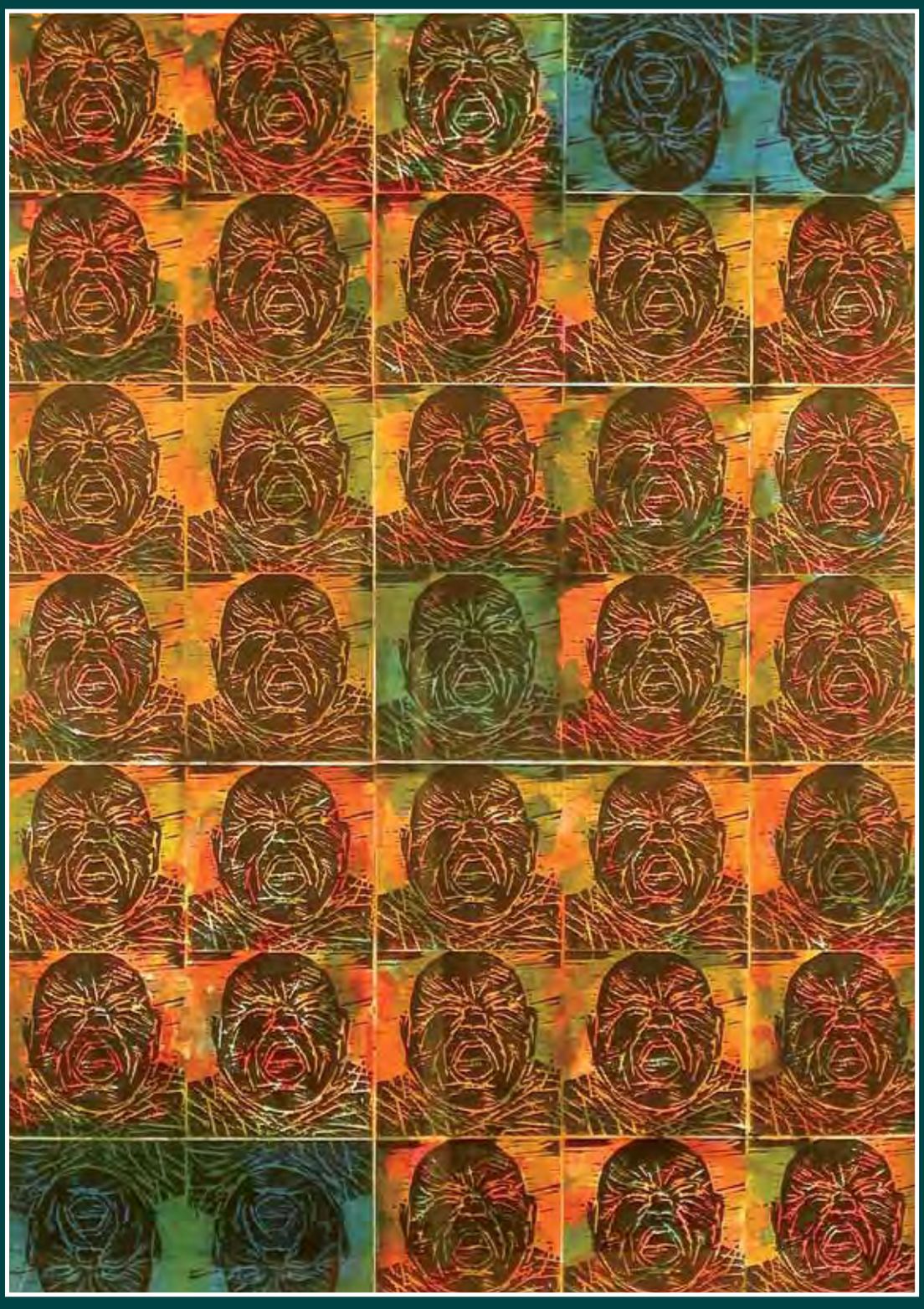
La Pupila

Uruguay Cultural_ LEY DE FONDO CONCURSABLE PARA LA CULTURA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto premiado por el Fondo Concursable para la Cultura - MEC

Mingo Ferreira / Ana Tiscornia / El Club de Grabado en la crisis de la "Cultura Independiente" / Artes Visuales y Nación / Arcimboldo: la exactitud de lo estrafalario



Son seis. 28 x 35 cms. Grabado y dibujo digital. 2006.

URUGUAY / AÑO 4 / Nº 18 / JUNIO 2011 / EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA.

3 Entrevista a **Mingo Ferreira**

8 **El Club de Grabado** en la crisis de la "cultura independiente"

18 Reencuentro con **Ana Tiscornia**

22 **Artes visuales y nación:** identidades y ficciones

27 **Arcimboldo:** la exactitud de lo estrafalario

Uruguay / Año 4 / Nº 18 / junio 2011
Ejemplar de distribución gratuita
www.revistalapupila.com

staff / Colaboran en este número

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para **La diaria** y es profesor de literatura e idioma italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual y es el fundador de la revista "assembling" *Wit-Uperium* (2005-2007).

Oscar Larroca (Montevideo, 1962). Artista visual. Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljlubjana) y fue seleccionado por el MNAV para muestras en el exterior (Cagnes-Sur Mer). Autor de **La mirada de Eros** (2004) y **La suspensión del tiempo** (2007). Figura en la selección **100 Contemporary Artists** (Petru Russu & Umberto Eco). Escribe para **El País Cultural**.

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

Verónica Panella Osquis (Montevideo, 1974). Artista plástica y alumna de Oscar Larroca. Ha participado en muestras colectivas y en 1989 es seleccionada con medalla de plata en la "4º Edición del "Shankar´s Children´s Art Number" en Nueva Delhi, India. Egresada del IPA en la especialidad de Historia (2003). Dicta cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria.

Gabriel Peluffo Linari (Montevideo,1946). Arquitecto e investigador en historia del arte nacional y latinoamericano. Fue becado por la John Simon Guggenheim Foundation en 1995 y participó como becario de la Fundación Rockefeller en grupos de conferencia (1994 a 2003) sobre Nuevos tópicos para una historia del arte latinoamericano (UNAM, México). En Uruguay, recibió el Premio del MEC en la categoría Ensayo (1996 y 2001). En 2004 fue designado Académico de Número de la Academia Nacional de Letras de Montevideo. Desde 1992 es director del Museo Juan Manuel Blanes. Es autor de **El paisaje a través del arte en el Uruguay** (1994) e **Historia de la pintura uruguaya** (1999).

Redactor responsable: Gerardo Mantero, gmantero@multi.com.uy
Directores: Oscar Larroca (larroca1@adinet.com.uy) y Gerardo Mantero.
Diseño gráfico: Rodrigo López.
Impresa en Uruguay. La Pupila es de edición bimestral. Dalmiro Costa 4288, Montevideo, Uruguay. Tel: 614.25.84. Ministerio de Educación y Cultura Nº 2192-08. Distribución gratuita. La responsabilidad de los artículos y reportajes publicados en **La Pupila** recaen, de manera exclusiva, en sus autores, y sus contenidos no reflejan necesariamente el criterio de la dirección.

La Pupila tiene un tiraje de 2000 ejemplares que se distribuyen gratuitamente en las siguientes instituciones culturales:

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

La **frontera** entre lo **indecible** y lo **decible**

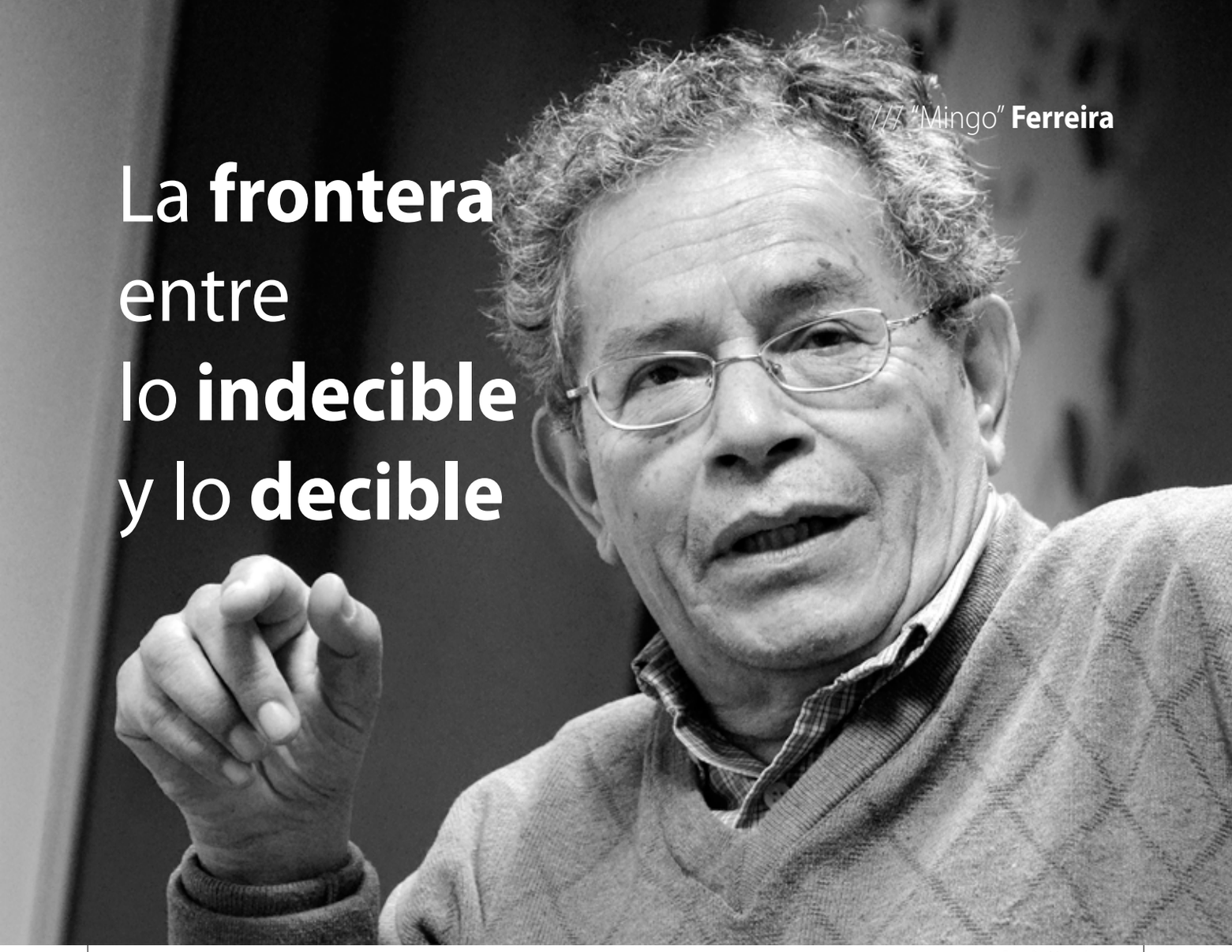


Foto: Rodrigo López.

El dibujante de prensa, caricaturista o ilustrador, cumple la doble función de ser un periodista –en la medida que le da su interpretación a una noticia determinada o a un tema desarrollado periodísticamente- y un artista -a partir de la creación de un lenguaje que además tiene un valor autónomo por el peso de la forma-. Domingo "Mingo" Ferreira ha transitado, con su inconfundible impronta, por las redacciones de las publicaciones de mayor relevancia del Río de la Plata. Comenzó en la mítica "Marcha" de Quijano para luego cruzar el charco y trabajar en otro hito editorial como fue "Crisis". Colaboró con importantes editoriales, y a su regreso al país se dejó ver en las publicaciones que emergían en las postrimerías de la dictadura ("Opinar", "Jaque", "Brecha"; y más tarde "El País Cultural" y "Revista Tres").
Integrante temprano de la generación del "Dibujazo", en sus creaciones conviven la levedad de un trazo arremolinado y rítmico con la contundencia de un riguroso oficio y la agudeza de su mirada.

Gerardo **Mantero**

Mingo, sos uno más de la larga lista de artistas nacidos en Tacuarembó…
Si, soy de Tacuarembó, pero no ostento la camiseta…

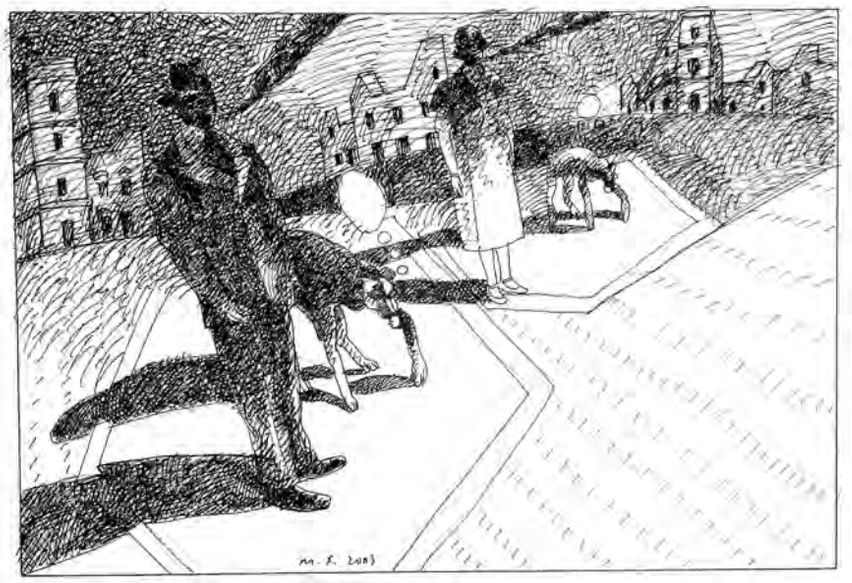
¿Cuáles son tus recuerdos de Tacuarembó?
Y los recuerdos que tengo fue cuando me embarqué para Montevideo y nunca más volví. No cultivo la nostalgia de la comarca, para nada, como no cultivo la nostalgia del Uruguay tampoco. Yo en ese sentido me considero, como se dice ahora, un emigrante.

Emigraste de tu tierra también.
A los veinte años emigré a Montevideo, me tuve que tratar de adaptar, no me terminé de adaptar nunca. Emigré a la Argentina, también me tuve que tratar de adaptar, de nuevo no me adapté nunca, pero aprendí a ser emigrante, en el sentido de considerarme como "de paso", y no lo digo con orgullo, simplemente como sensibilidad. Por circunstancias personales era como si nunca supiera bien qué iba a suceder pasado mañana… Estoy hablando ya de la dictadura.

Y te venís a Montevideo en la década del '60.
En el año '60.

¿Entrás en Marcha en el '64?
Si, a través de Carlos Núñez, que era periodista de Marcha. No me acuerdo exactamente en qué circunstancia lo conozco a Núñez, pero la cosa es que le arrimé unos dibujos y él me presentó a Quijano, que era el que decidía todo, bueno, era el dueño del circo. Entré a dibujar en Marcha, para mí fue un orgullo tremendo, era como decir: *"bueno, llegué".*

¿Cómo era esa redacción "mítica". Ahí estaban los pesos pesados…
Estaban Onetti, Benedetti, Galeano, Ángel Rama. Eran todos pesos pesados que además yo admiraba. Yo los conocía a todos,



Pareja y perros de Bacon. 25 x 34,5 cms. Tinta. 2003.

era lector de Marcha desde los diez y siete años. Para mí Marcha era así como puede ser hoy en día…

No hay parangón…
No claro, pensando en la cultura joven, el parangón puede ser un pibe de Maroñas que triunfa en Europa en el fútbol.

