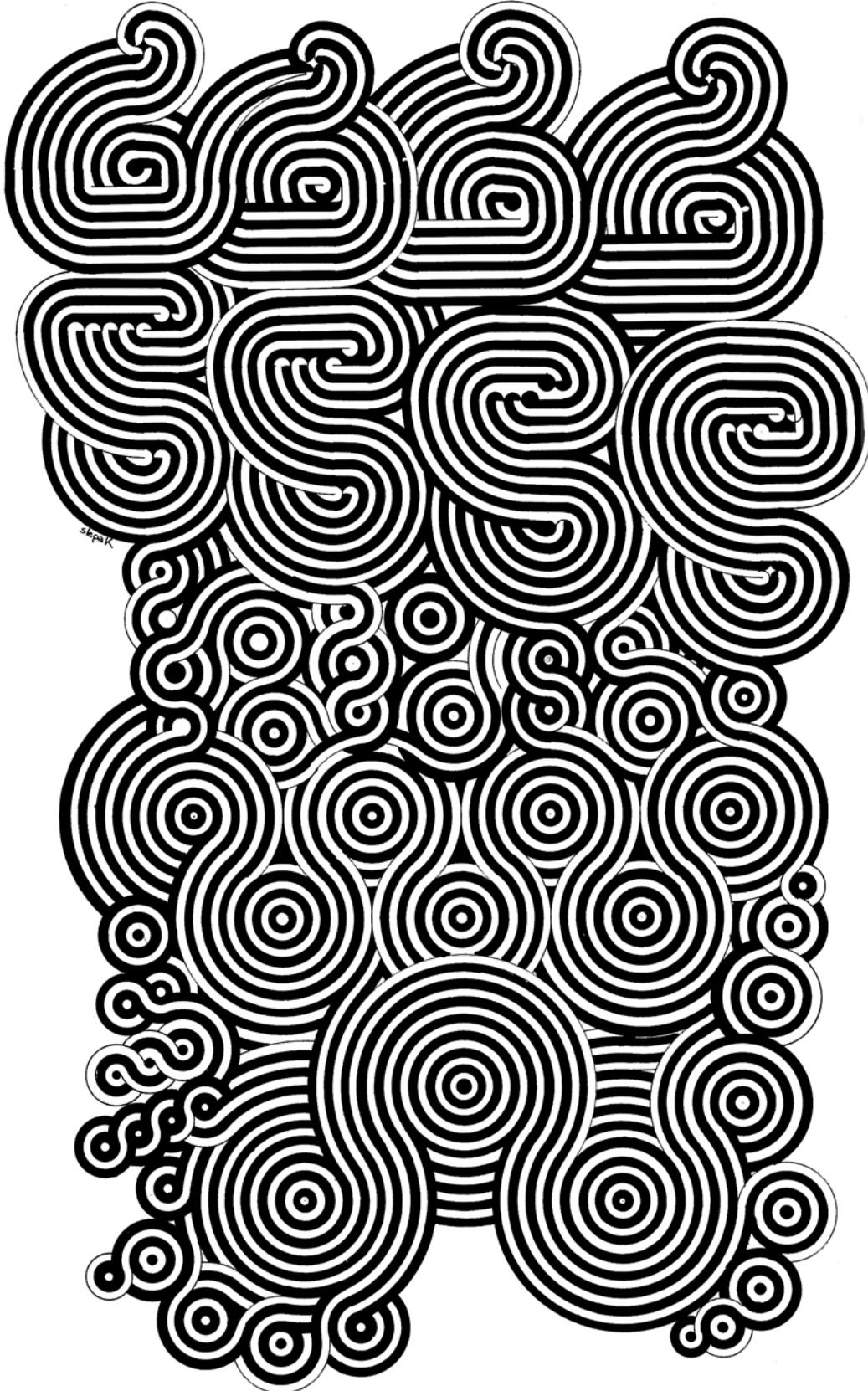
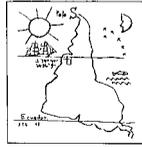


**LOS 60 Y EL POP:
POLÍTICA Y SENSUALIDAD**

GALERIA SUR





GALERIA
S U R

GALERÍA SUR. PUNTA DEL ESTE
Ruta 10, Parada 46.
La Barra
Tel fax (598) 4277 2014 - 4277 2074
Horario: de diciembre a marzo todos
los días de 10 a 24 horas.

GALERÍA SUR. MONTEVIDEO
Leyenda Patria 2930 ap 401
11300 Montevideo, Uruguay.
Telfax: (598) 2710 1336

DIRECTORES

Jorge Castillo
Móvil en Uruguay: (598) 9966 7749

Martín Castillo
Móvil en Uruguay: (598) 9968 4099

e-mail: sur@montevideo.com.uy
www.galeriasur.com.uy

Curaduría y texto
Manuel Neves

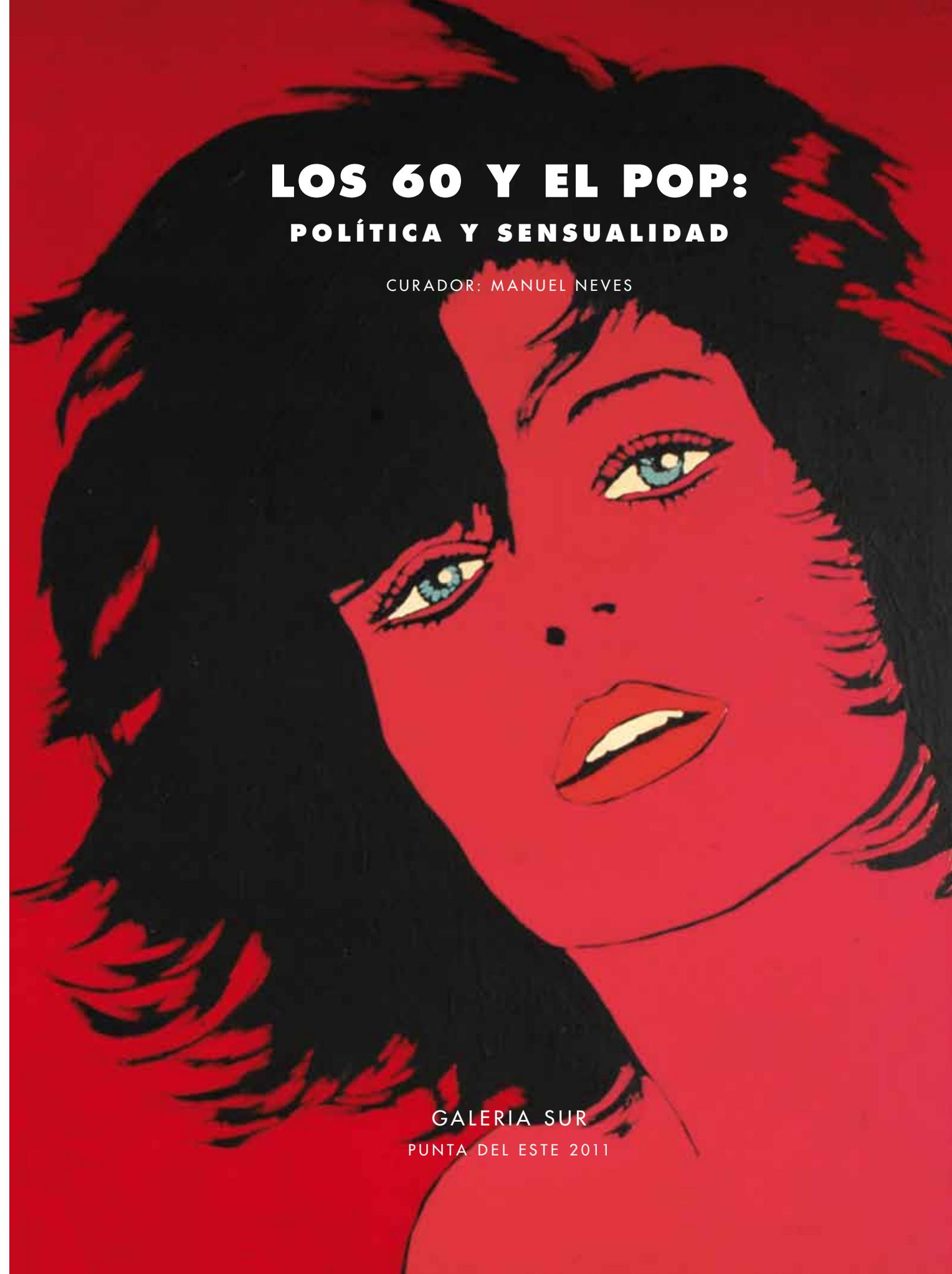
Fotografías
Estudio Fotosíntesis, Eduardo Baldizán
Gustavo Lowry, Buenos Aires
Claudio Wakahara, San Pablo

Diseño
Alejandro Schmidt

Impresión
Mosca

LOS 60 Y EL POP: POLÍTICA Y SENSUALIDAD

CURADOR: MANUEL NEVES



GALERIA SUR
PUNTA DEL ESTE 2011



LOS 60 Y EL POP: POLÍTICA Y SENSUALIDAD

FORMAS DEL POP EN LA OBRA DE ARTISTAS ARGENTINOS, BRASILEÑOS Y URUGUAYOS DURANTE LA DÉCADA DEL 60.

MANUEL NEVES

Superficial, impersonal, condescendiente, ostentoso, sensual, joven, cínico, voluptuoso, colorido, comercial, banal, repetitivo, sexy, expresivo, chispeante, efímero, trivial, alienante, psicodélico, popular, ruidoso, frívolo, vulgar, fresco, desvergonzado, fugaz, multitudinario, insolente. Pero también audaz, político, combativo, crítico, radical, revolucionario, penetrante, marginal.

