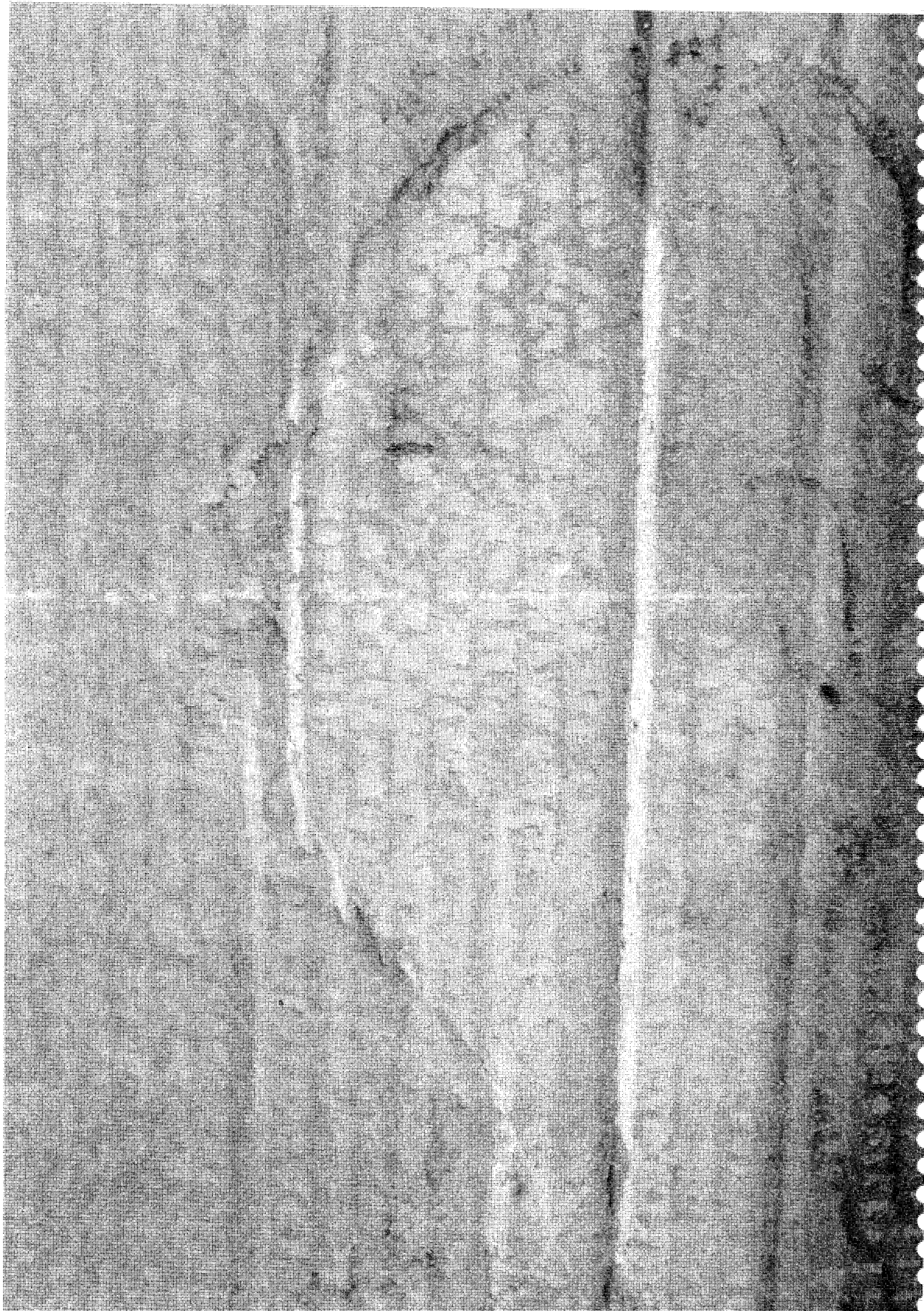


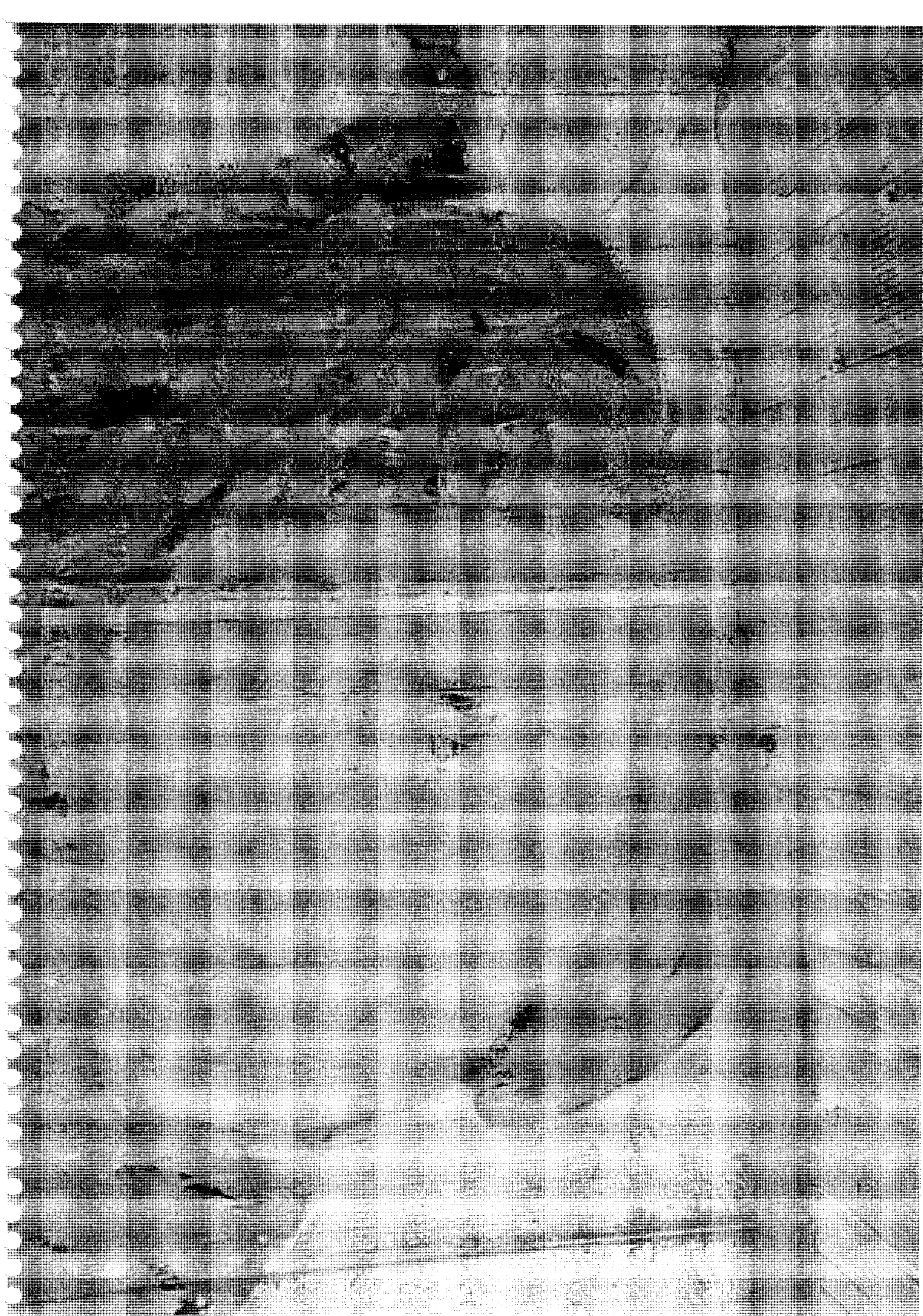


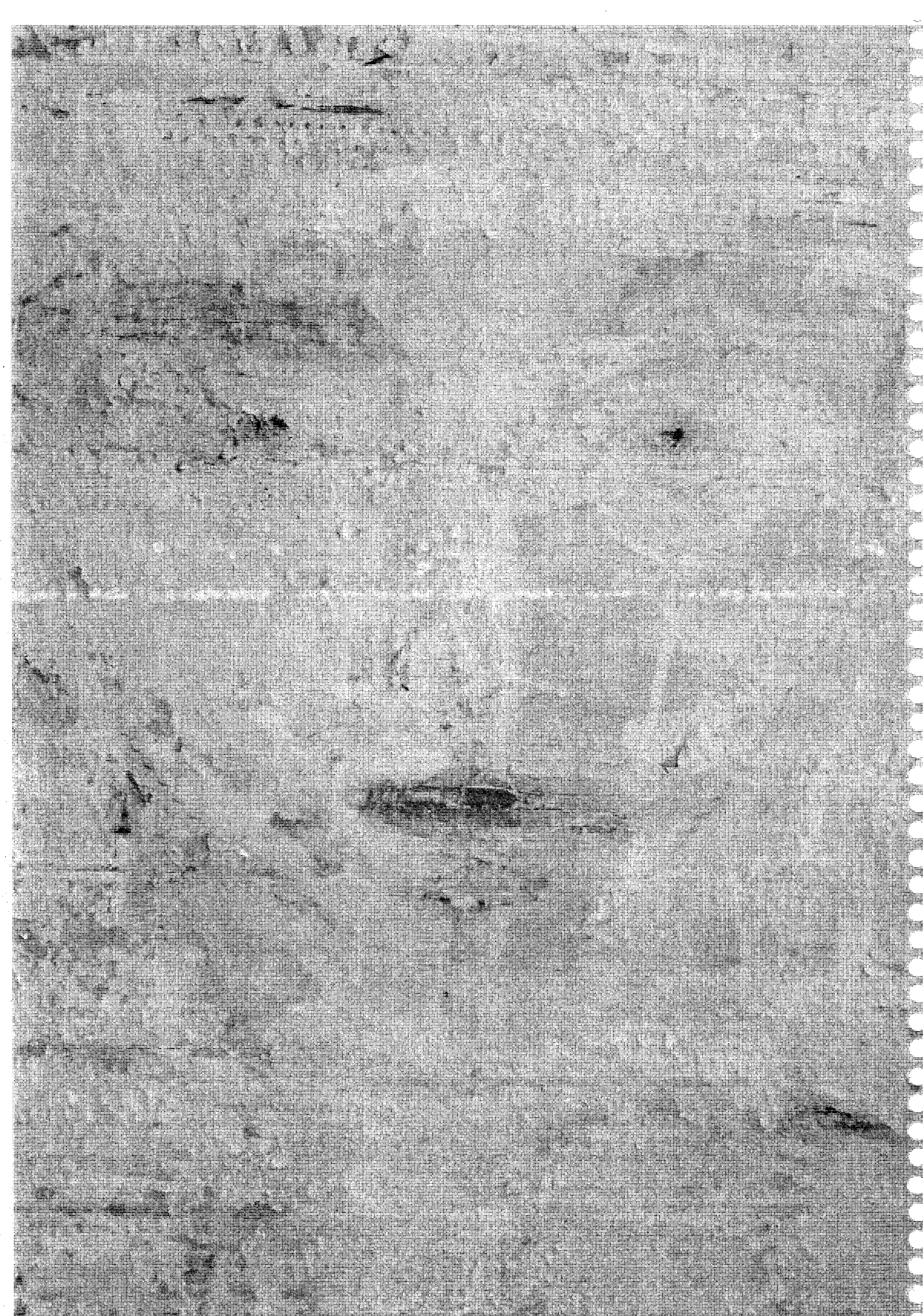


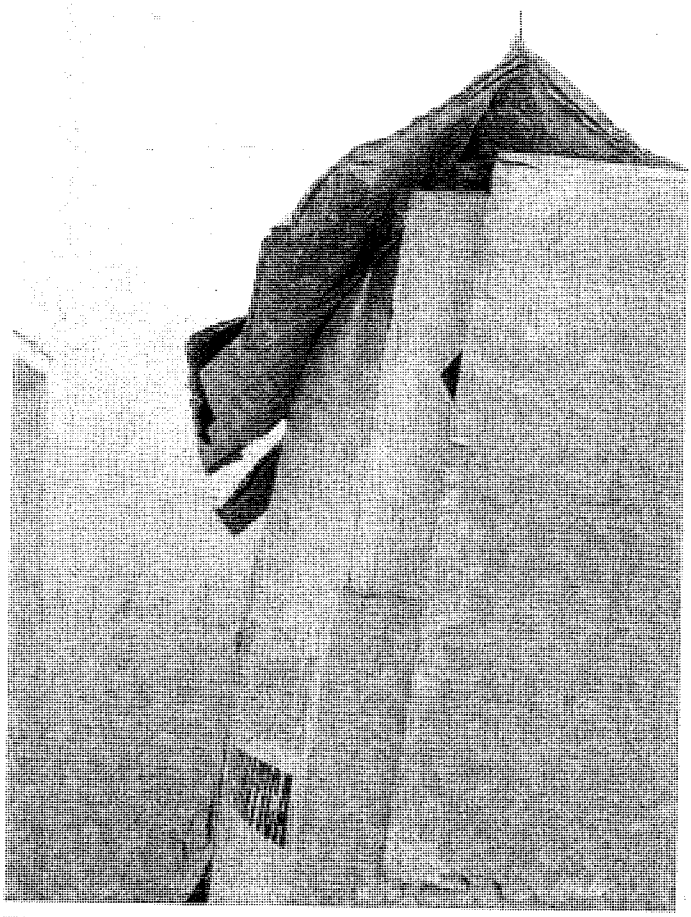


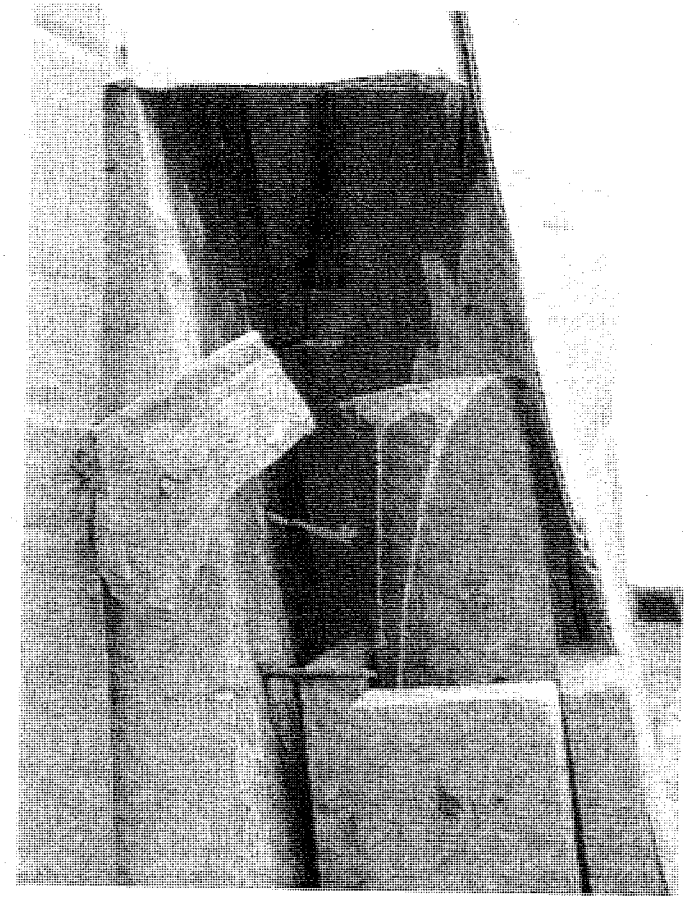


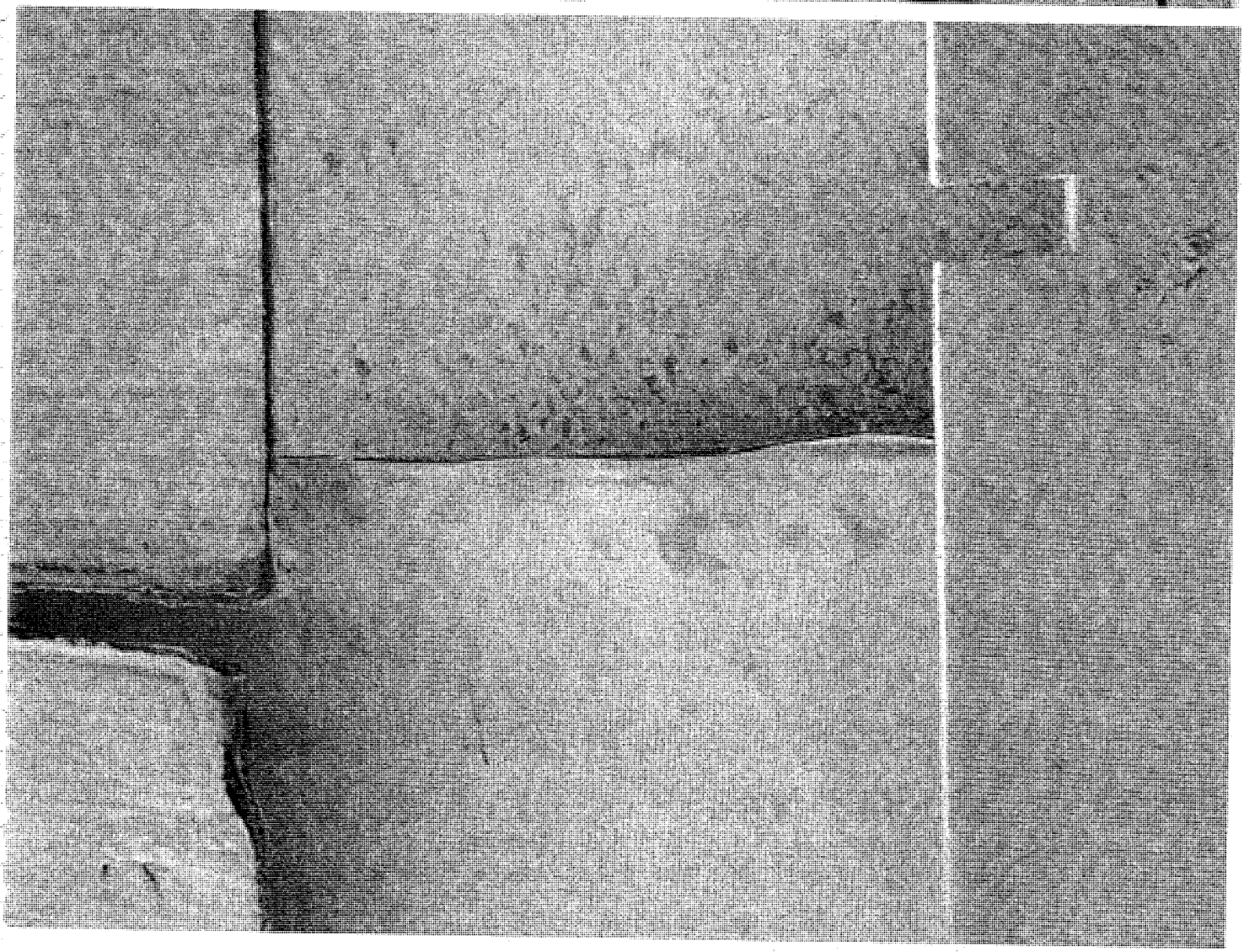


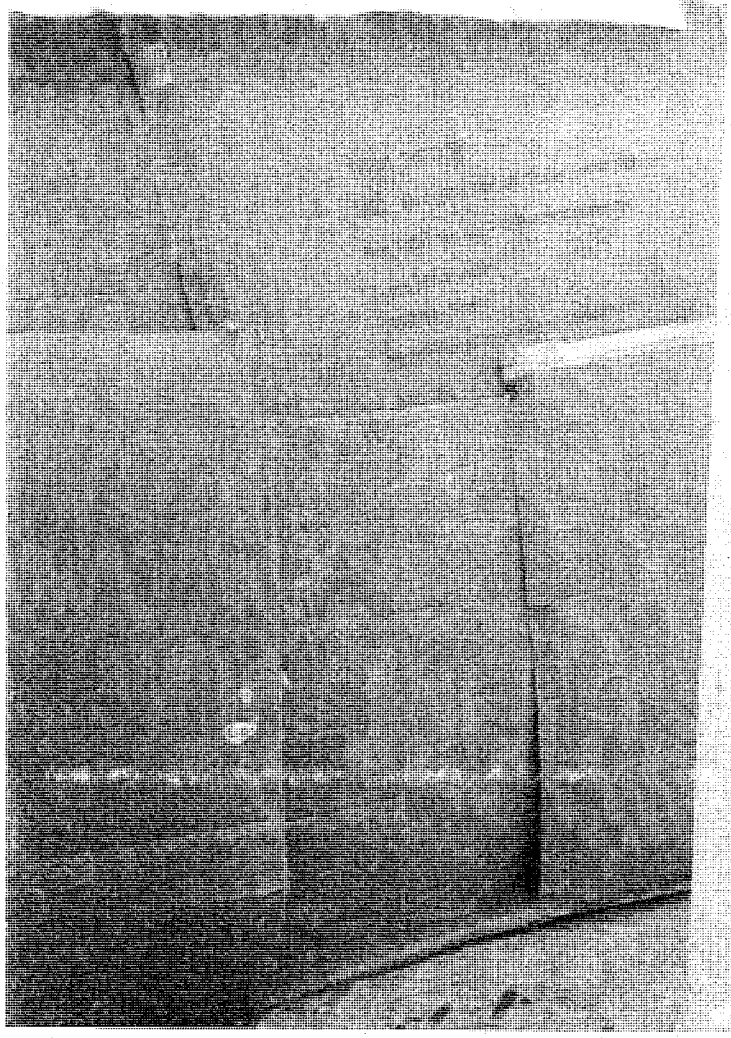


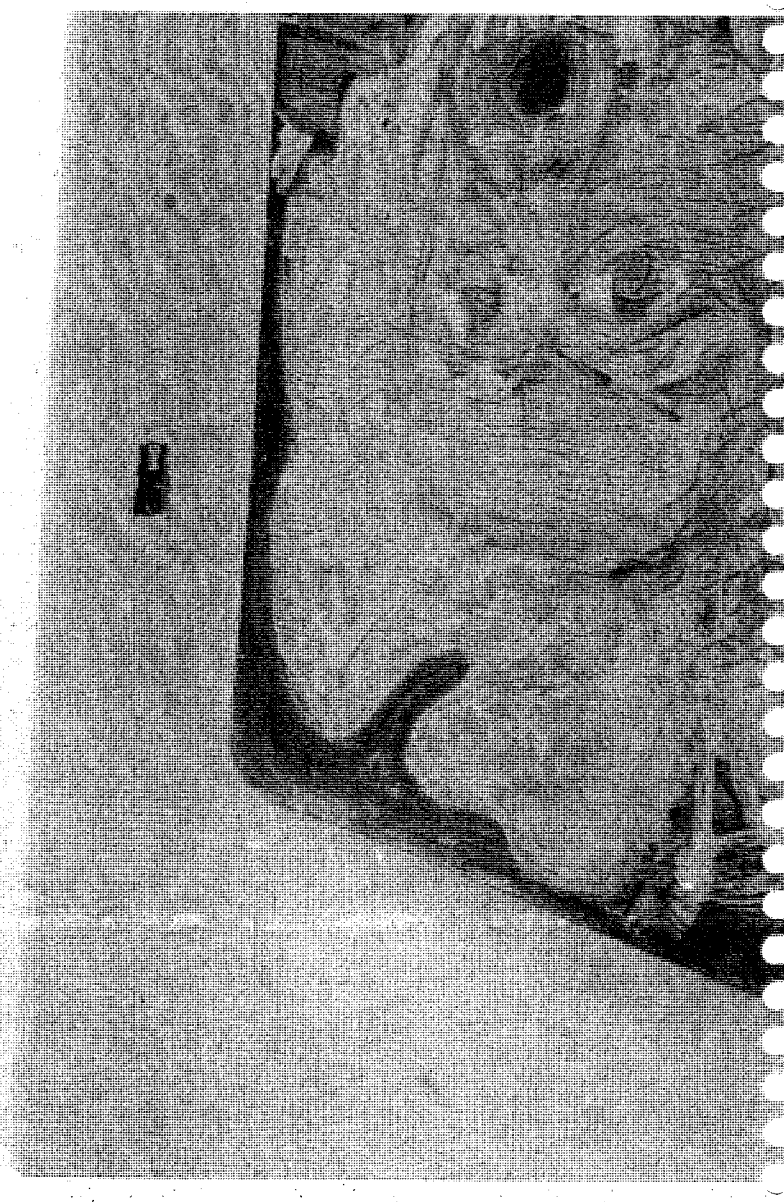


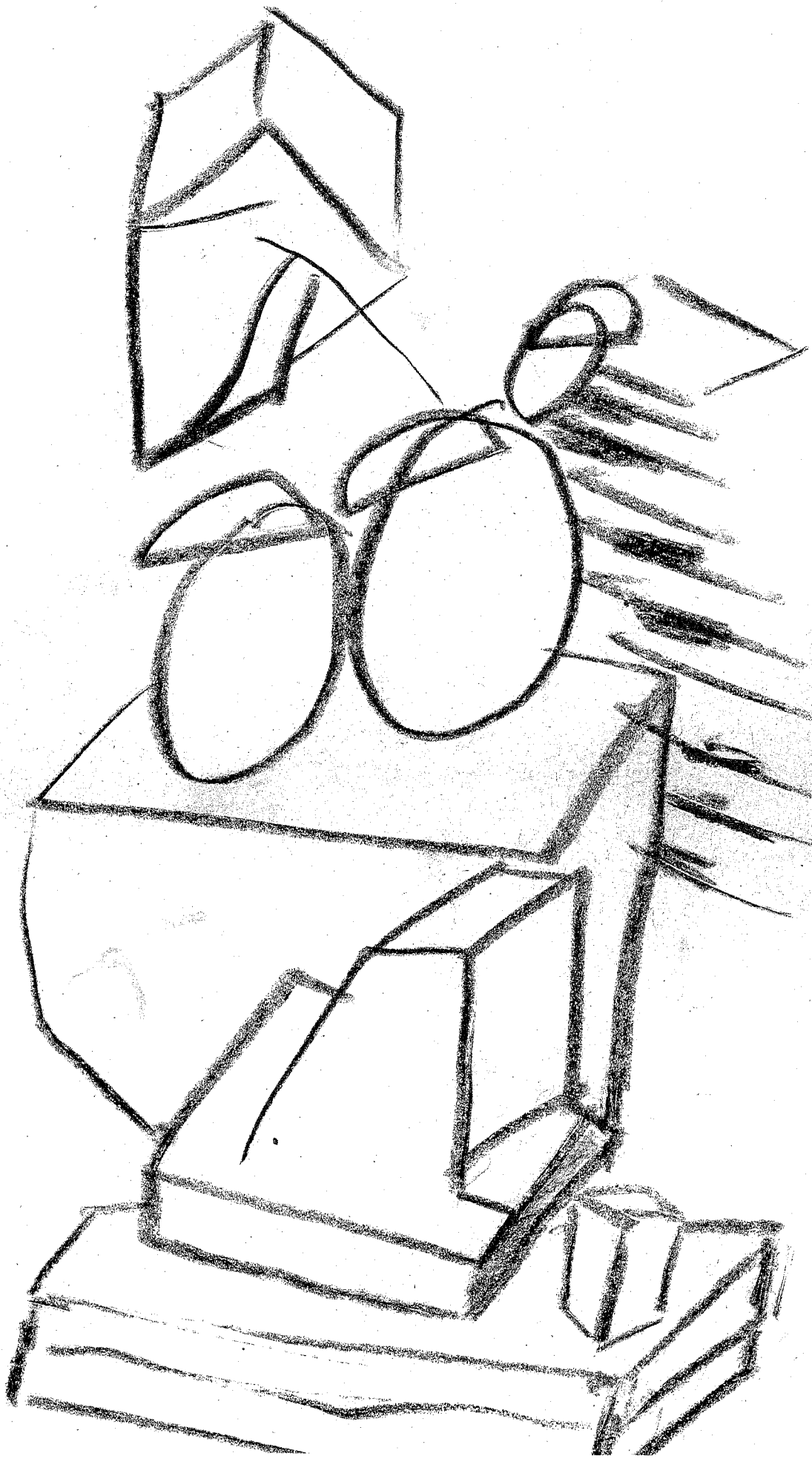


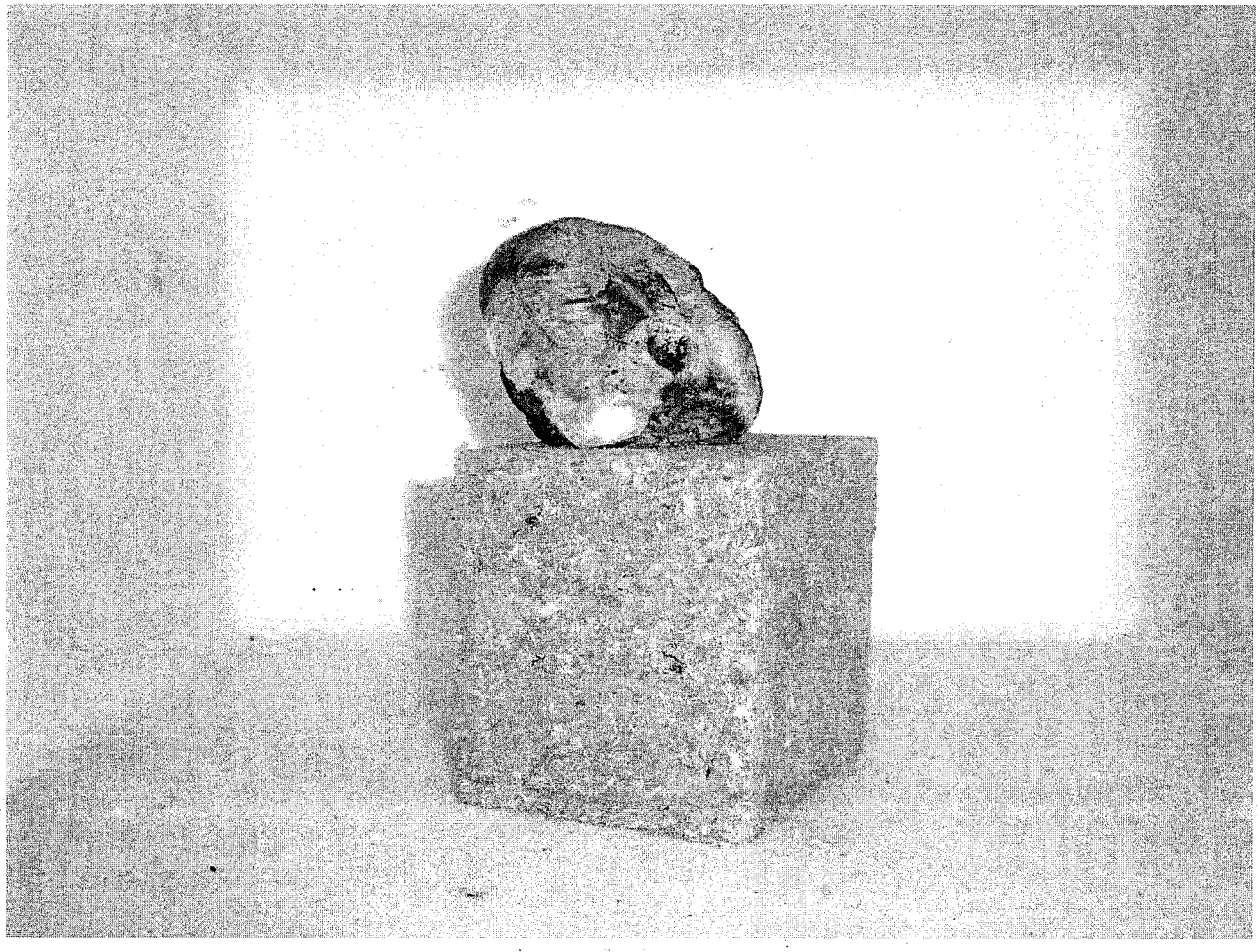


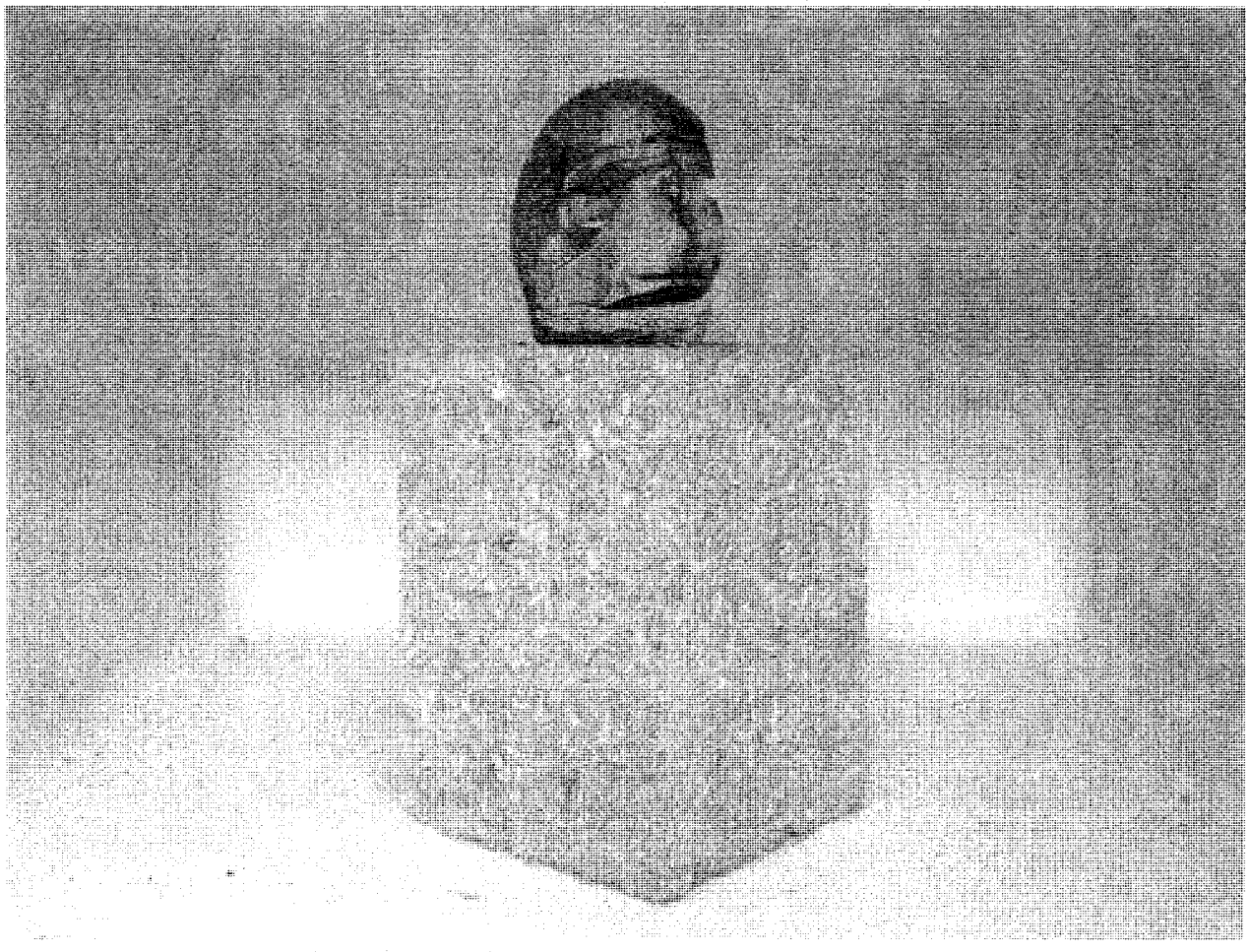


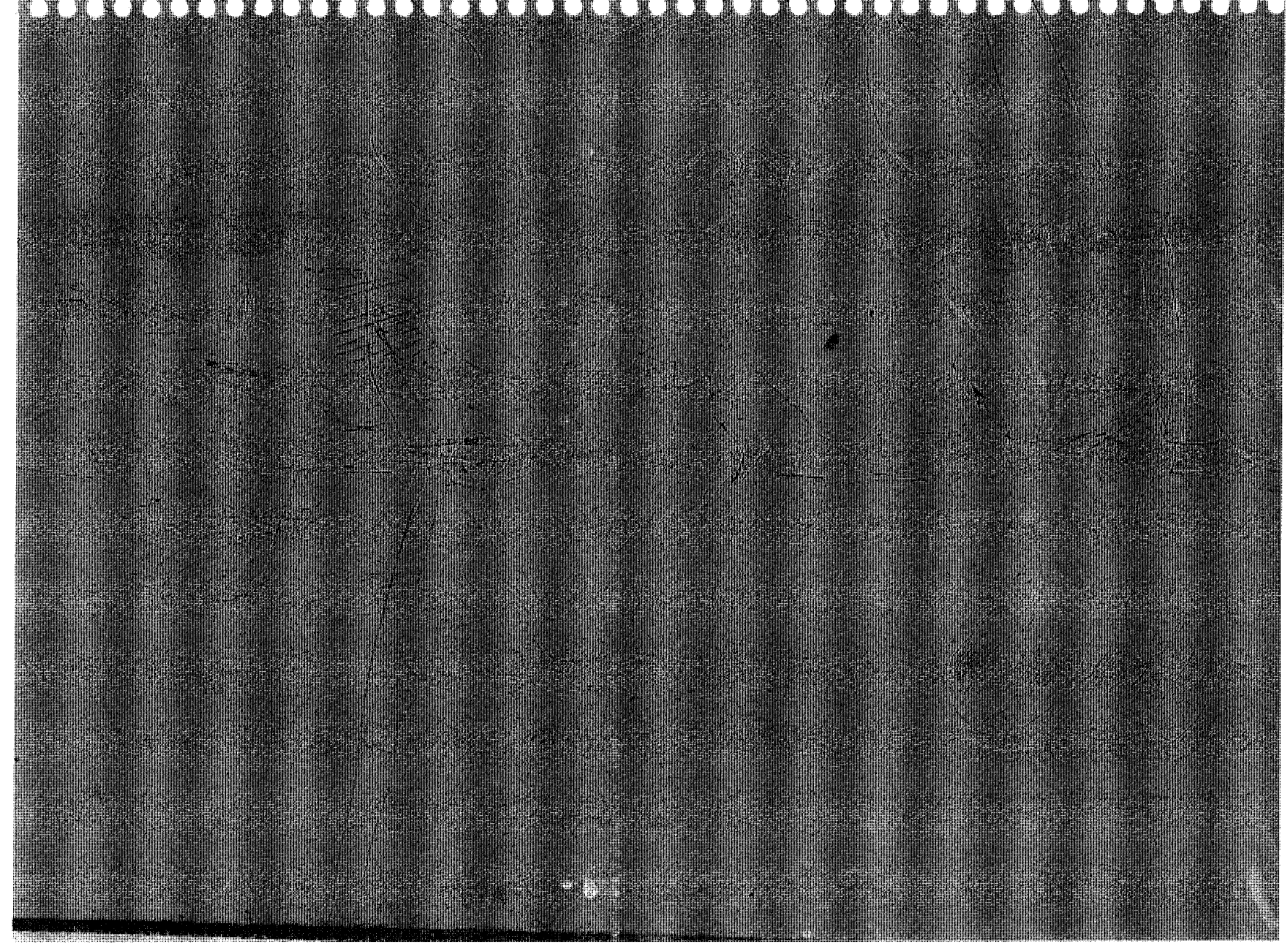




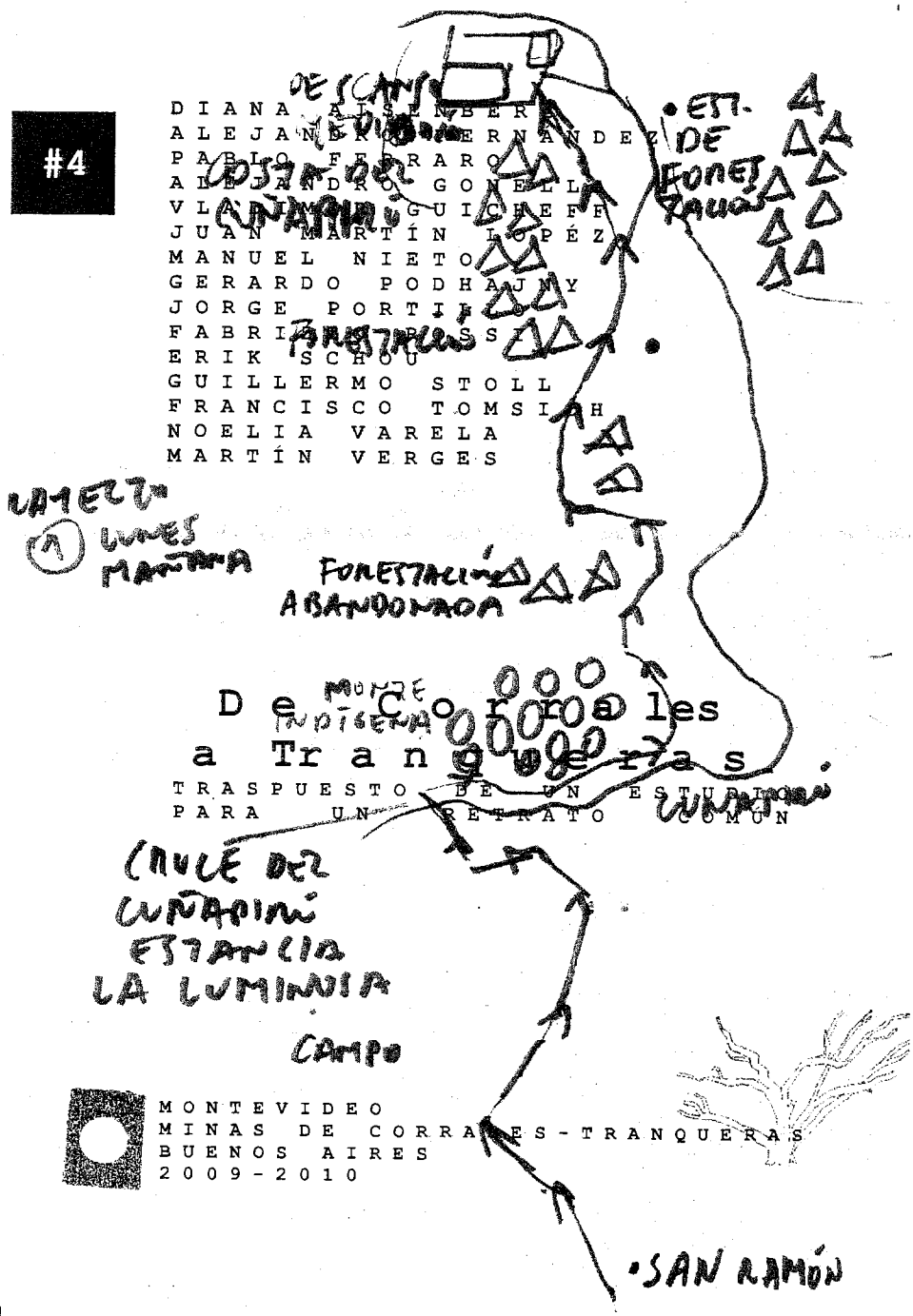


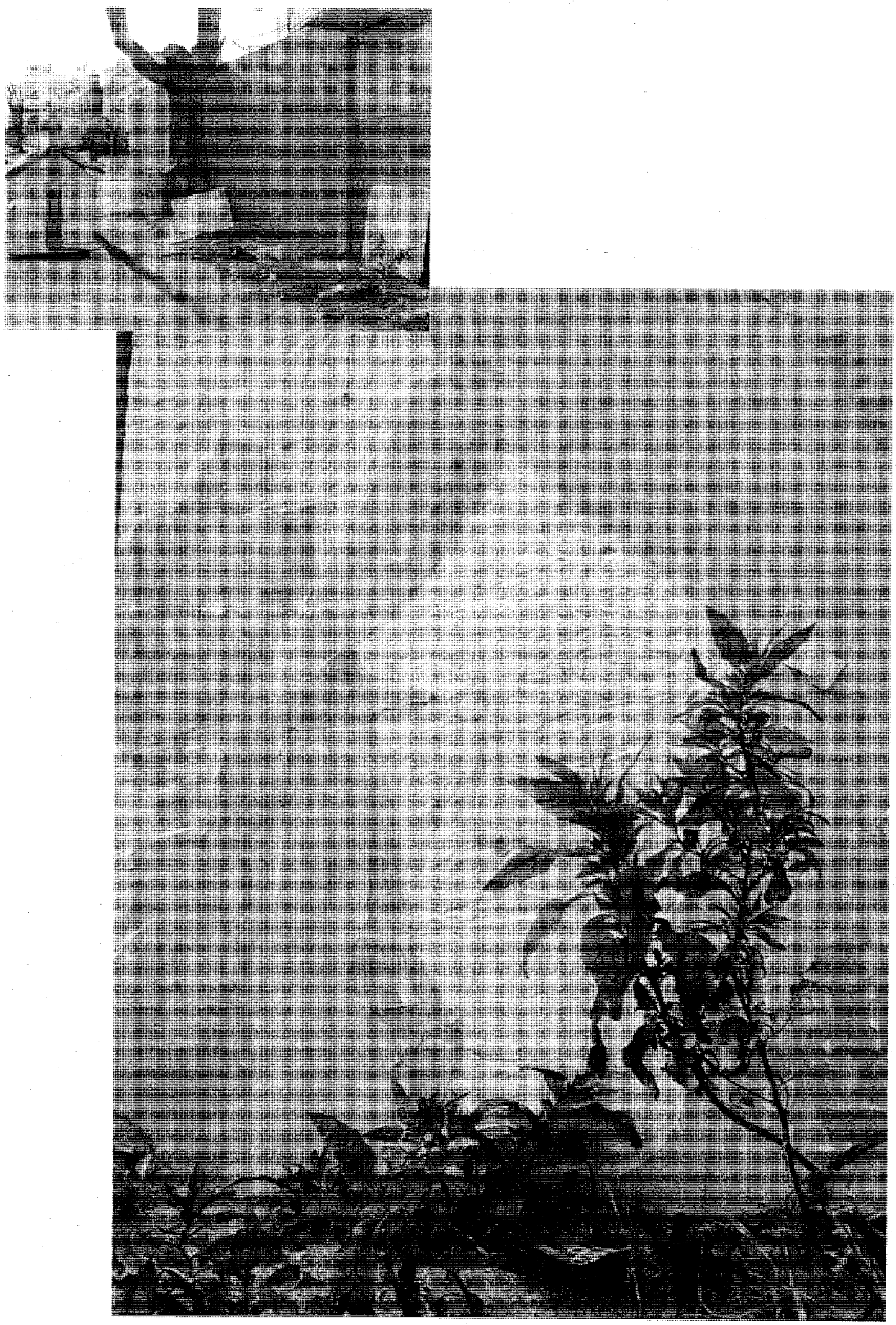






#4


DIANA ALTENBERG
ALEJANDRO FERNANDEZ
PABLO FERRARO
ALEJANDRO GONELLA
VLADIMIR GUICHEFF
JUAN MARTÍN LOPÉZ
MANUEL NIETO
GERARDO PODHAJNY
JORGE PORTILLO
FABRICIO SILVEIRA
ERIK SCHOU
GUILLERMO STOLL
FRANCISCO TOMSICH
NOELIA VARELA
MARTÍN VERGES
De Corrales a Tranqueras
TRASPUESTO DE UN ESTUDIO PARA UN RETRATO COMÚN
MONTEVIDEO
MINAS DE CORRALES-TRANQUERAS
BUENOS AIRES
2009-2010
• SAN RAMÓN



Auto-entrevistas
Ensayos falsos de otros
Comentarios, críticas, mails

El tercer brazo
Graneros supendidos
Pigmalión y galatea

Sobre la selección(de obras): SIGNIFICACIÓN (ADECUACIÓN DE LAS IMÁGENES, REPETICIÓN, SIMULTANEIDAD LATENTE, ARGUMENTACIÓN CIRCULAR, MISMIDAD, RECIPROCIDAD ENTRE LA ELEVACIÓN Y LA RESISTENCIA, EL AISLAMIENTO DE ESE GRADO DE REALIDAD HASTA LA EXCLUSIÓN DE CUALQUIER OTRA REALIDAD QUE COMPITA CON ELLA) COMO SUSTITUCIÓN DE LA VIDA

Video diario ínfimo y las malas posiciones

ALEGORIA DE LA CIRCUNSTANCIA

Escena galante

Pequeñas esculturas científicas con objetos encontrados

"El monstruo expresionista con algo de alquimista y japonés"

"no asustar a los espíritus del país"

Tinta y concentración

Jania, proyecto de galería en el INJU

Pieza realista y su texto

Evidencias

Museo de Ícaro

Textos dialogando con los procesos de producción de imágenes
Tizas y LMP
Diarios como documentos
Las Madres
Fides
Jania como fundación de eso

Torre de tizas
Azul ftalo
Color de Santa Isabel
Yerba
Tiza

Blanco
Cal
Carbón

LOESS

No autobiografía, configuración del obrar como ejercicio histórico, monumentos como obstáculos entre lo autobiográfico, lo histórico y lo mítico. Documentos de las tres cosas.

CODEX

Colchón (11 de noviembre de 2006)

Jania
Museo de Ícaro
Tizas
Berlín
Casa de Medusa
Autorretrato
Tratado del desprendimiento