¿Cuál era el estilo imperante en aquella época?
En Marcha tuve la suerte, por ejemplo, de empezar a dibujar de la manera que seguí trabajando después: tuve que ilustrar notas o historias, lo que significaba hacer una interpretación visual. Se acostumbraba, en ese momento en la prensa, a dibujar en un sentido que era o la caricatura o dibujar de una manera muy realista, de vincular el dibujo a lo que se narraba. En ese momento, en el que yo además estaba ahí, tratando de entrar a Bellas Artes y me entusiasmaba toda esa retórica del arte, lo que intentaba hacer era algo distinto. Entonces yo tuve la suerte de entrar en Marcha y tuve la suerte también de que cada dibujo que presentaba me lo aceptaban.

¿Pero tenías relación personal con los integrantes de Marcha?
Había si, con unos más que con otros como en todo grupo humano, con el mismo Quijano, por ejemplo. Esa era una relación "al estilo Quijano".

¿Cómo era el "estilo Quijano"?
Era la palabra sagrada, uno sabía que estaba frente al jefe. Que te recibiera Quijano ya era una atención increíble, que te dedicara un espacio de su tiempo, por alguna cuestión de trabajo. Tengo un recuerdo imborrable de esa experiencia.

¿Cuáles eran, en tus comienzos, tus referentes; tanto en el dibujo de prensa como en la plástica en general, y cuáles son en la actualidad?
Mis referentes en el dibujo al principio, no los tenía muy claros. Admiraba sí la libertad expresiva de [Hermenegildo] Sábat y [Luis] Camnitzer en la prensa uruguaya. Admiraba la maestrìa de ilustradores norteamericanos como Robert Weaver y Alan Cober. Y los maestros alemanes Hans Hillman y Heinz Edelmann. Los aportes de la revista Polonia y sus maestros. Los argentinos Carlos Alonso y Antonio Seguí. Y el inestimable universo del comic, sobre todo el norteamericano. En la actualidad el paisaje es variopinto. Estimo a Brad Holland y Jack Unruh, como ejemplos de talento en su esplendor. En el Uruguay, aprecio los dibujos de Fermín [Hontou] y de Arotxa, pero observo que los ilustradores de prensa, por razones de mercado, están en una especie de estado de hibernación, para ser optimistas.

Por esos años te integrás al movimiento de "El Dibujazo".
Sin saberlo formé parte de eso a lo que luego se le puso la marca de "El Dibujazo".

Fue María Luisa Torrens que le puso ese nombre.
Creo que sí, si, por alusión al "cordobazo" supongo. El tema de "El Dibujazo" aparece por esa época y éramos muchos. Era como una ruptura, cómo te voy a decir, de un molde anterior, más de "taller", era algo más espontáneo. Muchos integrantes de este grupo pasaron por la mano de Enrique Gómez.

Una de las características que los emparentaba, era un cierto compromiso político.
Dos o tres cosas se juntaban ahí. Estaba el tema de la política y también el tema del Pop Art. Hay mucha vinculación con el Pop Art y el dibujazo. A través del Pop se llega al redescubrimiento de lo popular. La idea de que determinada forma del arte, cierta mirada, podía estar vinculada a lo popular, al arte popular. Sobretodo el permiso que daba esta corriente para tomar ciertos íconos de la cultura popular y aplicarlos en el arte.

En lo que yo recuerdo de ese periodo, no se apelaba a la iconografía publicitaria.
Estaba de alguna manera latente. Para mí, el dibujazo era una cultura de aluvión, entraba de todo pero con una sensación de que se iba hacia algún lado grupalmente.

¿Se reunieron entre ustedes alguna vez? ¿Se conformó alguna forma de espíritu de grupo?
Había cierto sentimiento común por un tema generacional. Nos dábamos cuenta que, capaz que sin quererlo, o sin buscarlo directamente, formábamos un grupo, pero no había un fundamento, un relato teórico al respecto. Era simplemente hacer algo que estaba latente, vinculado también, como dijiste, a la protesta política, al clima de ese momento.

Por esa época tenés que emigrar.
Si. En realidad me "sugirieron" que me fuera y tuve que emigrar a la Argentina y fue una experiencia, en todo sentido, muy interesante. A esta altura del partido lo veo así, pero en ese momento, fue, de alguna manera, muy traumático, porque yo tuve que decidir irme de un día para el otro. Además caigo en la Argentina en el peor momento de la historia de la represión…

Pero llegaste y enseguida te integraste a la revista "Crisis".
Por suerte el lazo de entrada a la Argentina fue Eduardo Galeano. Cuando se enteró de la situación en la que yo estaba, me extendió la mano y crucé el charco. Allá me abrió un espacio en la redacción de "Crisis". Era una aventura editorial personal.

Era una aventura muy loca si la observamos desde el hoy, una propuesta editorial de izquierda radical en un momento muy difícil.
En un momento muy difícil. Pero, justamente, son momentos como esos los que generan esas aventuras. Son frutos del momento.

Otra redacción con grandes nombres: Tomás Eloy Martínez, entre otros…
En Argentina también había verdaderos pesos pesados como Tomás Eloy Martínez, que en ese momento estaba en el diario

Fumadores. 20 x 31 cms. Tinta. 2004.

"Opinión". Yo siempre fui un lector curioso y esa es la época de los escritores latinoamericanos. Yo no llegué a conocerlo a Cortázar, pero sí estaba el escritor paraguayo, Augusto Roa Bastos. Si, yo tuve el orgullo, con cierto recato claro, de darle la mano a Roa Bastos. Eloy Martínez era además una persona encantadora. Tuve la oportunidad de colaborar con unos dibujos para "Opinión" y eso me permitió conocerlo. La relación con él fue de trabajo, pero me di cuenta que era una persona fantástica, abierta, que me daba la oportunidad de trabajar a mí, que no conocía a nadie.

¿Trabajaste con otras editoriales?
Trabajé para la misma "Crisis", que sacaba una línea editorial con autores latinoamericanos, material de Benedetti, de Paco Urondo, ensayos sobre temas latinoamericanos.

Estuviste en "Minotauro" también.
Si, hice etapas de ilustración de libros de ciencia ficción. Conocí otro personaje notable, que era el director, Francisco Porrúa.

…Y en "El Ateneo".
En "El Ateneo" era menos complicado trabajar porque era una editorial más comercial. Pero también servía porque era diseñar tapas de libros para un tipo de público más amplio. Casi siempre mi trabajo había estado vinculado a temas del ámbito político-cultural, esto tenía un ángulo quizás un poco más consumista.

Existía, en los años de plomo de la Argentina, un peligro latente para todos los que estaban catalogados de izquierda. ¿Cómo viviste esa época?
Si, había constantemente gente que estaba siendo buscada… por ejemplo, el Pacho Barnes, que era muy amigo mío, que nos veíamos cada muy poco tiempo. Un día nos enteramos que se había tenido que ir sí o sí porque lo buscaba la Triple A. Pacho había dibujado un libro para una editorial que se llamaba "Rompan Filas" y era antimilico total. Ante unas redadas que se hicieron empezó a circular la información de que estaban buscando gente relacionada a la editorial, y el Pacho como siempre, no creía que iba a pasar algo. Es como que ante esas circunstancias es difícil tomar decisiones, y al final unos amigos más cercanos que yo lo tuvieron que terminar embarcando sí o sí para que se fuera.

En determinado momento decidiste volver. ¿Por qué tomaste esa decisión?
Estaba integrado laboralmente en la situación vinculada a la cultura de la Argentina. En determinado momento nos empiezan a llegar datos de gente, más o menos en mi situación que estaba regresando a Uruguay, amparados en la relativa apertura que se estaba viviendo. Con algunos de mis amigos empezamos a hablar sobre el tema, y, en determinado momento alguno de ellos cruzó también al Uruguay y confirmó esta situación, que había una relativa posibilidad de circular sin miedo a los controles.

¿Fuiste de esos emigrantes que siempre pensó en la vuelta?
No, no pensé en volver. Yo volví, estrictamente, porque en la Argentina la situación que se percibía, al menos en el círculo que me movía yo, era que había milicos para rato. Era cuando estaban preparando el litigio con Chile. Había un clima en la calle, de apoyo al gobierno, todo ese patrioterismo que también se expresó con el tema de las Malvinas.

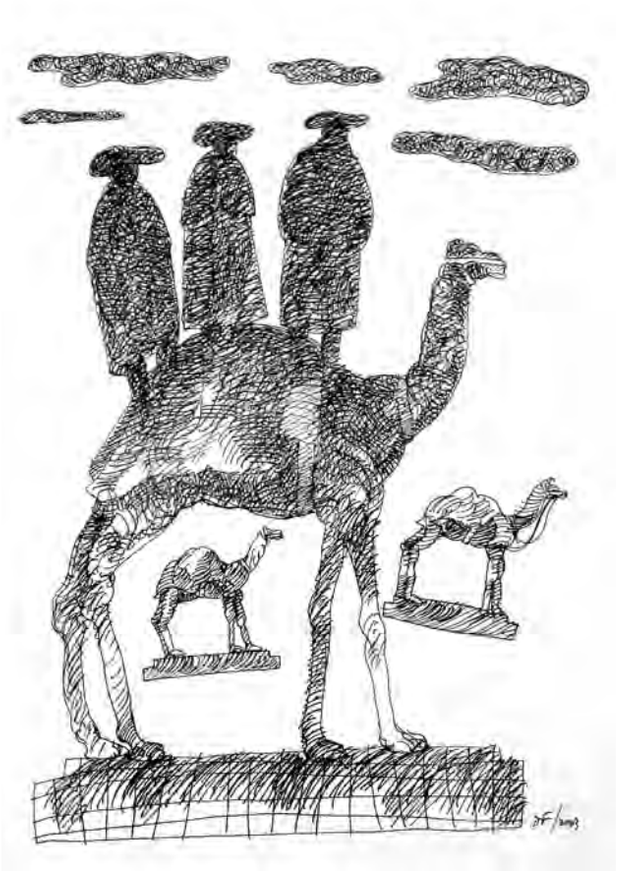
¿Te viniste antes de la apertura democrática?
Yo me viene cuando todavía estaban los milicos. Yo no estaba ya en Argentina cuando las Malvinas, pero viví el clima anterior y era insoportable. Cuando regresé trabajé en cosas que no tenían nada que ver con el dibujo, porque acá no tenía ningún espacio de trabajo.

¿En qué trabajaste?
Laburé en un comercio con mi mujer, atendía medio día el comercio y el otro medio ella. Lo tomé en el sentido de una situación que tenía que afrontar acá.

Pero luego te incorporaste a varias publicaciones: "Opinar", "Jaque"…
Cuando tuve oportunidad de retomar vínculos con publicaciones que me permitieran tener espacio para hacer lo que me interesaba, empecé a dibujar de vuelta y participé durante varios años en "Opinar", formé parte del grupo de dibujantes de "Jaque" también. Todas experiencias muy interesantes.

Los inicios de "Brecha"…
Los inicios de "Brecha", claro. Y después formé parte del equipo de diseño de la revista "Tres", y ahí fui encargado, no me acuerdo exactamente como era el término, pero era algo así como un jefe de diseño. Del punto de vista profesional, como diseñador gráfico fue también una experiencia importantísima. Hacíamos hasta tres revistas por semana. Cosas que había que sacar con mucha premura y solvencia. Fue una experiencia interesante.

Bueno, ahí nos embarcamos en la "Guía de información cultural de la ciudad de Montevideo". Salvando las distancias de tus anteriores experiencias personales, en la guía escribieron: Elvio Gandolfo, Mario Delgado Aparaín, el recordado Fernando Beramendi, entre otros.
También hicimos esa experiencia, le abrimos la puerta a mucha gente (risas).



Camellos voladores. 25 x 34,5 cms. Tinta. 2003.

¿Cómo fue tu inserción nuevamente en el medio, después de la experiencia en Buenos Aires?
Fue difícil, la verdad es que encontré, en algunos espacios, una especie de resistencia…

¿A los que venían de afuera?
Si, si. Al menos fue lo que yo percibí en ese momento. En algunos espacios, en otro no tuve problemas. Había una situación como de recelo, como que *"éste es sapo de otro pozo"* o *"éste estuvo afuera, la pasó bien, nosotros la aguantamos acá"*, no sé como era exactamente la cosa. Lo sentí y no me agradó para nada. En determinados momentos, cuando percibía eso, ni me acercaba más. Reinsertarme, a nivel de grupo, me costó un poco. Claro, además por otro lado, actividades grupales, como el Club del Grabado, estaban en plena disolución.

En el texto que escribiste para la exposición que vas a realizar en el Museo de Arte Contemporáneo, decís: *"A propósito de dibujar. Tal vez de lo que se trata es de una suerte de tensión producida entre lo indecible y lo decible. Me explico, lo 'decible' por lo que se logra decir, no por lo que se quiere decir. Y la imagen para mí, como la palabra, nace a partir de estados inciertos en la frontera entre lo posible y lo imposible. Dicho esto, además, considero las fronteras, sobretodo las que todavía no están delineadas, como las zonas más atractivas de cualquier realidad".* Desarrollá un poquito más esta reflexión, porque considero que tiene un montón de puntas.
Si, tiene una cantidad de puntas. Justamente, es en lo que estoy en este momento, y lo extiendo a prácticamente cada circunstancia de mi vida actual. O sea, me desplazo en situaciones cambiantes y trato de aprender de ese deslizamiento de la realidad. A veces no me da el paño, pero me maravillo de eso. Y eso pasa también con el acto creativo. De alguna manera soy conciente de que es como el mérito del significado de las palabras, es decir, en tanto que se dicen, las palabras deslizan múltiples significados, que a la vez no son, de pronto, los que uno tenía la intención de pronunciar. Y al mismo tiempo, esas palabras, en determinados espacios de lo expresivo, se quedan cortas frente a lo que tratamos de decir. Siempre hay un desfasaje entre lo decible y lo indecible. No es tanto en el sentido del significado de las palabras sino de lo que realmente emerge y de lo que no emerge. El resto que no emerge. En la medida que puedo y en determinadas circunstancias, como pueden ser la lectura de un libro o la visión de una película, trato de rescatar lo que me están diciendo, pero también sé que hay algo que no está dicho, y si bien no puedo verlo, trato de sentirlo. Bueno, es medio complicado, es muy sutil en el buen sentido de la palabra, cuando afinamos la percepción.

Hablás de las fronteras también.
La frontera, justamente, es para mí esa línea que se está desplazando constantemente. Es esa línea en la que estamos constantemente instalados pero que no está en ningún espacio concreto de la realidad. O sea, en cualquier acto o tarea que estemos haciendo, nos estamos moviendo en una frontera, y es maravilloso. Es maravilloso porque cuando percibís eso sentís que estás vivo.

En este momento histórico las fronteras son móviles…
Claro que es una frontera móvil. Es una frontera que se está deslizando y está creando un mapa, o nuevos mapas, constantemente. Espacios de sensibilidad que los poblamos después con todo lo que quieras, certezas que dejan de serlo cuando entran en crisis. La parte más interesante para mí está en tratar de aprender que lo mejor está en esa situación de cambios. En esa situación de crisis en el sentido rico de la palabra. En el sentido del constante fluir. Cuando yo dibujo me doy cuenta que lo que queda es algo que tiene su propia vida. En cuanto sale de mí la obra, ya es otra cosa. Cada uno hace su propia lectura de eso. Una vez afuera tiene su propia autonomía.