El pop art irrumpió en la escena cultural occidental a principios de la década de 1960. Las imágenes producidas por este no-movimiento se expandieron rápidamente por el mundo y se transformaron en el espíritu y en el cuerpo de una época. Es imposible imaginar, pensar o recordar esa convulsionada década sin asociarla con este nuevo realismo surgido en el mundo anglosajón, más precisamente en las grandes capitales del consumo occidental: Londres, Nueva York y Los Ángeles.

Estas imágenes frías, sensuales e impersonales se conocieron en toda América Latina a través de revistas y exposiciones, y fueron tomadas, reformuladas, reprogramadas, apropiadas y saqueadas por artistas en todo el continente, para producir obras que daban cuenta de sus conflictivas realidades locales.

Esta exposición muestra a través de una selección de obras, las formas en que el pop art de circulación internacional en la segunda mitad de la década del 60, fueron tomadas por un importante grupo de artistas activos en las ciudades de Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro y Montevideo, interesados por una realidad social y política compleja y contradictoria, delineada por un contexto determinado por la guerra fría y la consecuente oposición de dos sistemas ideológicos, por la fragilidad de los regímenes democráticos que desembocaron por razones distintas en dictaduras, caracterizadas por la represión, el secuestro y la muerte.

Por otra parte, es una época marcada por la expansión de la sociedad de consumo y los medios de comunicación masivos, muy especialmente la televisión y el auge del pensamiento político utópico.

POP ART: DEFINICIÓN Y ORÍGENES

El gran volumen bibliográfico escrito desde principios de los 60 hasta hoy coincide en grandes líneas con los orígenes y el desarrollo del pop art. La gran mayoría de los autores está de acuerdo en que esta nueva corriente estética no fue un movimiento o un grupo organizado. Los artistas que asumieron esta estética o que la practicaron en un lapso determinado han sido varios, y su inclusión en el pop art depende de las consideraciones de cada autor. También hay acuerdo en que esta estética significó un cambio radical en la forma y la dirección que tomaba el arte hasta entonces.

El pop art interrogó y rompió el espacio de autonomía con respecto a la realidad social, que se desarrollaba hasta entonces en las diferentes variantes internacionales de la abstracción, tanto gestuales como geométricas. Pero también planteó cuestionamientos fundamentales respecto de la autoría, la originalidad y el aura de la obra, abriendo camino para propuestas más radicales, como las del minimalismo y el arte conceptual.

Hay acuerdo en que los orígenes del pop art y del propio término se remontan a los debates sostenidos en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres por un grupo disidente creado a principios de la década de 1950, llamado Independent Group (IG).

El término “pop art” surge de la expresión inglesa *popular art* que el historiador inglés Lawrence Alloway comenzó a utilizar en los debates producidos en el ICA, a mediados de los 50. El IG estaba integrado por los artistas, críticos y arquitectos Lawrence Alloway, Reyner Banham, Toni del Renzio, Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson y William Turnbull. Por su parte, el ICA estaba muy relacionado con la modernidad de posguerra y se distinguía por tener en cuenta la nueva cultura popular urbana.

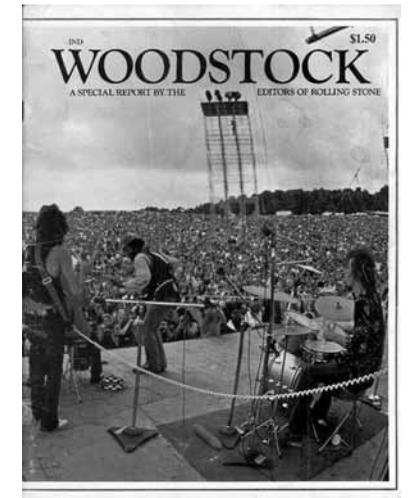
Alloway recuerda¹ que en ese momento la expresión hacía referencia a los objetos y productos surgidos en la sociedad de masas y no a obras de arte. Esos productos eran el objeto de un amplio repertorio de imágenes en la publicidad, en particular los paneles de la vía pública, la televisión, el cine, las fotonovelas y el cómic. En ese sentido el pop está asociado a la cultura urbana e industrial.

Por otro lado, en Estados Unidos, algunos fotógrafos y artistas activos en Nueva York coincidieron en el interés por la utilización de imágenes de la cultura popular urbana. Es el caso de los fotógrafos suizos Rudy Burckhardt



(1919-1999) y Robert Frank (1924) y del estadounidense William Klein (1928). El primero, en la década de 1940, durante su viaje por Estados Unidos, se interesó en el paisaje de paneles publicitarios que encontraba en todos los puntos de su itinerario. El segundo, en su libro *Les Américains*, publicado a fines de los 50, fotografió como parte del paisaje estadounidense las gasolineras con su parafernalia publicitaria. Por último, Klein en su primera película, *Broadway by Light*, de 1958, mostró los carteles de neón de la conocida avenida de Nueva York.

También fue el caso de Robert Rauschenberg y Jasper John, artistas residentes en Nueva York e integrantes del llamado neodadaísmo, quienes desde mediados de los 50 manejaron en sus obras elementos de la cultura pop. El primero, en su serie de collages escultóricos producidos entre 1953 y 1964, titulada *Combines*, introdujo objetos comunes y recortes de prensa. El segundo, en cambio, en la serie que comienza en 1954, de *dianas y banderas* –expuestas en la galería Leo Castelli en febrero del 1958–, elaboró pinturas con la antigua técnica de la encáustica y según la tradición del arte abstracto, que representaba la bandera estadounidense en diferentes colores o las dianas de tiro al blanco. Otro singular artista, Ray Johnson, creador del mail art, comenzó a mediados de esa década a producir unos collages llamados “moticos”, en los que manipula la imagen de artistas populares como el cantante Elvis Presley y los actores James Dean y Marilyn Monroe.



ARGENTINA

La década del 60 en Argentina estuvo delineada por la imposibilidad de lograr una estabilidad en el sistema democrático, posterior a la llamada revolución libertadora (1955-1958) que sacó del poder a Juan Domingo Perón, después de casi diez años de permanencia. El desarrollismo de Frondizi (1958-1962) fue derrocado por un golpe militar que finalmente dejaría en el gobierno al civil José María Guido (1962-1963). Las elecciones posteriores –en las que el peronismo continuaba proscripto– pusieron en el poder a Arturo Humberto Illia (1963-1966), que a su vez sería derrocado por otro golpe militar en la llamada revolución argentina (1966-1973).

En el plano de la cultura, la oligarquía local cumplió hasta entrada la década de 1970 un papel decisivo en la creación de instituciones y eventos artísticos que serán la plataforma para la articulación de lo que los historiadores llaman internacionalización del arte, es decir, la puesta en funcionamiento de una política que mediante eventos expositivos, concursos e intercambios artísticos buscó romper la distancia y el atraso cultural que tenía Argentina con respecto a los llamados “países centrales”, en particular con las ciudades de París y Nueva York. Esto, a su vez, será en alguna medida,



1. Alloway, Lawrence. *El desarrollo del pop art británico en pop art*, Lucy R Lippard, Ed. Destino, España, 1993 (primera edición, 1966, Thames and Hudson Ltd., London). Pág. 27.



ANTONIO BERNI
EL POPE, 1964
XILOCOLLAGE
86 X 50 CM

en el contexto de la guerra fría, respaldado por el inusitado interés por la cultura latinoamericana desarrollado en gran parte de la década por Estados Unidos. Fueron claves en la articulación de esa política el Instituto Di Tella, dirigido por el influyente Jorge Romero Brest, y la Bienal de Córdoba.

En el ámbito de las artes plásticas se puede decir de forma resumida que, posterior al auge del informalismo y su ruptura, procesada por los mismos representantes de esa corriente, en particular Kenneth Kemble y Alberto Greco, y del surgimiento del grupo de la nueva figuración, integrado por Noe, De la Vega, Maccio y Deira como las figuras destacadas, surgió una nueva generación de artistas interesados por representar la realidad social en la que viven influidos por la imagen de los medios de comunicación.

La presencia de las formas de pop art, que tendrá como antecedente fundamental la exposición *Carlos Gardel*, de David Lamelas, en 1964, se desarrolló en dos grandes grupos de artistas a los que podemos denominar “pop oficial” y “pop independiente”, actuando los integrantes de esta última vertiente, en algunos casos, fuera del país. El primer grupo actuó y se desarrolló en el contexto institucional del Instituto Di Tella, contó con el respaldo decisivo de Romero Brest y sus integrantes más destacados fueron el dúo de artistas que conformaban Delia Cancela y Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio, Marta Minujín, Rodríguez Arias, Carlos Squirru y Edgardo Giménez. En el segundo grupo se puede incluir la obra de Antonio Berni, artista generacionalmente mayor, Jorge de la Vega, fundador de la nueva figuración, y Antonio Seguí y Nicolás García Urriburu, activos en París.

Una característica que parece definir los trabajos de este heterogéneo grupo de artistas es la búsqueda en sus obras de representar ciertos aspectos de la sociedad argentina y en particular porteña, vinculados en su mayoría a una forma de vida frívola y superficial que es constantemente proyectada por los medios de comunicación.

Un caso emblemático de esas preocupaciones son las obras presentes en la exposición del artista mayor Antonio Berni. Es sin duda uno de los artistas argentinos más conocidos, más expuestos, más estudiados y con más éxito en el mercado, pero también su obra se ha transformado en alguna medida en el ejemplo más importante de un estilo propio de su país –si es que existe–, es decir, en el representante más acabado de la argentinidad en las artes plásticas. Su obra, que atraviesa casi todo el siglo veinte, ha contado con preocupaciones centrales, como la realidad social, política y económica de su país –como se sabe, conocido hombre de izquierda–, atravesada por las diferentes estéticas y vanguardias del siglo.