Fotos Encontradas
Fotos digitales de una década
Diario ínfimo (video y citas)
Televisor y dibujo en el televisor

Revisar la obra y producir símbolos
Otorgar sentido con una cronología
Luis: pero recordá que tu historia la hacés vos
Producir el vacío/ el desprendimiento
Meterse en la obra/ Alejarse de la obra
Catálogo razonado
Archivo
Autobiografía
Coordenadas_ Tiempo

Larry Clark: la posibilidad de ser artista la otorgan los demás
Retratos de los amigos

Great burden upon the back

Las escaleras
Jacob y el ángel
Sofía ilumina la imagen de Medusa
Vladimir arranca un árbol seco
Alegorías
Vestidos pintados
Instrumentos musicales bajo los pies

La mujer embarazada
Clases de yoga
Criadero de ratas
El coro del pueblo

Veladura
Bocas

Autobiografía alegórica

Como la producción artística produce conocimiento del exterior
Sucesos ocurridos en esos diez años en el mundo, en el Uruguay, en Montevideo, en los barrios, calles, casas, cuartos, objetos
Se abre con Jano, que mira el futuro y el pasado
Jano de tres caras (escultura)

Según Beuys, lo único importante del artista es la elección del material y los tamaños
Según Louise Bourgeois, el artista no trabaja con materiales sino con emociones e ideas, "ambas"

Codex y estudio enciclopédico
Diccionario personal de símbolos

Escaner, fotocopiadora, monja, carpintero, ferretero, chivitero

Friso del Siglo XX y Cesar Vallejo

Casas de

Pasillos oscuros

El dibujo crea vínculos
Concepto ampliado de retrato

Dulce de membrillo

La forma que se dibuja todo el tiempo y nunca se escribe, se describe como una esfera sobre un prisma. El diámetro de la esfera es igual a los lados de la cara superior del prisma, que es casi un cuadrado. La cara inferior del prisma es más ancha que la superior. El largo de las caras laterales del prisma es al menos dos veces y medio el lado de la cara superior, lo que significa que al menos deben ponerse una sobre otra dos esferas y media junto al prisma para alcanzar la altura de éste con esferas.
De dónde viene esta imagen? Ya aparece en un temprano ejercicio de Bellas Artes en el 2000, en tres ejercicios sucesivos. Yo no me había dado cuenta, pero los profesores lo usaron como ejemplo en clase.
Después fue el descubrimiento del pensamiento de Rodin.
Muchos dibujos, esculturas, las cabezas. Aparece en toda mi obra sin excepciones.
Luego las papas.