Siguiendo con esa línea, vos siempre fuiste un lector voraz y un analista de la realidad. ¿Cómo te ubicás, como artista, como individuo, en el hoy?
Creo que este momento que estamos viviendo, esta cultura que nos engloba, es una situación especial para sentir que nos encontramos en medio de una incertidumbre y que lo que puede salvarnos, me atrevo a decirlo, no son de pronto las grandes utopías colectivas. La cultura contemporánea, la cultura instalada en la modernidad, ha pecado de la soberbia de creer que puede encerrar en una lectura cultural todo el desciframiento de la realidad humana, por no decir del Universo. Ese pecado ha acompañado a la mayoría de los proyectos políticos, que han sido soberbias utopías que se han pinchado en algún momento del siglo y lo siguen haciendo. Este momento es un festival de pinchaduras de utopías, basta estar atento a lo que está pasando en el mundo. Entonces, ¿cómo sobrevivimos a todo esto?… y, con una mirada fatalista de la realidad. Creo que justamente lo que puede salvarnos, ¡ya hablo de salvación!, es un poco una lectura más acotada de la realidad y re descubrir, a través de una mirada más cercana, la realidad que nos rodea. Y ojo que cuando digo cercana no digo individualista. Una cercanía a lo que de alguna manera es, obligadamente, nuestro hogar en el mundo. Nos peleamos con nuestro lugar en el mundo…

…O convivimos.
O convivimos. Lo cual no quiere decir que dejes de ver las injusticias sociales, que no sigas discrepando. Pero de alguna manera te

Frida Kahlo y Diego Rivera, 1 de mayo de 1929.
50 x 70 cms. 2007.

reconcilias con determinadas situaciones de la cotidianeidad que es preciso que te sigan retroalimentando, porque si no te vas, agotando, enfermando. Situaciones que tienen que ver con la sensibilidad. Somos como viajeros que están tratando de dibujar nuevos mapas. A veces encontramos compañeros de ruta. ¡Parece un delirio lo que estoy hablando! Encontramos compañeros de ruta y empezamos, con todos esos elementos, a elaborar nuevos tejidos sociales, que de pronto no van en la vieja retórica de los partidos políticos instaurados, por poner un ejemplo grueso. La lectura de la realidad hoy día implica reconocer que la realidad es tan intrincada que no la vas a abarcar en su totalidad. De pronto pueden haber mentes privilegiadas que tienen la capacidad de hacer una lectura mucho más amplia, pero al nivel en que está uno, es necesario pensar más modestamente, lo que no quiere decir menos ricamente. Uno puede aspirar ser modesto y a la vez rico. Ser modesto y tener vida y sensibilidad en abundancia.

Hace tiempo que estás desarrollando una labor docente, en este momento en el interior ¿Qué te está dejando esa experiencia?
Ha sido una experiencia hermosa, diferente a las que he tenido como docente porque es con adultos de una ciudad pequeña, como es Fray Marcos en el departamento de Florida. Lo hago con una sensación de *"estoy de vuelta al pago"* ya que estoy trabajando entre gente muy parecida a la de mi ciudad. Lo que hacemos es un taller de dibujo y un cincuenta por ciento o más de las personas que se acercan al taller, o bien no dibujaron nunca o bien no tienen la noción del dibujo que generalmente se maneja en los círculos de arte. El bajarse del caballo y acceder a tratar el dibujo como una forma de redescubrir una posible habilidad para reproducir visualmente la realidad y tratar de hacerlo desde un ángulo menos pretencioso, es interesante porque la devolución de todo eso es que funciona algo que trasciende al dibujo.

Tiene que ver con la comunicación.
Con la comunicación grupal, si. Para mí, aunque el centro de la actividad es el dibujo, lo que más rescato es el intercambio con el grupo. Creo que todos los que formamos parte de este grupo lo sentimos así

Que paradójico, porque me decías antes que te sentías forastero en tus pagos y ahora me planteas la vuelta al pago.
Es así, rascamos un poquito y enseguida saltan las paradojas, y además es bueno que aparezcan las paradojas…

¿Qué vas a exhibir en el Museo de Arte Contemporáneo?
Es una selección que hicimos con Pilar González. Algunos dibujos que se publicaron en el suplemento cultural del diario El País. En el conjunto, cosa que no me pasó antes porque, por la dinámica de trabajo del diario, de entregas semanales, nunca los había visto reunidos, viéndolos en el conjunto decía, una de las cosas que se va a percibir, creo, es que hay distintas etapas. Es como una especie de sismógrafo. Siempre como dibujante me quede desconforme con lo que me salía. El dibujo siempre fue para mí…

¿Un estado de insatisfacción?
Claro, y redescubro acá, en este proceso de trabajo con el diario El País, que mi labor parecía caer periódicamente en una especie de rutina de la que trataba de zafar y eso me llevaba a ingresar en un espacio desconocido. Algunas veces se ve que la erraba porque no insistía mucho. En otros momentos encontraba senderos transitables y por ahí si me metía más. En la muestra creo que se van a percibir las distintas etapas.

¿Te sentís más cómodo en la redacción, como dibujante, o exponiendo?
Ah no, yo me considero un dibujante de prensa, un dibujante gráfico. Me cuesta mucho salirme de eso y decir "*ah, ahora voy a hacer arte*". Es una distancia que me cuesta.

Por más que algunos ilustradores son artistas, claramente.
Creo que, de alguna manera, en el trabajo del ilustrador se da.

…Como creador de lenguajes referidos a contenidos específicos. Tiene todos los condimentos del arte.
Forma parte de una serie de pequeños datos que se están tirando y que de pronto llegan…

Rimer Cardillo, Óscar Ferrando, Nelbia Romero, 13a. Feria de Libros y Grabados, 1972. (Todas las imágenes que ilustran esta nota fueron reproducidas del catálogo CGM de la muestra homónima realizada en el Centro Cultural de España. Abril 2011).

Club de grabado en la crisis de la **"cultura independiente"** (1973-1989)

Gabriel **Peluffo Linari**

Durante el siglo XX en América Latina, buena parte de las prácticas del grabado han estado (desde la "Escuela de Barracas" en Argentina al "Taller 4 Rojo" en Colombia) en función de una intención reivindicatoria de la "esfera pública proletaria", [1] aún cuando no fueran tributarias directas de una determinada ideología político-partidaria. El solo hecho de crear una imagen impresa extrayéndola de los circuitos que operan con la lógica de la imagen única, implicó, en los diversos contextos latinoamericanos, una toma de posición respecto a las políticas sociales de la imagen y a los asuntos en ella representados.
El Taller de Gráfica Popular de México (1937) significó un referente de primer orden para otros grabadores y grupos en distintas partes del Continente [2]. Para el estudio que nos ocupa, no es un dato menor que este taller conformara, desde sus inicios, una asociación de adherentes que constituyó el núcleo de receptores activos, el más directamente vinculado con el pensamiento y la operativa del grabado, encargado a su vez, de articular esa producción con el resto del cuerpo social, ampliando progresivamente sus radios de difusión, adquisición y participación.
El mexicano Leopoldo Méndez, artista dirigente del Taller de Gráfica Popular, fue quien estableció fortuitamente los vínculos de esa iniciativa con otras que se formularían en el Cono Sur, a través de su estadía en París y del encuentro allí, hacia 1947, con los brasileños Vasco Prado y Carlos Scliar, quienes, animados por la experiencia mexicana, al regresar a Brasil fundan el Club de Grabado de Porto Alegre (1950). A su vez Scliar había alentado en aquel encuentro parisino a su compatriota y artista riograndense Danúbio Gonçalvez para hacer lo propio en la ciudad de Bagé, lo que dio lugar al Club de Gravura de Bagé fundado en 1951.
Estos talleres tan cercanos, fueron referentes e inspiradores fundamentales para que un grupo de artistas uruguayos egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes se propusiera la práctica del grabado con carácter netamente programático, fundando el Club de Grabado de Montevideo en agosto de 1953. Pero al margen del papel estimulante que le cupo a los modelos vecinos, la idea de un club de grabado en Montevideo se inscribe perfectamente en el seno de la cultura *socioclubista* que tenía fuertes antecedentes en Uruguay. El Foto Club Uruguayo se había fundado en

Gladys Afamado. «Artificio de pájaros». Edición No. 415. Setiembre de 1988. Linóleo.

1940, el Cine Club del Uruguay en 1948, y el Club de Teatro en 1949, el mismo año que se inaugura el Teatro El Galpón [3], también sostenido en base a una estructura de socios activos.

El propósito de contar con un grupo creciente de asociados para realizar actividades culturales no solamente se debió a la búsqueda de soporte económico para llevarlas a cabo, sino, sobre todo, era un propósito coherente con la definición asociativa del campo cultural que propugnaba la llamada "cultura independiente", la cual, desde la década de 1930, se venía construyendo con un carácter nacional, popular y para-estatal. El socio es visto, en este sentido, como un colaborador participante; vehículo efectivo, igual que el artista, del programa de alianzas culturales de las "clases populares". Carlos Fossatti, grabador y teórico militante del Club de Grabado en los años '60, afirmaba que *"es necesario agrupar al socio y al grabador, crear equipos de trabajo, atender [...] un sentido de responsabilidad (compartido) que permita hacer planes a largo plazo con la seguridad que el concurso ofrecido en un primer momento, será mantenido más tarde"* [4]. En uno de los manifiestos del Club aparecido en 1956 se hacía la siguiente declaración de propósitos: *"Sobre la base de que, por medio del grabado se puede llegar a los distintos sectores del pueblo manteniendo despierto su interés por las manifestaciones artísticas, y de que, sólo de la consustanciación del artista y el público nacerá una expresión popular y auténticamente nacional, se ha creado el primer Club de Grabado del Uruguay"* [5].

En ese momento el objetivo fundamental no es la transmisión de ideas políticas a través de la imagen múltiple, sino la creación de una "plataforma gráfica" [6] al servicio de una estrategia de implementación de lo que las capas medias intelectuales entendían como "popularizar el arte", propósito concomitante con la alianza de esos sectores con el proletariado sindicalizado. Pero además, allí se habla de la "consustanciación del artista y el público", con lo cual se hace referencia a un proyecto dirigido hacia una hipotética *cultura popular nacional*.

El objetivo programático del Club de Grabado comenzó siendo, entonces, la construcción de un campo cultural basado en alianzas sociales a través de una cultura visual tributaria de ciertas prácticas estéticas reconocidas y respetadas. Carlos Fossatti argumenta la posibilidad de que el Club contribuya a la "cultura independiente" en la medida que haga posible la *"creación sin coacción, el trabajo unido de diferentes estéticas, el camino a lo popular, la evitación de circuitos clásicos de difusión, etc."* [7]. Si bien desde 1956 existían cursos de perfeccionamiento técnico -con el magisterio de Luis Mazzey-, a partir de 1965, la fundación de la Escuela de Club de Grabado [8] establece la posibilidad real de participación del socio, el cual, de ser socio-contribuyente pudo pasar, desde entonces, a ser socio-grabador, o las dos cosas al mismo tiempo. Esto constituyó una manera de poner en práctica ideas presentadas en la declaración de principios, en el sentido de que *"el artista no es necesariamente un genio"* y que *"es necesario agrupar al socio y al grabador"* [9]. Esta preceptiva programática tiene un desarrollo expansivo durante veinte años, pero comienza a experimentar algunas variantes importantes después de 1970, y, particularmente, una vez que se perfila el accionar represivo del golpe de Estado de 1973. A partir de un artículo aparecido en una publicación del Club en abril de 1970, hay un ligero viraje discursivo que tiende a enfatizar públicamente la intencionalidad política que impregna los contenidos sociales del programa institucional. *"[...]No se trata de crear en un sentido comprometido solamente [...]. Puede o no hacerse arte combatiente. Pero lo que sí debe hacerse es asumir una actitud militante en el campo de la cultura, pues este es el medio propio del artista, que contribuirá al mejoramiento de la condición humana"* [10]. La política y la cultura se funden en ese *"medio propio del artista"*: la militancia en el campo de la cultura es considerada una prolongación específica de la que se dirime en el campo de la política [11].

Los modelos estéticos y político-institucionales ante la ruptura democrática.

Desde su fundación hasta mediados de los años '60 prevalece en el Club una producción xilográfica en gran medida tributaria del realismo social en sus formas epigonales, así como ilustraciones de la vida urbana o rural con un tono a veces humorístico, generalmente amable y ornamental. Entre 1968 y 1969 se produce un giro hacia el predominio de lo que podríamos llamar *figuración lírica* que, sin renunciar por completo a sus antecedentes, enfatiza una poética de la subjetividad con nuevos recursos experimentales. Sus exponentes más notorios -aún cuando esta consideración no sea taxativa ni suponga juicio de valor- se encuentran en la obra tardía de Leonilda González y en los grabados de Gladys Afamado, a los que deberíamos agregar la prolífica producción xilográfica de Miguel Bresciano, más allá de las indiscutibles diferencias en lo concerniente al estilo y al trasfondo ideológico de sus respectivas imagologías [12]. La obra que aparece como un hito peculiar en la articulación de esos dos períodos, es la de Carlos Fossatti, que, por su potencia formal, por su rudeza técnica y por el aura fantasmática de sus figuras, se desmarca claramente del resto, para instalarse en un extremo del neorrealismo expresionista "duro", simultáneamente abordado desde diversas perspectivas en el campo de la pintura y del dibujo fuera del Club de Grabado.

La nueva estética que parece ser predominante en la imagen editorial de la institución desde 1968, no alcanza a constituirse en categoría hegemónica -aunque extenderá sus preferencias en el público por lo menos hasta fines de la década de los '70-, no solamente porque esa *figuración lírica* admitió un amplio espectro de diversidades expresivas personales, sino porque, ya desde 1969, con obras de Hugo Alíes, Rimer Cardillo, Mingo Ferreira, Luis Pollini, Nelbia Romero, y otros, se habían ido introduciendo gradualmente tanto las pautas de la "abstracción" pictórica como las de una "nueva figuración", al tiempo que la xilografía dejaba de ser el *tecnos* monopólico para compartirlo con la serigrafía, la litografía,

Almanaque CGM 1969. Washington Ledesma, Yamandu Palacios y Oscar del Monte.

el aguafuerte y el offset [13], creando las condiciones propicias para la ampliación conceptual de la disciplina del grabado en el marco de un territorio más amplio: el de las *artes gráficas*.

La figuración de denuncia política aparece en las ediciones mensuales hacia 1971, con referencias a la represión policial, al asesinato de estudiantes y a la guerra de Viet Nam, al tiempo que las exposiciones, conferencias y cursillos en sindicatos obreros, liceos y centros del interior del país, se intensifican en un lapso fugaz cancelado por el golpe de Estado de 1973.

Las alternativas sufridas por Club de Grabado después del golpe de Estado, deben ser vistas como un hecho particular dentro de la crisis general del campo cultural "independiente", cuya etapa de desmantelamiento más radical tiene lugar a partir de 1976, con la profundización de la represión y del terrorismo de Estado a todos los niveles de la vida social [14]. En este sentido, los cambios que se suscitaron en el interior del Club y en su relación con la colectividad -real e imaginaria- de la cual era portavoz, son indicadores de otros cambios en las conductas, en los estímulos -o desestímulos-, en la reorganización de los vínculos familiares y grupales que tuvieron lugar en el cuerpo social.