Esta exposición presenta un grupo excepcional de obras tardías en las que el artista representa la contradicción de una sociedad en la que se mezcla la opulencia con los problemas sociales, con un particular acento en la representación de la imagen de la mujer –definitivamente transformada en producto– vehiculada por los medios de comunicación.

ANTONIO BERNI
RAMONA Y GARDEL, 1963
XILOCOLLAGE
29 X 21 CM
(PÁGINA SIGUIENTE)



Después de su consagración oficial en la retrospectiva realizada en el Instituto Di Tella, la obtención del premio en la Bienal de Venecia y su consecuente reconocimiento internacional, entre otros con la exposición en el Museo de Arte Moderno de París, el artista no parece detener su constante deseo de experimentación y desafío estético, realizando collages monumentales, esculturas, obra gráfica y ambientaciones. Las obras realizadas desde fines de los 60 y mediados de los 70 son ejemplos mayores de una producción que, por un lado, utiliza la imagen uniformizada de los medios de comunicación, en la que la voluptuosidad de la mujer se enmarca en un discurso de violento cinismo, y, por otro, hablan de esa realidad como un elemento característico de su país, es decir, presentan una contradicción que parecería ser una característica definitoria de su propia identidad como nación.



DELIA CANCELA Y PABLO MESEJEAN
CHICA RUBIA CON SHOR TALUNARES, 1967
MIXTA SOBRE PAPEL
32 X 25 CM



DELIA CANCELA Y PABLO MESEJEAN
CHICA CON CABELLO BLANCO Y POLLERA AZUL, 1967
MIXTA SOBRE PAPEL
31 X 23,5 CM

BRASIL

La profunda modernización que vivió Brasil desde mediados de la década de 1940 y que culminó simbólicamente con la construcción en tiempo récord de la nueva capital del país, Brasilia, no fue acompañada por una modernización del sistema político. En ese sentido la década de 1960 fue un reflejo de la imposibilidad de lograr la estabilidad de un sistema democrático moderno. Desde sus comienzos estuvo determinada por la inestabilidad política y por la sucesión de gobiernos militares.

En el ámbito de la cultura y como se produjo desde el origen mismo de la modernidad –que tuvo como acto simbólico inaugural la Semana del 22–, la oligarquía local jugó un papel decisivo en la promoción del arte y, en particular, del arte moderno. Fueron emblemáticos en ese sentido, por un lado, la creación de la Bienal de San Pablo y, por otro, el respaldo al movimiento concreto como la imagen a proyectar, tanto a nivel internacional como local, de esa modernización.

Entrada la década del 60 el ambiente de gran entusiasmo que se vivía – consecuencia de esa modernización– rápidamente dio lugar a una constante incertidumbre. Esto, a su vez, se produce en pleno desarrollo de los medios de comunicación, de la sociedad de consumo y del pensamiento utópico que caracterizaron los 60 en la región.

En al ámbito de las artes plásticas, después de la crisis definitiva del arte concreto, activada entre otras cosas por el surgimiento del movimiento neoconcreto, por un lado se produce cierta penetración del arte informal, apoyado desde la oficialidad y el mercado y la paulatina politización del trabajo artístico. Una nueva generación de artistas, acompañados por algunos integrantes del movimiento concreto, se vuelcan, entrada la década, a la práctica de una pintura figurativa que evoluciona rápidamente de un expresionismo deudor de la nueva figuración a una pintura fría e impersonal formalmente pop que se interesa por la realidad social y que sintetiza de cierta forma el clima de inestabilidad política, el auge de los medios de comunicación y el anonimato del individuo en la sociedad de masas, como también ese pensamiento político utópico.

Pero a diferencia de lo que ocurre en Argentina y Uruguay, los artistas brasileños activos tanto en San Pablo como en Río de Janeiro niegan decididamente la influencia del pop art en su trabajo, a pesar de que es posible constatar claros elementos formales de éste. Este caso diferenciado del eje Buenos Aires-Montevideo está relacionado con el tipo de recepción que se produjo de esta estética, sin duda negativa, entre los artistas brasileños.

Ésta es consecuencia no sólo de cierta ideología brasileña que da cuenta de una tradición propia de la cultura en general y del arte en particular, articulada principalmente desde el concepto de antropofagia, surgido en la



AFICHE DE LA X BIENAL DE SAN PABLO, 1969



CLAUDIO TOZZI
MULTIDÃO, 1968
LIQUITEX SOBRE PAPEL FABRIANO
SOBRE MADERA
42 X 57 CM

ya nombrada Semana del 22, que se continúa en el arte concreto y madura como una manifestación puramente local en el neoconcreto, sino también del contexto político de dictadura en el que el pop era visto como una de las caras –la cultural– de la política imperialista de Estados Unidos.

Este grupo de artistas estaba integrado, entre otros, por Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Maria do Carmo Secco, Ana Maria Maiolino y Wanda Pimentel, activos en Río de Janeiro, y Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, integrante de la generación de artistas concretos, y los más jóvenes Nelson Leirner y Claudio Tozzi, activos en San Pablo. Fueron claves para la presentación y promoción de estos artistas las exposiciones *Opinião 65* y *Opinião 66*, así como las versiones paulistas *Propostas 65* y *Propostas 66*, las actividades de la galería Rex Gallery y Son en 1966 y 1967 en San Pablo y las exposiciones en la Galería G4 y Relevo en Río de Janeiro. Claudio Tozzi, presente en la exposición con un grupo importante de obras, es un artista fundamental en la escena paulista en la segunda parte de la década de 1960, y es una síntesis de la presencia de esas formas pop y

el interés por reflejar la compleja realidad política y social del país. Nacido en San Pablo, Tozzi estudió en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo y en la Facultad de Arquitectura. En la segunda mitad de la década del 60 esta Universidad era un importante centro de debate intelectual de la ciudad y también el lugar donde el artista presentó sus primeras obras. Se trató de collages realizados con revistas italianas, que anticipan los elementos formales y políticos que caracterizaron su obra durante el resto de la década, es decir, las imágenes de los dictadores, la presencia americana, las movilizaciones políticas y cierto imaginario revolucionario como las características imágenes del revolucionario argentino Ernesto Che Guevara. En éstas el artista utiliza la estética del pop art al reproducir fríamente imágenes tomadas de los medios de prensa, que representaban tanto el convulsionado momento que se vivía como las contradicciones que caracterizaban la sociedad de su tiempo.

URUGUAY

En el período histórico comprendido entre el segundo gobierno de Luis Batlle Berres y el comienzo de la dictadura cívico militar, en 1973, se produce lo que los historiadores llaman “la quiebra del modelo”. Este quiebre determinó la crisis del llamado “Uruguay clásico”: las características míticas que definían la sociedad uruguaya como amortiguadora, hiperintegrada, partidocrática y frágilmente próspera² entraron en una crisis que desdibujó profundamente las relaciones económicas, políticas y sociales. Tal como ocurrió en los países limítrofes, esto fue acompañado, aunque en menor escala, con el desarrollo de los medios de comunicación y de la sociedad de consumo.

En el ámbito de la cultura, las actividades desarrolladas en Buenos Aires tuvieron su repercusión y en alguna medida se reflejaron en la escena montevideana. Un ejemplo fueron las actividades del Instituto General Electric, que en alguna medida tenía como modelo el Instituto Di Tella argentino. En el ámbito de la plástica, a mediados de la década de 1950 las dos corrientes abstractas dominantes en Uruguay –la universalista constructiva y la concreta-madí– entran en una irreversible crisis al no constituir más movimientos de avanzada y declinar en su capacidad de innovación. Esta situación encontró una salida en las prácticas generalizadas de un tipo de abstracción que se interesaba básicamente en resolver los problemas visuales de la obra en su superficie material. Genéricamente, esta corriente