Cabezas: rostro histórico para los contemporáneos.

Hojillas. Tabaco.
Corteza, rama, árbol, ceniza, carbón.
El roble como metáfora de mí, imagen de mí. El roble que tiene mis exactos días, meses y años. Las hojas del roble. Las bellotas.

Dibujar es ante todo la meditación de una existencia que no puede serlo sin misterios.

Dibujo, una forma especial de pensamiento en superficie.
Producción de imagen de sí.
Relicario, colección de reliquias.

El friso establece por primera vez un registro visual ¿de qué?

El viento es un sistema de organización.

La producción que se muestra tiene sentido, antes no.

La ecuación de El viento.

Pavo real

Los frascos de víboras como tema pictórico

Deporte y una dieta extraña
Té

REMEMBER LOUISE BOURGEOIS
REMEMBER EDVARD MUNCH
REMEMBER REMBRANDT
REMEMBER LAS XILOGRAFÍAS MEDIEVALES
REMEMBER GIOTTO

Siempre empiezo los procesos materiales con un autorretrato

Los procesos (no éste) siempre parten de los materiales
Siempre transfiero la significación de lo vivido en tanto experiencias visuales (muchas veces "documentadas" por dibujos que recuerdo o reviso, muchas veces "performadas" de nuevo) a través de urbilder persistentes extraídas de la historia del arte que pueden ser composiciones o esquemas de composición y que subyacen el uso de imágenes (fotográficas, citas, dibujos propios) preexistentes como método.
Se configuran siempre mediante series.

La década y el comienzo con Jano

Las escaleras
Ropaje de pescadores para la estatua del puerto con a great burden upon his back

Hombre con cabeza de Warhol
Mostrar el pie

CIELO de Argos

Panorama con cabezas

4 chicas esperando el ramo
las 4 maestras y la ciega

3 figuras femeninas y la selección
La boda

El juicio de Paris
El juicio de Elena

Cabeza caída
dada vuelta

La rosa en la boca
El degollamiento del pavo real

Colgar dibujos

Cielo de tiza celeste

REMEMBER BEUYS
Ejercicios

Curriculum alegórico

Sondear a los ídolos

Enterrar

Los tiempos son más interesantes que los hombres

Luces, tablero de llaves, dicroicas, lamparitas
Oscuridad

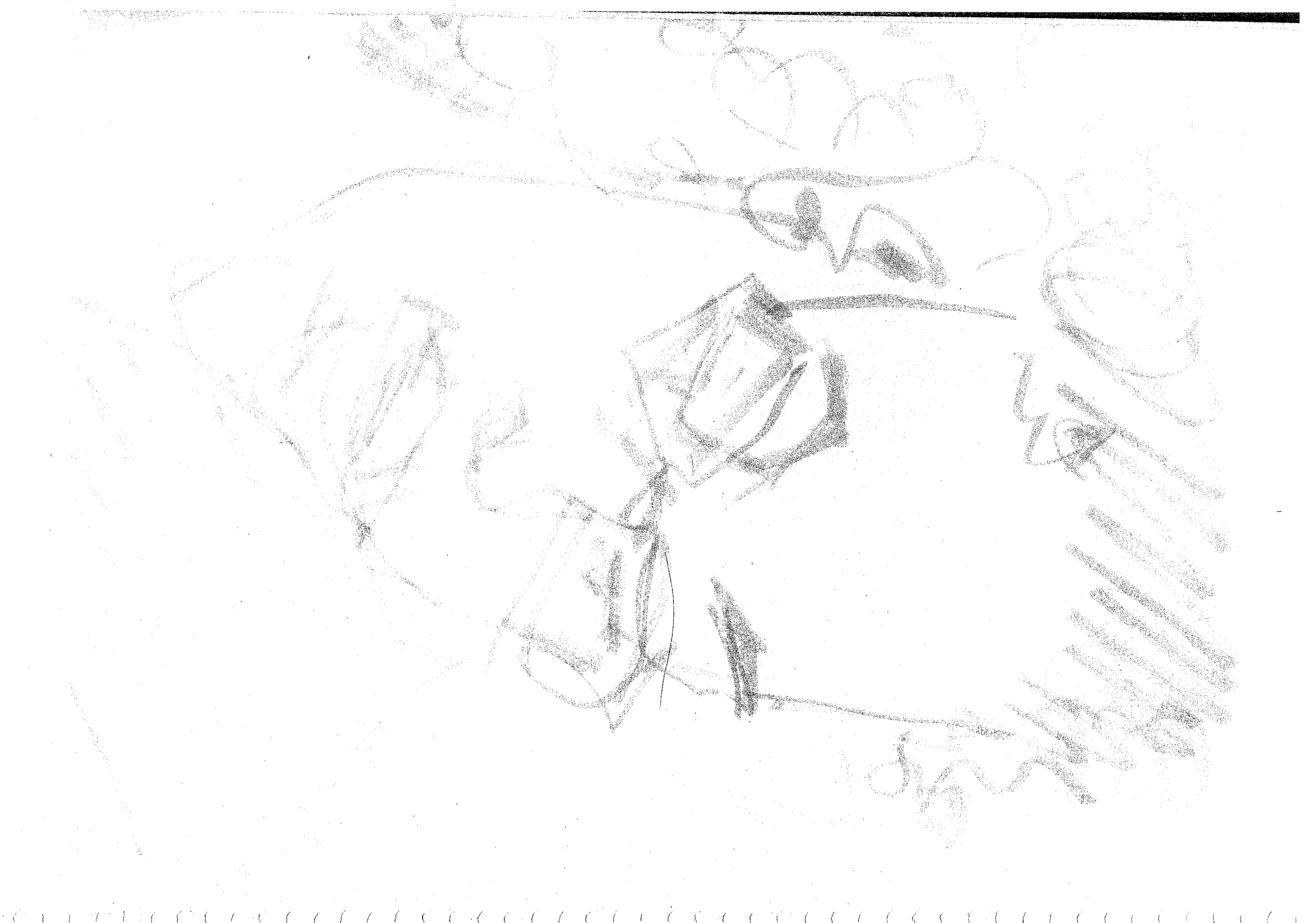
Olvidar la intención

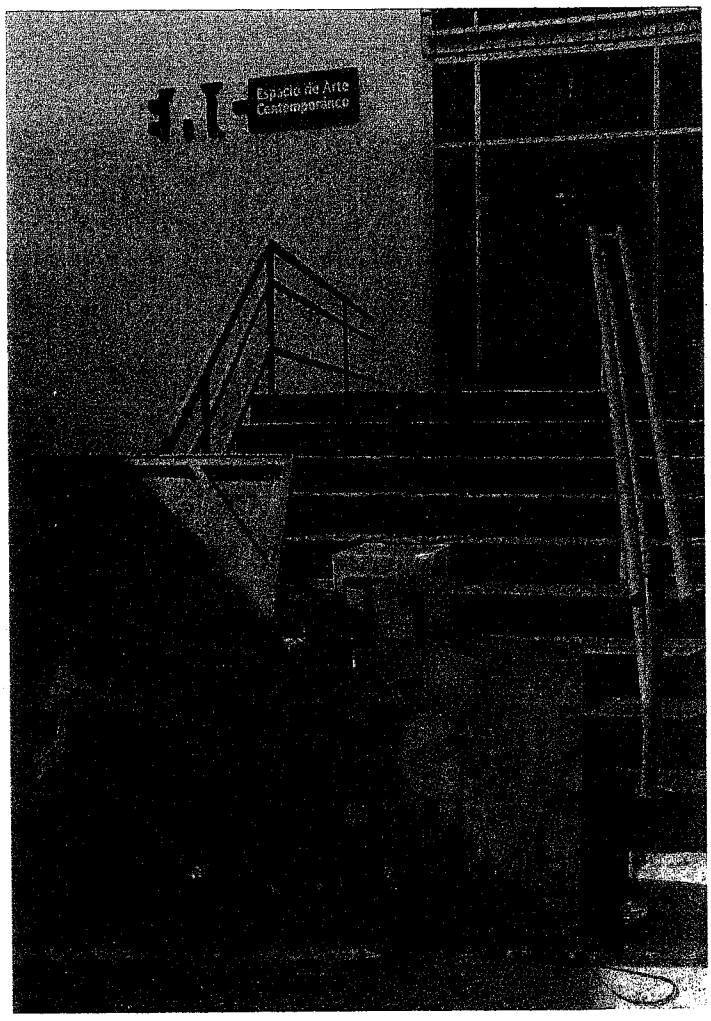
El barco (video)

La maleza de la locura y del mito

Las palabras devienen sinsentidos, como sucede entre amantes

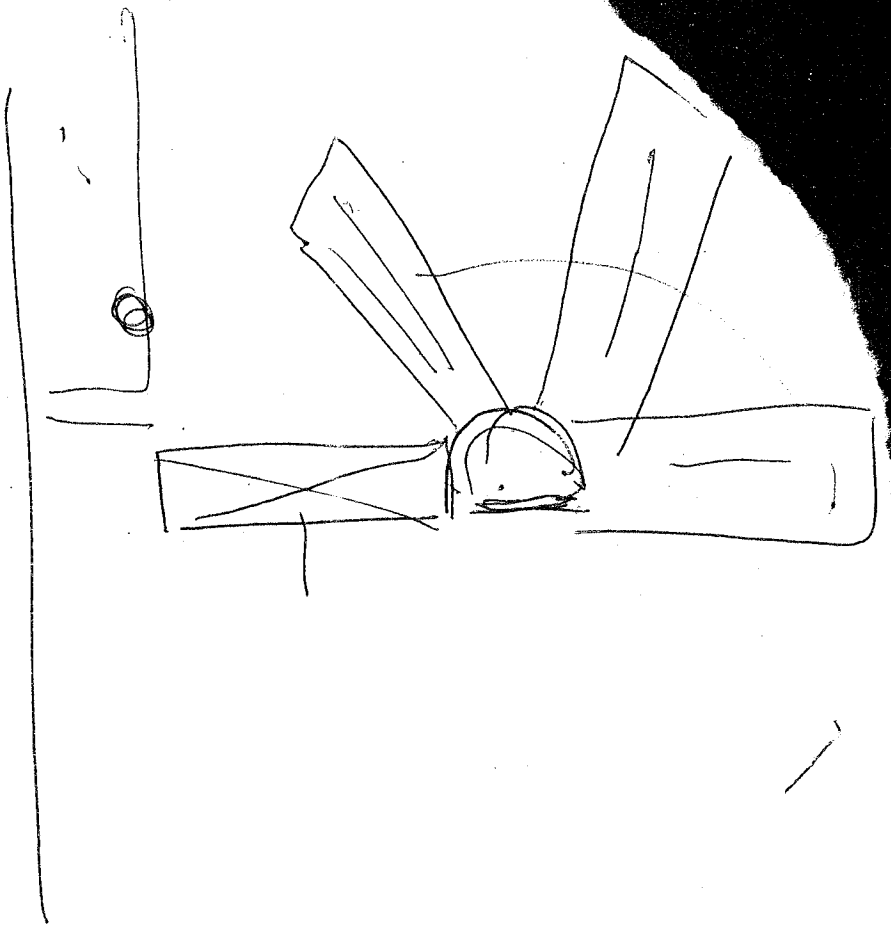
Entrevistas para inventar el archivo



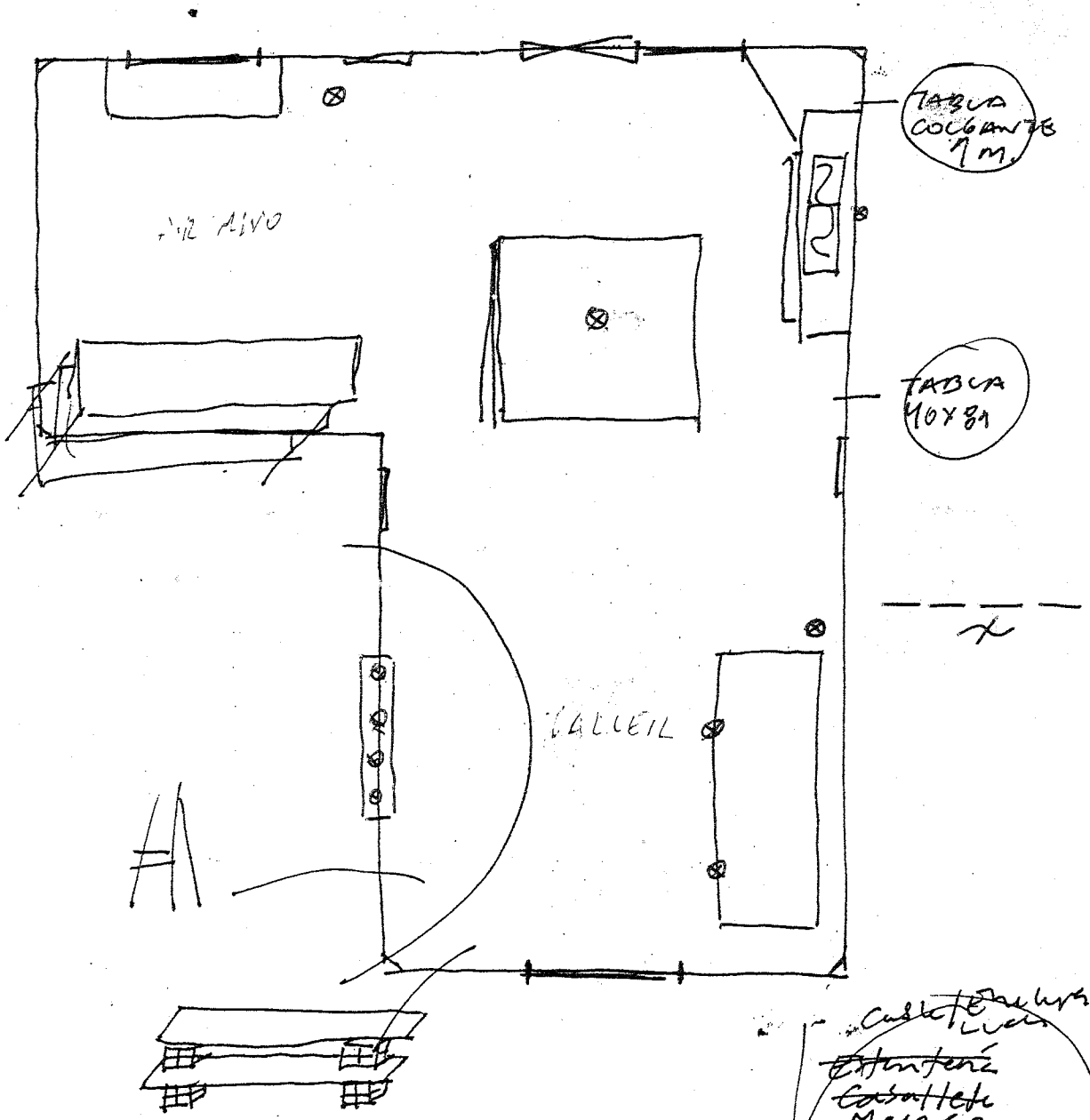


Espacio de Arte Contemporáneo

Espacio del Arte Contemporaneo
Montevideo, Uruguay
Taller 77, Francisco Tomsich
© Henrike von Dewitz 2010
http://rikemarie.blogspot.com

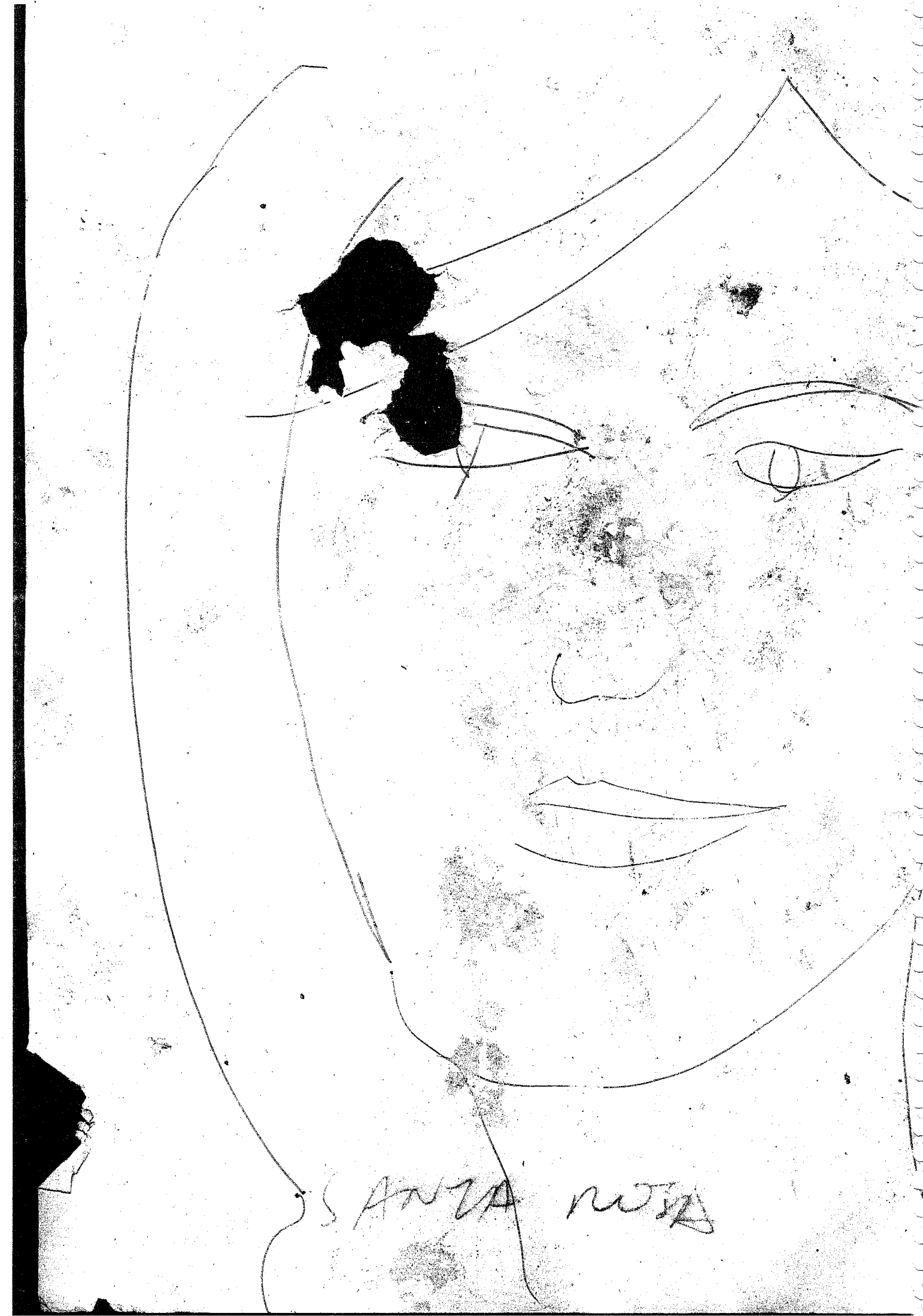


— TALLER EAC, AGOSTO 2010 —



- Cuadernos / Lápices
- ~~Estantería~~
- ~~Caballetes~~
- Mesas?
- Esponja
- ~~Antideslizante~~
- Cierre interior de puertas
- ~~Tasla para ascensor~~ / ~~Cerrar ventanas~~

PERCHEROS


SANZA NOIR

riches and ease, has probably achiev'd nothing for himself
worth mentioning,
Knows that only that person has really learn'd who has
learn'd to prefer results,
Who favors body and soul the same,
Who perceives the indirect assuredly following the direct,
Who in his spirit in any emergency whatever neither
hurries nor avoids death.

The Singer in the Prison

1

O sight of pity, shame and dole!
O fearful thought – a convict soul.

Rang the refrain along the hall, the prison,
Rose to the roof, the vaults of heaven above,
Pouring in floods of melody in tones so pensive sweet and
strong the like whereof was never heard,
Reaching the far-off sentry and the armed guards, who
ceas'd their pacing,
Making the hearer's pulses stop for ecstasy and awe.

2

The sun was low in the west one winter day,
When down a narrow aisle amid the thieves and outlaws of
the land,
(There by the hundreds seated, sear-faced murderers, wily
counterfeiters,
Gather'd to Sunday church in prison walls, the keepers
round,
Plenteous, well-armed, watching with vigilant eyes,)
Calmly a lady walk'd holding a little innocent child by
either hand,
Whom seating on their stools beside her on the platform,
She, first preluding with the instrument a low and musical
prelude,
In voice surpassing all, sang forth a quaint old hymn.

A soul confined by bars and bands,
Cries, help! O help! and wrings her hands,
Blinded her eyes, bleeding her breast,
Nor pardon finds, nor balm of rest.

Ceaseless she paces to and fro,
O heart-sick days! O nights of woe!
Nor hand of friend, nor loving face,
Nor favor comes, nor word of grace.

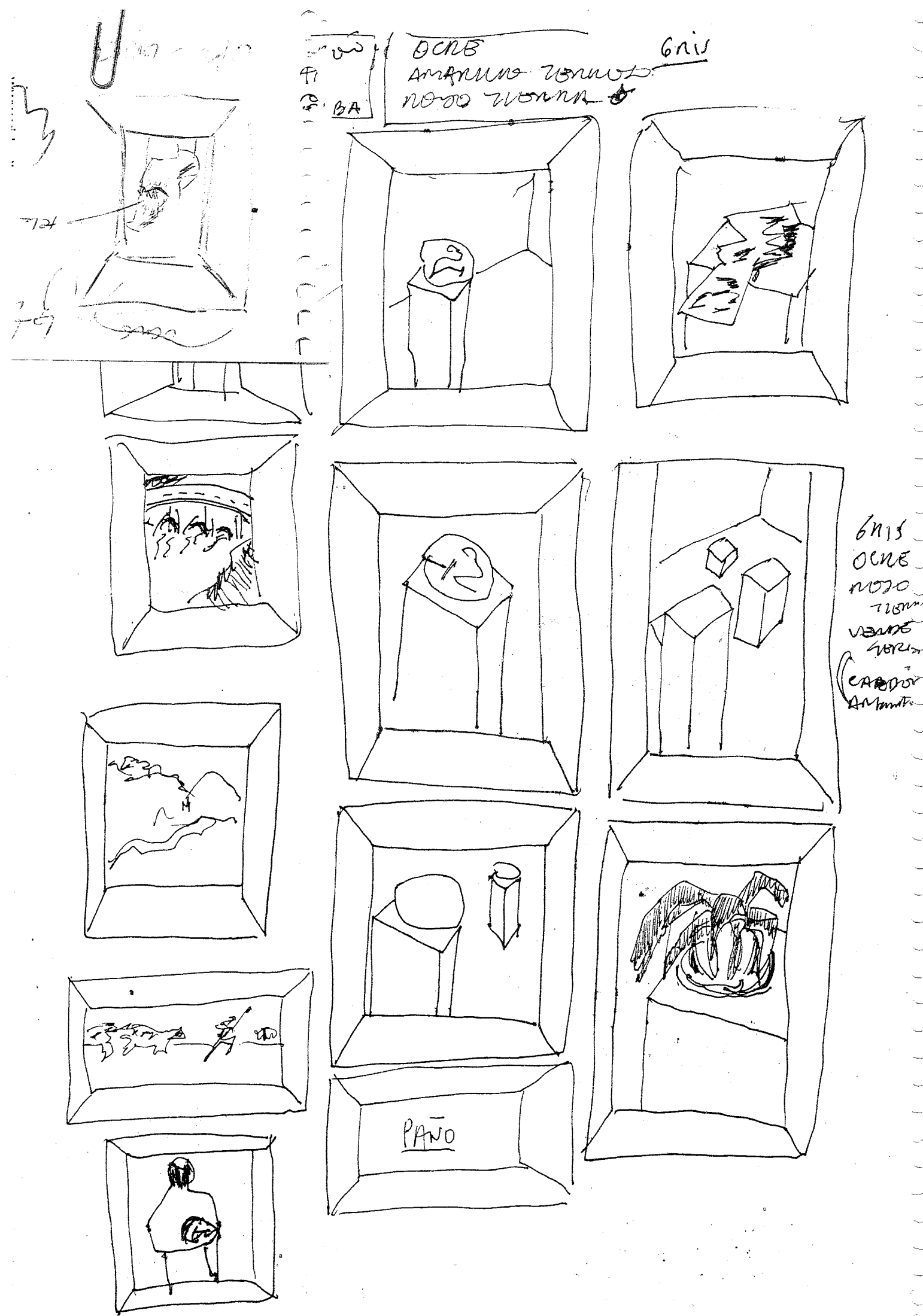
It was not I that sinn'd the sin,
The ruthless body dragg'd me in;
Though long I strove courageously,
The body was too much for me.