Hay varias circunstancias que llevan a pensar en los años 1974 y 1976 como dos momentos decisivos de estos cambios que cobran matices específicos en el ámbito interno del Club de Grabado y en su manera de relacionarse no solamente con los socios, sino con el programa de acción cultural heredado de los años sesenta.

A partir de 1974 se impuso la revisión de dicho programa en base a la nueva realidad política signada por la censura, por la imposibilidad de reunión, por la permanente amenaza de las medidas coercitivas, y por la consiguiente recomendación de cancelar muchos de los compromisos que la institución mantenía con institutos de la enseñanza media y con ámbitos gremiales.

No obstante, es necesario señalar que en 1975 aún no estaba declarada la desertificación institucional que sobrevendrá en el campo cultural a partir de 1976, con el recrudecimiento de la acción represiva del Estado. En el Boletín de diciembre de 1975 todavía puede leerse: *"Allí donde hay un acontecimiento y un local apropiado vamos a colgar nuestros grabados y dibujos [...].Todo esto se hace con la demostración de impresiones y cursillos sobre las distintas técnicas del grabado"*. Ese mismo año se celebra el 80 aniversario del maestro Luis Mazzey junto a los 22 años de existencia del Club de Grabado, y en el Boletín del mes de agosto se registra el estado de ánimo que acompaña las celebraciones: *"Al cumplir 22 años, queremos festejarlos junto a nuestros asociados (…). Es claro que no lo podemos hacer como serían nuestros deseos: alegremente, codo con codo, en un brindis de camaradería. Las circunstancias nos proponen nuevas fórmulas para estos festejos, promoviendo un vínculo más estrecho, más activo, más solidario"*. Para el mes de octubre se programa un evento especial en el teatro El Galpón, institución que se encontraba ya en los últimos momentos de su actividad [15].

En estas condiciones, el nuevo programa de sobrevivencia del Club de Grabado tendió a eliminar lo que podría llamarse "política de extensión social" y a concentrarse en cuestiones internas relativas a la enseñanza de taller y prácticas técnicas, buscando sostener una colectividad de socios cada vez más disminuida a través de la edición de grabados mensuales y del infaltable almanaque anual.

El vínculo entre socio e institución se presentaba, hacia 1974/75, en los términos inversos de como había sido planteado originalmente: si desde los años cincuenta se proclamaba al artista grabador como una suerte de "educador visual" que debía llevar su mensaje a las masas populares [16], ahora se trataba, a la inversa, de un artista que debía encontrar respuestas tanto a las nuevas pautas de valor en cuestiones estéticas, como a las preferencias de una audiencia disminuida y presa de cierto extrañamiento cultural. Es decir, comienza a operar, sobre la traza del programa político expansionista que dio origen al Club, otra traza propia de un programa cautelosamente controlado, dependiente en muchos aspectos de las nuevas lógicas del mercado. En el citado Boletín se pone de relieve *"la lucha entre la obligación de elevar estéticamente el trabajo (de ediciones) y, a la vez, ponerlo a la consideración de un público cada vez más amplio"*. En realidad, debió decirse *de un público cada vez más ampliamente extraño y extrañado*, ya que no era precisamente la ampliación numérica lo que caracterizaba el nuevo mercado potencial para esas imágenes, sino que era la ruina de una cultura ilustrada de corte universitario acompañada por la descomposición social y cultural de los sectores medios que habían conformado su perfil identitario en un proceso continuo desde los años '40. El texto continuaba: *"Si no se hace lo mejor, no se puede seguir adelante, pero hay que hacerlo de modo que atraiga y satisfaga las apetencias culturales de la población"*. Tal era esta nueva etapa de "ceguera" comunicativa que pasó a determinar el presunto diálogo (o su falta) entre la producción editorial del Club y sus destinatarios. La edición en *offset* de un dibujo premiado en el Concurso Nacional de Artes Gráficas, fue devuelto por uno de los socios a los que fue destinado, con la siguiente protesta escrita: *"A los esforzados impulsores de Club de Grabado: los ejercicios déjenlos para los cursos [...] ¿qué pasó con los buenos grabados? El problema se agudiza mes a mes. Deseo seguir siendo socio pero me empujan a convertirme en ex-socio. Lástima. Y ahora algo positivo: excelentes los grabados de Gladys Afamado. Octubre '78"* [17]. El documento es un sintético testimonio de la situación de desconcierto generada por la variopinta iconografía editorial publicada mes a mes en esos años, al tiempo que da cuenta del sempiterno arraigo del grabado clásico ("figuración lírica") entre los socios, convertidos ahora en meros consumidores una vez desaparecido el antiguo vínculo participativo-militante con la institución, que había impulsado la política *socioblubista* de los años sesenta.

En diciembre de 1975 se restablece la producción de "posters" (la *REpostería* como la llamó Óscar Ferrando) con diseños de Salomón Azar, Leonilda González y Carlos Palleiro, en tanto ese tipo de imagen ofrecía una cierta neutralidad estética -en el sentido de que se trata de un tipo de piezas altamente codificado como hecho visual-, propiciando una mejor aceptación frente al carácter imprevisible de la demanda. Por otra parte, la caída paulatina de la cantidad de asocia-

Afiche de exposición en Galería Cinemateca. 1981.

dos puede medirse a través del tiraje de las ediciones, que en 1974 todavía se mantenía en el record de cuatro mil ejemplares mensuales alcanzado ya tres años antes, pero que, en 1979, se reduce a dos mil ejemplares mediante una caída gradual, año a año, no llegando a mil ejemplares al promediar la década de los '80 . El período 1974-79 marca, precisamente, el lapso de transformaciones internas que dará lugar a un nuevo perfil institucional del Club de Grabado en los inicios de la década siguiente.

1974-1979: Renovaciones técnicas y conceptuales en las artes gráficas

El acuerdo alcanzado en 1965 con la República Democrática Alemana y la estrecha relación con el ICUS (Instituto Cultural Uruguayo Soviético), ya no eran en 1974 los vínculos más recomendables como respaldo político-institucional. A pesar de que durante ese año continuaron los vínculos con la República Democrática Alemana, la estrategia fue buscar el amparo de otras delegaciones culturales extranjeras y de instituciones consideradas menos vulnerables frente al régimen dictatorial. Bajo los auspicios –entre otras instituciones- de la Embajada de Italia y del Instituto Italiano de Cultura dirigido por Emidio Símini, el Club de Grabado comenzó a realizar en 1974 los *Concursos Nacionales de Artes Gráficas* [18], que, hasta 1979, constituyeron el evento más importante no solamente para otorgarle continuidad al ejercicio profesional del dibujo, del grabado y del diseño gráfico, sino para mantener vivas las actividades internas y las proyecciones sociales de aquella institución .

En 1973 el Club había inaugurado su sede propia en la antigua casona de la calle Paysandú 1233, al cumplir sus veinte años de existencia. Si bien en términos estrictamente cronológicos este cumplimiento tenía lugar en el mes de agosto, las celebraciones se realizaron entre el 4 y el 13 de mayo, al inaugurarse el nuevo local, como si hubiera existido la funesta premonición del golpe de Estado que ocurriría el 27 de junio de ese año. Entre los variados actos del día inaugural, cabe destacar una conferencia del Dr. Guillermo García Moyano dedicada al *"Movimiento Independiente en el Uruguay"*, que no hacía sino confirmar en el discurso académico la inserción del Club en esa orientación histórica de la gestión cultural local. En los días siguientes, entre homenajes a los poetas Federico García Lorca y César Vallejo [19] se proyectaron los audiovisuales del dibujante Haroldo González "Dibujo en 5 lecciones"(1972) y "¿En qué mundo vive usted?" (1973). La presencia de estas dos obras en el mismo programa en que se anunciaba la preparación de las bases para el *Concurso Nacional de Artes Gráficas* [20], parecen ser inequívocos indicios de que la renovación institucional pasaba por asumir el impacto comunicacional del dibujo y sus derivaciones conceptuales -sello de identidad en la cultura "joven" de los años '60-, en el marco de un *diseño gráfico* cada vez más demandado por el empresariado local de los años '70. Ya la gráfica polaca y cubana [21] había dejado su impronta entre los artistas uruguayos, y había una cultura visual propicia para el desarrollo de esas prácticas, sobre todo entre las promociones más jóvenes.

El salón del poema ilustrado creado en la Feria de Libros y Grabados a finales de la década del '60, y las ediciones mensuales del Club de Grabado de 1971 en homenaje a García Lorca, habían puesto en evidencia una preocupación por las relaciones entre imagen textual e imagen icónica, hurgando en las competencias conceptuales específicas del diseño gráfico [22].

A partir de 1974 se hace cada vez más marcada esta tendencia, junto con el transvase de elementos residuales de un "arte joven", iniciado y desarrollado en la década anterior, hacia el único sitio donde todavía sobrevivían condiciones propicias para manifestarse, creando un nuevo mapa de cuestionamientos internos en el Club de Grabado.

La presencia magistral de Rimer Cardillo en el taller de grabado en hueco y xilografía -después de casi siete años de actividad en el Club- y la incorporación de Oscar Ferrando [23], determinaron las condiciones propicias para importantes cambios internos en la institución. Cardillo ya realizaba impresiones experimentales en

Marta Restuccia. Sin título. Edición No. 249.
Noviembre de 1974. dibujo impreso en Offset.

técnicas mixtas, explorando el campo del color, las formas orgánicas y la representación del espacio, con lo cual dio lugar a una producción no ilustrativa a contracorriente de un contexto editorial del Club mayoritariamente tendiente a la ilustración gráfica y al dibujo como tributarios del diseño. Paradójicamente, será Héctor Contte, uno de sus discípulos, quien en los años siguientes se constituirá en una figura de referencia dentro de la corriente de "diseñadores". Por su parte, Óscar Ferrando será desde entonces no solamente el renovador y promotor de la técnica serigráfica (además de sus incursiones en el metal y la linografía), sino que, sobre todo, será una figura central en lo que atañe a la organización de los talleres y a la administración interna de la institución desde 1976 en adelante [24]. Ese año, cuando Leonilda González y Rimer Cardillo se habían alejado del Club [25], la reestructura de la escuela confirma una tendencia que operará simultáneamente con la lógica purista del diseño gráfico por un lado, y con la lógica experimental de lo plástico-visual por el otro, teniendo como principales maestros de taller a Nelbia Romero en los cursos de grabado en relieve, a Óscar Ferrando en los de serigrafía y a Héctor Contte en los de grabado en metal, a los que, durante un tiempo, se sumaron los de dibujo orientados por Ana Salcovsky y los de color a cargo de Alicia Asconeguy.

Esta estructura de talleres con cursos para alumnos externos, la producción editorial y el Concurso Nacional de Artes Gráficas, pasan a ser las principales actividades de vinculación social generadas por el Club en medio de la más dura represión del período dictatorial (1976-1979), durante la cual decae abruptamente el número de socios, subsistiendo el almanaque anual como el producto de mayor y más continua recepción pública con temáticas que buscaron eludir la censura del régimen. Durante esos años se realizaron sin embargo varias exposiciones y se establecieron nexos activos con grabadores e instituciones de la región [26].

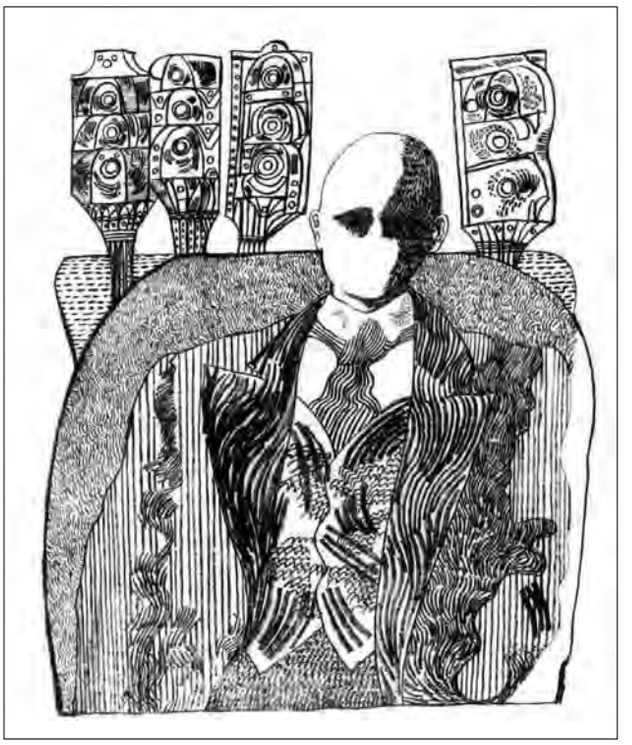
Uno de los aspectos significativos del proceso experimentado por Club de Grabado en estos años, es el referido a la consolidación de un concepto del grabado más amplio en relación con el secular prestigio no solamente de la xilografía -dentro del círculo estrecho de la tradición local-, sino, sobre todo, de la pieza "original", es decir, de la pieza seriada con un tiraje limitado controlado en cada uno de sus ejemplares por el propio autor. Por cierto que, en lo referente a las ediciones del Club, el aura de la pieza "original" era más una fantasía generada en el colectivo de los socios que un producto del proceso de impresión, ya que las matrices de madera y de linóleo no se imprimían en prensa xilográfica sino en una imprenta comercial que disponía de una prensa plana adecuada para esos fines [27]. No obstante, la introducción de la serigrafía y de las técnicas matriciales para rotativas tipo *offset* -asunto este último, relacionado con la incorporación del dibujo en el tiraje editorial del Club-, determinaron en el imaginario *socioclubista* una ruptura de aquella fantasía del "grabado original" cuidadosamente cultivada durante muchos años. Aún cuando en casos excepcionales se tratara de dibujos realizados sobre la propia chapa de *offset* -lo cual teóricamente reinvestía a la impresión de su carácter original-, tanto este procedimiento como el de la serigrafía, basado en el pasaje de la tinta por un tamiz de tela previamente intervenido, constituían sistemas de seriación que eliminaban la acción directa sobre materiales consistentes -matriz de madera o de metal- y, por lo tanto, deconstruían la antigua idea del grabado como resultado de un *trabajo escultórico*. Esa raíz escultórica del grabado inciso sobre la materia bruta -asunto que había dotado a la xilografía de un vago prestigio como disciplina artística fundada en el tiempo invertido y en la destreza manual del operador de la gubia- es lo primero que se rompe con la irrupción de las nuevas técnicas introducidas en el campo de las artes gráficas desde mediados de los años '70, incluyendo los procedimientos fotográficos.

Dentro de los cursos de taller, sin embargo, Nelbia Romero representaba la continuación (actualizada) de la tradición matérica del grabado en relieve, utilizando matrices compuestas de diversos elementos con agregados e intervenciones varias, todo lo cual suponía una tarea "escultórica" previa a la impresión [28]. Esta línea de trabajo retomaba, en el nuevo contexto político de la imagen, procedimientos que se aplicaban en los talleres del Club de Grabado desde mediados de la década de los '60, tal cual queda consignado en uno de los Boletines de aquella época: *"Se efectúan collages en la plancha; golpes, quemaduras, adición de materiales; se usan plásticos, alambres, pedazos de cartón, latas, trapos, arena, vidrios, etc. Y los tacos son quemados, quebrados, golpeados, macerados, incididos, en una búsqueda incesante de enriquecer un lenguaje ya fascinador y misterioso"*[29].