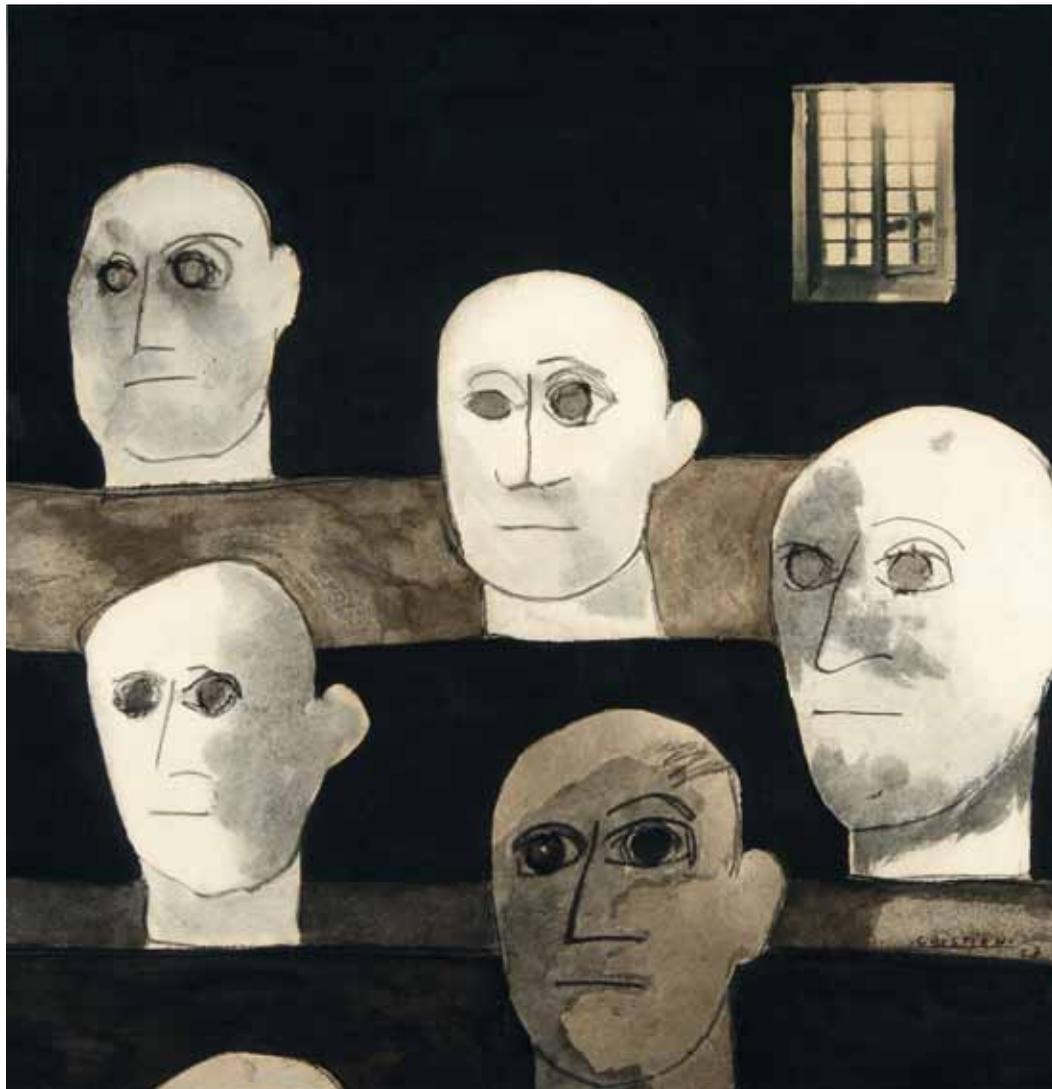
2. Caetano, Gerardo y José Rilla. *Historia contemporánea del Uruguay*. Editorial Fin de Siglo-Claeh, Montevideo, 2005. Pág. 271.



ANTONIO SLEPACK
FORMAS V, 1968
TINTA SOBRE PAPEL
75 X 100 CM

fue denominada informalista y, como dice el historiador Gabriel Peluffo, fue un “magma subjetivo” donde se fusionaron todas las doctrinas modernas presentes durante esa década.

Entrada la década siguiente, la de 1960, una generación de artistas, integrada por practicantes del informalismo y por artistas más jóvenes, se vuelca, tal como sucede en la región, a una figuración expresionista llamada genéricamente “nueva figuración”. Posteriormente algunos artistas integrantes de este grupo –tal es el caso de Ruisdael Suárez y Ernesto Cristiani– evolucionaron a una figuración fría e impersonal que utiliza la imagen de los medios de comunicación y en particular la prensa escrita como modelo. En la segunda mitad de la década surgió una nueva y muy variada generación de artistas a la que se conoce como generación del 67. En efecto, en el contexto extremadamente complejo y turbulento de los 60 se perfiló una nueva generación de artistas, nacidos en su mayoría en la década de 1940.



ERNESTO CRISTIANI
FIGURAS, 1967
TÉCNICA MIXTA Y COLLAGE
SOBRE PAPEL
43 X 43 CM

Estaba integrada, entre otros, por Hugo Longa (1934-1990), Rimer Cardillo (1944), Domingo Ferreira (1940), Eduardo Fornasari (1946), Víctor Mesa (1951) Clemente Padín (1939), Antonio Slepak (1939), Hugo Alíes (1945) y Haroldo González (1941).

La característica fundamental de estos artistas, cuyas obras son muy distintas, era su interés por abordar de una forma u otra la realidad social y política en la que vivían, produciendo desde su trabajo un profundo cuestionamiento tanto de la forma de la obra de arte y de los discursos que esta podía vehicular como de su lugar de presentación y distribución. Así, en un contexto permeable a la circulación internacional de información, se produjo una extrema porosidad con los ámbitos de la poesía experimental, la gráfica de prensa escrita y la producción artesanal. Integran la exposición

dos artistas emblemáticos de esta generación que de alguna forma utilizan algunos elementos formales del pop de forma extremadamente libre: Haroldo González y Antonio Slepak.

Nacido en Montevideo en 1941, González se formó como ayudante de arquitecto en la Escuela de la Construcción y comenzó a trabajar como dibujante a los veinte años. Entre 1965 y 1967 concurre a una academia privada que funcionó algunos años, llamada Instituto Uruguayo de Artes Plásticas de Montevideo, donde participó en el taller de pintura de Jorge Damiani, en el de escultura de Eduardo Yepes, en los cursos de historia del arte de Fernando García Esteban y Florio Pappagnoli y en los de literatura contemporánea de Celina Rolleri. Entre sus compañeros de curso estaban Hugo Longa, Eduardo Fornasari y Marta Restuccia. Paralelamente, acudió al taller de grabado de Luis Solari, en el Círculo de Bellas Artes.

Desde sus primeras obras González se interesó por investigar el lenguaje de las artes visuales tanto como los sistemas de representación en relación con la gráfica y la literatura. En la obra producida durante la década de 1960 combinó el dibujo, el collage y la pintura y en algunos casos introdujo textos. Fueron fundamentales en este período tanto su interés por la realidad social y política como la utilización de imágenes tomadas de los medios de comunicación. En ese sentido, algunas obras articularon una crítica sobre las condiciones sociales y políticas del país, a partir de elementos tomados de la publicidad y de la prensa escrita.

Estos trabajos tienen como primera referencia histórica la tradición del foto-collage político (John Heartfield, Joseph Renau), pero la referencia fundamental será el conocimiento de las formas del pop art anglosajón. En el contexto regional, la obra de González estuvo en sincronía con la realizada en esos años por el paulista Geraldo de Barros. Ambos tomaron elementos de la publicidad y los reprogramaron³ para poner en evidencia las contradicciones de la sociedad en que vivían.

La obra producida a fines de los 60, en su mayoría de formato cuadrado, está compuesta por un fondo integrado por dos planos rectangulares que se unen en sentido vertical y horizontal. Sobre estos planos de color el artista coloca una imagen central que está armada con la combinación de collage y pintura. Los dos planos de color, que se pueden considerar simbólicos o metafóricos, representan las distintas dimensiones de la realidad que se ponen en tensión en la imagen central. Dos magníficos ejemplos de estas obras se encuentran en la exposición.



HUGO LONGA
PERSONAJE, 1970
ACRÍLICO Y COLLAGE SOBRE TELA
33 X 24 CM

3. Para un análisis de la obra de Geraldo de Barros ver Abramo, Radha. *Geraldo de Barros, 12 años de pintura 1964 a 1976*. Catálogo MAM, São Paulo, 1977; Neves, Manuel. *Pop Art: presence et négation dans l'art brésilien des années soixante*. Mémoire de Diplôme. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2009.

El artista Antonio Slepak, por el contrario, fue autodidacta en el sentido de que no siguió una educación formal en las artes plásticas. Desde fines de los 60 Slepak comienza una investigación formal de la que surgirá una importante serie de trabajos de gran originalidad en la historia del arte uruguayo. En estos el artista elabora una serie de signos que se presentan como una suerte de lenguaje que sintetiza las dos corrientes más importantes de circulación internacional en esos momentos –el pop art y el arte óptico–, que a su vez tendrán eco en la poesía visual producida por Clemente Padín. En la exposición se exhiben un grupo de obras en las que claramente se puede ver el convulsionado universo de signos en el que vive el individuo contemporáneo. Por último, la exposición presenta un grupo de importantes obras de un artista mayor, radicado desde hace cuatro décadas en Francia, José Gamarra. Desde fines de los 50 su obra evolucionó de una síntesis de ciertos elementos formales de la naturaleza muerta –en la que la obra de Picasso será una influencia clave– a la elaboración de signos en los que interactúan la riqueza material de la superficie –consecuencia del auge del informalismo que se vivió en Montevideo– y el interés del artista por las culturas amerindias. En la segunda mitad de la década de 1960 la obra de Gamarra enriquece progresivamente su paleta de colores, que pasan de terrosos y tornasolados a colores atonales, retornando paulatinamente a la representación figurativa.

Esta evolución tiene que ver con varios aspectos que se interrelacionan, como el agotamiento de las posibilidades expresivas de esos signos y la necesidad de representar ciertos elementos de la realidad social a través de elementos figurativos. En ese sentido, radicarse de forma definitiva en Francia a fines de 1963 lo conectó con un ambiente artístico parisino que a partir de la segunda mitad de la década de 1960 estará dominado básicamente por la llamada figuración narrativa, que en cierta forma traduce elementos formales del pop para articular en la mayoría de los casos una preocupación por la denuncia de las problemáticas sociales y políticas tanto en Francia como a nivel internacional.

Esto además se potencia por ese contexto de dictadura generalizado que vive América Latina y por la preocupación por traducir de alguna forma en su obra esa problemática de un grupo de artistas latinoamericanos que viven en París. En ese sentido el heterogéneo espacio de la figuración narrativa, altamente politizado, será para estos artistas –entre los que se destacan Antonio Seguí y Antonio Dias– el espacio ideal para difundir sus trabajos. Así, la obra de Gamarra producida entre 1967 y 1968 –los ejemplos que se encuentran en la exposición–, mediante una paleta pop y una gestualidad expresionista, presenta objetos –helicópteros, tanques, aviones– como emblemas del poder militar y su implacable autoritarismo.



JOSÉ GAMARRA
EL AVIÓN, 1966
ÓLEO SOBRE TELA
89 X 116 CM

MANUEL NEVES (Montevideo, 1973). Crítico de arte (AUCA-AICA) y curador de exposiciones, diplomado con mención de honor en la EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales) de París.