Dear prison'd soul bear up a space,
For soon or late the certain grace;
To set thee free and bear thee home,
The heavenly pardoner death shall come.

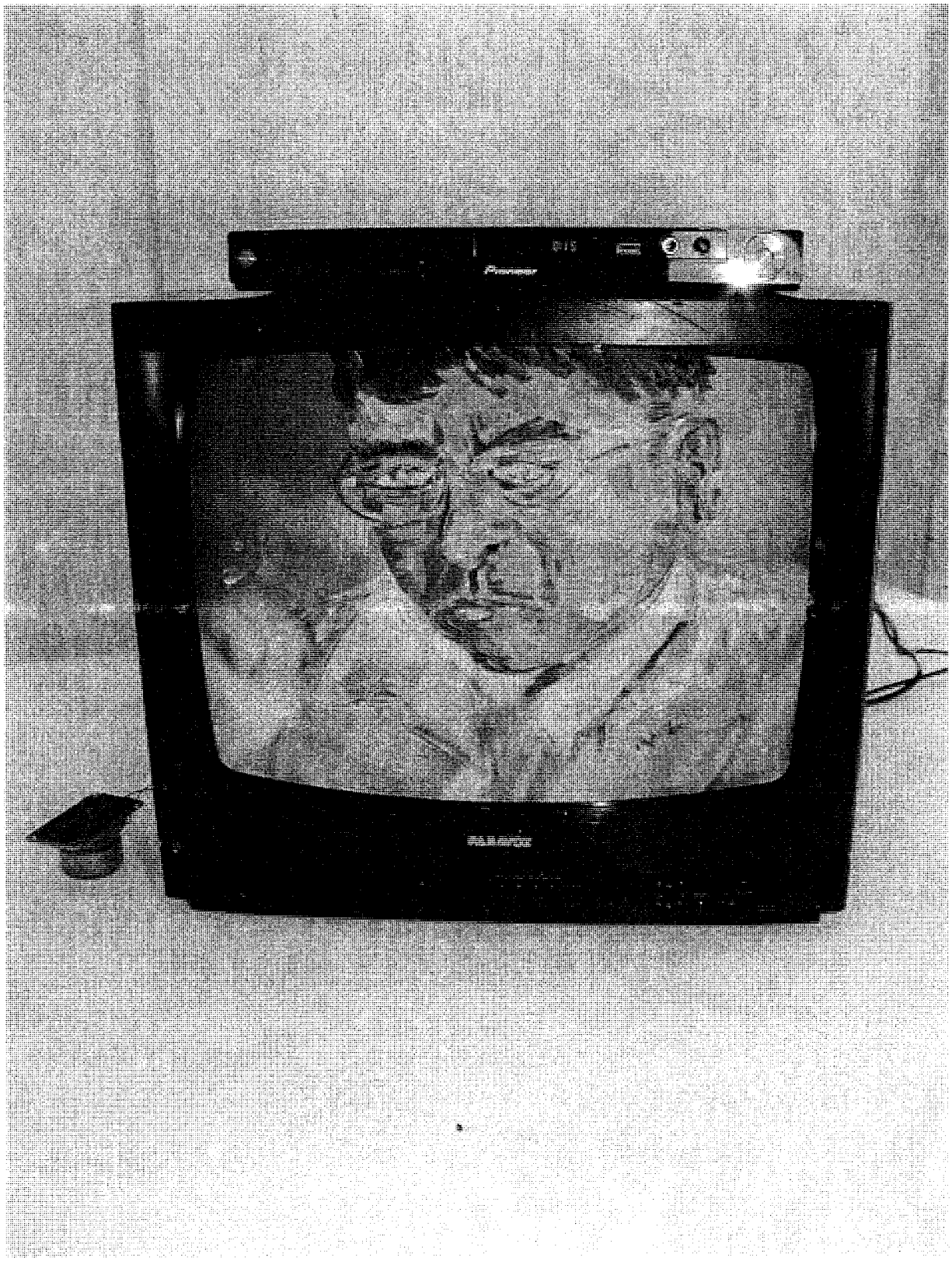
Convict no more, nor shame, nor dole!
Depart – a God-enfranchis'd soul!

3

The singer ceas'd,
One glance swept from her clear calm eyes o'er all those
upturn'd faces,
Strange sea of prison faces, a thousand varied, crafty, brutal,
seam'd and beauteous faces,
Then rising, passing back along the narrow aisle between
them,
While her gown touch'd them rustling in the silence,
She vanish'd with her children in the dusk.
While upon all, convicts and armed keepers ere they stirr'd,
(Convict forgetting prison, keeper his loaded pistol,)
A hush and pause fell down a wondrous minute,
With deep half-stifled sobs and sound of bad men bow'd and
moved to weeping,
And youth's convulsive breathings, memories of home,


OCRE
GRIS
PAÑO

Retrato del padre del artista #3 (2010). Fotografía del autor



Retrato del padre del artista #3 (2010). Fotografía del autor

MEMORIA DESCRIPTIVA

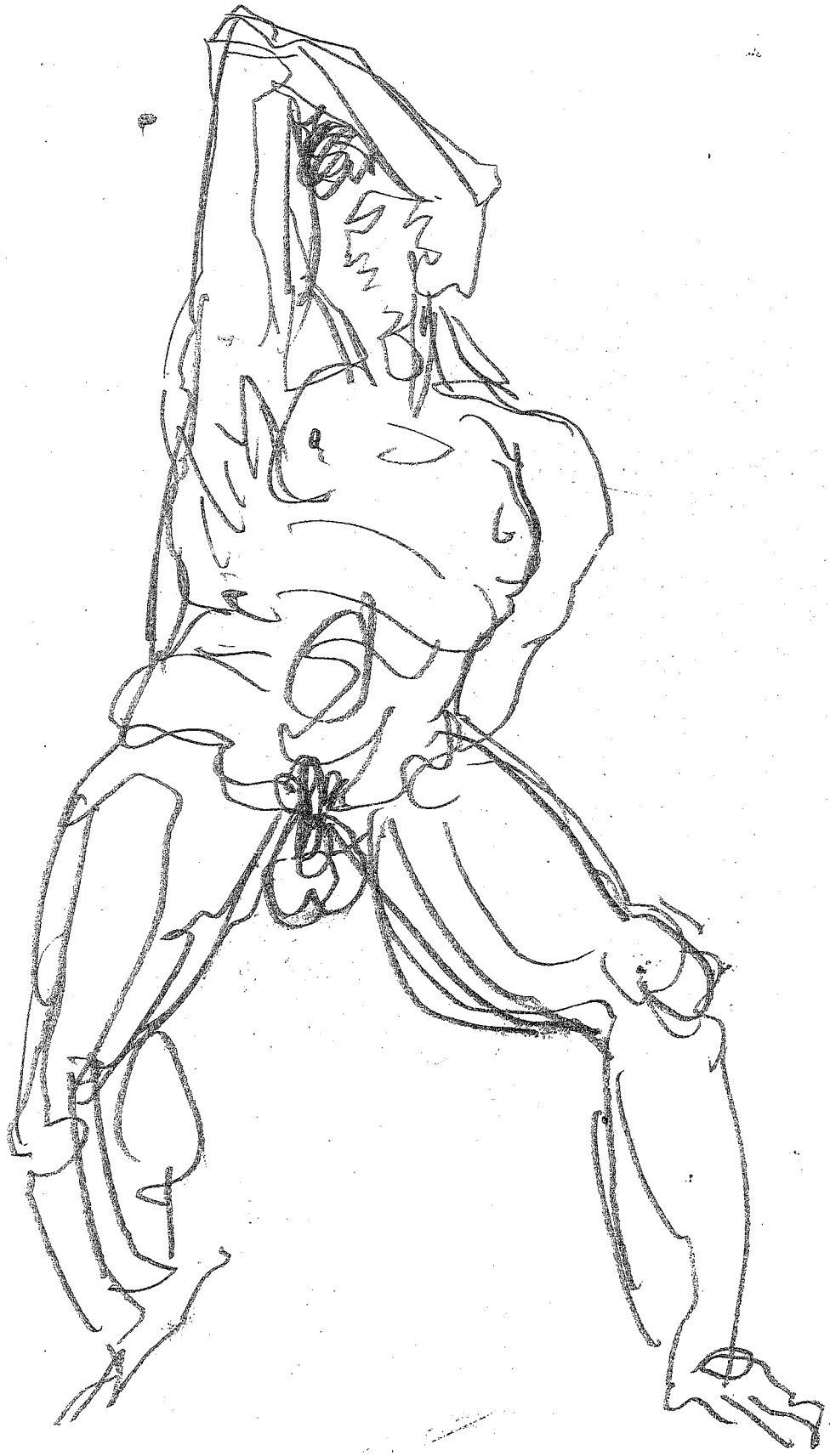
Francisco Tomsich
Retrato del padre del artista #3 (2010)

Retrato del padre del artista #3 es una obra que se desprende de al menos dos investigaciones en curso: una en torno al concepto de *retrato ampliado*, que ha signado una serie de trabajos y proyectos en diversos formatos, personales y colectivos, desde 2004; y alrededor y dentro de la idea de *realismo*, que determina la elección de los materiales y ciertas decisiones técnicas que se explicitarán a continuación y que pueden ser ilustrados someramente a través de las cinco fotografías de obras anteriores que adjunto a continuación. Mas allá de eso, es una obra dedicada a uno de mis temas más frecuentados: la cabeza humana. Y aún más allá, es una obra expresamente dedicada a mi enfermiza y natural obsesión con la cabeza de mi padre, Elbio Tomsich, de profesión técnico en televisión y (desde mi infancia) pastor evangélico pentecostal, Presbítero del Departamento de Colonia y Director Nacional de Misiones en su denominación religiosa, que he fotografiado y pintado en diversas ocasiones y que es el tema de dos obras homónimas de 2009 (*RDPDA #1*, Lápiz, pintura acrílica, panel de yeso, y *RDPDA #2/Momento informalista*, técnica mixta sobre tabla). El tema del oficio (Técnico en TV) que sobrevuela esta pieza también ha sido tratado por mí en diversas ocasiones (como en el video de 2003 *Evidencias de la decisión de convertirme en artista #17*), y lo mismo cabe decir del tema religioso.

El televisor, cuya marca (PANAVOX) solía recomendar mi padre a sus clientes que querían comprar un aparato nuevo, me fue regalado por el retratado en algún momento de 2003 o 2004, y aunque lo he usado poco (no miro televisión) fue el soporte de una pieza expuesta en el marco de la exhibición colectiva *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común #2 Conchillas* (Mayo de 2009, Plataforma/MEC) que puede considerarse una premonición (formal) de ésta. Para la confección de esta obra fue intervenido electrónicamente por mí de forma manual, alterando ligeramente la pantalla (centrado, foco y color).

El video que se reproduce en la pantalla de esa TV mediante un reproductor de DVD conectado a las entradas de audio y video posteriores se titula *Mi padre bendiciendo el almuerzo dominical*, y fue filmado en 2003 en Nueva Helvecia y en VHS, y digitalizado en 2010. Dura 23 segundos y debe ser reproducido en loop permanente. El sonido debe ser emitido por el parlante integrado a la TV.

La pintura al óleo sobre la pantalla de la TV fue esbozada sobre el primer fotograma del video, en el cual mi padre aparece observándome fugazmente a mí, colocado enfrente suyo en la otra cabecera de la mesa, junto a la cámara que filma el rostro de él en 3/4. El retrato de mi padre sobre la pantalla fue pintado en mi taller de Montevideo (EAC/ex-Cárcel de Miguelete) el día de su último cumpleaños, el 25 de octubre de 2010.



Von francisco tomsich <franciscotomsich@gmail.com>
An franciscotomsich@gmail.com
Natalia Font <fontnatalia@gmail.com>;
mariana figueroa
<marianaquena@gmail.com>;
Pilar Moreno <srtapi@hotmail.com>;
livsehou@adinet.com.uy;
gerardo podhajny
<gerardopodhajny13@hotmail.com>;
bcc Juan Josÿffffe9 Vizio Velÿffffe1zquez
<jjvizio@yahoo.com>;
Carmela Marrero
<carmela.marrero@gmail.com>;
martín barea mattos
<bareamattos@gmail.com>;
lu hartmann <lu.cienaga@gmail.com>

Details ausblenden 4. Nov.

Datum 4. November 2010 18:46
Betreff JANIA
Gesendet von gmail.com

Hola!
Les escribo porque estoy trabajando en el catálogo de mi próxima muestra, que es una suerte de retrospectiva. En él se incluyen fotografías, documentos y obras realizadas entre 2002 y 2010.
Estoy en este momento en el capítulo Jania, la muestra que hice en el subsuelo del INJU en diciembre de 2003.
Quería pedirles, si les place, un esfuerzo de memoria, y que escriban algo al respecto. Aunque sean unas poquiísimas frases, o una frase, de la índole del recuerdo, la descripción, la impresión, la emoción o la crítica.
Que los nombres de quienes escriban aparezcan o no en el catálogo junto con el texto es algo que dejo a la decisión de cada uno.

Muchas gracias y abrazos desde Montevideo...

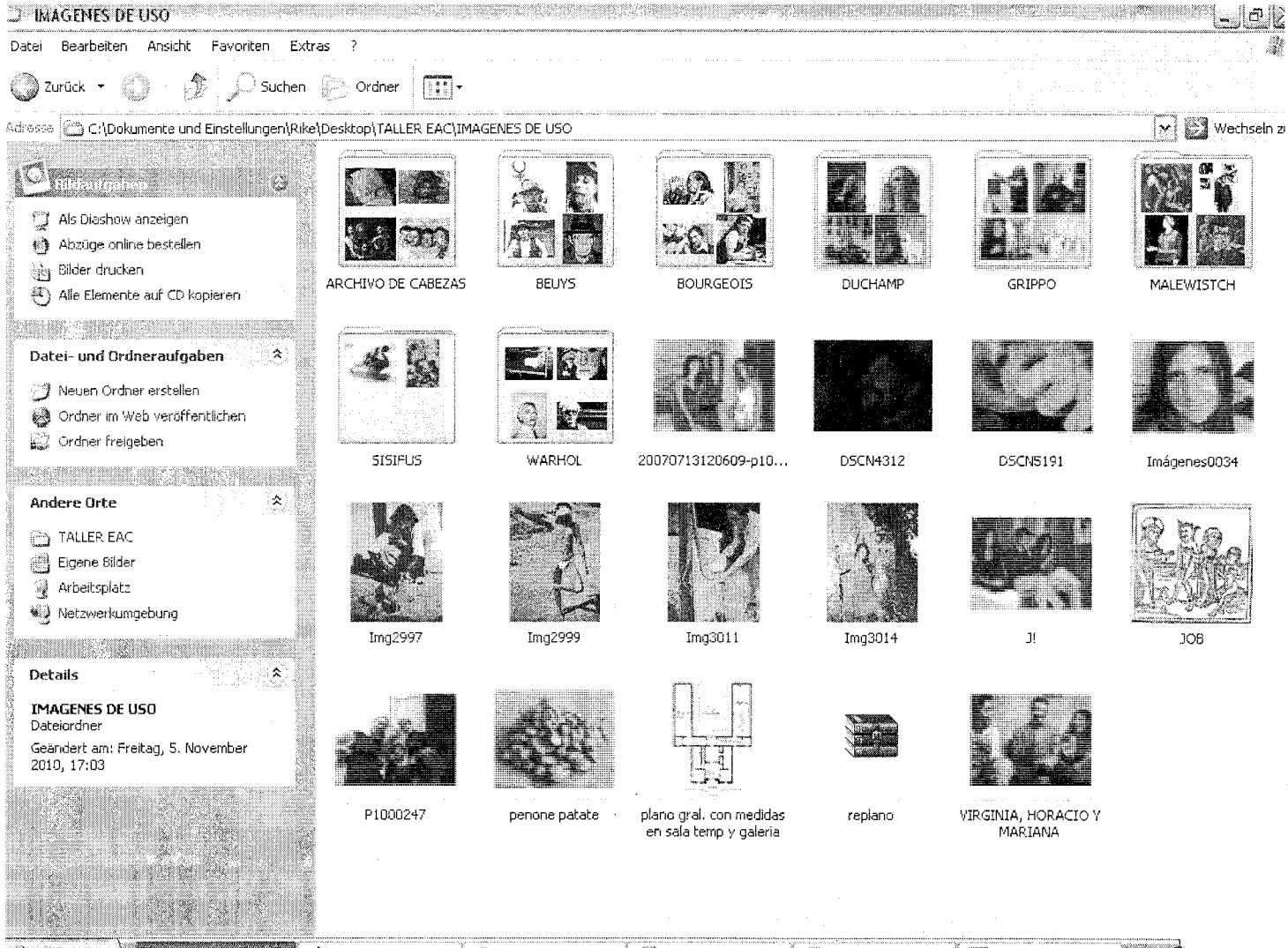
Von Natalia Font <fontnatalia@gmail.com>
An francisco tomsich

Details ausblenden 7. Nov.

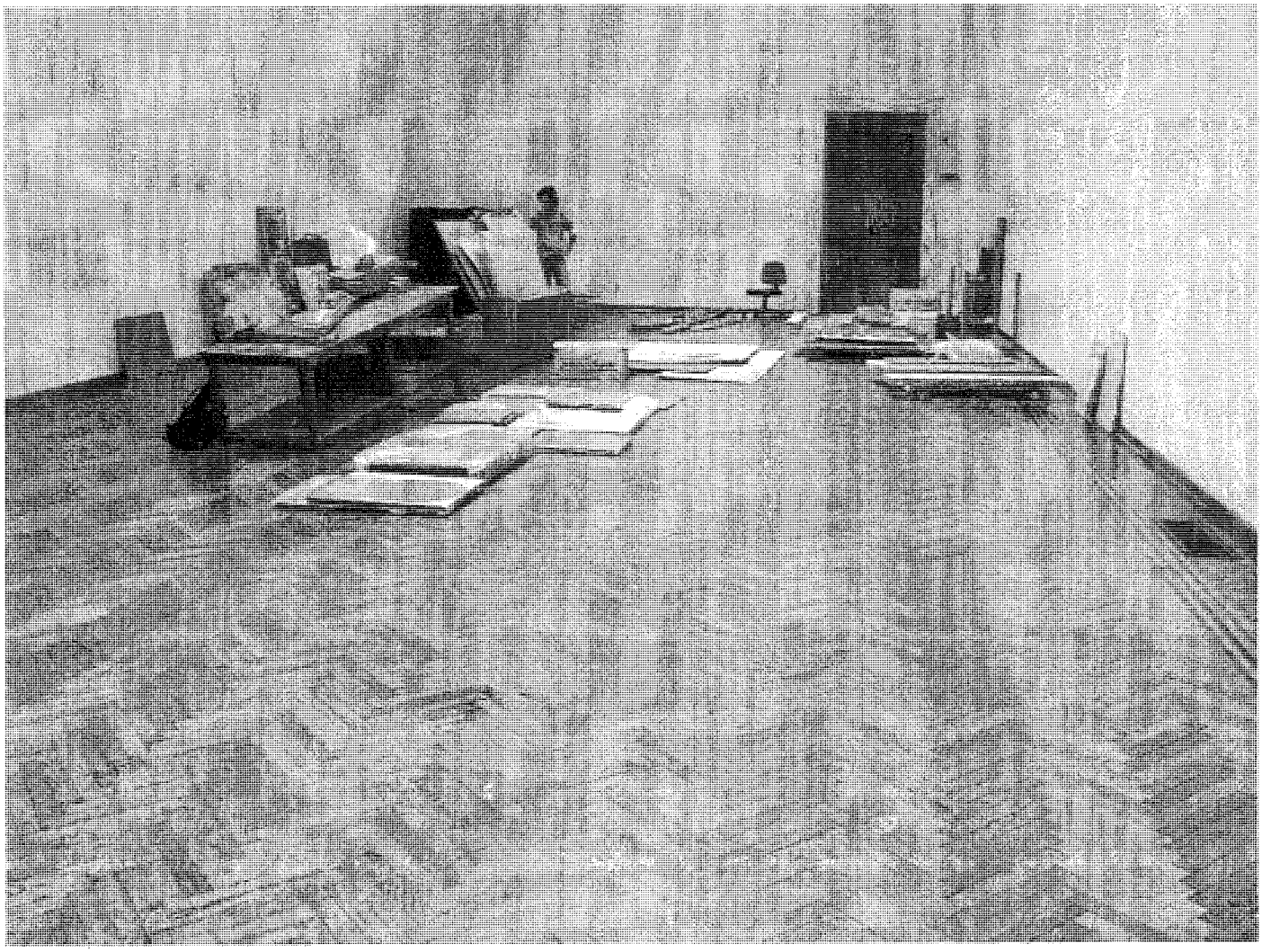
abrazo

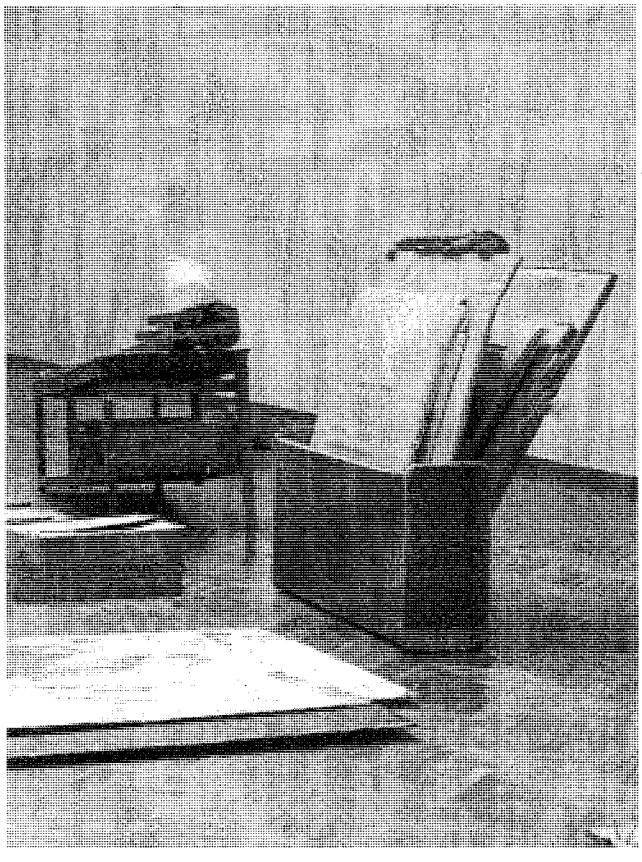
Von	Vladimir Guicheff Bogacz <rimidalff@gmail.com>	
An	francisco tomsich <franciscotomsich@gmail.com>	
Datum	11. November 2010 23:58	Details ausblenden
Betreff	Re: REMEMBER	11. Nov.
Gesendet von	gmail.com	
Unterzeichnet von	gmail.com	

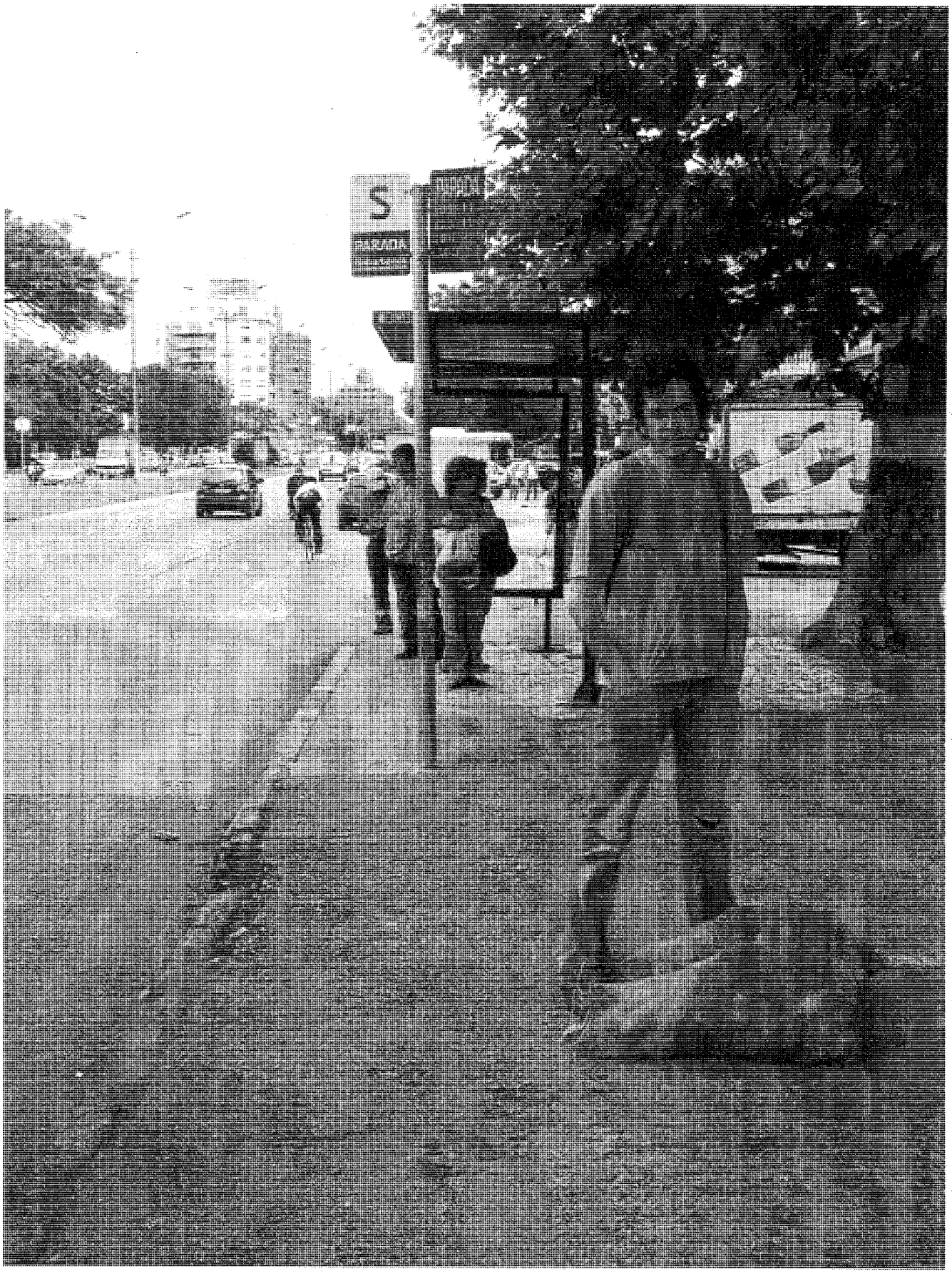
Fue una tarde de hace muchos años, que Mauro, me dijo antes de una clase de coro (de mis primeras), si no quería tocar, al otro día, con el (cosa que nunca había hecho), en un dúo. El asombro preludió el entusiasmo de dicho experimento. A priori, no importaría demasiado que íbamos a tocar, y más tarde, me entere que mejor si era disímil uno del otro. Así conocí a Francisco, que me deslumbró con su conocimiento de Sor y Tarrega, no porque la abundancia de información que manejara, si no, directamente porque los conocía, y eso me parecía imposible para alguien que no tocara la guitarra. De espaldas, con Mauro tocamos, yo Tarrega, el Hendrix. La exposición escapaba a mi total comprensión, mi entusiasmo por el arte moderno era mayor que mi experiencia en el ("tenía yo entonces 17 primaveras"), luego Francisco y Diego leyeron la parte del texto del Concierto. Pronto nos reunimos para hacerle música al texto, y así, definir la versión final del concierto Janico. Por desgracia, o por suerte, tuvimos la precaución de no guardar ningún registro de lo que allí tocábamos, apenas unos recuerdos tengo que involucran al Boliche de Mateo, y al segundo preludio de Villa-Lobos, una guitarra con cuerdas de acero que tocaba Mauro, con unos solos hermosos, pocos talentos conocí como los de él para la música. Poco más podría decir del Concierto, que tuvo el merito al menos, de ser lo suficientemente bueno como para que sea el primer proyecto de tantos, y de una larga amistad.