1979-1988: El "enclave deliberativo"

Hemos hecho referencia al quiebre institucional del país y a la consecuente desarticulación del campo cultural independiente. Ahora bien, una cosa es la fractura del campo cultural como trama, como tejido activo de personas e instituciones, y otra es la crisis de los dispositivos de simbolización que habían sido operados por ese campo. Sucedieron ambas cosas. Sin embargo, habría que definir esa instancia no tanto como un quiebre radical, sino como una fractura traumática que puso en funcionamiento mecanismos defensivos y de recomposición del sentido en las nuevas circunstancias, renovando los dispositivos de simbolización.

La desaparición de la trama social dio lugar a nuevas formas de relacionamiento grupal, de las cuales Club de Grabado, en la etapa que estamos considerando, resulta, como veremos, un caso singular. Por otro lado, la crisis de los sistemas de simbolización (debida tanto a las presiones externas impuestas por la censura, como a las argucias "internas" de lenguajes dedicados a recodificar el diálogo social en contexto crítico) conlleva una tendencia a explorar nuevos campos de recursos expresivos, asunto que, como se vio anteriormente, en



Domingo Ferreira. Sin título. Edición No. 174. Agosto de 1968. Litografía.

el caso del Club de Grabado significó una fuerte presión sobre los antiguos límites disciplinares que lo circunscribían a ciertas poéticas de la imagen y a ciertas técnicas específicas.

Desde fines de la década de los'70 y hasta mediados de la siguiente, el Club de Grabado funcionó, principalmente, como un micro-espacio de intercambio y producción de ideas para un círculo de personas interesadas en la comunicación visual, reunidas por un pacto elíptico de confianza y complicidad. Si bien este pacto ya formaba parte de la escena interna de esa institución desde sus orígenes, la circunstancia de silenciamiento, autocensura y quiebre de los vínculos interpersonales generada por la dictadura, hacía que, en 1980, los términos *confianza* y *complicidad* adquirieran un significado político nuevo, específico, solamente aplicable a cierto tipo de agrupamiento familiar, laboral, o simplemente amistoso, capaz de sostenerse como tal a través de un sentimiento de pertenencia y resistencia silenciosamente compartido.

La esfera pública oficial (la de los círculos del poder y los medios masivos) tenía, entonces, como contracara, una multiplicidad de "micro-esferas públicas" en las que se dirimía secretamente (y simbólicamente) el discurso colectivo acerca de lo político y lo social, pero en el ámbito de la más escrupulosa privacidad. En este sentido es posible afirmar que Club de Grabado constituyó, en dicho período, un *enclave deliberativo* como tantos otros que le fueron contemporáneos, desde el momento que desempeñó un papel cultural de resistencia a los modelos de discursividad y de subjetividad operados desde el poder dictatorial, pero mediante una forma de *"deliberación típica de grupos más o menos aislados, en los que las personas de ideas afines hablan fundamentalmente entre ellas"* [30]. Prueba de esta circunstancia, es el hecho de que, poco antes de 1980, no solamente había incorporado algunos nuevos artistas [31], sino que había convocado también a un pequeño grupo de estudiosos y críticos de arte con trayectorias anteriores a la dictadura militar, algunos de los cuales orientaron cursos específicos o se sumaron a la producción de obra [32].

Las deliberaciones giraban, principalmente, en torno a la producción de taller -que en esos años se consolida en la técnica de la serigrafía, con el magisterio de Oscar Ferrando, y en la del grabado en metal, con el de Héctor Contte-, pero incorporaron también al debate otras áreas de la producción artística -como es el caso de la *instalación* y de la *escenografía*- y nuevas pautas del pensamiento teórico, estas últimas relacionadas con la semiótica y el conceptualismo tardío. Esta ampliación del campo deliberativo se acompañó con una lenta actualización bibliográfica -uno de los vehículos de información internacional en materia de arte fue la revista "Arte en Colombia", hoy "Art Nexus"-, todo lo cual estuvo alentado por la actuación en el seno del Club de integrantes de grupos que cobraron notoriedad en los espacios de arte alternativo, como fue el caso del grupo *Axioma* y del grupo *Retinas* [33].

Vale decir que, si bien la ausencia de una Escuela de Bellas Artes (nunca reabierta por el gobierno militar) propició la convocatoria obtenida por Club de Grabado, nunca existió una afluencia masiva de estudiantes, sino una integración lenta y selectiva, de alguna manera "filtrada" por el aparato de confianza y complicidad abierto en esta etapa del enclave deliberativo. Esto propició el debate amistoso y la integración más o menos orgánica de nuevos allegados que traían sus propias expectativas, enfatizando aquellos aspectos comunicativos relacionados con la teoría de la información, con el legado de las prácticas conceptualistas y con los estudios semióticos de la imagen [34], en un momento en que las urgentes necesidades de identificación individual y grupal a través de nuevas prácticas iconográficas se volvían impostergables.

Este mapa diverso de inclinaciones personales, no ocultaba las tensiones que se crearon a partir de esa brusca interpelación a los problemas del arte desde sistemas de pensamiento y desde mediaciones materiales que se apartaban claramente de las técnicas estrictamente tributarias del grabado bajo cualquiera de sus formas. Sin embargo, esta tensión no se hizo explícita de manera polémica en las deliberaciones internas hasta mediados de la década de los '80, dando lugar, antes de esa fecha, a emprendimientos grupales que conjuntaron ambas vertientes de trabajo e incentivaron las discusiones teóricas internas, como fue el caso de la exposición

homenaje a Carlos Fossatti (1928-1980), fallecido en Francia, que tuvo lugar en la sala de Galería del Notariado en mayo-junio de 1981 [35].

La complicidad institucional entre Club de Grabado y Cinemateca, en tanto funcionaban como ámbitos deliberativos y de difusión sobre la base de una estructura de socios, incorporaba naturalmente también al Teatro Circular, actuando éste último como baluarte no solamente del teatro, sino de la llamada "música popular" en tiempos de dictadura. En 1981 estas tres instituciones deciden una alianza buscando reforzar, en medio de la crisis, la clásica cultura *socioclubista*, a efectos de potenciar sus posibilidades de articulación social en un momento en que la dictadura aparecía algo debilitada después de su primera gran derrota política [36]. En el folleto publicitario de esta alianza [37] se decía: *"La idea es muy simple. Hasta nos extraña cómo no se nos ocurrió antes. [...] Lo que ahora le proponemos es una fórmula para que el teatro, el cine, la plástica, sean accesibles a todos. Nuestro interés es popularizar la cultura. Lo hacemos pensando en usted, en nuestro trabajo, en todos..."* Aparecía nuevamente el discurso de los años sesenta, con la diferencia de que ahora no había una expresa intención política hacia determinados públicos, sino un difuso propósito de mantener en la órbita de magros circuitos culturales un público indefinido, o definido por el anonimato social, por el "individuo en serie", retraído y autocensurado, creado por los mecanismos de subjetivación dictatoriales.

Las sesiones deliberativas del Club de Grabado eran, precisamente, una manera microsocial de construir subjetividad [38] al margen y en contra del sistema. Ellas giraban, entre otros tópicos, en torno al asunto central del lenguaje, vale decir, por una parte en torno al concepto de obra "original" en las nuevas prácticas de impresión [39] y, por otra parte, en torno a las estrategias (elusivas) de comunicación visual impuestas a partir de la censura militar; estrategias cuyos recursos, muchas veces, pasaron a constituirse en lugares comunes del discurso gráfico. Uno de los más invocados fue la representación de ataduras, de lacrados, de cintas adhesivas y de otros elementos de clausura u ocultamiento, que, según su disposición, parecen encerrar a los objetos representados o, en otros casos, estos parecen desprenderse de sus contenedores. Un ejemplo es el afiche que Héctor Contte realizó para la exposición de Club de Grabado en la Cinemateca Uruguaya, en Octubre de 1981. Pero esos recursos aparecen también en varias ediciones mensuales, como es el caso de serigrafías de Álvaro Cármenes -noviembre de 1982-, de Nelbia Romero -febrero de 1983-, y otras piezas de Ángel Fernández, Beatriz Battione y Ana Tiscornia de la misma época. También se generalizó entre estos artistas una forma más "abstracta" de aludir al sistema de represiones imperante así como a su inminente fragilidad, mediante manchas plenas rasgadas o fisuradas, asunto que se reitera en grabados de Contte, de Farber, de Tiscornia, constituyendo una casi obsesiva alegoría del resquebrajamiento.

Estos instrumentos de representación no llegaron a conformar un estilo, pero destacan su obviedad narrativa dentro de la diversidad de imágenes que caracteriza la actividad editorial del Club en los años '80. Por otra parte, dentro de esa diversidad, puede observarse también la emergencia de una figuración que operó con recursos cromáticos de alto contraste y con nítida definición formal [40], dando predominio a la lógica sintáctica del afiche. Esta tendencia no solamente se desarrolló paralelamente al culto del dibujo con un deliberado acento en la gestualidad -Hugo Alíes, Claudia Anselmi, Domingo Ferreira, Enrique Badaró, Alvaro Cármenes, Fernando Alvarez Cozzi, Héctor Contte, entre otros-, sino que, hacia 1980, incorpora la matriz *fotoserigráfica* como parte del lenguaje de una nueva "figuración lírica" de la que fue portavoz, en esos años, Óscar Ferrando [41]. Todo este conjunto de producciones dado a conocer parcialmente a través de las ediciones mensuales, cobra notoriedad en 1983, cuando con motivo de los treinta años del Club se realizan varios actos y exposiciones. No menos importante como puesta a punto de un pensamiento sobre el concepto de huella, estampación y seriación de las obras, es la exposición *De la huella al acto de imprimir* que el Club de Grabado realiza en el Instituto Goethe en el mes de octubre de 1985.

Por otra parte, los cursos programados para adultos [42] sobre la base de la enseñanza técnica -grabado en relieve, grabado en hueco y serigrafía- incorporó desde 1980 sesiones paralelas de "experimentación y formación plástica" [43]. Ese mismo año el Club retoma su contacto con los socios a través de un *Informe a los socios* renovado en su formato –en buena medida debido a la decisiva intervención de Alfredo Torres- y, en 1983, vuelve a cambiar de papel, formato y diseño, continuando con las entrevistas y notas de opinión acerca de la situación de la institución y de las lentas expectativas que se abrían en el campo social y cultural del país. Después de 22 ediciones, en abril de 1985, se publica el primer número de la revista "Grafo" [44], con la intención de fundar un proyecto editorial sobre temas de arte más allá de las problemáticas estrictas de la institución.

Ese año de 1985, en el que comienza la apertura democrática, propició una sensible afluencia de artistas y estudiantes, pero por otro lado dio lugar a un cambio radical en las coordenadas dentro de las cuales, desde 1974, se había inscripto la actividad de los talleres y docentes. Al caer los muros de aislamiento y autocontrol que habían determinado la estructura interna durante diez años, hubo una crisis de agorafobia institucional, una crisis de misión que afectaba el nuevo diseño político del Club de Grabado ante la multiplicidad de posibilidades que abría la nueva etapa del país.

De alguna manera, esta situación dejaba en claro que el objetivo principal de las actividades llevadas a cabo por esa institución hasta 1985 había sido fundamentalmente otorgar consistencia a la estructura interna, propiciar la construcción de subjetividad mediante la producción de imágenes con dispositivos técnicos específicos y con el apoyo mutual del enclave grupal. Desde 1986 muchos de los integrantes del Club comienzan a sentirse solicitados por otras inesperadas alternativas de participación social, al tiempo que la institución pierde la razón de ser que le había otorgado su principal sentido: la del enclave deliberativo al servicio de una micropolítica de grupos de resistencia cultural.

Esta súbita intemperie institucional provoca una crisis paradojal, una crisis por exceso de posibilidades que origina, a su vez, una crisis depresiva, ante la toma de conciencia repentina de la carencia de sentido del modelo organizativo sostenido hasta entonces. La asamblea general de integrantes del Club de Grabado comienza a funcionar en

Adela Caballero. "Santa Carlota". Edición No. 153. Noviembre de 1966. Xilografía.

Almanaque CGM, 1974. "Canción con todos". Gladys Afamado y Octavio San Martín.

régimen permanente el día 2 de octubre de 1987, extendiendo sus reuniones hasta el 7 de enero de 1988, fecha en la que se decide por votación, y luego de un extenso debate, el proyecto institucional que habría de regir el destino del Club en el futuro. Durante ese lapso se redactan varios informes de las partes contendientes. El que Álvaro Cármenes [45] elabora con fecha 29 de diciembre de 1987 prioriza la cuestión económica como sustento de cualquier proyecto institucional, dando cuenta del grado de aislamiento social, falta de recursos y disgregación interna al que se había llegado. En este sentido, su crítica estructural se orienta hacia lo que considera una estratificación jerárquica interna construida a lo largo del período dictatorial: *"El CGM, luego de varias etapas a través de su historia, ha llegado a un punto de estancamiento y de indefinición de objetivos que encubre diferencias de intereses personales y colectivos.[...] Como consecuencia, se ha producido un desgaste en el grupo humano motor de la institución [...], un estancamiento en todas las actividades [...], una inmovilidad de las estructuras que ha favorecido la formación de compartimentos estancos..."* [46]. Esos compartimentos están relacionados, según Cármenes, con la polarización de, por un lado, una "clase alta" que se corresponde con la dirigencia intelectual de "pensadores o ideólogos", y, por otro, una "masa indefinida de obreros" que realiza tareas "poco dignas". Entre estos extremos, se ubican los artistas que suelen interesarse solamente por sus exposiciones "sin importarles las demás actividades de la institución". Como consecuencia, *"no existen canales abiertos de integración y participación reales para personas externas a la institución, la cual aparece a sus ojos (con mucha razón) como un grupo cerrado"*. Por otra parte, Cármenes vuelve a plantear como objetivo el que dio la tónica de los años '60: *"[...] la transformación artística y cultural del medio, siendo el objetivo prioritario la formación sensible y de conciencia crítica del individuo con el fin de desarrollar sus potencialidades de hombre libre, es decir, de libre pensador"*. Todo esto en el marco de una reivindicación actualizada de la cultura *socioclubista* clásica y de las prácticas específicas de producción de imágenes multiejemplares como cometido de la institución: *"El CGM reitera que sus actividades fundamentales se desarrollan en el campo del grabado, los sistemas de estampación y artes afines [...] (así como) en el campo del diseño gráfico [...]"*.

De hecho, el informe de Cármenes representaba una de las dos corrientes de opinión que se encontraban enfrentadas: aquella a la que adherían, principalmente, Óscar Ferrando, Beatriz Battione, Ángel Fernández y Héctor Contte.

El otro informe, estaba liderado por Ana Tiscornia y Nelbia Romero. En él se daba cuenta de la existencia de *"una nueva realidad social y política [...] en muchos sentidos antagónica respecto a la proyectada y prevista en los años de creación de nuestras Instituciones Culturales Independientes"* por lo que se observa *"un envejecimiento de las estructuras orgánicas que estas Instituciones se han dado para su funcionamiento"*. Este informe coincide con el anterior en cuanto a la existencia de un desgaste interno, de un estancamiento de las actividades, de un paulatino desmembramiento de sus integrantes y de un notorio vacío en los objetivos finales de la institución. También es coincidente, en líneas generales, con respecto al sostenimiento del sistema de socios y con respecto a la política cultural "independiente" que se debería instrumentar en oposición a las previsibles políticas culturales gubernamentales asociadas a la lógica mercantilista neoliberal, *"en detrimento del papel del arte como creador de conciencia crítica"*.