CLAUDIO TOZZI



CLAUDIO TOZZI
FOGUETE, 1970
LIQUITEX SOBRE TELA
90 X 90 CM



CLAUDIO TOZZI
ASTRONAUTA, 1969
LIQUITEX SOBRE TELA
70 X 70 CM



CLAUDIO TOZZI
O OLHAR, 1967
ACRÍLICO SOBRE EUCATEX
95 X 95 CM



CLAUDIO TOZZI
FOTONOVELA, 1969
ACRÍLICA E TINTA SERIGRÁFICA SOBRE
PAPEL COLADO EM PLACA
51 X 51 CM



CLAUDIO TOZZI
MULTIDÃO, 1968
LIQUITEX SOBRE DURATEX
120 X 120 CM



CLAUDIO TOZZI
GUEVARA, 1968
LIQUITEX SOBRE DURATEX
117 X 110 CM

ANTONIO BERNI



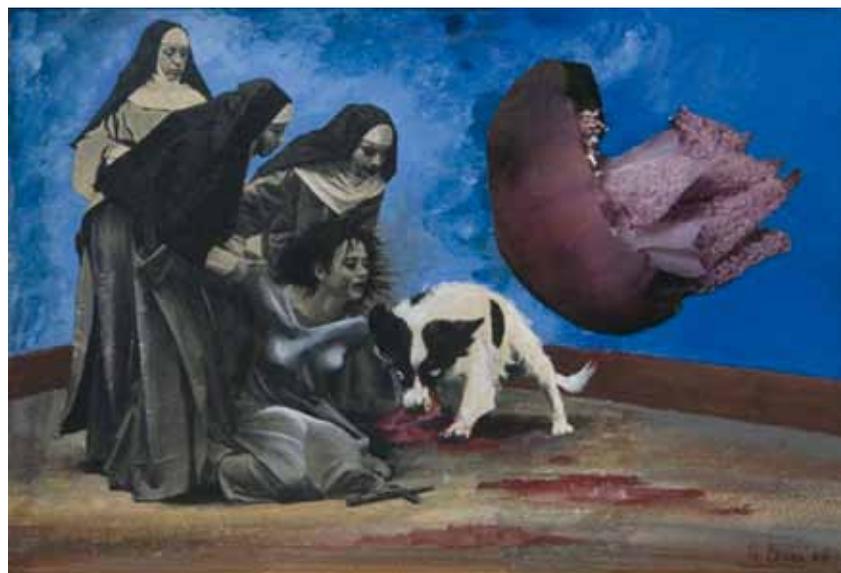
ANTONIO BERNI
RAMONA EN EL CABARET, 1973
ÓLEO Y COLLAGE SOBRE MADERA
208 X 123 CM



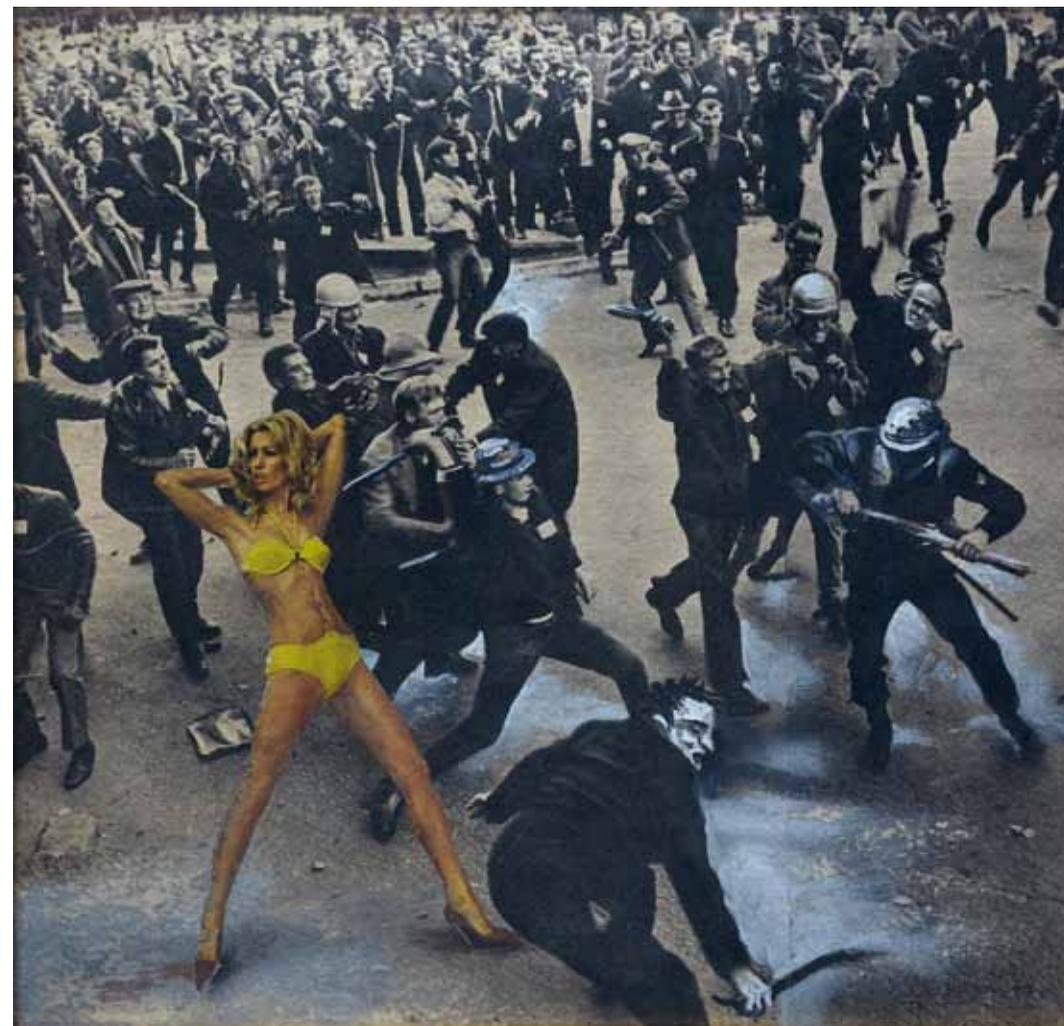
ANTONIO BERNI
WEDDING CAKE, 1977
ACRÍLICO SOBRE TELA
200 X 200 CM



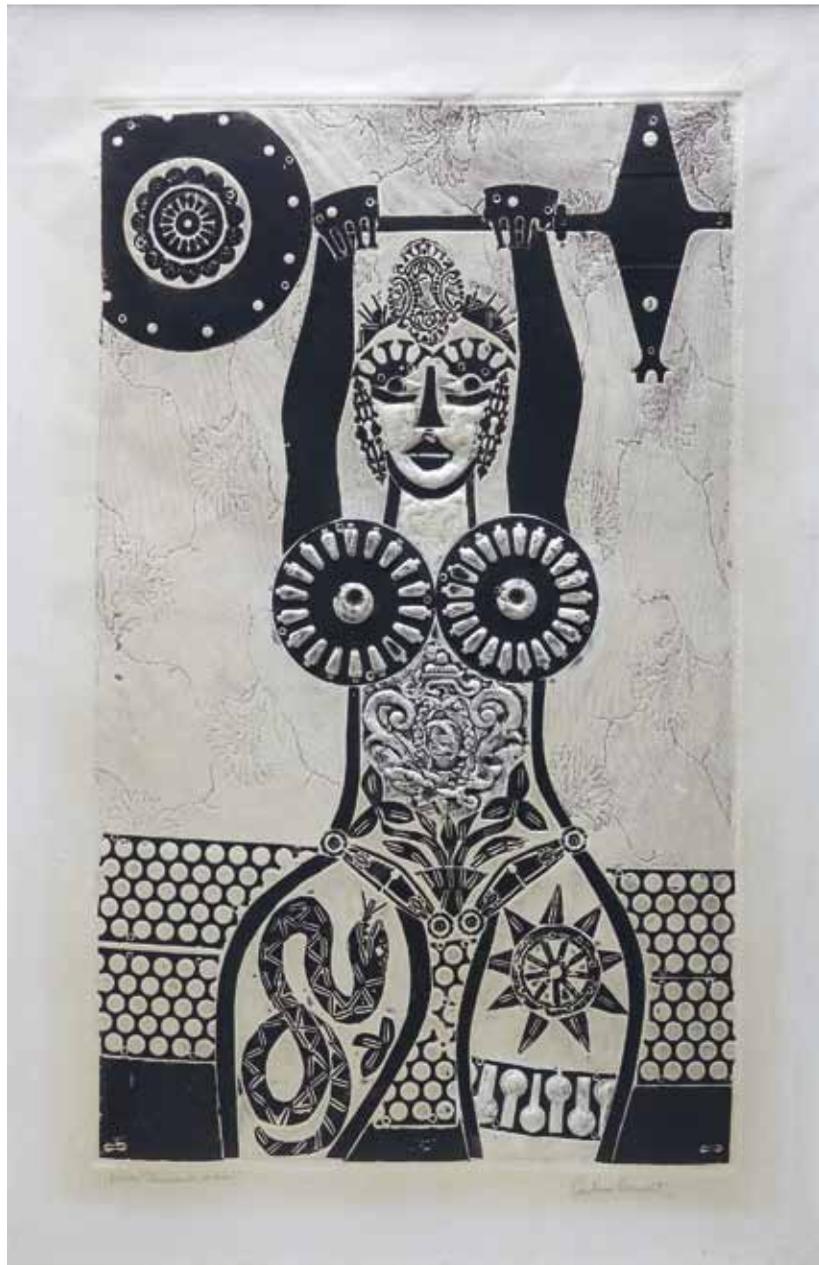
ANTONIO BERNI
LA POTESTAD, 1972
TÉCNICA MIXTA
31 X 51,4 CM