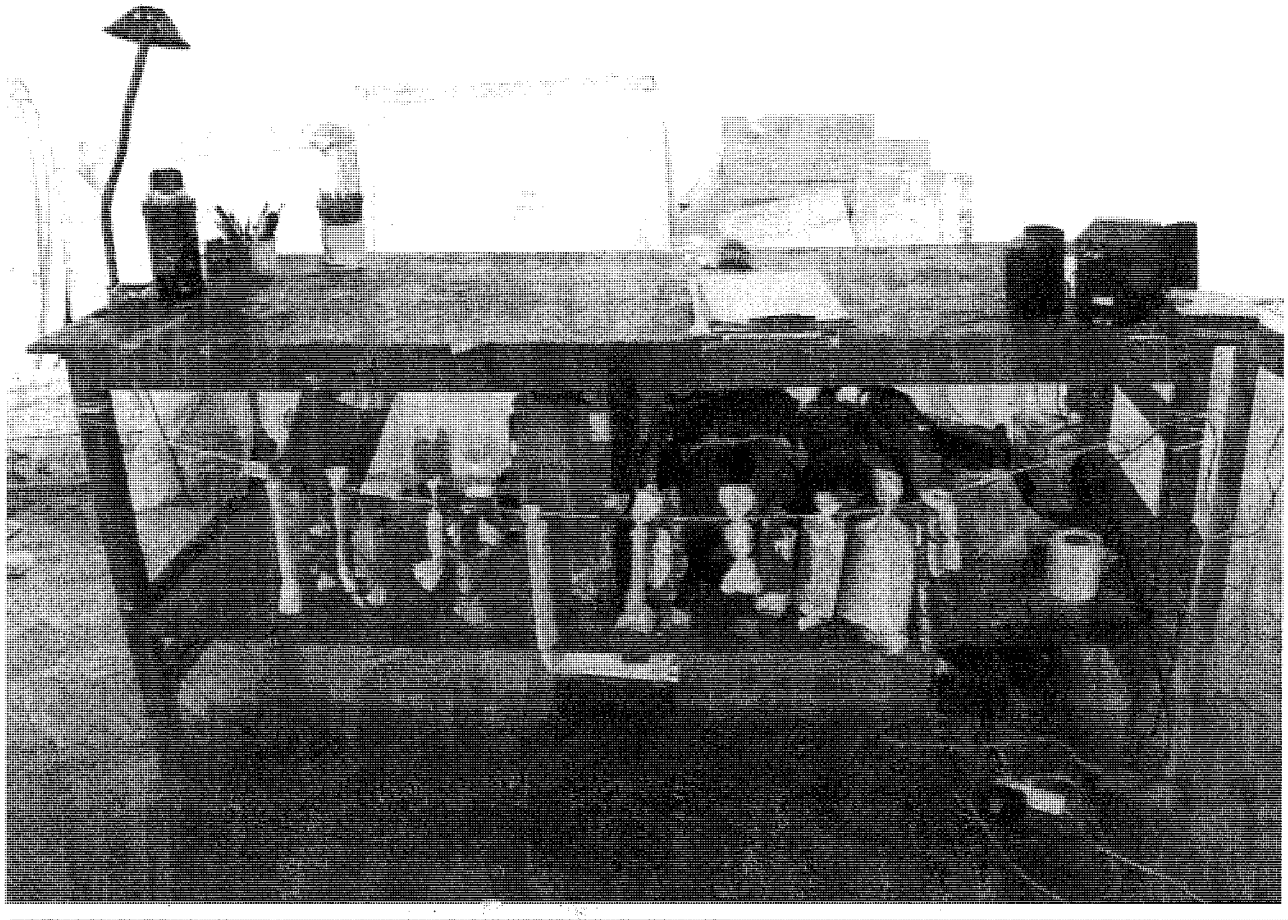

IMAGENES DE USO
Datei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?
Zurück
Suchen
Ordner
Adresse C:\Dokumente und Einstellungen\Rike\Desktop\TALLER EAC\IMAGENES DE USO
Wechseln zu
Bildaufgaben
Als Diashow anzeigen
Abzüge online bestellen
Bilder drucken
Alle Elemente auf CD kopieren
Datei- und Ordneraufgaben
Neuen Ordner erstellen
Ordner im Web veröffentlichen
Ordner freigeben
Andere Orte
TALLER EAC
Eigene Bilder
Arbeitsplatz
Netzwerkumgebung
Details
IMAGENES DE USO
Dateiordner
Geändert am: Freitag, 5. November 2010, 17:03
ARCHIVO DE CABEZAS
BEUYS
BOURGEOIS
DUCHAMP
GRIPPO
MALEWISTCH
SISIFUS
WARHOL
20070713120609-p10...
DSCN4312
DSCN5191
Imágenes0034
Img2997
Img2999
Img3011
Img3014
J!
JOB
P1000247
penone patate
plano gral. con medidas en sala temp y galeria
replano
VIRGINIA, HORACIO Y MARIANA

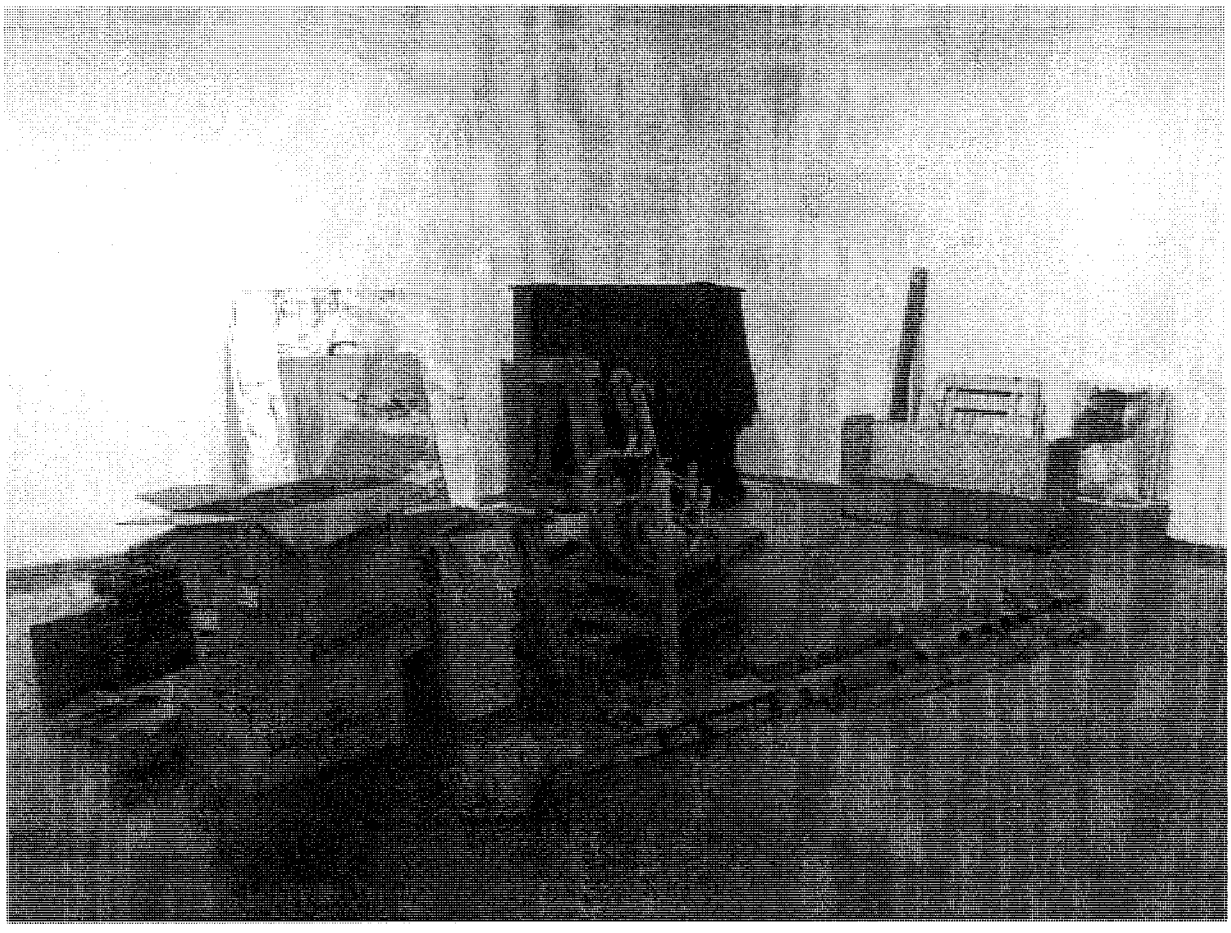
PAYASOS
atei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?
Zurück
Suchen
Ordner
resse C:\Dokumente und Einstellungen\Rike\Desktop\PAYASOS
Wechseln zu
Bildaufgaben
Als Diashow anzeigen
Abzüge online bestellen
Bild drucken
Als Hintergrundbild
Auf CD kopieren
Datei- und Ordneraufgaben
Datei umbenennen
Datei verschieben
Datei kopieren
Datei im Web veröffentlichen
Datei in E-Mail versenden
Datei löschen
Andere Orte
Desktop
Eigene Bilder
Arbeitsplatz
Netzwerkumgebung
Details
ntm9-1-22
JPEG-Bild