El punto de discrepancia fundamental no radica en estos aspectos generales, sino en los límites conceptuales de la actividad artística a desarrollar por parte del Club.

La presunta caducidad de la vieja idea de "llevar el arte a las masas", que fundamentó en buena medida la elección de la técnica del grabado para la distribución popular de "arte en serie" en los años '50 y '60, habilitaba ahora a pensar en un Club de Grabado dispuesto a insertarse en el proceso complejo de re-institucionalización del campo cultural, sin ataduras previas a determinadas disciplinas técnicas. En tal sentido el informe Romero/Tiscornia sostenía que *"las actividades fundamentales del CGM serán el desarrollo de las artes visuales, la promoción de la formación plástica y el diseño gráfico [...] sin que esto signifique el desmantelamiento o abandono de los aspectos técnicos conquistados hasta hoy"*.

Esta posición entraba en fricción con la que pretendía, en las nuevas circunstancias políticas, una actualización técnica y disciplinaria, pero dentro del campo estricto de las "artes gráficas".

La discrepancia se dirimió en un plebiscito llevado a cabo el 7 de enero de 1988, que dio lugar a la renuncia de Ana Tiscornia y de Nelbia Romero como promotoras de la orientación que, por un voto [47], fue desestimada. En realidad no hubo un proyecto exitoso y otro

Almanaque CGM, 1970. Citas de Artigas. s/d.

derrotado, sino que hubo un desprendimiento interno previsible como desenlace inexorable de una situación de crisis sin posibles soluciones de emergencia. El nombramiento de un nuevo Consejo Directivo se lleva a cabo en el marco de un fugaz renacimiento de las relaciones entre el Club de Grabado de Montevideo y el Núcleo de Gravura de Porto Alegre, en Brasil, aunque el año 1989 se encarga de disipar las expectativas de que esas relaciones internacionales prosperaran más allá de los intercambios que entonces se llevan a cabo. A partir de ese momento la institución no se fortaleció, sino todo lo contrario, continuó un proceso de deterioro que se fue agravando con los sucesivos retiros -por motivos de diversa índole- de sus principales protagonistas históricos. En 1990 se aleja Álvaro Cármenes [48], en 1992, Oscar Ferrando, y en 1993 Héctor Contte abandona sus esporádicos aportes a las ediciones mensuales. A mediados de esa década, ya no quedaban en la institución artistas ni docentes que hubieran tenido un protagonismo relevante en los años '80. Quienes continuaban realizando tareas en ese lugar, no solamente carecían de un programa ético-político en sentido institucional, sino que mantenían la edición de grabados, de almanaques, y algunos de los cursos, paralelamente a lo que constituía su razón de ser primordial: la empresa privada "Grabados s.r.l.", una firma comercial cuya quiebra, hacia el año 2004, significó la desaparición de los archivos [49], la venta de todos los grabados existentes y de los instrumentos de impresión, a lo que se agregó, para colmo, el remate judicial del edificio. Más allá de las circunstancias y responsabilidades individuales comprometidas en la desaparición del legado histórico de la institución, este final viene a inscribirse, inexorablemente, no sólo en una decadencia y transformación de la cultura *socioclubista* clásica [50], sino en el contexto crítico general de un campo cultural balcanizado, amenazado por grandes y pequeñas corrupciones, afectado profundamente por las transformaciones que le impuso la lógica neoliberal cuyos resultados se hicieron sentir, de manera radical, desde la primera década del nuevo siglo.

NOTAS

[1] Alexander Kuge y Oskar Negt, **"Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria",** en Paloma BLANCO et al. (eds.), **"Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa",** Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-273.

[2] Formado sobre la base de la editorialidad del arte como presunción de popularidad, creó un polo simétrico al del muralismo, es decir, coincidente en la propuesta de divulgación pública del arte, pero opuesto en los recursos, en la escala, y en la fundamental importancia que cobra con el grabado el doble concepto de circulación pública por un lado, y de uso privado de la imagen, por el otro.

[3] En cuanto a referentes directos, habría que considerar el apoyo que significó para la definición estatutaria del Club de Grabado, el trabajo que en ese sentido ya había realizado en Montevideo la institución teatral El Galpón (a través de Blas Braidot) para su propio sistema de socios.

[4] Carlos Fossatti. **"Club de Grabado, una institución independiente".** Montevideo, 1966.

[5] **"Club de Grabado de Montevideo"** Nuestros propósitos. Folleto tríptico que contiene. además, derechos y deberes de socios, aspectos de la labor realizada y planes de realización. Junio 1956. Montevideo.

[6] Justo Pastor Mellado, **"Editorialidad y campo crítico"**, II Trienal Poli/Gráfica de San Juan, Edit Metales Pesados, Chile, 2009.

[7] Carlos Fossatti. Op. Cit.

[8] En mayo de 1964 quedó montado el Taller de Artes Gráficas, que a partir del mes de junio asume la edición de los boletines informativos bimensuales del Club (con el Boletín Nº2), y en 1965 edita el primer almanaque de Club de Grabado, correspondiente al año 1966.

[9] Carlos Fossatti. Op. Cit.

[10] Boletín de Club de Grabado Nº 21, abril de 1970. Archivo Óscar Ferrando.

[11] El Boletín de Club de Grabado Nº26 (julio de 1972) contiene un editorial titulado **"Porqué somos antifascistas"**, declaración política que posiciona decididamente a la institución contra la inminencia del golpe de estado militar y contra la escalada de violencia que prefigura el terrorismo de Estado (Archivo Óscar Ferrando).

[12] En buena parte de la obra gráfica de González (sobre todo en la serie de "las novias") hay una intención de problematizar lo femenino en términos políticos reprimiendo los dispositivos metafóricos de la sensualidad, mientras que Afamado, por el contrario, despolitiza la feminidad mediante una estrategia formal que aspira a sublimarla . Pero ambas grabadoras –a las que se suma buena parte de la obra de Miguel Brescianocomparecen en la conformación de un frente estético muy característico de Club de Grabado, principalmente entre 1968 y 1973, siendo además, esos artistas, destacados en los concursos internacionales de La Habana.
Utilizo el neologismo "imagología" (pedido en préstamo al nuevo léxico de la medicina informática y nuclear) en el sentido de "universo de imágenes", a efectos de separar esta noción de la que implica el término clásico "iconología", referido al estudio simbólico de las imágenes según las prácticas analíticas derivadas de la escuela de Aby Warburg.

[13] El primer dibujo en offset es una ilustración de denuncia política realizado por Luis Pollini (Edición Nº 208, junio de 1971).

[14] La primer requisa de materiales y detención de artistas por parte de las llamadas Fuerzas Conjuntas tiene lugar en diciembre de 1973.

[15] Los festejos se realizaron finalmente en el Teatro del Círculo (debido al cierre del Teatro El Galpón) con la actuación teatral de Maruja Santullo, Enrique Guarnero y Alberto Candeau interpretando a Florencio Sánchez, y la actuación musical de Los Eduardos, Carlos Benavídez y Pajarito Canzani.

[16] Si bien esta era la postura estratégica dominante, había pensadores aislados que opinaban lo contrario. Tal el caso de Amanecer Dotta, quien en el Boletín de Club de Grabado Nº 16 (abril de 1967), escribe un artículo titulado "De lo que nos queda por hacer donde", entre otras cosas, declara: "Desterremos esa mentalidad pequeño-burguesa de llevar nuestra obra al pueblo. Estamos en el pueblo mismo..." (Archivo Óscar Ferrando).

[17] Club de Grabado de Montevideo. Archivoteca del Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo.

[18] El Primer Concurso Nacional de Artes Gráficas mereció el siguiente agradecimiento del Club de Grabado: "a la Unión de Artistas Plásticos de la RDA y a las Embajadas de Italia,

Bulgaria, Holanda, Yugoeslavia y Perú; así como también a Galería "U" de Montevideo, y al señor Enio Collazo". El segundo concurso contó con una beca a Italia (ganada por Fabruccini) y el tercero con una beca al taller de De Vincenzo en Buenos Aires (obtenida por Héctor Contte). Las exhibiciones del 4º al 6º Concurso (1979) ya no se realizan en la sede del Club, sino en el Instituto Italiano de Cultura que asume todos los costos. (Boletines de agosto 1974, agosto 1975 y diciembre 1975. Archivo Óscar Ferrando)

[19] El homenaje a García Lorca consistió en un recital a cargo del "Grupo 68" (dirigido por Carlos Aguilera) y el dedicado a Vallejo en una conferencia de la poeta Ida Vitale con la actuación de Nelly Goitiño, Roberto Fontana y Alberto Sobrino, realizados los días 11 y 12 de mayo respectivamente.

[20] XX Aniversario del Club de Grabado de Montevideo. Inauguración de la nueva sede. Programa de actos mecanografiado. Archivo Club de Grabado en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Montevideo.

[21] En diciembre de 1970 se realiza en Amigos del Arte una exposición de afiches y grabados cubanos organizada por el Club de Grabado con el patrocinio de la UAPC. En julio de 1972 se realiza en el Subte Municipal de Montevideo una exposición de afiches polacos contemporáneos. A esto debería agregarse la presencia de la revista Polonia, que tuvo amplia repercusión en los artistas gráficos nacionales.

[22] El Boletín Nº 23 (septiembre de 1970), da cuenta de un programa de enseñanza en la escuela de Club de Grabado que otorga una importancia fundamental al diseño tipográfico, realizándose ejercicios de "composición con letras" y culminando con un trabajo de equipo consistente en la realización de una carpeta de grabado de prosa o poesía (Archivo Óscar Ferrando). Esta línea de trabajo cobrará renovados bríos con los Concursos de Cuentos Ilustrados que se convocan entre 1978 y 1981.

[23] Junto a Ferrando, en 1974, se integraron al Club de Grabado Beatriz Battione y Marta Restuccia, al tiempo que Nelbia Romero abandonaba la institución para reintegrarse a ella dos años después.

[24] En 1976 la Comisión Directiva estaba integrada por Arón Vandel, Rita Bialer, Leonilda González, Rimer Cardillo, Óscar Ferrando y Jorge Sande.

[25] González se radica ese año en el exterior, y Cardillo continúa su taller particular fuera del Club de Grabado hasta 1979, año en que se radica en N.York.

[26] En 1977 tiene lugar una exposición de Club de Grabado en el Museo de Arte de Río Grande del Sur (Porto Alegre, Brasil), y al año siguiente 17 grabadores gaúchos exponen en Club de Grabado de Montevideo. En 1978 se realiza una exposición del Club en Santo Domingo (República Dominicana) y posteriormente en la galería Partes de Medellín (Colombia) en la que intervienen Nelson Avdalov, Salomón Azar, Beatriz Battione, Héctor Contte, Óscar Ferrando, Horacio Gómez, Melquíades Jater, Washington Rehermann, Marta Restuccia, Nelbia Romero, Ana Salcovsky, Alejandro Silveira y Alejandro Volpe. Ese mismo año se recibe en Montevideo una muestra del Taller de Vincenzo de Buenos Aires. En 1978 y en el marco del 25º aniversario del CGM también expone en el CGM Virginia Acosta, artista brasileña, residente en Río de Janeiro. En 1979 se realiza una exposición del Club de Grabado en la Sala de Cinemateca Uruguaya y luego esa misma exposición es trasladada a la ciudad de Colonia. En ella intervinieron Gladys Afamado, Claudia Anselmi, Beatriz Battione, Álvaro Cármenes, Héctor Contte, Mario D'Angelo, Gerardo Farber, Oscar Ferrando, Melquíades Jater, Ana Nuño, Mabel Pérez, Marta Restuccia, Nelbia Romero y Alfredo Torres.

[27] La última y más célebre de las imprentas contratadas fue Artegraf, propiedad de Nicolás (Cholo) Loureiro –uno de los cinco fundadores del Club- y de Hugo Bolón. Cuando en 1979 se crea el Taller de Ediciones de Club de Grabado en el altillo de la vieja casona, se recurrirá a la imprenta de Bolón únicamente para impresiones offset. En sus inicios, el Taller de Ediciones contó con la asidua dedicación de Mabel Pérez, y a partir de 1980 se incorporó Jorge Figueroa, cuando comienza a imprimirse la mayor parte del material en serigrafía.

[28] La confección de matrices mediante bricollage y moldeado, será cultivada también por Ana Tiscornia en los primeros años de la década del '80 trabajando sobre matrices mixtas de piedra artificial con base de yeso.

[29] Boletín Club de Grabado Nº 2. Junio de 1964. (Archivo Óscar Ferrando).

[30] Cass R. Sunstein **Internet, democracia y libertad**, Barcelona, Paidós, 2003; 78 -222 pgs.

[31] Claudia Anselmi, Elbio Arismendi, Enrique Badaró, Alvaro Cármenes, Mario D'Angelo, Gerardo Farber, Angel Fernández, Ana Nuño, Mabel Pérez, Ana Tiscornia, entre varios otros que se agregaron en los años siguientes.

[32] Son, principalmente, los casos de Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Ana Tiscornia y Alfredo Torres. Peluffo y Tiscornia se incorporaron al Club en 1980, mientras que Larnaudie y Torres ya lo habían hecho hacia 1977.

[33] La integración al Club de Enrique Badaró, que se desempeñaba también en la escenografía teatral, así como la presencia de artistas instaladores, propició planteos relacionados con el espacio real y sus problemas de representación. Al grupo Axioma lo integraban Onir da Rosa, Gerardo Farber, Ángel Fernández y Alfredo Torres, mientras que Retinas -creado en 1985- estaba integrado por Ingrid Ahlig, Cristina Casabó, Carmen Catalá, Marineta Montaldo, Sita Muhehlhein, Laura Severi, y en 1987 se incorporó Susana Olaondo. En su gran mayoría, figuras de asidua concurrencia a los cursos y reuniones de la institución.

[34] Ana Tiscornia, Olga Larnaudie, Claudia Anselmi, e integrantes de Retinas, asistieron durante un período a los cursos de semiótica de Fernando Andacht y a los de filosofía que dictaba Sandino Núñez. También participó, ocasionalmente, en alguna de las charlas de Andacht, Óscar Ferrando.

[35] Fossatti x once + Fossatti. Participaron: Alicia Asconeguy, Gladys Afamado, Claudia Anselmi, Enrique Badaró, Beatriz Battione, Álvaro Cármenes, Óscar Ferrando, Ana Nuño, Nelbia Romero, Ana Tiscornia y Alfredo Torres.

[36] En 1980 el gobierno cívico-militar pierde, a través de un plebiscito popular, la alternativa de reforma constitucional mediante la cual buscaba perpetuarse en el poder.

[37] Alianza a la que Óscar Ferrando, aplicando una vez más su clásico humor, denominó "Cincelcur" (Cinemateca, Circular, Club de Grabado), parafraseando la marca de cinta adhesiva.

[38] Félix Guattari - Suely Rolnik, **Micropolítica. Cartografías del deseo**. Tinta y Limón, Buenos Aires, 2008.

[39] En el Boletín Nº3 (segunda época), de Enero/Febrero de 1981, se le dedica un editorial al problema de las nuevas técnicas de impresión, el predominio del dibujo, y la necesaria superación del viejo mito del grabado xilográfico. Entre las notas del año 1981 que conservo en mi archivo personal con motivo de la exposición en Cinemateca, pueden encontrarse preguntas como: "¿Qué concepto expositivo nos une: el objeto como alegoría de las técnicas seriales, el grabado, o la mera impresión como "huella", aunque sea monocopia?; ¿importa más lo conceptual de las propuestas o su arraigo a técnicas artesanales de reproducción? [...]".