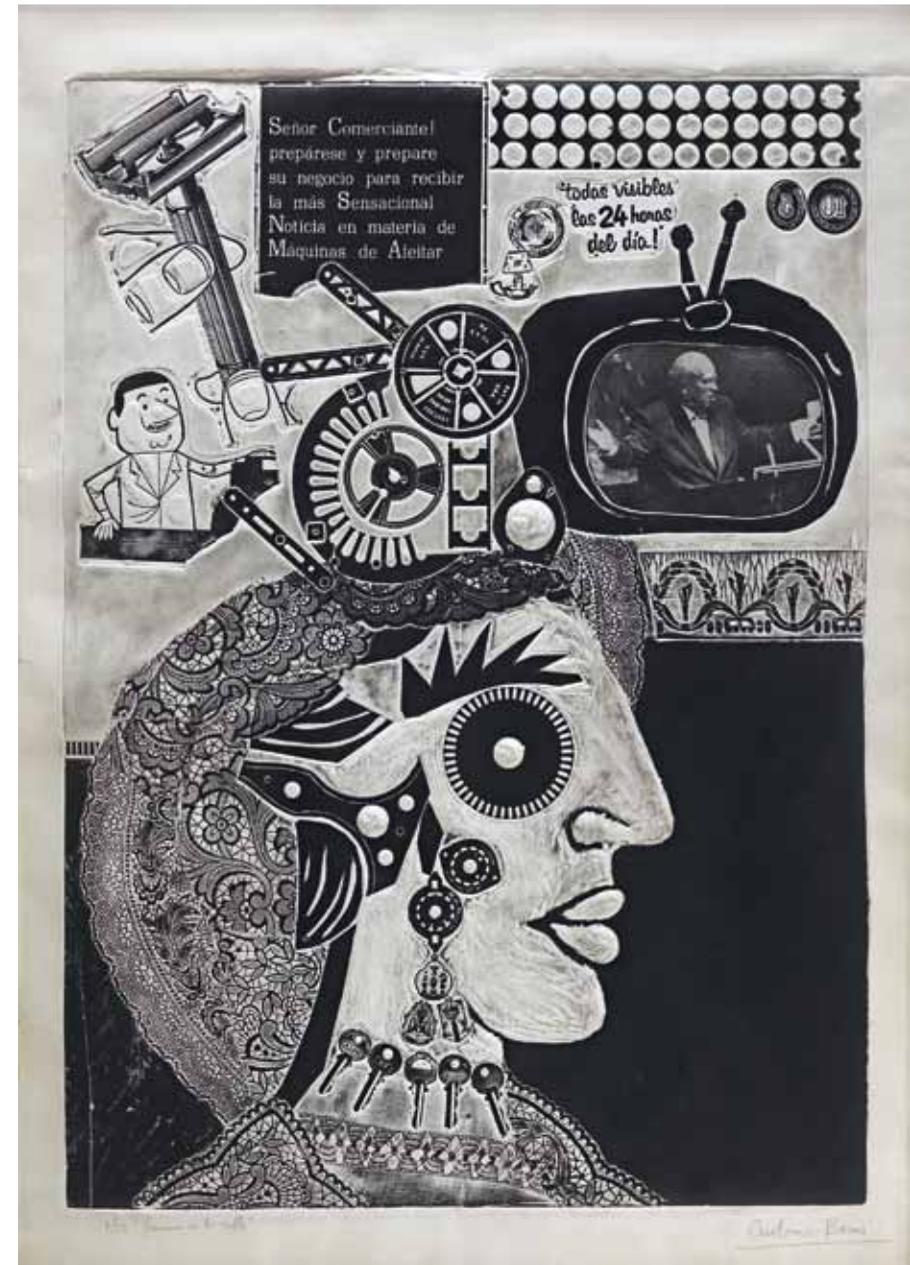
ANTONIO BERNI
*LA MADRE SUPERIORA ATIENDE LA NEUROSIS ERÓTICA
DE SUS PUPILAS
DE LA NOVIA*, 1974
TÉCNICA MIXTA
32 X 46 CM