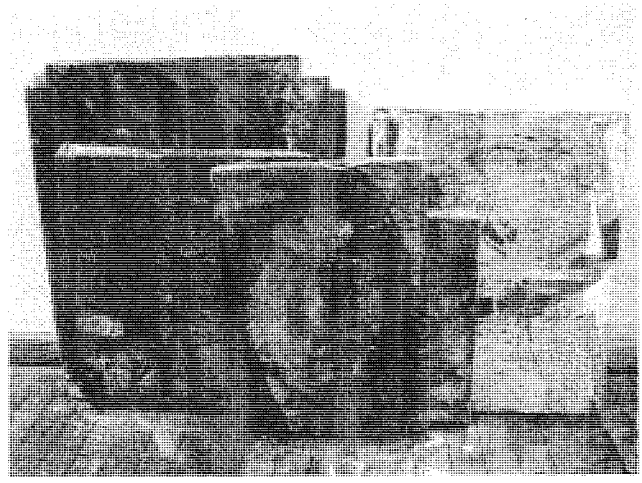


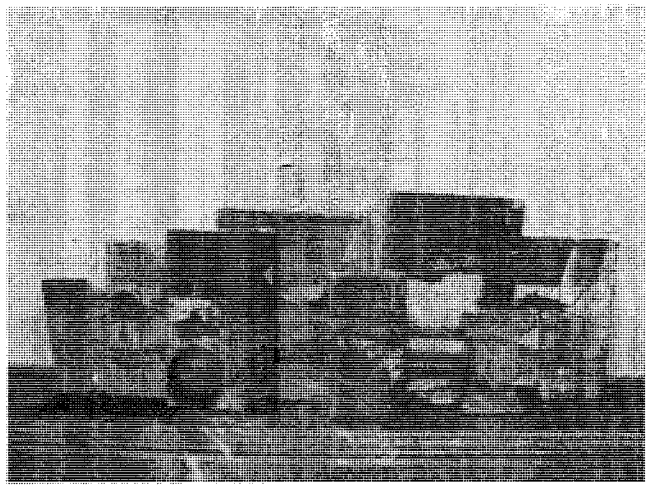


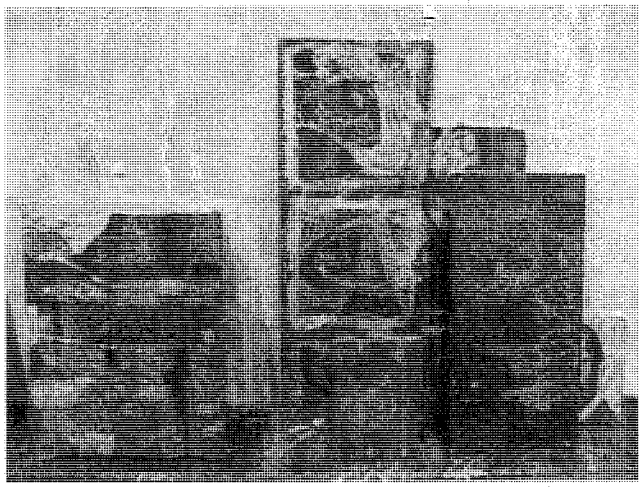

S

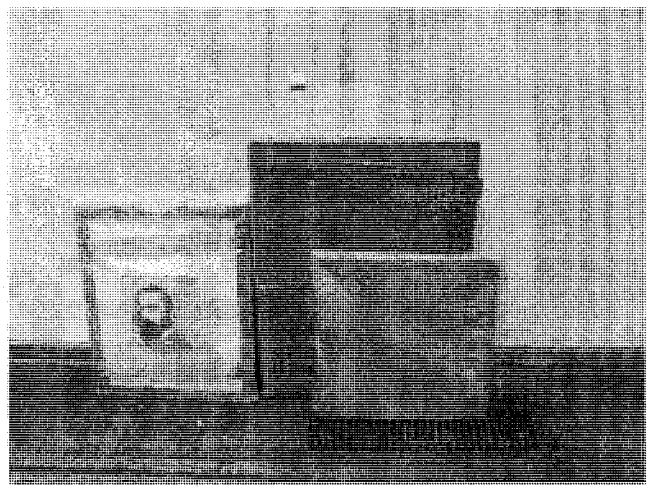


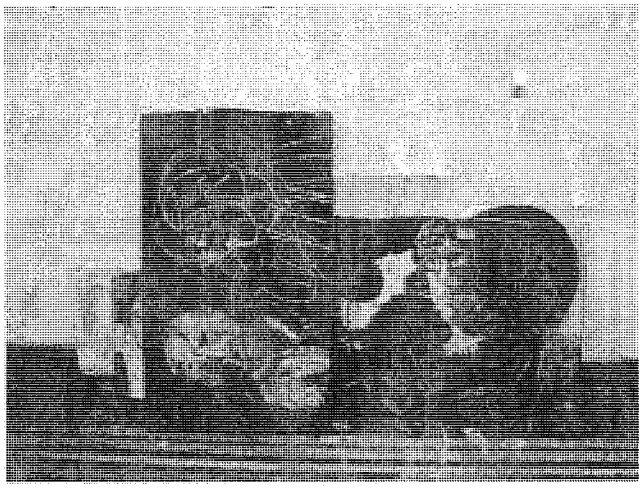


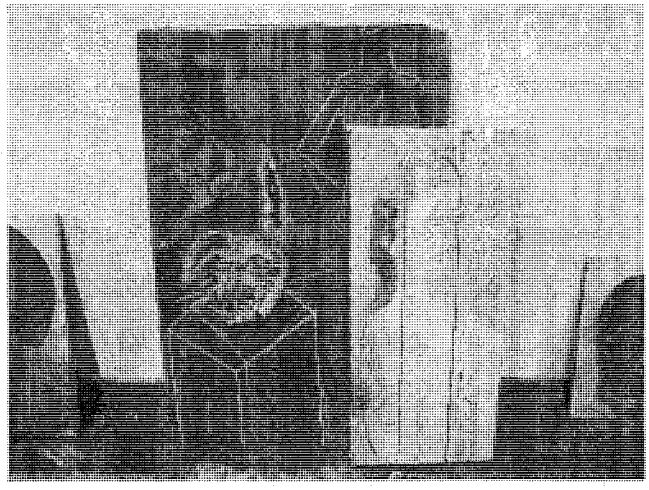


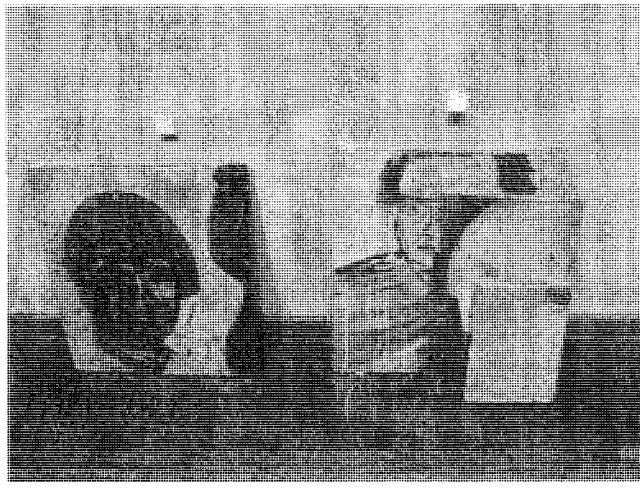


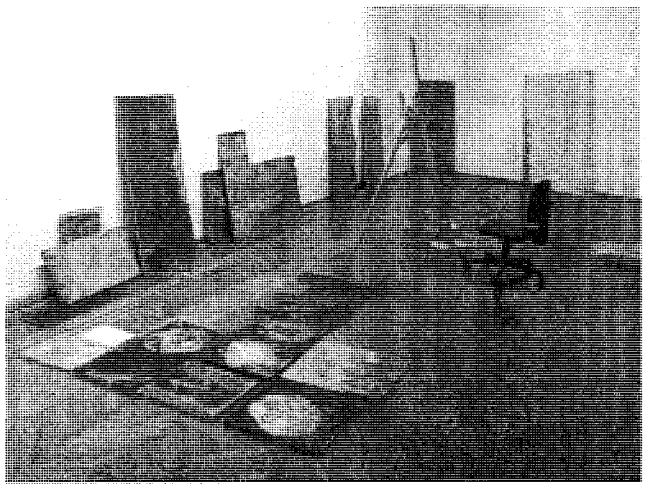


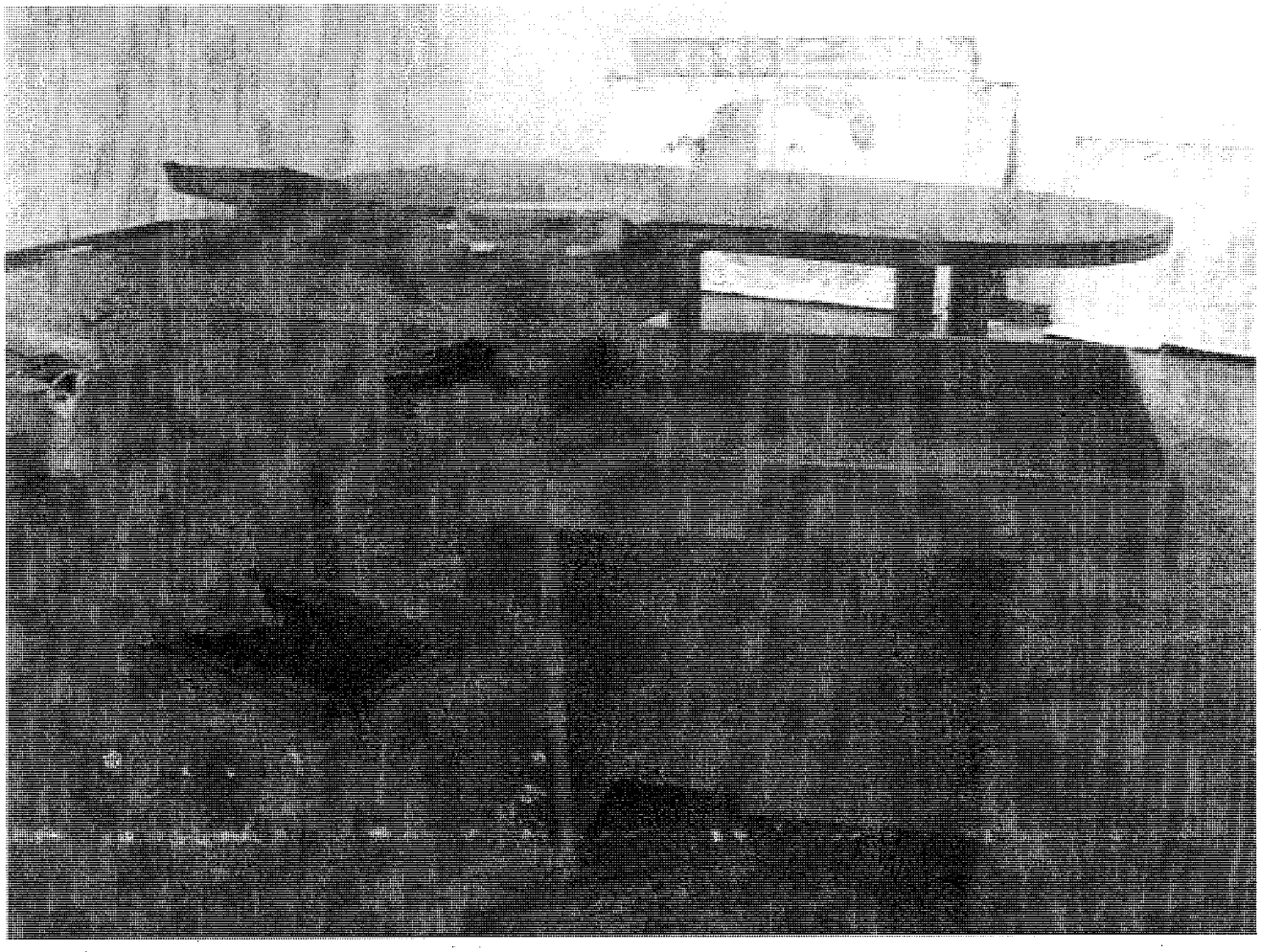


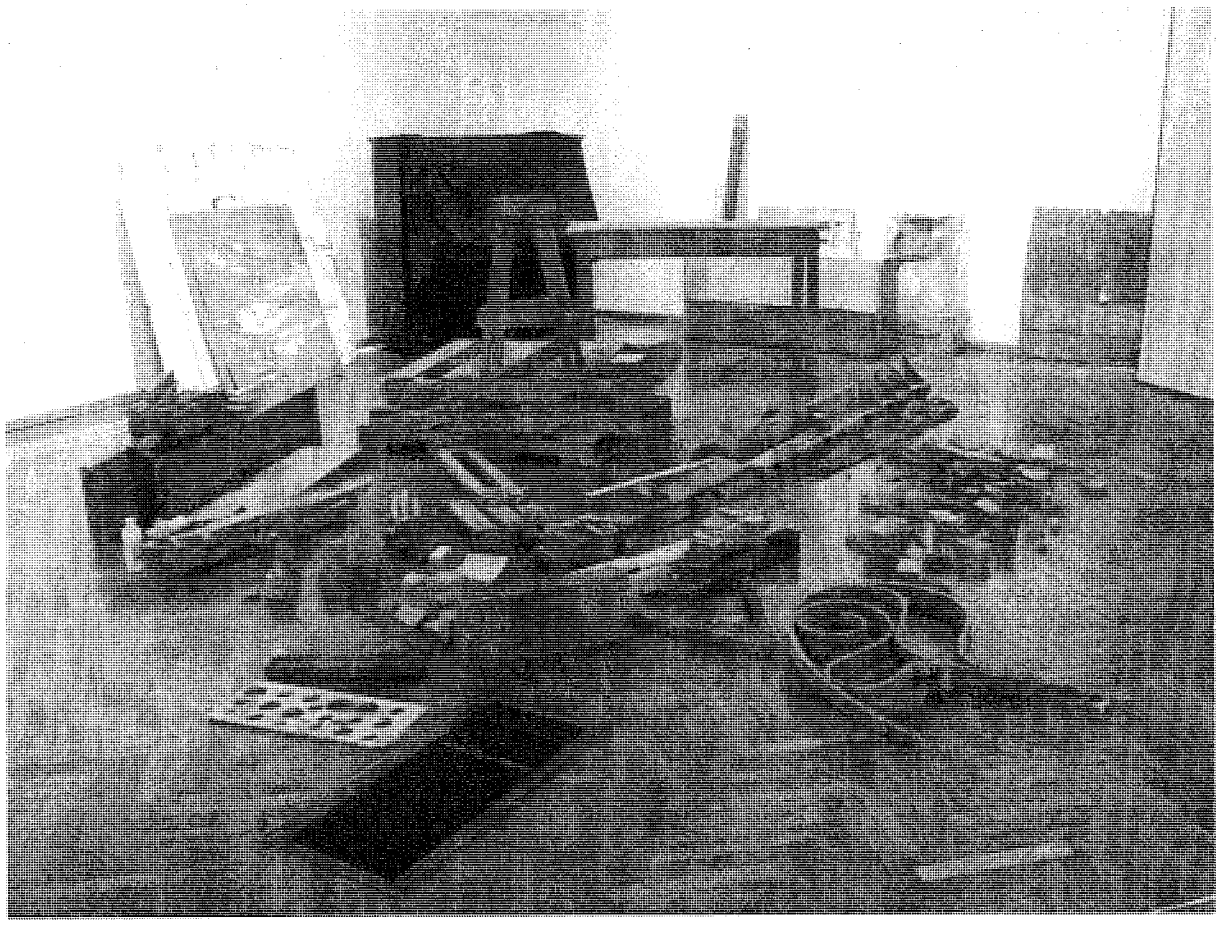


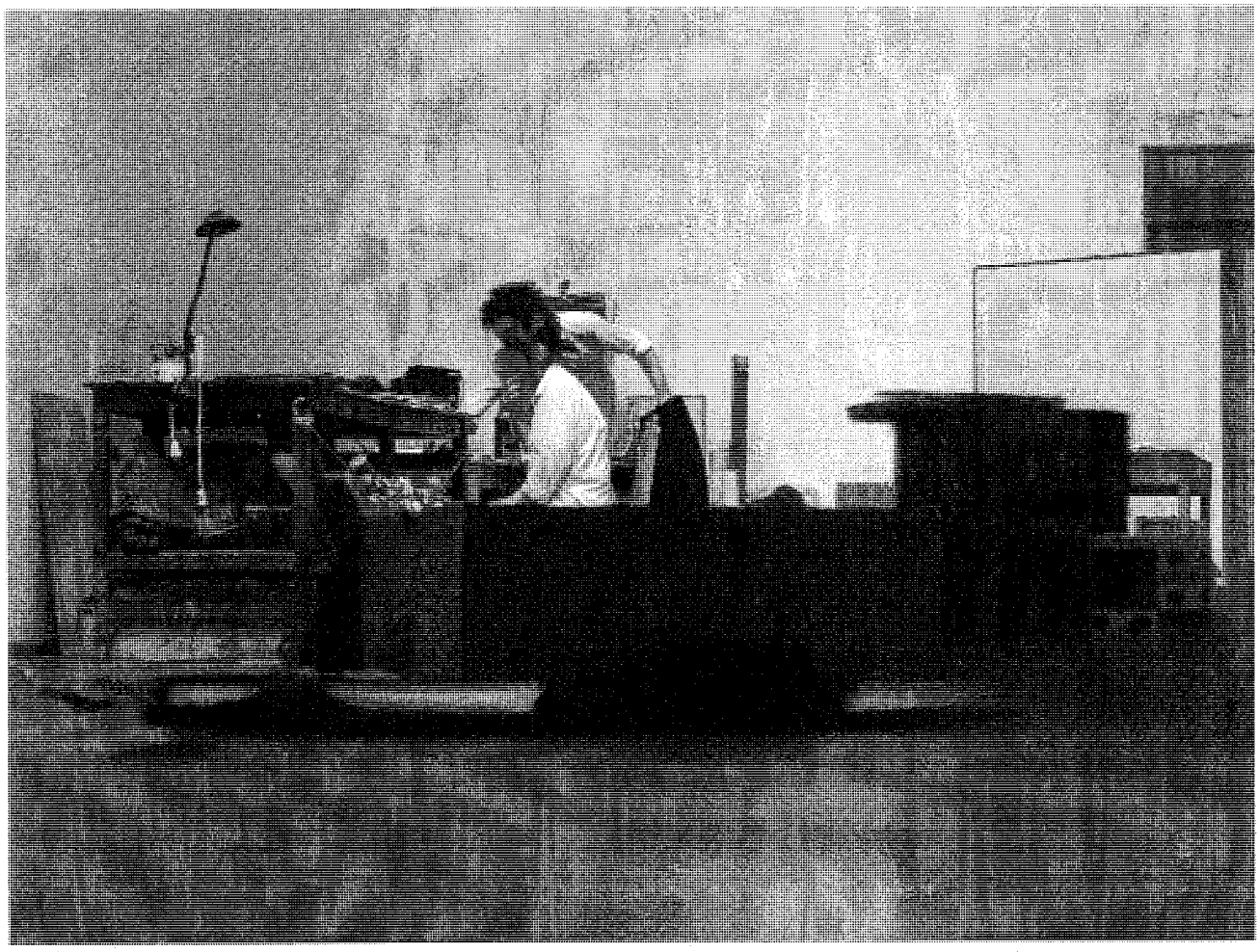


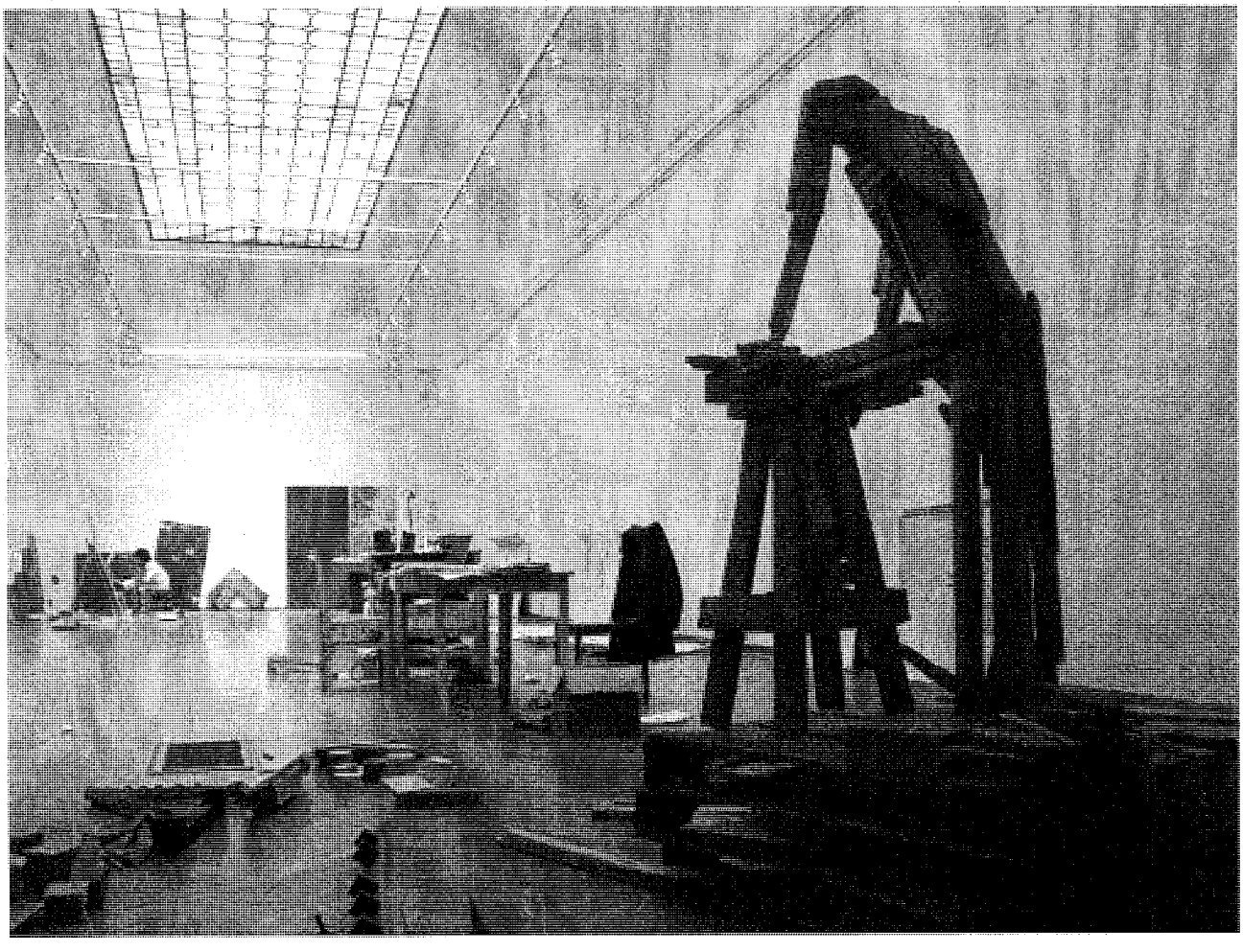












LOESS
DATOS TÉCNICOS DE LAS OBRAS

Foto familiar
2004
Óleo, acrílico, hojillas, madera, cola y clavo sobre madera compensada
Políptico:
42 x 68 cms
38 x 72 cms
40 x 40 cms
42 x 68 cms

Estudios para un Autorretrato
2004-2005
Tiza y alquitrán sobre madera compensada
Medidas variables

Serie del pintor y la tabla
2005
Tiza y acrílico sobre tabla
Medidas variables

Retratos
2006
Tiza, alquitrán, pastel y acrílico sobre tabla

Cabezas
2010
Tiza, acrílico, pastel, carbón y cal sobre madera compensada

Medusa
2009-10
Pastel, cal y acrílico sobre tela
90 x 136 cms.

Friso de Medusa
2010
Cal, carbón, pastel, pigmentos naturales y acrílico sobre cartón.
Medidas variables

Revistero
2010
Archivo de obras 2003-2010

Ícaro
2006
Madera, cola, clavos

Códex
2010
Libro de artista

Juramento de Fausto
Mini-lied compuesto en Berlín en setiembre de 2007 sobre un fragmento del anónimo de 1587 *Historia vnd Geschicht Doctor Johannis Faustj des Zauberes*.
El texto, tomado de la "Doctor Faustj Obligation" ("La obligación del Doctor Fausto") dice: *Hierauff absag jch allen denen so da Leben/ allem Hymlischen Höer/ vnd allen Menschen* (*Por la presente reniego de todos los que viven, de toda la corte celestial y de todos los hombres*).
Performance realizada en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes la noche del jueves 8 de diciembre de 2010 junto a Vladimir Guicheff.
Duración: 55:36 minutos

Zudem so fand Doctor Faustus seines gleichen / Die giengen Vmb mit Chaldeyischen Persischen / Arabischen / vnnd Griechischen Wörtern *Figuris, characterib: Coniurationibus, Incantationibus* / Vnnd Dise erzelte stuckh waren Lautter *Dardanie Artes Nigromantiæ, Carmi veneficium, vaticinium, Incantatio*, vnnd wie solliche Buecher / Worter / vnnd Namen der besch werung vnnd Zauberey genennt werden mögen /

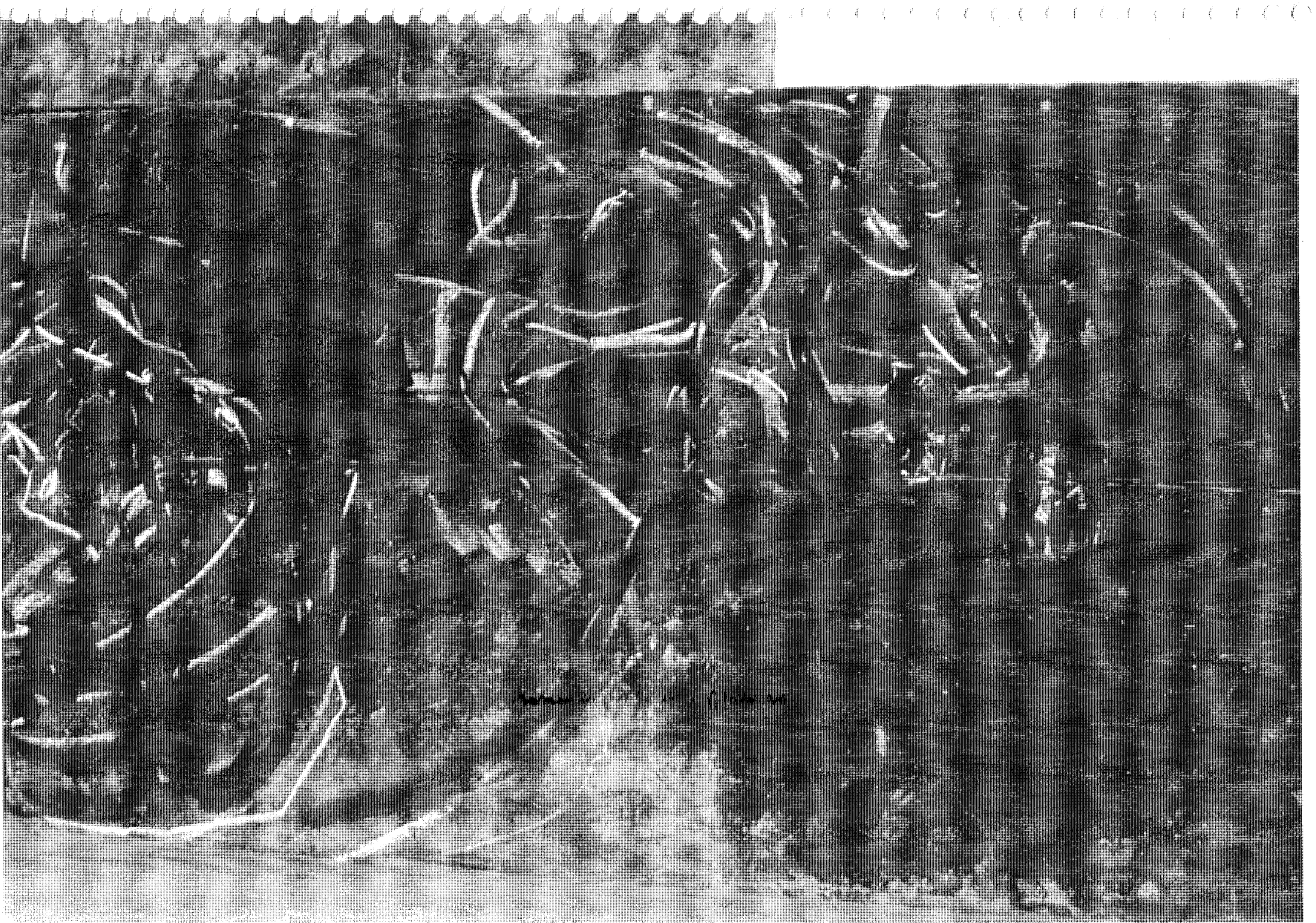
Das gefiel Doctor Fausto wol speculiert vnnd studiert Tag vnnd Nacht darjnnen / Wo sich hernach kein *Theologum* mehr nennen lassen / ward ein Weltmensch / Nennt sich ein Doctor *Medicinæ*, ward ein *Astrologus* vnnd *Mathematicus* vnnd zum glimpffen ward Er e Artzt / halff erstlichen vil Leuthen mit der Artzney durch Kreutter / Wurtzel vnd Trankh / R cept / vnnd Christieren / neben dem ward Er beredt / jnn der Heyligen schrift wol erfahren wust Die Regell Christj gar wol (.Wer den willen des herren waist) vnd thuet jn nicht / der wi Doppelt geschlagen / jtem Du solt Gott deinen herren nit versuechen.) Aber Diss alles schlue Er jn Wind / setzt sein Seel ein weil vf die Vberthur / Darumb bey jm kein entschuldigun soll /

[7]
Doctor Faustj Obligation.
JCH Johann Faustus Doctor

Bekenn mit meiner aignen hanndt offentlich vnd zu ainer bestettigung vnnd kraft dis briefs / Nachdem jch mir fürgenommen die *Elementa* zu speculieren, vnd aber auß den Ga ben so mir von Oben herab beschert vnnd gnedig mitgetheilt worden) sollich geschickhlichei in meinem kopff nicht ain will genuegsam befindt / sonndern Lust habe dem weitter nach z grunden / hab ich jnn das werckh gesetzt die *Elementa* zu speculiern / welches man von de Menschen nit kan bekommen / Darumb jch erfordert gegenwerttigen gesandtn Gaist der sich *Mephostophiles* nennet / ein Diener dess Hellischen Printzen *In Orient* (:Dem vbergeben i Mich solliches zuberichten vnnd zulehren) Dagegen soll jch jm ein *promission* aines jnstr ments vbergeben / Der sich Dagegen auch versprochen mir jnn allem vnderthenig vnnd ge horsam zu sein / jch mich aber gegen jm hinwider versprich / Das wann jch des so jch von j beger genuegsam gesettiget bin / vnnd Vierundzwaintzig jar verlauffen / geendt vnnd kommen sein / er alsdann mit mir nach seiner Artte oder was weiß jm gefellig schalten / wallten / R giern / vnnd fiern mag / mit allem was es sey / Leyb / guet / fleisch / bluet & Vnnd das jr sein Ewigkait verknipft / versigelt / Vnnd ergib diss zu einer erstattigung mit meiner aignen hanndschrift vnnd mit meinem aignen Bluet jnn gewalt vnd krafft diss briefs / Meines Synn kopffs / gedanncken / bluets vnnd willen / Hierauff absag jch allen denen so da Leben allem Hymlischen Höer / vnnd allen Menschen / vnd Das mueß sein / Dess zu becrefftigun vnnd Vrkhundt hab jch an statt eines Sigels mein aigen bluet aufgedruckht / vnnd es Dan bezeugt /

Doctor Faustus der erfahrne
der Elementen vnd Geistlichen Doctrin
[71]
Doctor Faustj Grewlich End vnnd Spectackell.

Die .24. jar des Doctor Faustj waren verloffen / vnnd eben jnn sollichem wachen erscheint jm der Geyst vberantwurt jm sein Brieff oder verschreibung / vnnd zeigt jm an / Das der Te fel seinen Leib die Ander Nacht hollen werde / dess soll er sich versehen. Doctor Faustus kl vnnd Wainet die gantze nacht / Also das der Geyst jnn sollicher Nacht jm widerumb erscheint spricht jm zue / vnnd sagt Mein Fauste sey doch nit so kleinmuettig / ob Du schon dein L verleurst / so ist noch lanng Dahin biß dein Gericht wirdt / Du muest doch sterben / wann d gleich viel hundert jar Lebest / Muessen doch die juden / Turckhen / vnd andere Vnchrist



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

Montevideo deTodos

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES
JUAN MANUEL BLANES

Asociación Amigos Museo Blanes
empresas amigas

ROEMMERS
CONCIENCIA POR LA VIDA

EL PALACIO DEL CAFÉ S.A.

Sadesa
Leather for leaders

Santa Elena
LABORATORIOS

Mariela Zito Viajes

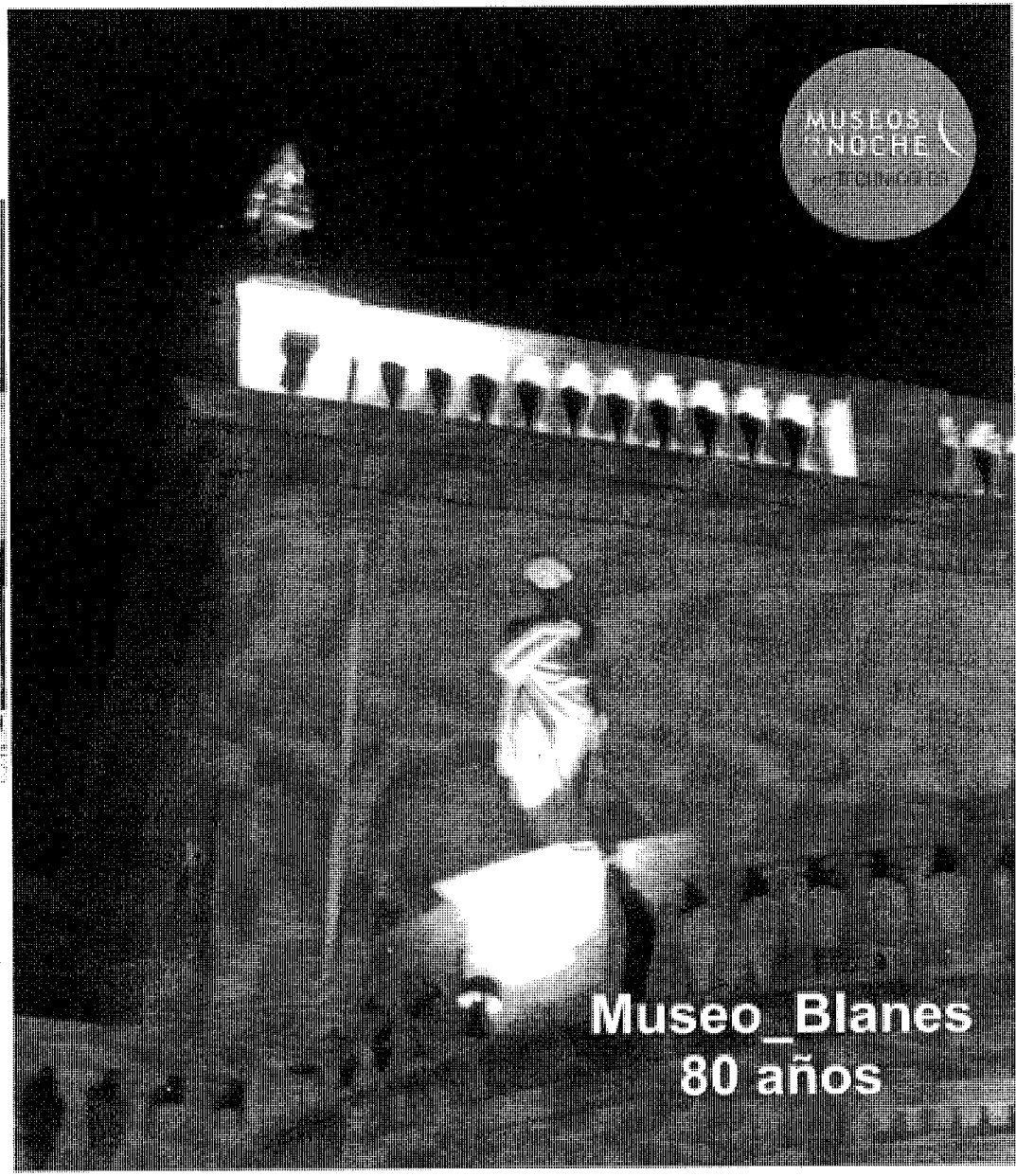
Laboratorio
fármaco uruguayo

BONILLA

Logo
artesgráficas

ALTOGIRO

Prohigiene



Museos en la Noche 2010 **en el Blanes, celebran los 80 años del Museo Blanes**: la ampliación y adaptación a museo en 1930 por ingeniero Eugenio Baroffio- de la villa palladiana diseñada en 1871 por Juan Alberto Capurro. Una Noche para homenajear a Eugenio Baroffio, resignificando el Claustro del Museo, espacio concebido por él al diseñar las dos naves laterales (Sala Blanes y Sala Temporaria) y que desde hoy lleva su nombre: **Claustro del Museo_Ingeniero Eugenio Baroffio.**

EXHIBICIONES
Temporarias arte contemporáneo
1. **Taller abierto:** el artista **Francisco Tomsich** trabaja para su próxima exposición/instalación en el Museo Blanes, *LOESS*: El viento es un criterio de organización /El taller como relicario.
2. **Pictogramas**: fotografías de **Oscar Darío Pérez**

Temporarias del acervo del Museo
3. **Los diez paisajes del Apocalipsis, Emilio Mas (1860-1928)**: óleos, dibujos y acuarelas del acervo del museo
4. **Archivo y obras de Alfredo De Simone (1892-1950)**: óleos, fotos y documentos del acervo del museo
5. **Retratos en la pintura uruguaya 1890-1950**: obras de Jose Cuneo (1887 1977), Horacio Torres (1924- 1976), Godofredo Sommavilla (1850 1944), Melchor Méndez Magariños (1885 1945), Manuel Espínola Gómez (1921 2003), Rafael Barradas (1890-1929), Gilberto Bellini (1908 1935), Carlos Federico Sáez (1878 1901), Carlos María Herrera (1875-1914)
6. **Homenaje a Florencio Sánchez por Juan José Nuñez (1949)**: esculturas en madera

Permanentes del acervo del Museo
7. **Sala Blanes. Juan Manuel Blanes (1830-1901)**: óleos y bocetos.
8. **Sala Figari. P edro Figari (1861 1938)**: óleos, dibujos, objetos y documentos de archivo

ACTIVIDADES
20:00 a 20:45: El Museo abre con actividades para los más chicos, aptas también para los grandes con **Teatro "Vivo color" por Grupo La Rueda Teatro**: vivir la aventura del recorrido del Museo, desde el Jardín de los Artistas, la azotea y el Claustro hasta llegar a los subsuelos del Museo. Grupo La Rueda Teatro: **Gabriel Macció, Alvaro García, Andrés Valledor e Irene Valledor.**

20:15 a 20:30: Apertura de Tango por profesor Javier Perdomo. Claustro del Museo.