[40] En realidad, el primer grabado de edición mensual que mezcla el dibujo con otro tipo de signos de impacto visual (tachaduras, punteados, señalización en bandas inclinadas) corresponde a una serigrafía de Mabel Pérez (edición Nº 309 de noviembre de 1979).

[41] A ejemplos como "Demolición", una serigrafía de febrero de 1980, "Volar no es sólo de pájaros", de 1981, u otra sin título que realiza en septiembre de 1982, se agregan ediciones de 1983 entre las que se cuenta "Pirañas por años" (serie de bocas y peces) y otras que se editan hasta 1987.

[42] Los había también para niños y adolescentes dictados por Nelbia Romero, los cuales, al retirarse dicha profesora en 1988, continuaron bajo la dirección de Claudia Anselmi hasta el año 1991 inclusive.

[43] El taller de relieve estaba a cargo de Nelbia Romero, el de hueco a cargo de Héctor Contte, y el de serigrafía a cargo de Óscar Ferrando. Los cursos de Experimentación y Formación Plástica estuvieron, entre 1980 y 1989, a cargo de Gabriel Peluffo, de Ana Tiscornia y, sobre el final de ese período, a cargo también de Mario Sagradini (en los correspondientes al Primer Año), y a cargo de Enrique Badaró los correspondientes a Segundo Año.
Entre 1986 y 1989 asistieron a los cursos y/o realizaron ediciones algunos jóvenes que luego prosiguieron en sus respectivos campos de actuación artística, como Claudio Bado, Patricia Bentancur, Inés Olmedo, Mónica Packer, Fidel Sclavo, Ariel Seoane, Fernando de Souza, Cecilia Vignolo, Gustavo Wojciechowski, entre otros.

[44] La revista tuvo como responsables a Gerardo Farber y Ana Tiscornia durante sus dos años de publicación (8 números, hasta noviembre de 1987). En junio de 1988 aparece "Grafito", una suerte de nuevo boletín de Club de Grabado, bajo la conducción de un equipo editorial coordinado por Óscar Ferrando (tuvo 4 números, hasta octubre de 1989).

[45] En esos momentos, Club de Grabado había obtenido una apreciable cantidad de piedras litográficas en desuso pertenecientes a una antigua imprenta de la zona del Parque Rodó, y Álvaro Cármenes tomó la iniciativa de instalar y hacer funcionar un taller de impresión litográfica sobre la base de esos insumos.

[46] Todos los documentos que se transcriben a continuación pertenecen al archivo personal de Óscar Ferrando.

[47] A favor de la corriente de opinión liderada por Álvaro Cármenes y Óscar Ferrando votaron, además de ellos, Ángel Fernández, Beatriz Battione y Héctor Contte. A favor de la liderada por Nelbia Romero y Ana Tiscornia votaron, además de ellas, Claudia Anselmi y Mónica Packer.
A mediados de enero se formalizan las renuncias de Romero y de Tiscornia, así como el alejamiento de la artista y colaboradora Marineta Montaldo. El nuevo Consejo elegido estuvo integrado por Alvaro Cármenes (Secretario Gral), Beatriz Battione, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Óscar Ferrando y Mónica Packer. (Grafito Nº1, junio 1988).

[48] Una de las últimas actividades importantes que lleva a cabo Cármenes en el Club, fue la organización del Primer Encuentro Internacional de Grabado de Montevideo que tuvo lugar en el Museo Nacional de Artes Visuales a fines de 1988. Intervinieron grabadores de Brasil (es de destacar la presencia del "Núcleo de Gravura" fundado en 1984), Argentina y Uruguay. Ese mismo año se realizó una muestra de CGM en el Museo de Arte de Río Grande do Sul, y Óscar Ferrando dictó cursos en el Atelier Livre.
En 1989, Álvaro Cármenes y Óscar Ferrando fueron invitados por la Secretaría Municipal de Cultura a dictar cursos en el III Festival de Arte de Porto Alegre que se desarrolló en el Atelier Livre da Prefeitura. Ferrando, que había sido convocado, además, a una mesa redonda sobre el Festival en el Canal Bandeirantes, aprovechó esa situación para participar en el "I Encuentro Latinoamericano de Artes Plásticas", organizado por una dependencia de Cultura del Gobierno del Estado de RGS (en el que participaron Gustavo Alamón, Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Nelbia Romero y Ana Tiscornia. Fue la última vez que el Club de Grabado de Montevideo marcó presencia institucional -a través de la intervención de Ferrando- en Río Grande del Sur.

[49] A los archivos de actas desde 1953, deben agregarse otros materiales de incalculable valor testimonial y artístico.

[50] Al finalizar la década de los años ´90 los teatros El Galpón y Circular ponen en marcha un plan de rescate del socioclubismo que, bajo el nombre de "Socio Espectacular" comenzó a sumar otras instituciones teatrales, cinematográficas, editoriales y deportivas, constituyendo actualmente un amplio conglomerado que ofrece ventajas económicas bajo la consigna de "ser socio del espectáculo". Si bien se presenta como una reconstrucción de la "cultura independiente", se aparta de las características históricas de ese campo, ya que hoy no se pretende un vínculo interactivo con el asociado más allá del Facebook. Es el inocultable triunfo debordiano de la sociedad del espectáculo. No obstante, el texto de presentación de "Socio Espectacular" en internet trata de revivir la retórica de los años sesenta: "El socio Espectacular demostró, finalmente, que podíamos resistir a una crisis económica y a una invasión cultural sin precedentes. No fue fácil convencer que vientos nuevos eran posibles, que aun estaban ahí los molinos y que nos sobraban Rocinantes".

Con Ana Tiscornia: "Enseguida vuelvo"

"Enseguida vuelvo" es el título que la artista le dio a su primera muestra en Nueva York, (ciudad donde reside desde 1991), y parece sintetizar el sentimiento de quien dice "yo no me fui nunca". En sus instalaciones, sus obras en papel, sus objetos, se respira esta yuxtaposición de los dos mundos. Formada en la Facultad de Arquitectura, en el taller de Guillermo Fernández, y en el clima cuestionador del Club de Grabado de Montevideo (ver al respecto nota de Gabriel Peluffo en este número), la obra de Tiscornia conjuga con rigor la reflexión conceptual y el cuidado formal dado en la elección de los materiales, o el tratamiento utilizado para la concreción de sus trabajos.

Gerardo **Mantero**

¿Qué importancia le das a las tradiciones, a la continuidad en el arte y la cultura, esa especia de carrera de postas, en un momento de inflexión como el que estamos viviendo?
Ese corte se puede inscribir también como un corte histórico.

Exacto.
Por un lado, lo que vos decís, continuidad, de alguna manera a mi me parece que falta también. A veces encuentro que hace falta que las personas involucradas con el arte reconozcan en qué tradición se inscribe su trabajo. Que entiendan que, excepto quizás un genio, la mayoría de los artistas tienen tradiciones en las que se inscriben y que siempre es bueno saberlas, estudiarlas. No para descubrir la pólvora sino para establecer un diálogo, acercarte, separarte o reformular esa tradición. También podemos hablar de un corte con la linealidad de los años sesenta en lo que respecta a la mirada histórica. La Posmodernidad es la que hace ese corte. Si tenemos en cuenta que hoy en día ya estamos hablando de la Pos-posmodernidad, en el sentido de que esos conceptos también han sido revisados, eso también es un soporte de esa realidad, que no me parece algo negativo sino un fenómeno a estudiar. Lo que si creo importante es revisar en qué tradición se inscribe nuestro trabajo. Una diferencia que encuentro cada vez que vuelvo, y quizás esté dado por las características del mercado, por el circuito u otros factores, es la ausencia de una disciplina de trabajo muy intensa. Los artistas que yo veo en Nueva York trabajan enormemente. Yo misma trabajo como una bestia y, al menos a mis ojos, avanzo muy poquito en el desarrollo de mi obra. Pero trabajo en forma muy intensa sobre lo mismo.

Te formaste en la Facultad de Arquitectura y en el taller de Guillermo Fernández.
En la Facultad, en el taller Fernández y en las actividades del Club del Grabado. En lo específico del grabado, porque la técnica la aprendía ahí, pero especialmente en las actividades que se hacían en el Club. El Club tenía todas esas instancias de discusión para las ediciones mensuales y en la época en que yo estuve habíamos creado un espacio abierto donde todos presentábamos trabajos y todos también los discutíamos. También lo hacíamos cuando había una exposición o cuando se hacía un envío. Esa práctica de la discusión yo la reconozco como una parte importante de mi formación. Bien importante.

Decidís irte del país en el año '92.
En el '91.

¿Y por qué esa decisión?
Fue una conjunción de cosas. Digamos que yo sentía que acá había terminado una etapa, porque se cerraba el período de la dictadura, y uno sentía que llegaba el momento de definir un proyecto distinto culturalmente. Por otro lado, cuando se cierra este ciclo yo empiezo a salir al exterior. Viajo primero a la Habana, a su segunda Bienal, donde participo como artista. Después gané el premio Paul Cézzane y viajé a Paris con la beca. Esos años fueron también mi apertura al exterior, el darme cuenta que hay otro mundo...

…Un mundo ancho y no tan ajeno.
Exacto, descubrir que el mundo es ancho. Eso me despertaba mucha curiosidad y mucho interés. Veía un mundo que no me era tan accesible estando acá en Uruguay. Después se sumaron circunstancias personales que me ayudaron a tomar esa decisión. Esa decisión que no fue tal. Yo nunca decidí irme. Parece cómico que te diga, después de veintinueve años de vida afuera, *"yo no me fui nunca"*. Lo que hice es que se prolongaran mis paseos y ahora tengo veinte años viviendo en Nueva York. Pero mi referente uruguayo es muy fuerte.

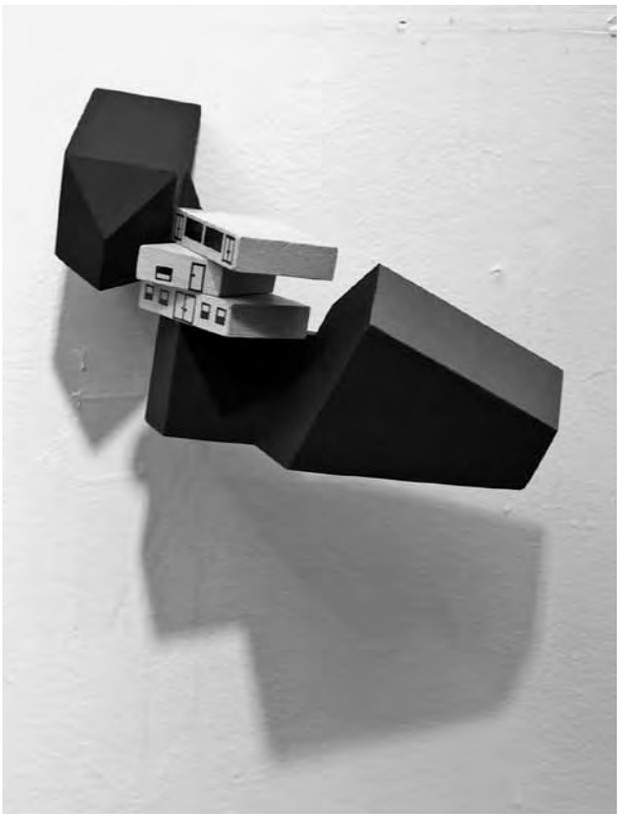
¿Cuál fue la sensación que tuviste ante el escenario de uno de los lugares más emblemáticos del arte como es Nueva York?
Bueno, para mí era una oportunidad única, en el sentido de que tenía tantas cosas para ver y para pensar… así que lo primero fue eso: me di cuenta que uno podía convertirse en un diletante y pasarse la vida con eso. Pero rápidamente surge la pulsión de hacer lo tuyo y la reflexión acerca de tu trabajo entra en un diálogo con todo eso y también en un diálogo con las demandas de ese momento específico con respecto a tu identidad. Me pasó particularmente con la Nueva York de mi llegada, donde los temas de la identidad estaban sobre el tapete, Latinoamérica se vuelve también un tema, y un tema bastante esteriotipado, pero por consiguiente polémico, en el cual uno se siente con la necesidad de meter la cuchara. Por otro lado esa Latinoamérica es un descubrimiento también para mí, en la posibilidad de cercanía con el Sur. Yo he tenido mayor cercanía con Latinoamérica desde que estoy afuera que cuando vivía acá. Es entonces un momento fermental para que uno se empiece a interrogar mucho sobre si mismo. Cuando tú estás aquí no te preguntas tanto sobre tu identidad, te haces otras preguntas, pero la identidad es una cosa asumida: *"chau, yo soy otra uruguaya"*. Sin embargo, cuando estás fuera del país, empezás a indagar, *"¿qué quiere decir ser uruguayo?"* y eso es una cosa más complicada. Digamos que al principio mi obra tiene, por unos cuantos años desde que me fui, mucho que ver con eso. Sin ir más lejos, las primeras dos exposiciones que hice después de estar viviendo en Nueva York se titulaban "Enseguida vuelvo" y "Enseguida vuelvo II". Entonces es muy fuerte, y yo creo que hasta hace bien poco que empiezo a socializar esa cosa más subjetiva y personal, o más local, territorial con relación al Uruguay.

¿Cómo fue el tránsito para profesionalizarte o insertarte en ese medio? ¿Cómo llegaste a trabajar en galerías o a dar clases en la Universidad?
Bueno, trabajar con galerías ha sido un proceso lentísimo para mí, entre otras cosas porque, claro, cuando yo me fui tenía treinta y nueve años y había crecido con ciertas ideas con respecto a ese medio. La primera idea era una suerte de malestar con el mercado, la segunda idea, que era vergonzoso participar en el mercado y la tercera, más pedante aún, era poco menos *"que me vengan a buscar"*. Que te venga buscar alguien en Uruguay, donde hay diez, resulta fácil, porque más o menos todos nos conocemos y nos salimos a buscar los unos a los otros, pero que te vengan a buscar en un lugar como Nueva York,

donde hoy en Manhattan hay cuarenta y ocho mil artistas, no está tan fácil. El tema es que esas cosas, esas ideas sobre el mercado, se te hacen carne. Esa forma de pensar es un poco lo que sos y por lo tanto la idea de que yo iba a salir a buscar una galería me resultaba impensable. Ni sabía cómo hacerlo, ni sentía la necesidad de hacerlo y probablemente me daría vergüenza hacerlo, por lo cual, no lo hice nunca y por lo tanto voy muy lento, porque nadie me vino a buscar… Al mismo tiempo, como desde el año '96 empecé a trabajar enseñando en universidades y cada vez con más trabajo estable, con una posición full time desde hace un tiempo, tenía resuelto esa parte de mi vida económica, a la vez que estaba aprendiendo mucho. Así que tampoco tenía esa sensación de *"tengo tanto que dar"*. Cuando uno ve tanto arte, eso también es otra cosa que se pregunta: *"bueno, a ver, ¿qué es lo que tengo yo para decir?"*, porque no me voy a poner a hacer algo que ya está ahí, e incluso es mejor que lo que yo puedo realizar. Ese proceso fue largo y lento y recién ahora tengo algunas galerías. No tengo galería en Nueva York, tengo una galería en Miami, tengo otra en Milán, pero no es que mi fuerte sea el mercado. Es una cosa que se está armando.