ANTONIO BERNI
LA SATISFECHA, 1974
TÉCNICA MIXTA
35 X 36 CM



ANTONIO BERNI
 RAMONA EN EL CIRCO, 1963
 XILOCOLLAGE
 74 X 39 CM



ANTONIO BERNI
 RAMONA EN LA CALLE, 1964
 XILOCOLLAGE
 80 X 57 CM

JOSÉ GAMARRA



JOSÉ GAMARRA
LA VÍBORA, 1966
TINTA Y FIBRA SOBRE PAPEL
49 X 63 CM



JOSÉ GAMARRA
SIN TÍTULO, 1966
ÓLEO SOBRE TELA
81 X 100 CM



JOSÉ GAMARRA
 HOMENAJE A JEAN PROVE, 1968
 ÓLEO SOBRE TELA
 116 X 89 CM



JOSÉ GAMARRA
 SIN TÍTULO, 1966
 ÓLEO SOBRE TELA
 80 X 93 CM

ERNESTO CRISTIANI



ERNESTO CRISTIANI
TÍTULO DESCONOCIDO, 1969
TÉCNICA MIXTA SOBRE PAPEL
50 X 50 CM



ERNESTO CRISTIANI
FIGURAS, 1969
TÉCNICA MIXTA Y COLLAGE SOBRE
PAPEL
26 X 47 CM

DELIA CANCELA Y PABLO MESEJEAN



DELIA CANCELA Y PABLO MESEJEAN
DOS CHICAS, REVÓLVER Y CONEJO, 1968
MIXTA SOBRE PAPEL
36 X 28 CM



DELIA CANCELA Y PABLO MESEJEAN
DOS CHICAS HUYENDO DEL FUEGO, 1968
MIXTA SOBRE PAPEL
36 X 28 CM

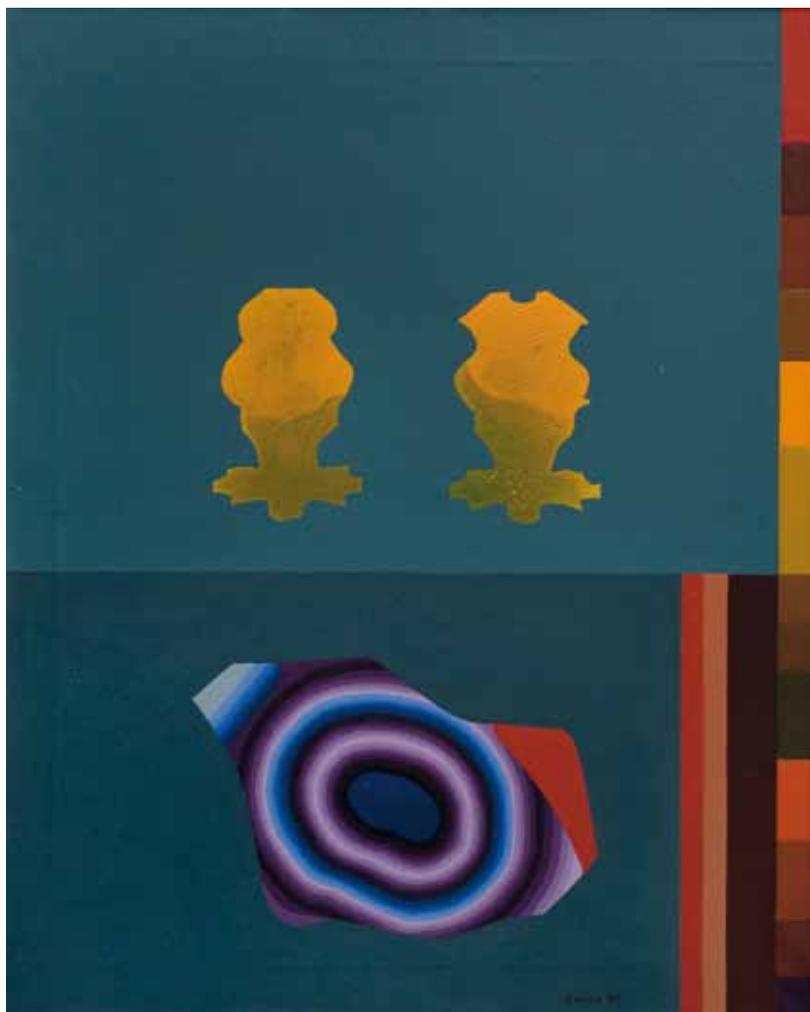


DELIA CANCELA Y PABLO MESEJEAN
CHICA CON NUBES Y ARCOIRIS, 1967
MIXTA SOBRE PAPEL
35 X 23 CM



DELIA CANCELA Y PABLO MESEJEAN
PÁGINAS VOGUE, 1967
COLLAGE SOBRE PAPEL
36 X 28 CM

HUGO LONGA

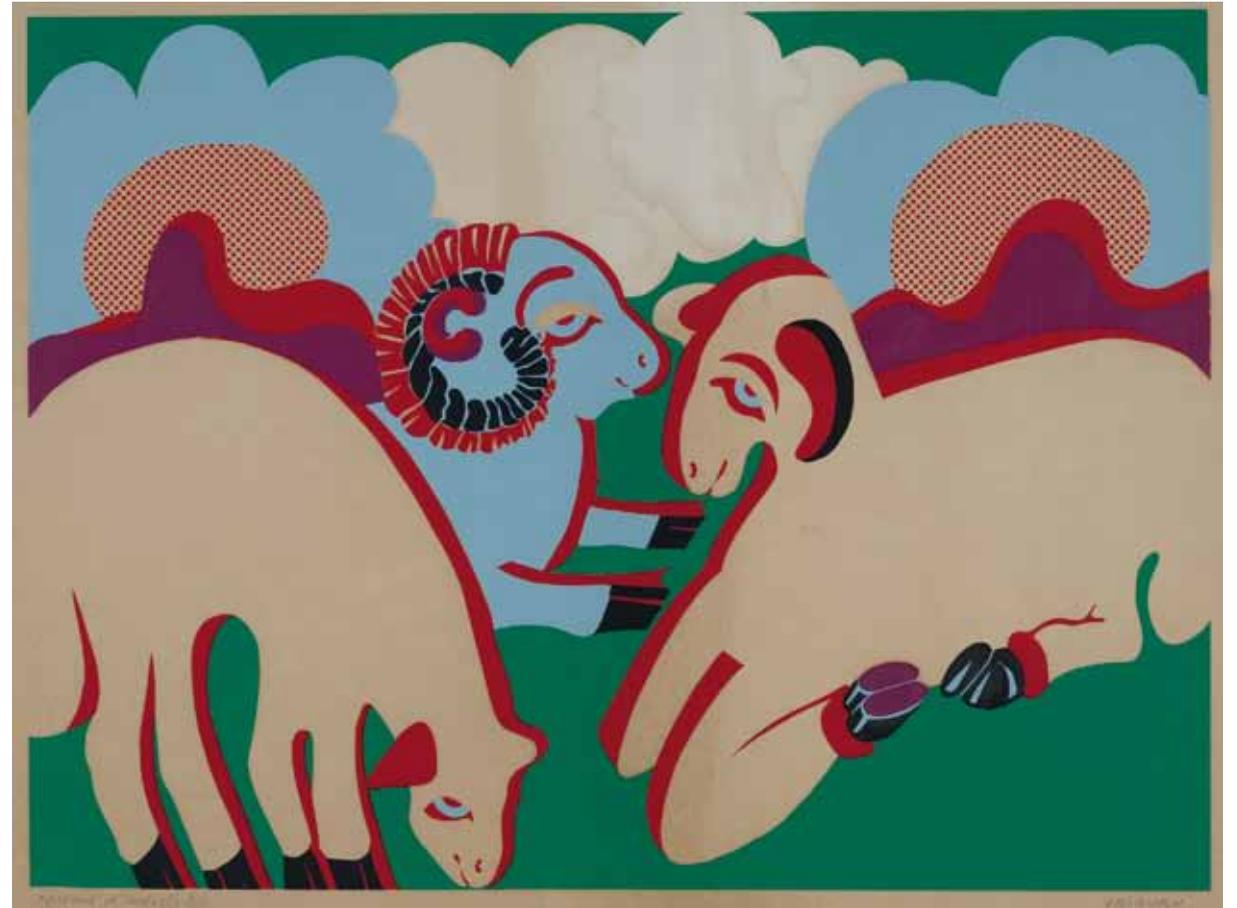


HUGO LONGA
APARICIONES DEL NO SE QUÉ, 1976
ACRÍLICO SOBRE TELA
61 X 50 CM



HUGO LONGA
PUÑO, 1973
ACRÍLICO SOBRE TELA
50 X 60 CM

NICOLÁS GARCÍA URIBURU



NICOLÁS GARCÍA URIBURU
CORDEROS
SERIGRAFÍA, SOBRE PAPEL
47 X 64 CM

ANTONIO SLEPAK



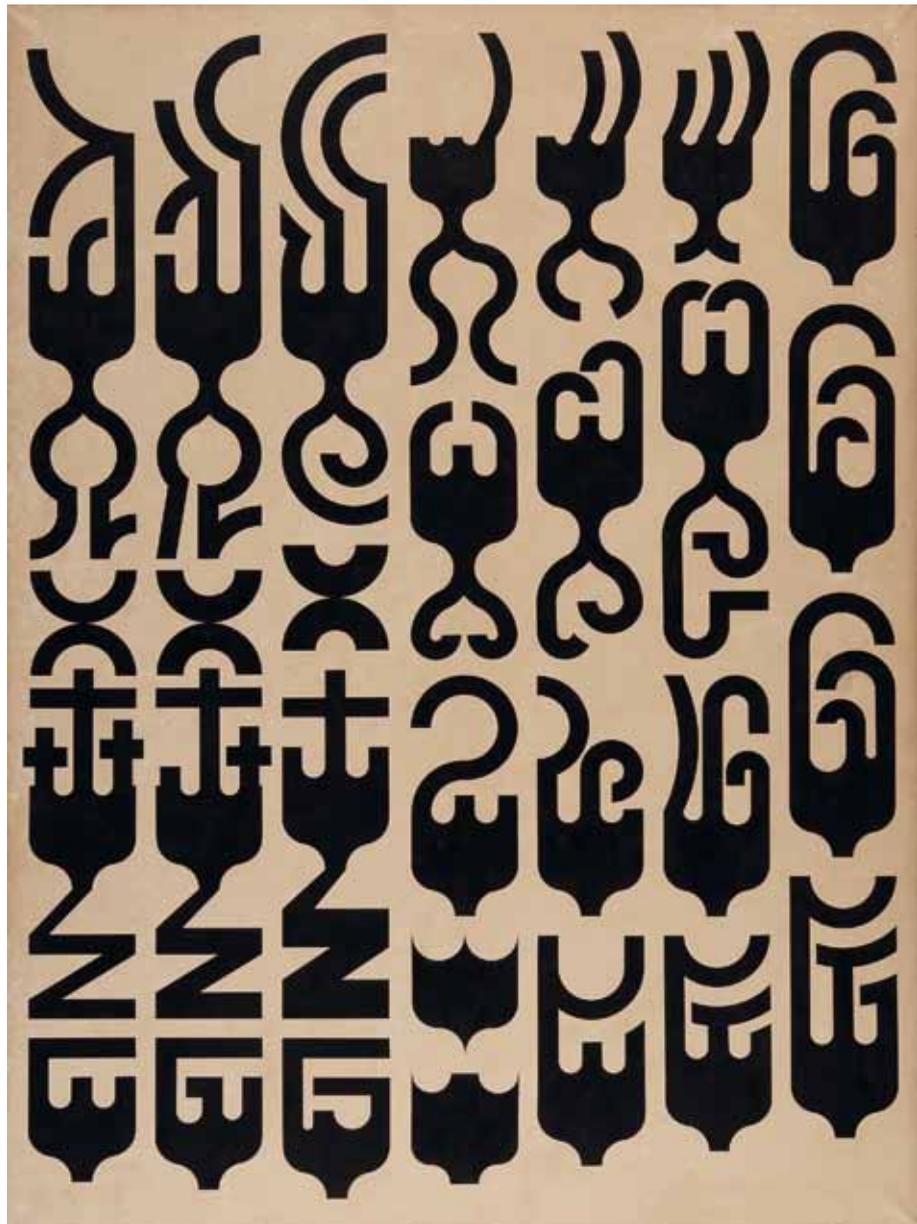
ANTONIO SLEPAK
LEONOR LA COQUETA, 1969
TINTA SOBRE PAPEL
149 X 191 CM



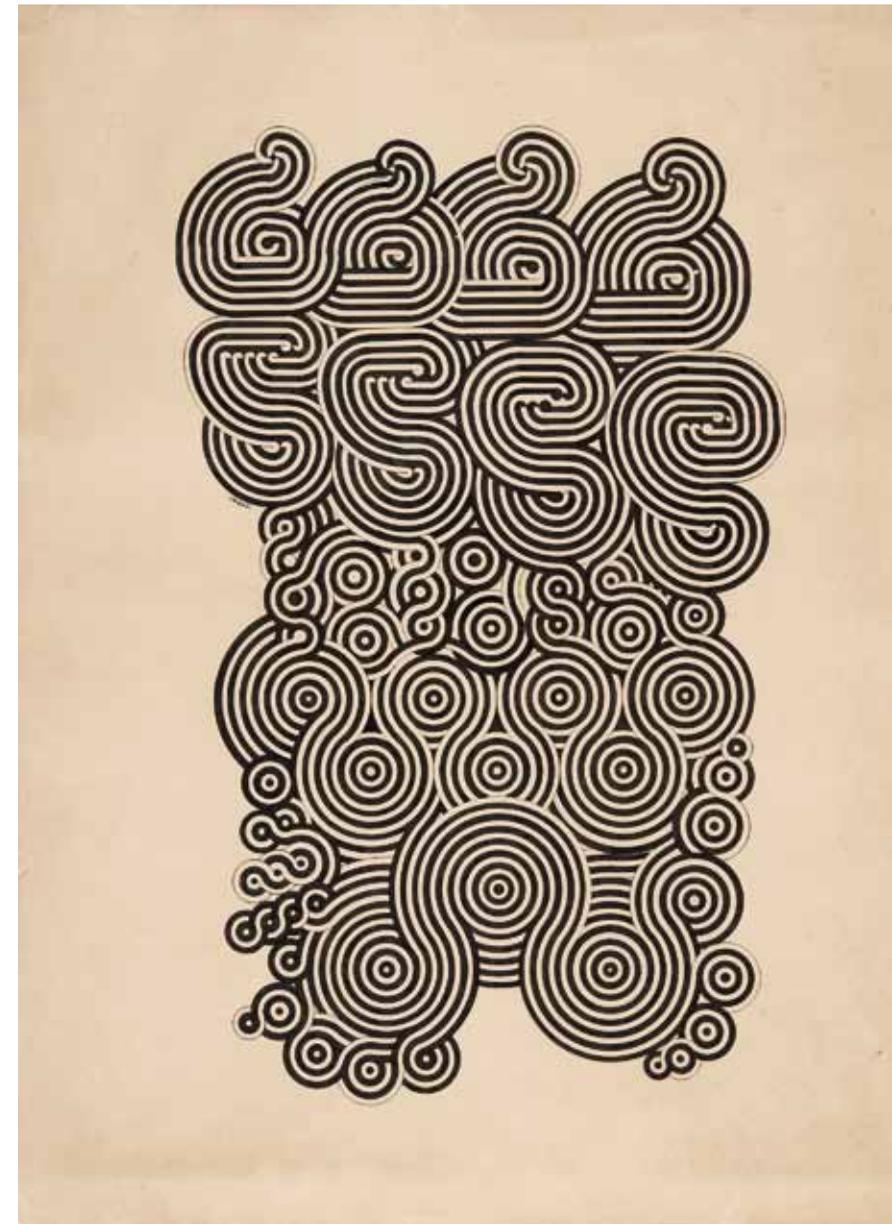
ANTONIO SLEPACK
FORMAS, 1968
TINTA SOBRE PAPEL
100 X 75 CM