20:15 a 20:45: el artista Francisco Tomsich recibe a los visitantes y presenta el trabajo que realizará durante Museos en la Noche, intercambiando ideas con ellos, mientras trabaja **en su taller abierto**, preparando su próxima exposición/instalación en el Museo Blanes. **Sala Temporaria.**

20:45 a 21:15: **Recital de poesía experimental por artista Clemente Padín. Claustro del Museo.**
Lectura antologógica de poesía experimental de Clemente Padín que incluye poemas de Felipe Bosso, José Lino Grünewald, Joan Brossa, Jorge Caraballo, Edgardo Antonio Vigo, Chelo d´Barros, Jean-Claude Moineau, Bartolomé Ferrando, Ruben Tani y propios de Padín.

21:30 a 22:00: Trío Elegíaco por **Javier Toledo en piano, Giselle Fernández en violín y Matías Fernández en violoncello. Sala Blanes** junto al Juramento de los Treinta y Tres Orientales.
Programa:
Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) / Trio Op.1 N°1 /
Allegro - Adagio cantábile - Scherzo - Finale presto
Sergei Rachmaninoff (1873 - 1943) / Trío Elegiaco N°1/*Lento lúgubre*
Leo Masliah (1954) /Puesta de sol a las seis de la mañana
Joseph Haydn (1732 1809) /Piano Trio Hob XV N°25/
Andante - Poco adagio cantábile - Rondo all'ongarese

22:00 horas: Lúcia Bruce // Clara García & Viviana Ruiz, guitarras, cuerdas, voces y percusión. Letras, arreglos y composiciones propias. **Claustro del Museo.**

Lúcia Bruce
Programa
A veces /Cambiar /Golpeó /Hoy pido /Al trote /Viejo Canto / Vidalita

Guillermo Robledo, contrabajo / Mariangel Prince, viola
Composiciones: Lúcia Bruce Arreglos: Lúcia Bruce // Guillermo Robledo // Mariangel Prince

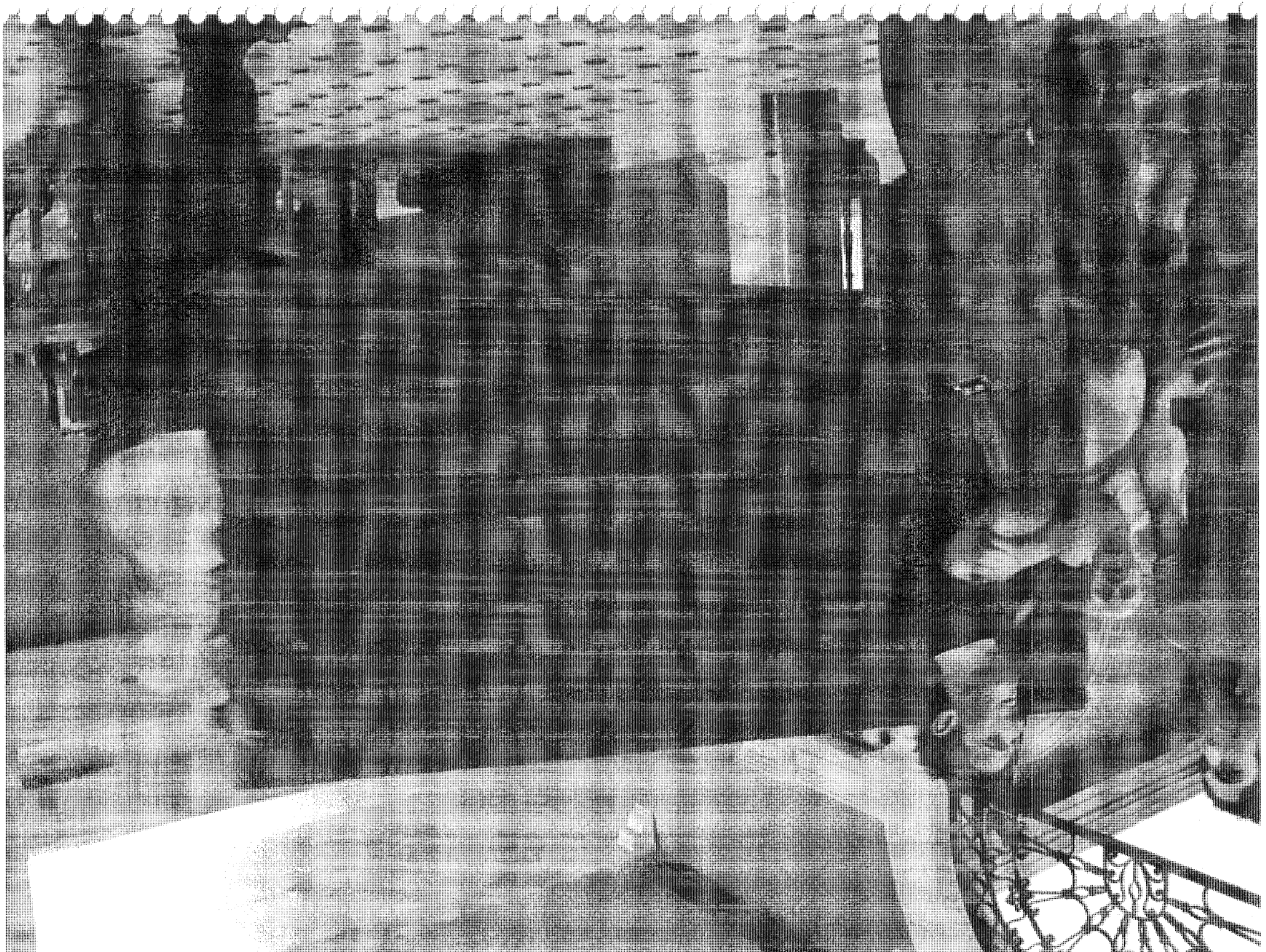
Clara García & Viviana Ruiz
Programa
Al baile (Viviana Ruiz) / Bienvenido (Viviana Ruiz) /Accidente (Clara García) /Aguafiestas (Clara García) /Desgano (Viviana Ruiz) /El violín de Becho (Alfredo Zitarrosa/ arreglo: Clara García) /Misho pardo (Clara García)
*y**: guitarras / voz / reco-reco siempre listo / coro bailantero / guitarra y voz / pequeña voz y contracanto con esa pequeña voz / voz y guitarra / chasquidos reverberantes y reincidentes con una guitarra de otra marca / voces y guitarra / tapa de lata de té con palo de sushi y claves / kazoo a falta de trompeta / laraleo burlón / bufidos / dos guitarras de la misma marca / voz / cajas de la abuela / otra guitarra (bah...en realidad la misma) / maullidos / grito avisando que viene el zapateo / lado lateral de la guitarra percutido a modo de zapateo / silbido / guitarra rasgueada / guitarra punteada / voces cantadas / lenguas sacadas / y así sucesivamente

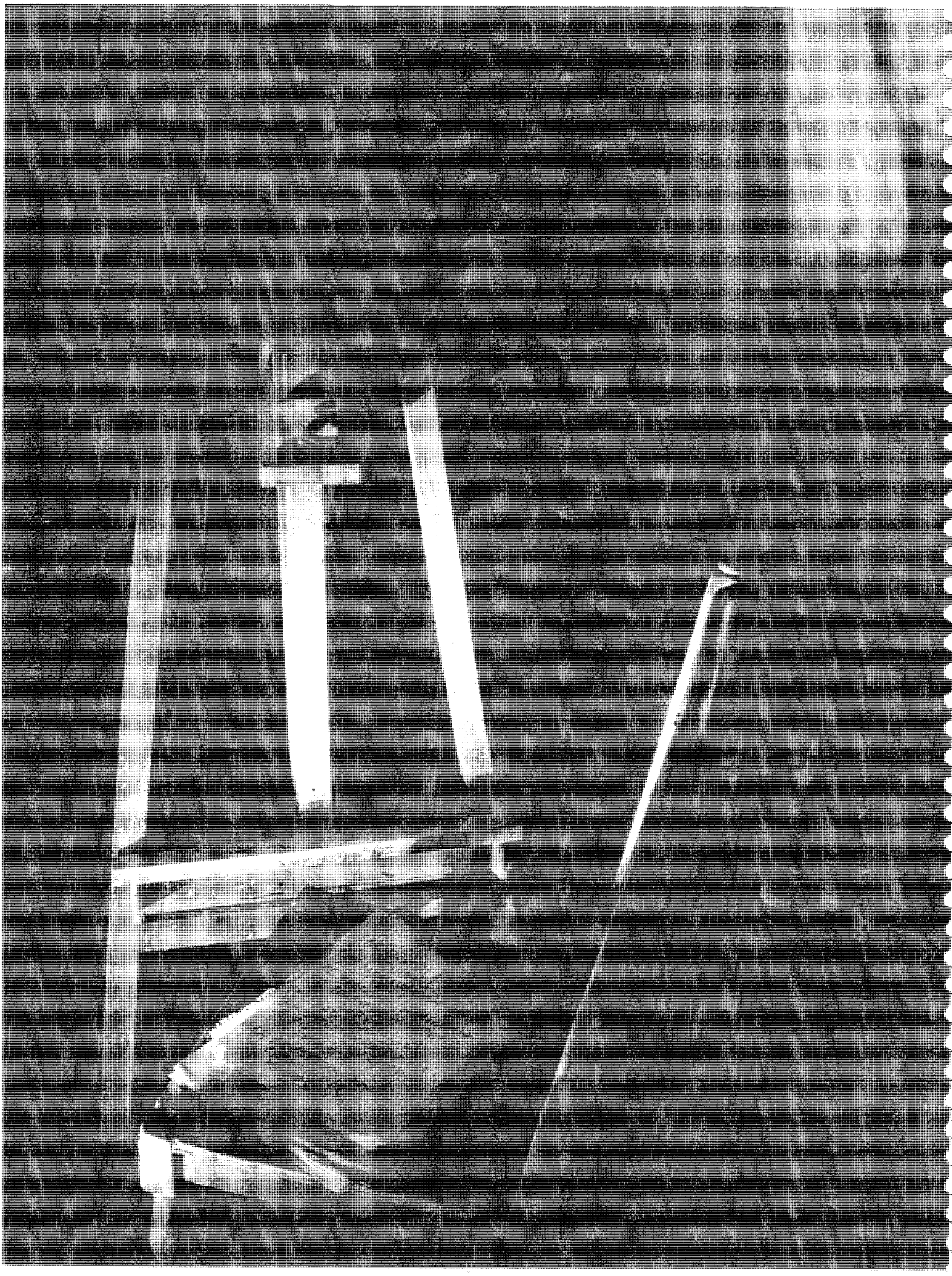
22:45 horas: Compartimos Torta de Cumpleaños 80 años del Museo Blanes. Claustro del Museo.

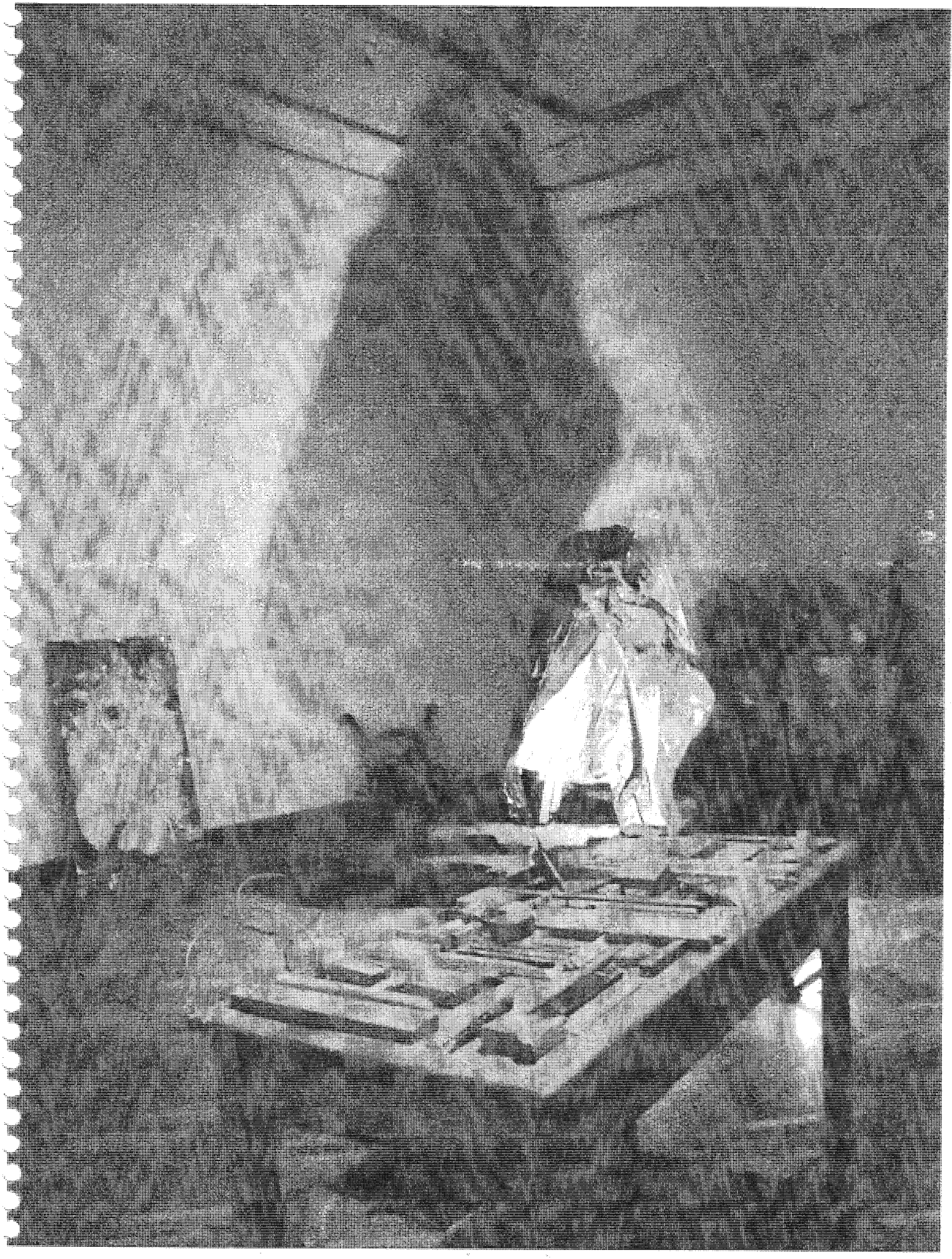
23:00 horas: Cierre con Tango milonga por profesor **Javier Perdomo. Claustro del Museo.**

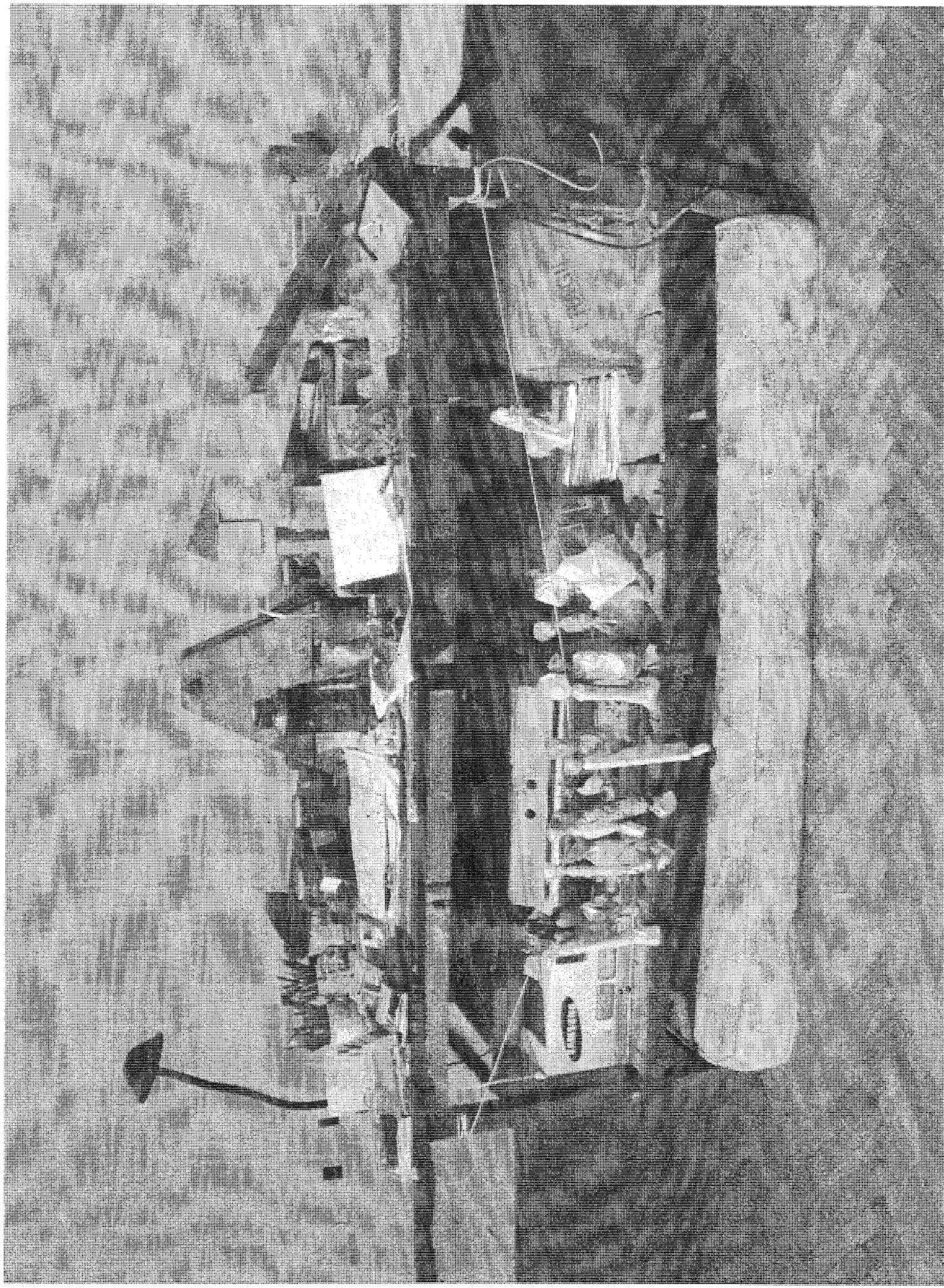
20:00 a 24:00 horas: Taller de Fotografía Estenopeica por Colectivo Sinóptico, **Claustro del Museo.**
Durante la Noche, los visitantes podrán "fotografiarse" en el Claustro experimentando esta sencilla y extraordinaria técnica fotográfica.

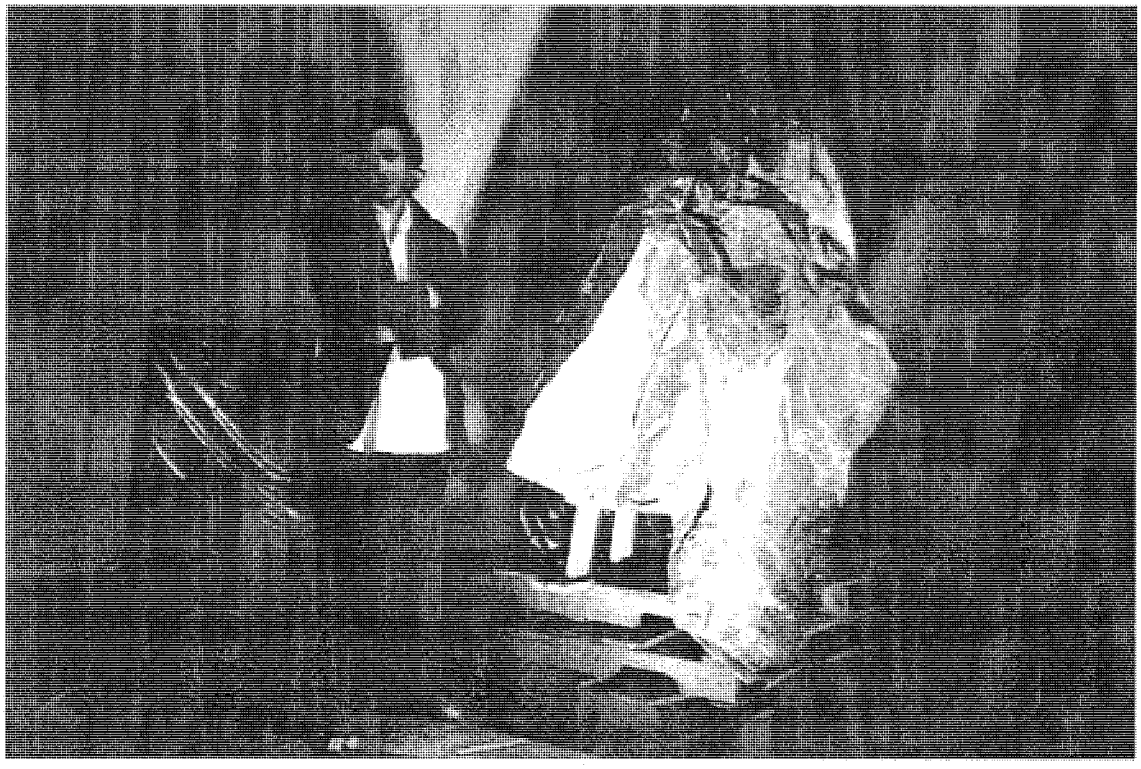
20:00 a 24:00 horas: Servicio de Cafetería, Librería y Tienda del Museo.











Intendencia de Montevideo
Cultura

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES
JUAN MANUEL BLANES

El Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo
y el Museo Blanes le invitan a la inauguración de la exposición

LOESS

del artista uruguayo Francisco Tomsich
-con la curaduría de María Eugenia Grau-
que tendrá lugar el jueves 16 de diciembre a las 19.00 hs.

Museo Municipal Juan Manuel Blanes
Avda. Millán 4015. Tel. 3362248 - 3367134
Montevideo. Diciembre 2010.

Gmail by Google

francisco tomsich <franciscotomsich@gmail.com>

URG Francisco Tomsich en elBlanes:: Jueves 16 diciembre hora 19::Inauguración con brindis

maría del pilar pérez piñeyro <mapilar@chasque.net> 12. Dezember 2010 13:38
An: a a maría del pilar pérez piñeyro <mapilar@chasque.net>
Cc: a a maría del pilar pérez piñeyro <mapilar@chasque.net>

Muy estimados colegas de la prensa, agradecemos la gentileza de la difusión de este comunicado.
Muchas gracias por trabajar juntos en el campo cultural!!
saludos, mar pilar / maría del pilar pérez piñeyro
amigos museo blanes/ gestión cultural/ediciones/prensa y rrpp
598 98 49 42 40 / mapilar@chasque.net /prensaamiga@museoblanes.org.uy

.....
.....

elArte haceAmigos

museo_blanes

Organizan e invitan: Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo / División Artes y Ciencias / Servicio de Museos/ **Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes**/ Asociación Amigos Museo Blanes

Francisco Tomsich_ ***Loess:*** *el viento es un criterio de organización / el archivo como relicario.* **Instalación.**

Inauguración Jueves 16 de diciembre, 2010 a la hora 19, 2010, _ en la Sala Temporaria del museo. **Compartiremos un brindis de honor**.