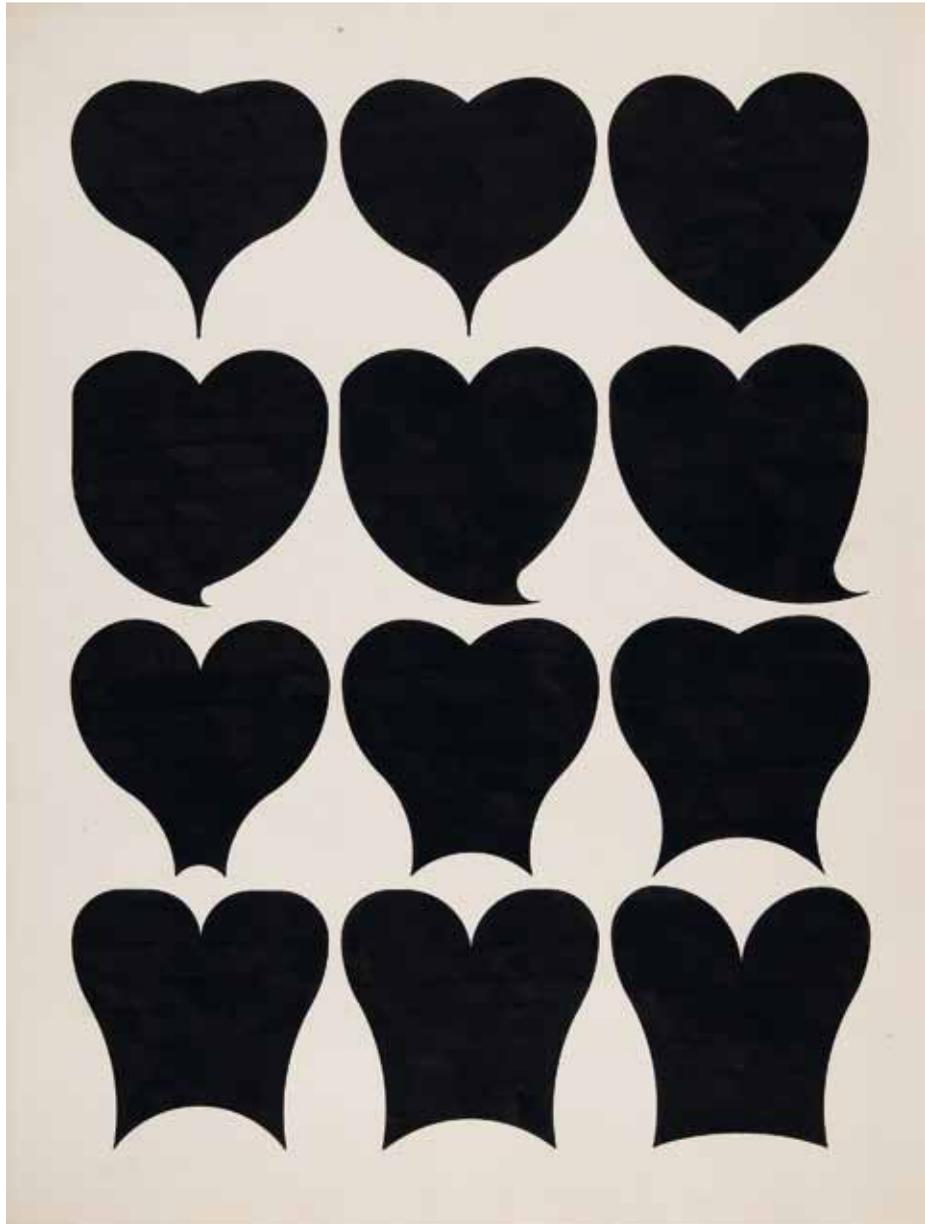
ANTONIO SLEPACK
FORMAS II, 1968
TINTA SOBRE PAPEL
100 X 75 CM



ANTONIO SLEPACK
TRANSFORMACIONES, 1969.
TINTA SOBRE PAPEL
178 X 142 CM.



ANTONIO SLEPACK
FORMAS, 1969
TINTA SOBRE PAPEL
81 X 59 CM



ANTONIO SLEPACK
FORMAS III, 1968
TINTA SOBRE PAPEL
100 X 75 CM



ANTONIO SLEPACK
FORMAS IV, 1968
TINTA SOBRE PAPEL
100 X 75 CM

RUISDAEL SUÁREZ



RUISDAEL SUÁREZ
AJIBAM, 1969
PINTURA PLÁSTICA Y ESMALTE
52 X 160 CM



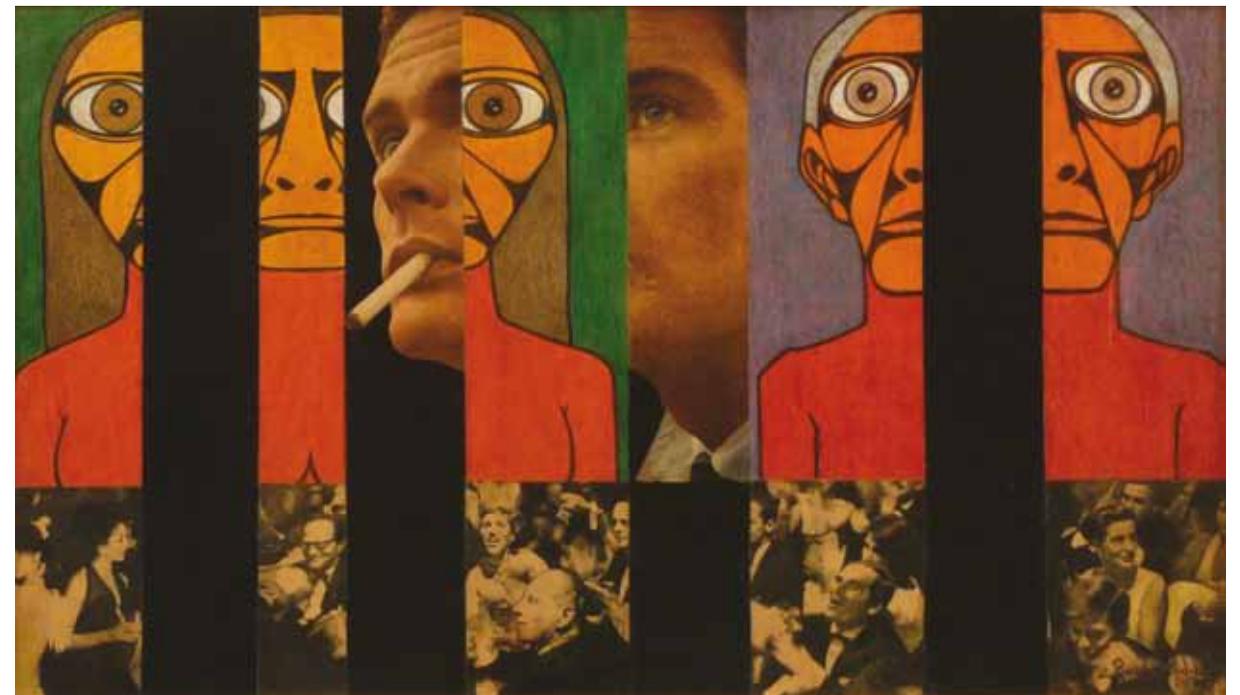
RUISDAEL SUÁREZ
SIN TÍTULO, 1969
COLLAGE Y TÉCNICA MIXTA
51 X 38 CM



RUISDAEL SUÁREZ
SIN TÍTULO, 1966
ESMALTE SINTÉTICO
39,5 X 48 CM



RUISDAEL SUÁREZ
 GRABADO, 1965
 GRABADO SOBRE PAPEL
 75 X 118 CM



RUISDAEL SUÁREZ
 N 1, 1966
 COLLAGE SOBRE PAPEL
 36 X 62 CM

HAROLDO GONZÁLEZ



HAROLDO GONZÁLEZ
SIN TÍTULO, 1970
ESMALTE SOBRE TABLA
89 X 94 CM



HAROLDO GONZÁLEZ
SIN TÍTULO, 1970,
ESMALTE SOBRE TABLA
89 X 70 CM

VICTOR MESA



VICTOR MESA
PERSONAJE PSICODÉLICO, 1968
FIBRA Y TÉMPERA SOBRE PAPEL
50 X 69 CM



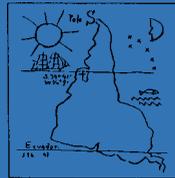
**WAR
IS
OVER!**

IF YOU WANT IT

Happy Christmas from John & Yoko

Diciembre de 2010
Montevideo, Uruguay
Galería Sur ©

DEPÓSITO LEGAL: 353.965
IMPRESO EN URUGUAY



GALERIA
S U R