Hasta el 3 abril 2011_ millán 4015_ en el **Prado_montevideano_ martes a domingos_12:15 a 17:45.**

Curaduría_ María Eugenia Grau

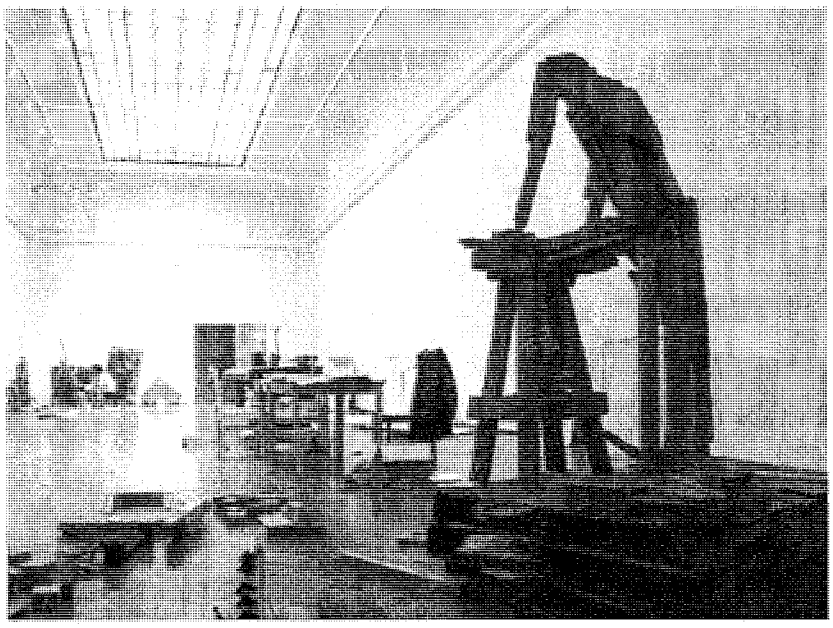


Imagen: artista Francisco Tomsich en **Taller Abierto del 10 diciembre Museos en la Noche.** Foto Henrike von Dewitz

LOESS (el taller como relicario)(*)
La palabra *loess* apela a una voz germano-suiza, (*löss* o *lösch*, ambas variantes de un concepto tanto de *flojedad* como de *harina de roca*) que nomina a un material de sedimento geológico formado por deposición de finísimas partículas trasladadas por el viento a lo largo de milenios. Tienen color amarillento, se mueven con flexibilidad formando subconjuntos sedimentarios inestables y erosionables, y están presentes en lugares tan distantes como China o La Pampa. Son en definitiva, detritus orgánicos y minerales que otorgan una gran fertilidad.
Entre la obra de Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, Colonia, 1981) y el título de su muestra existen múltiples vinculaciones. En los últimos años, este artista ha venido realizando un trabajo tan versátil como homogéneo, en lo que refiere a sus temas como a su indagatoria técnica, desplegando características especialmente reflexivas. Su circuito creativo incluye campos diversos: desde formatos "cuadro" a acciones performáticas, participaciones en proyectos de acción colectivos, instalaciones, escultura... Podríamos afirmar que ha conformado un trabajo inscripto en un permanente acto investigativo, el que lo ha llevado a ser cofundador del *Laboratorio color y contexto* (2008) y del colectivo de artistas *Traspuesto*. (...) (*) Fragmento texto de **María Eugenia Grau.**

Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, 1981) Artista & Autor. Desde 2000 vive en Montevideo, donde trabaja junto a una cantidad de artistas visuales, músicos y escritores, explorando la disolución de la autoría. Fundador y miembro de los colectivos *.txt* (2004-2005), *Río Cuchara*, *Pacientes* y *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común*. Co-autor de los libros *La Coronilla* (TDUEPURC/Fondos concursables MEC, 2008), *Conchillas* (TDUEPURC/Plataforma MEC, 2009), *Riozinho* (TDUEPURC/7ª Bienal do Mercosul, 2009), *Corrales-Tranqueras* (TDUEPURC/Fondos concursables MEC, 2010) y *Sonetos a dos* (Trilce/Fondos Concursables MEC, 2008). Desde 2002 participa en exposiciones colectivas en Uruguay, Brasil y Alemania. En su obra individual produce instalaciones, videos, proyectos, dibujos, esculturas y pinturas en torno a la Significación, y levanta obstáculos como monumentos entre lo Autobiográfico, lo Histórico y lo Mítico. Investiga en las nociones de Retrato, Alegoría, Realismo y Ruina. En diciembre de 2006 obtuvo un premio Beca en el 52º Premio Nacional de Artes Visuales. En 2009 trabajó para el Projeto Pedagógico de la 7ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre). Integra la selección del 54o Premio Nacional de Artes Visuales (2010). Entre agosto y diciembre de 2010 trabajó en régimen de taller independiente en el Espacio Arte Contemporáneo/Ex-cárcel de Miguelete, y en diciembre en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Exposiciones individuales: *Jania* (INJU/ECJ, diciembre de 2003), *Mudanza/Icaria* (Espacio Intervención, MEC, agosto de 2006), *Fotos encontradas* (Centro Municipal de Fotografía, noviembre de 2007), *Die Berliner Sphinx* (Goethe Institut, mayo de 2008), *Casa de Medusa* (Maggiolo 635, marzo de 2010).

La exposición permanecerá abierta al público hasta el domingo 3 de abril 2011
martes a domingos / 12:15 a 17:45 hs.
por más información de prensa:
amigosmuseoblanes_ ediciones_gestióncultural_prensa y rrpp_
maríadelpilar pérez piñeyro _ 098 494240 mapilar@chasque.net / prensaamiga@museoblanes.org.uy

EXHIBICIÓN PERMANENTE
de obras de Blanes y Figari/ Sala Blanes y Sala Figari/acervo Museo Blanes

SIGUEN EN EXHIBICIÓN:

Pictogramas del siglo XXI: video/fotografías de Oscar Darío Pérez en la Sala Dumas Oroño_hasta el 26 de diciembre

Los diez paisajes del Apocalipsis: Emilio Más (Valencia, 1860-Montevideo, 1928)/ óleos y dibujos del acervo del museo blanes, patrocina Laboratorio Roemmers _ hasta el 26 de diciembre

Retratos en la pintura uruguaya 1890-1950 una excelente selección de obras del acervo del museo, adquiridas y donadas en diversas etapas a lo largo de la historia de 80 años del Museo Blanes: obras de Cuneo, Horacio Torres, Godofredo Somavilla, Melchor Méndez Magariños, Manuel Espínola Gómez, Rafael Barradas, Gilberto Bellini, Carlos Federico Sáez / en Sala Galería hacia el SUR _ hasta el 26 de diciembre

Archivo De Simone (1892-1950)/oleos y documentos del acervo del museo blanes- en la Sala Central_ hasta el 26 de diciembre

Juan José Nuñez (Tacuarembó, 1949) /Homenaje en madera a Florencio Sánchez/ del acervo del museo blanes – en las Microsalas_ hasta el 26 de diciembre

LIBRERÍA Y TIENDA DEL MUSEO:
láminas, postales, catálogos y libros
de martes a domingos de 14 a 18 horas / 2336 2248 int 108
amigosmuseoblanes /libreriaamigos@museoblanes.org.uy /

ESPACIO BARRADAS DEL MUSEO BLANES
**Taller de Fotografía Estenopeica a cargo de Colectivo Sinóptico
www.colectivosinoptico.blogspot.com / colectivosinoptico@gmail.com

** Taller de tango: sábados 17 y 30 a 20 y 30 horas a cargo del profesor Javier Perdomo / entrada gratuita /info 2336 2248 con María Vico

TEATRO EN EL MUSEO para escuelas, liceos y grupos interesados por Grupo La Rueda Teatro
Vivo Color (desde 2003) / Punto y Raya (desde 2005) / La flor y Manolo (estreno 2010)

VISITAS GUIADAS EN EL MUSEO gratuitas para escolares por Maestras Laura Ferreira y Ana María Nuñez (agendar hora al 2336 2248/ 23367134 int 101)

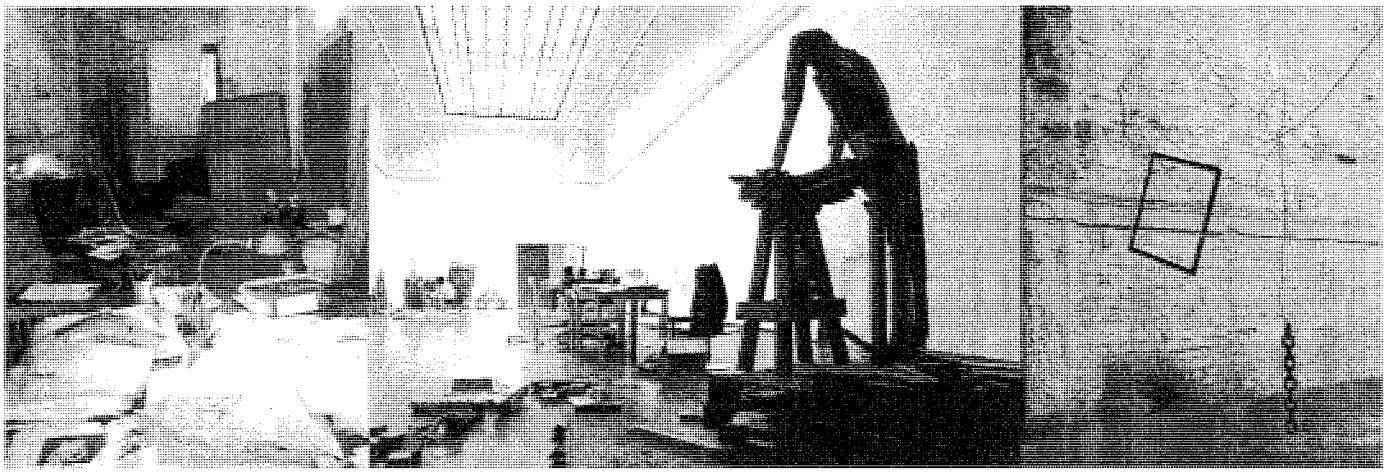
Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes | Millán 4015 | Tel. 2336 2248 | museoblanes@museoblanes.org.uy / http://www.museoblanes.org.uy
sobre el camino/avenida más antiguo de la ciudad,
en elPrado_montevideano y el paso de las duranas
correo amigosmuseoblanes / museoblanes / departamento cultura imm
amigosmuseoblanes_ ediciones_gestióncultural_prensa y rrpp_
maríadelpilar pérez piñeyro _ 098 494240 _ mapilar@chasque.net / prensaamiga@museoblanes.org.uy

El Museo Blanes integra la Red de Museos del Prado apoyada y promovida por la Comisión Permanente del Prado
Museo Nacional Antropológico _ Museo y Jardín Botánico_ Museo de la Memoria_Museo Blanes

maría del pilar pérez piñeyro
598 2 7093806 / 598 98 494240
correo e: mapilar@chasque.net

comunicado tomsich.doc
5051K

FRANCISCO TOMSICH — Inauguración jánica



ESSAI SUR L´ENFERMEMENT
Espacio Arte Contemporáneo
Ex cárcel de Miguelete, Arenal Grande 1930, Montevideo
Jueves 16 de diciembre de 2010, 18:00 hs

LOESS
Museo Municipal Juan Manuel Blanes
Millán 4015, Montevideo
Jueves 16 de diciembre de 2010, 20:00 hs.
Curaduría: Maria Eugenia Grau

Desde Montevideo, Uruguay, Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, 1981) ha desarrollado desde 2000 un gran corpus de proyectos colectivos en los que explora las nociones de autoría disuelta, múltiple axialidad e improvisación junto a artistas visuales, compositores, intérpretes y escritores uruguayos y extranjeros. Co-fundó en 2006 el colectivo *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común*, integrado en la actualidad por más de veinte artistas de Uruguay, Argentina y Brasil y representado por cuatro publicaciones colectivas (*La Coronilla*, *Conchillas*, *Riozinho*, *Corrales/Tranqueras*). En ese marco, el *Laboratorio Color y Contexto* (2008, junto a Noelia Varela) representa una reelaboración en colectivo de sus investigaciones en los materiales del artista, la producción de los mismos y el color como metonimia. En su obra individual, Tomsich produce instalaciones, pinturas, dibujos, esculturas, videos y proyectos en torno a la Significación, y levanta monumentos como obstáculos entre lo Histórico, lo Autobiográfico y lo Mítico, para lo cual investiga en las nociones de Retrato, Mito, Alegoría, Realismo y Ruina. Trabaja en general con materiales pobres, desarrolla una suerte de enciclopedia del gesto en soportes que evidencian usos previos y presta especial atención a la selección de referencias extraídas de la historia del arte, el pensamiento y la literatura que conforman su museo personal de imágenes y conceptos ejc.

"Siempre transfiguro la significación de lo vivido en tanto experiencias visuales (muchas veces "documentadas" mediante dibujos que recuerdo o reviso o miro, muchas veces "performadas" de nuevo...) a través de ur bilder persistentes extraídas de la historia del arte- que pueden ser composiciones o esquemas de composición- subyacentes al uso de imágenes (fotografías, citas, dibujos propios) preexistentes. El método incluye la configuración en series unidas por el uso de ciertos materiales (...)" (Frase del artista citada en *LOESS (El taller como relicario)*, texto curatorial de María Eugenia Grau).

Entre agosto y diciembre de 2010, Tomsich trabajó en régimen de taller independiente en una sección de unos galpones que otrora fueran talleres de los presos de la Ex Cárcel de Miguelete, un ejemplo depurado de panóptico de fines del siglo XIX, y que fue utilizado más recientemente por los obreros que trabajaron en el reciclaje de una de las alas de dicho presidio, inutilizado desde mediados de la década de los 80, en vistas a su conversión en el Espacio Arte Contemporáneo del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. En ese contexto, el artista trabajó en la construcción de distintas modalidades de archivación de sus obras realizadas entre 2001 y 2010, un corpus cuyas presencias físicas y diversos tipos de reelaboraciones y representaciones fueron transportadas en diciembre de 2010 al Museo Municipal Juan Manuel Blanes, una institución de muy diferentes características y considerable antigüedad y prestigio. Allí, también en régimen de taller (abierto al público la noche del viernes 10 de diciembre), Tomsich trabaja en la actualidad en una muestra de índole retrospectiva, en la que se revisa su producción hasta la fecha y se trabaja en la expansión física del Archivo, integrado por documentos, dibujos y fotografías que conforman un catálogo que es un inventario y un libro de artista, y por obras en diversos materiales y formatos, una selección de las cuales se exhibe al público a partir del 16 de diciembre en esa misma sala del Museo; ese día se inaugura también, en el Espacio Arte Contemporáneo y en el mismo lugar en que funcionó su taller, una muestra que da cuenta de sus investigaciones en el período de producción de ambas exhibiciones.

LOESS (Museo Municipal Juan Manuel Blanes) es una muestra en la que Tomsich revisa su Archivo, proponiendo al público diversas figuraciones del mismo. La serie de obras producidas con tiza escolar entre 2004 y 2008 (mayormente estudios de rostros y gestos, y algunos retratos y autorretratos) dialoga con una serie de trabajos realizados con cal y carbón sobre cartón encontrado en 2010 que conforman el *Friso de Medusa*, incursión en el trabajo sobre el mito que también signa la escultura en madera *Ícaro*, de 2006. Obras más recientes que sintetizan diversas investigaciones en estos materiales y una instalación con piezas realizada con papas, además de una obra sonora y un libro de artista *(Poli-mono-auto-bio-bibliografía, en proceso)* conforman una muestra de extraña monumentalidad difusa y austera.

ESSAI SUR L´ENFERMEMENT es una muestra en la que el proceso de trabajo del artista en el contexto de un antiguo presidio, solo en parte reciclado o renovado, se convierte en la construcción de una serie de metáforas sobre el encierro en toda la amplitud crítica de la palabra. Espejos, la permutación de las nociones de adentro y afuera a través de la transposición material, una ventana amurada, un *Autorretrato con cadena* y una serie de pequeñas esculturas tituladas *Piezas de preso* son algunos de los elementos que conforman la instalación, de interesada narratividad y cargada de evidentes glosas.

Francisco Tomsich (1981) ha participado en exhibiciones colectivas en Uruguay, Brasil y Alemania. Obtuvo un Premio Beca en el 52º Salón Nacional de Artes Visuales "María Freire" (2006). Co-fundador e integrante del colectivo *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común*. Participó en el Projeto Pedagógico de la 7ª Bienal do Mercosul (2009). Integra la selección del 54º Premio Nacional de Artes Visuales "Carmelo Arden Quin" (2010). Exposiciones individuales: *Jania* (2003), *Mudanza/Icaria* (2006), *Fotos encontradas* (2007), *Die Berliner Sphinx* (2008), *Casa de Medusa* (2010).

LOESS (el taller como relicario)

La palabra *loess* apela a una voz germano-suiza, (*löss* o *lösch*, ambas variantes de un concepto tanto de *flojedad* como de *harina de roca*) que nomina a un material de sedimento geológico formado por deposición de finísimas partículas trasladadas por el viento a lo largo de milenios. Tienen color amarillento, se mueven con flexibilidad formando subconjuntos sedimentarios inestables y erosionables, y están presentes en lugares tan distantes como China o La Pampa. Son en definitiva, detritus orgánicos y minerales que otorgan una gran fertilidad.[1]

Entre la obra de Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, Colonia, 1981) y el título de su muestra existen múltiples vinculaciones. En los últimos años, este artista ha venido realizando un trabajo tan versátil como homogéneo, en lo que refiere a sus temas como a su indagatoria técnica, desplegando características especialmente reflexivas. Su circuito creativo incluye campos diversos: desde formatos "cuadro" a acciones performáticas, participaciones en proyectos de acción colectivos, instalaciones, escultura... Podríamos afirmar que ha conformado un trabajo inscripto en un permanente acto investigativo, el que lo ha llevado a ser cofundador del *Laboratorio color y contexto* (2008) y del colectivo de artistas *Traspuesto*[2].

Partiendo de las características físicas de los elementos, establece una relación dialéctica con las rugosidades de la materia en las que inserta lo visual. La multiplicidad de sustancias reutilizadas guardan entre sí vínculos profundos: maderas, cartones, papel, papas; todos elementos que dan cuenta de la tierra y sus transformaciones temporales. Las configuraciones escultóricas de papas -una de sus últimas investigaciones sobre los materiales y sus correspondientes fuerzas expresivas- así como el rastro y transparencia de la tiza y de la cal, son testimonios del propósito de intervención sobre soportes encontrados, de una manipulación que voluntariamente deja los rastros de antiguas funciones.

"Siempre transfiguro la significación de lo vivido en tanto experiencias visuales (muchas veces "documentadas" mediante dibujos que recuerdo o reviso o miro, muchas veces "performadas" de nuevo...) a través de ur bilder persistentes extraídas de la historia del arte- que pueden ser composiciones o esquemas de composición- subyacentes al uso de imágenes (fotografías, citas, dibujos propios) preexistentes. El método incluye la configuración en series unidas por el uso de ciertos materiales (...)"[3]

Sus medios pictóricos más frecuentes: cal y tizas, no hacen sino enfatizar la exaltación de los soportes. En su producción, los materiales se transforman en restos arqueológicos contenedores de historias superpuestas e interpenetradas. El artista acude al devenir y pone especial atención al accidente del material (roto, rasgado, perforado), radicalizando su propia experiencia con el soporte, lo que lo vincula a modalidades del denominado *arte povera*.

---

[1] La plasticidad implícita en el concepto ***LOESS*** ha facilitado su utilización en los últimos años para describir procesos inestables de subconjuntos constitutivos en áreas sociales locales, los que ponen especial acento en procesos descriptivos subyacentes o regresivos.

[2] Espacio en el que han participado hasta la fecha más de veinte artistas de Uruguay, Argentina y Brasil y que ha producido muestras colectivas y cuatro publicaciones de autoría disuelta,

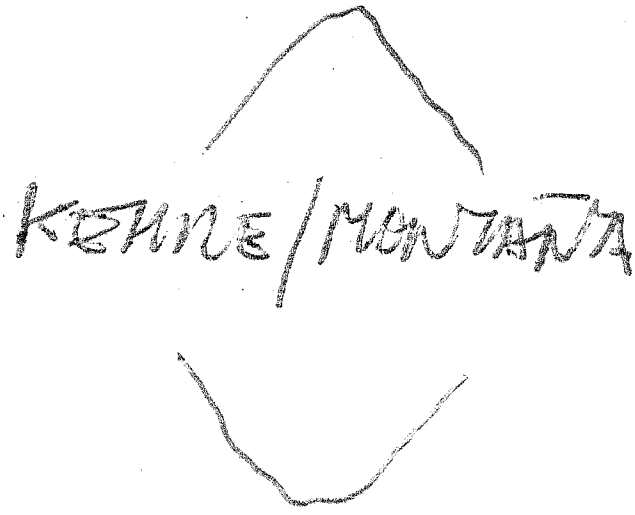
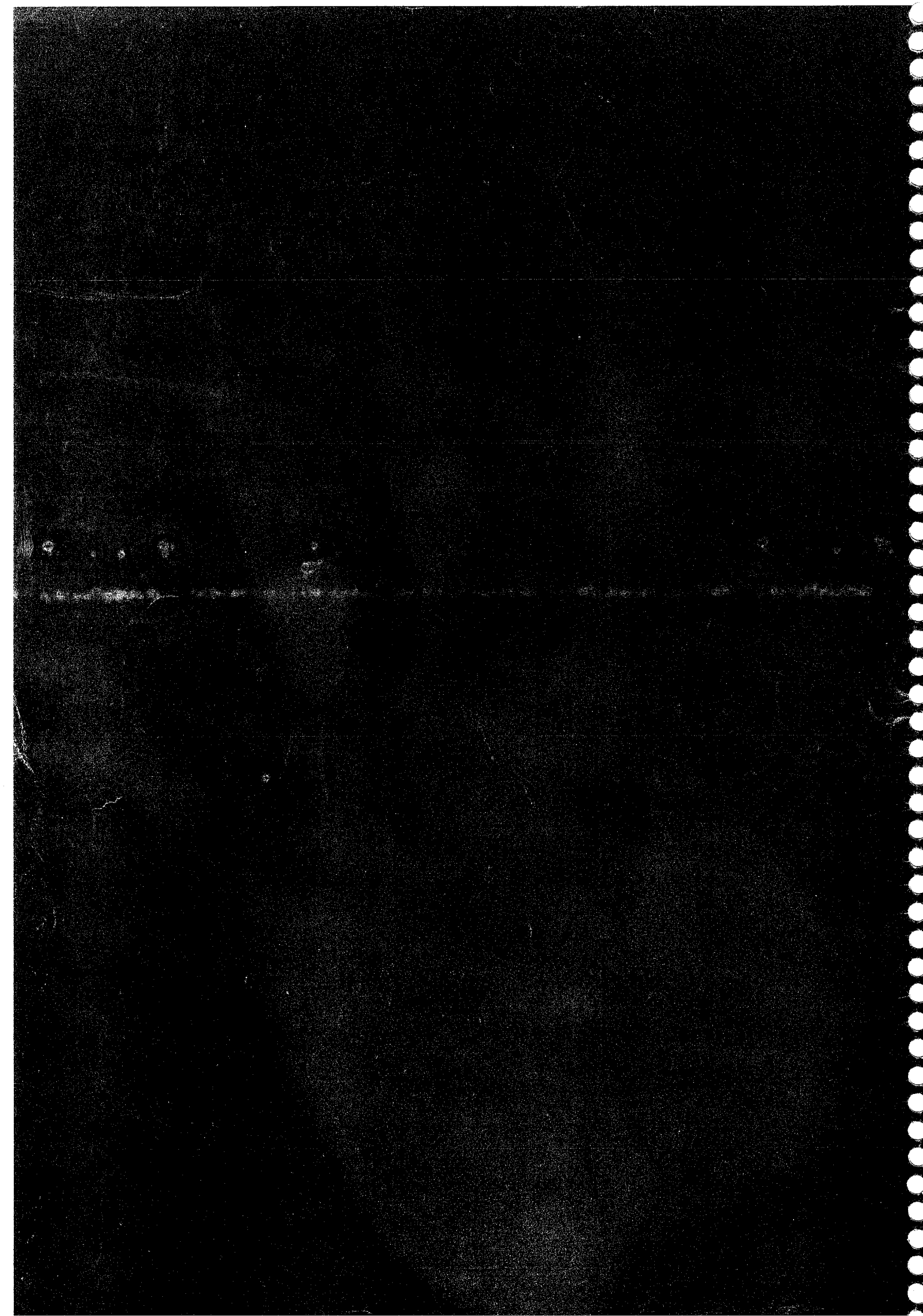
[3] Notas enviadas a la autora por correo electrónico, junio 2010.

Los rostros:
Conforman la gran mayoría de su producción, en general originarios de vínculos personales. Algunos pertenecen a sus referentes creativos (Beuys), otros, proceden de ciertos guiños dirigidos a la historia del arte (son ejemplos los retratos de Blanes, Sáez, Torres García en el ámbito nacional), varios autorretratos y retratos de amigos. Son obras donde los trazos de tiza ostentan marcas de individualización que indagan sobre el sujeto y suponen un enfrentamiento directo y gestual sobre la madera o el cartón. El arte de Tomsich se mueve entre el conceptualismo y la corporalidad material. Desde los retratos en tiza y el conjunto mítico *Medusa* surge, a modo de síntesis- y marcando un punto de inflexión en sus últimos trabajos- figuras de cierto esfumado: *Erik* (2010)
En posteriores ensayos dicho proceso gestual deviene en un mayor control. La serie *Medusa* fue concebida inicialmente como instalación- en la que los cartones construían una *casa* envolvente con paredes/contenedores de rostros del mito- Hoy el conjunto continúa resolviéndose a manera de "apariciones", a partir de las cuales los contornos difusos adquieren una delicadeza extraña. Las distintas experimentaciones con cal han ido logrando una visualidad neblinosa, desde donde las imágenes parecen emerger -o esconderse sutilmente- a partir del propio material. La retórica del artista, sus procedimientos de razonamiento -tanto sobre la imagen mental (imagen perceptiva, imagen recuerdo) como icónica (sus figuraciones pintadas, dibujadas, esculpidas, fotografiadas)- lo han llevado a una exhaustiva representación de rostros a modo de *compendio del gesto*. Desde sus retratos en tiza, la tarea prosigue insistentemente en cientos de dibujos exploratorios tomados del natural, en museos o a través de textos de historia del arte[4], y trasladados a soportes de kilos de papas (2008) que Tomsich transfigura en cabezas gestuales. El artista les inflige incisiones, entonces se inicia un proceso de transformación y ellas envejecen como *papas-rostros*, humanizadas.
"Según Miroslaw Balka, la historia de los materiales es más importante que la historia del arte. Para mí están en el mismo nivel, solo que la historia del arte es metalenguaje y la historia de los materiales es lenguaje y está más cerca de lo estrictamente autobiográfico. Por eso: reliquias. El taller como relicario".[5]
Por último, sobre una mesa se encuentra un *libro/inventario* que abarca su obra- o hilo diacrónico de numerosas búsquedas- su propio mitoanálisis.
Quizás sea un inventario en el que el artista se auto-inventa desde otro tipo de orden, mediante estaciones temporales y temáticas: *archivo- registro- discurso*; conformando otra obra que permite seguir de manera pormenorizada su producción, su flujo imaginario, sus *cuencas semánticas*.[6]

María Eugenia Grau
Diciembre, 2010

---

[4] El *Libro de Artista*, cuenta con numerosos documentos organizados e intervenidos por él mismo.
[5] Notas enviadas a la autora por correo electrónico, junio de 2010.
[6] La expresión pertenece a Gilbert Durand, en *Lo imaginario*, Ediciones del bronce, Barcelona, 2000.


KEINE/MONTANA