¿Cuál fue el primer análisis que hiciste de ese escenario? ¿Por dónde iban las cosas en la Nueva York de tu llegada?
Por todos lados… literalmente.

Debe ser difícil interpretar esa realidad.
Efectivamente. Había muchas cosas que yo no entendía para nada. Se daba la situación que muchas cosas no las entendía, pero tampoco me atraían en lo más mínimo, pero también veía muchas otras, que tampoco entendía pero que me interesaban mucho. Entonces mi proceso con esas cosas fue tratar de acercarme a estudiarlas. A medida que una va investigando más se va dando cuenta que para que el arte funcione debe darse una dosis muy importante de "des familiarización", que interesa desde el momen-



to en que alguien está proponiendo una mirada diferente sobre el mundo. Si todos planteáramos la misma visión, no tendría el más mínimo interés. Esta diferencia es lo que cada uno tiene para decir. Si uno no tiene un punto de vista diferente, que ofrezca alguna carga para reflexionar, parecería que no tiene nada para decir, porque está todo ahí. En la medida en que su óptica es no convencional, no familiar, genera un punto de vista diferente que llama al espectador a detenerse. Porque el espectador no se detiene en lo que ve o tiene todos los días, se detiene en lo que lo inquieta, lo que no tiene una respuesta inmediata. Yo me daba cuenta que ese estaba siendo mi propio proceso y decidí que todas esas cosas, en las que encontraba un misterio interesante, las debía investigar y como siempre pasa, en la medida en que las estudiaba más, se "des - rarificaban", las entendía más y gozaba mucho ese proceso de irlas interpretando.

Supongo que hay espacios para todos.
Para todos, si. Hay desde galerías "bazares", por llamarlas de alguna manera, hasta una enorme cantidad de galerías muy interesantes que te dan vuelta la cabeza, más todos los museos, resulta una experiencia muy movilizadora, muy rica, muy dinámica, donde uno sale a ver exposiciones y vuelve con muchas ganas de trabajar.

Si bien decías que nunca te fuiste del todo, igualmente la distancia siempre implica otra mirada sobre nuestro país, ¿cómo se plantea esa reflexión, después de tantos años, sumado al hecho de que venís a Uruguay con frecuencia?
En primer lugar, yo miraba todo eso y, a mediada que iba aprendiendo sentía: "*¿por qué no pude tener todo esto antes?*". Pero al mismo tiempo era conciente de que si yo lo hubiera tenido antes, también mi reflexión habría recorrido carriles diferentes llevándome a otras conclusiones, o sea, se daba una suerte de desacomodo. Después, todos los cuestionamientos iniciales con respecto a Uruguay y al tema del arte eran muy emocionales. Uno empieza a pensar en la cantidad de amigos que quedaron acá, que están en la misma, en el mismo proceso que hizo uno y que, en fin…

Les "falta esa pata".
Si, les falta esa pata, claro. Entonces yo quería que todo el mundo viajara, se abriera al exterior, y al mismo tiempo se empieza a dar ese proceso que te decía hoy: la reflexión acerca de *"quién soy"*, "*qué significa el Uruguay"*, *"qué significa esa experiencia o ese desplazamiento"*. De la misma forma en que anteriormente decía que hice aquellas dos exposiciones llamadas "Enseguida vuelvo", llegó el momento en el que me concentré en reflexionar acerca de ese desplazamiento relacionado con la propia historia del Uruguay, me interesé en una revisión de la "historia no oficial". Fue en ese momento que hice una exposición aquí, en el Cabildo.

Recuerdo dos instalaciones: esta que decís del Cabildo y otra, hace unos cinco o seis años, en el Centro Cultural de España.
Se llamaba "Sin aviso".

En tu obra existe una gran preocupación por el lenguaje formal. No hay descuido, hay reflexión y un cuidado en el tratamiento del lenguaje.
Yo pienso que, más allá de cómo lo hago yo, y de si está bien o está mal, si logro desarrollarlo en su totalidad y demás, desde mi punto de vista es importante que haya una consistencia entre el concepto de la obra, la idea generatriz y una resolución que funcione con esa idea. Para ello es indispensable reflexionar al respecto de las posibles resoluciones formales y trabajar alternativas. Si uno dice, *"esto podría ser así"* y plantea un dibujo, un objeto o una instalación e interroga a cada una de estas posibilidades, de pronto encuentra alguna respuesta que diga *"esta opción es mejor como salida"*. Y una vez que encontraste cuál es esa salida, tiene que estar bien hecha, por llamarlo de alguna forma Tiene que estar suficientemente elaborada. Yo tuve aquí una formación con Guillermo Fernández que privilegiaba lo formal completamente. Yo agradezco eso enormemente, en el sentido de que me dio herramientas para descubrir esas cosas. Me brinda recursos para leer los aspectos formales de una obra, así como también me permite poder estructurar mi propio trabajo. Por otro lado, los aspectos conceptuales, las herramientas de análisis, vienen más por el lado de esas discusiones del Club del Grabado que te mencioné antes, con Gabriel [Peluffo], Olga [Larnaudie], porque ahí había un análisis de esta relación. Y luego por todo lo que vi, leí, estudié, estando en Nueva York. Incluso porque la propia docencia universitaria también te hace estudiar mucho y a la vez te permite compartir el espacio con colegas que son artistas muy activos y se da una interacción enriquecedora… Hay un espacio ahí en el que uno está permanentemente educándose y al mismo tiempo reflexionando, vos mismo estás actuando de elemento conductor entre estos aspectos, con tus intereses y tu reflexión y tu definición acerca de cuál es tu rol. Todo esto lleva a que, a veces, yo misma tenga que luchar en contra de esas soluciones formales. El no ser formalista para algunas soluciones no implica que haya que trabajarlas menos. A veces pienso que algunas obras las tendría que trabajar más, pero para "desformalizarlas", para hacer la pieza más afín con la idea. Esas luchas todos los artistas las tenemos. Por ejemplo, cuando yo me fui del Uruguay, trabajaba en arquitectura. Era el esqueleto de mi trabajo, aunque tenía otras actividades, como la docencia y otras cosas. Pero se puede decir que vivía de la arquitectura. En el momento en que viajo, la tensión entre la arquitectura y el arte se estaba volviendo un conflicto para mí, porque quería dedicarme cada vez más al arte, pero para lograr la independencia económica que me lo permitiera, debía dedicarme cada vez más a la arquitectura. Cuando me fui del Uruguay hice una gran ruptura con la arquitectura, no quería ni oír hablar de ella, e incluso por unos cuantos años, si bien disfrutaba algunas cosas referidas con la arquitectura, no puse ningún énfasis en estudiarlas ni estaba

muy actualizada en la materia. Luego, y paulatinamente, una vez que pasó esa etapa y me puse a trabajar, me daba cuenta que tampoco podía sacar de mi propia obra la influencia de mi formación en arquitectura. Era otra lucha esa. Hasta que, en los últimos años me reconcilié con la arquitectura. Manhattan además hace algunos años, se ha vuelto un escenario de propuestas arquitectónicas muy atractiva, todo el "grupo de los diez" grandes arquitectos tiene un edificio en este momento. Entonces claro, eso también genera interés, atracción y es el momento en que empiezo a reflexionar más, que vuelvo, que me reconcilio, que pienso y que de alguna forma me doy cuenta que yo, en lugar de luchar en contra de ese lenguaje arquitectónico en mi obra, tengo que aprovecharlo. Pensar los significados de ese lenguaje…

¿En qué universidad impartís clases?, ¿Cómo se encara la educación en dicho centro educativo y cuales son los objetivos que allí se persiguen?
Doy clases en State University of New York, College at Old Westbury. El objetivo central es que el alumno encuentre su propia voz, entienda qué es lo que tiene para decir, y desarrolle su capacidad para redefinir el lenguaje en sus propios términos y en acuerdo con los conceptos que propone.
Es un proceso muy rico, de discusión. No es solo conmigo. Conmigo discutieron durante el año, pero el día que el alumno tiene que presentar y defender su proyecto, ahí estamos todos los profesores, y obviamente no estamos todos de acuerdo. El muchacho está sometido a la discusión y al punto de vista de uno y de otro. Y al final del semestre nuevamente. Y cuando se le califica, lo hacemos todos en conjunto. De pronto uno tiene un poco más de voz porque fue el que trabajó con el alumno todo el año y puede decir *"este muchacho trabajó con mucha energía"*, o por el contrario, *"esta persona no hizo nada"*, pero la evaluación tiene todas esas miradas. Me pasa muchas veces que el alumno me dice: *"pero este profesor me dijo esto, y aquel otro exactamente lo opuesto"*, y bueno, ¡de eso se trata! Va a ser el alumno el que resuelva qué es lo que le interesa de esas opiniones. Es una diferencia abismal con el tipo de educación que tuvimos nosotros. Una educación de "una versión" que nos obligaba a pensar y elaborar todas las críticas solos.

En Estados Unidos (y en Nueva York en particular), ¿qué papel juega lo institucional: los museos, las fundaciones, las revistas especializadas, etc.?
Lo institucional prácticamente es todo, no sólo el museo, sino todo el sistema del arte, la bienal, el mercado, la feria, el coleccionista, la galería, a menudo el propio artista, el curador, el crítico. Es un tejido difícil de destejer. Y su papel es tan importante que te diría que funcionar fuera del sistema de lo institucional es imposible.

En una ciudad considerada de las más cosmopolitas y multirracial del mundo, ¿qué visión se tiene del arte latinoamericano?
Hoy por hoy no hay una visión monolítica respecto al arte latinoamericano. Hay quienes tienen una mirada muy estereotipada de lo latinoamericano y hay quienes cuestionan la noción del arte latinoamericano, por nombrar dos extremos del espectro. Así como el sistema institucional es inevitable, ese mismo sistema está permeado por estas diversas apreciaciones y por las oscilaciones del mercado.

Cuando recordás a Uruguay: ¿visualizas una imagen determinada, te acordás de alguna persona en particular? ¿Existe algún artista que encarne tu visión o sentimiento hacia nuestro país?
Cuando recuerdo al Uruguay, que es todos los días y a cada rato, es como si pensara en mi familia. O mejor dicho, yo pienso en uruguayo. Me cuesta decir que hay un artista en particular que defina mi sentimiento hacia nuestro país, porque pienso que de alguna manera todos lo somos. Por darte un ejemplo, hoy me llegó una publicidad de la Galería El Paseo, que mostraba a los artistas que presentará en la Feria de ArteBA, en Buenos Aires, Barcala, Ramos, Maggi, Vila, Uribe y yo. En la publicidad venia una foto de una obra de cada uno, y yo después de verlo pensé, ¡qué uruguayos que somos todos! Eso es más allá de dónde vive o vivió cada uno.

El arte contemporáneo es objeto de discusión en el mundo; vivís en un centro neurálgico, desde donde emergen tendencias, modas y juicios críticos ¿Qué opinión te merece, el arte y su contexto en la actualidad?
La posmodernidad o la pos-posmodernidad, a mi juicio, tiene una ventaja respecto a la modernidad y es que las corrientes no se suceden y se validan o invalidan linealmente. Está claro en el presente, que cosas diferentes pueden existir simultáneamente y ser válidas a la vez. Eso hace la cosa menos dogmática y más enriquecedora. A mi me interesan muchas cosas que coexisten en el arte contemporáneo, y que no necesariamente son afines entre sí, ni afines a mi propia obra, o a mi propia postura. Una de las cosas que aprecio de mi experiencia de vida en Nueva York, es vivir en medio de una diversidad cultural, conocer e intercambiar ideas con gentes muy distintas. Es obvio que una diversidad cultural no puede resultar en un arte único. No me interesa mirar lo que se produce en términos de modas o tendencias, sino que lo que me apasiona es descubrir obras que me gustan, artistas que tienen una mirada peculiar, que me hacen pensar, que me interrogan, que me inquietan, o que me movilizan.

Identidades y ficciones:
el papel de las **artes visuales** en la **construcción** de la **idea de nación**

El marco del bicentenario de la batalla de Las Piedras y el contexto revolucionario en el que se inscribe, abre la puerta para la reflexión sobre las construcciones que amalgaman nuestra identidad y dentro de este ámbito, el papel que jugaron las producciones artísticas en el acervo visual del "pasado heroico". En tanto creadoras de una iconografía fundacional en el siglo XIX o como espacio de beligerante diálogo en el presente, las artes plásticas actúan como piezas claves dentro de un ejercicio de memoria o desmemoria donde la construcción oficial sustituye con frecuencia el análisis historiográfico.

Verónica **Panella**

"¿Cuáles son nuestras raíces
si soy un árbol podado?
Si somos canto rodados
si somos las cicatrices
si somos los infelices
que no son de ningún lado" [1]

Introducción: amalgamas y fisuras en el relato histórico no académico.
"Es la voz de la patria... Pide gloria...
Yo obedezco esa voz. A su llamado"[2]

El 28 de Febrero de 1923, en el último día de la presidencia de Baltasar Brum, se realiza el acto de inauguración del monumento a Artigas en la plaza Independencia de Montevideo. Pocas veces el emplazamiento de una escultura dio lugar a un proceso tan largo y accidentado, que incluye una ley del gobierno de Máximo Santos en 1883 otorgando el presupuesto para erigirla como homenaje al "fundador de nuestra nacionalidad", la colocación de la piedra fundamental en 1884, el traslado de la efigie de Joaquín Suárez, primer monumento montevideano, desde la plaza Independencia a su destino actual de Agraciada y Suárez para "abrir espacio" al nuevo héroe[3] , un polémico concurso, iniciado en 1913, que daría como resultado final la aprobación del proyecto del italiano Ángel Zanelli[4] y, por fin, la realización de la obra que conocemos. Este anecdotario de la compleja gestación del famoso monumento ecuestre resulta ilustrativo acerca de las dificultades materiales que suponía intentar dotar de un pasado heroico a la identidad nacional. Eso sucedía porque, precisamente, los propios elementos del relato eran difíciles de conciliar, como por ejemplo el lugar otorgado a la gesta artiguista, que en la mayor parte del siglo XIX, fue considerado un período innombrable de la historia, ejemplo de barbarie y anarquía. En proceso similar al vivido por la mayoría de los aún nóveles Estados latinoamericanos de inicios del siglo XX, la cercanía de sus centenarios o similares conmemoraciones, ponían de manifiesto la necesidad de unificar, consolidar y difundir relatos históricos carentes de fisuras donde albergar el sentimiento de nación, aún bastante impreciso, a la vez que dejaba en evidencia el crisol de intereses que dificultaban los acuerdos. Sin embargo, el uso

"La gran ficción". Alejandra González, Aldo Baroffio. Gran collage digitalizado. 2010.

político del pasado con el fin de afirmar el sentimiento nacional, no exigía tanto un grado de exactitud científica en el análisis histórico como la promoción de sentimientos de adhesión patriótica. El mismo ejemplo de la plaza Independencia da cuenta de un concierto de elementos antagónicos a fin de lograr efectos propagandísticos, engarzando en dudosa secuencia el monumento al líder de un proyecto federal en una plaza llamada "Independencia", y vinculando además al responsable del "Reglamento de Tierras" con la ciudad de Montevideo, particularmente antiartiguista durante el proceso revolucionario, en un ejemplo bastante claro de cómo el relato oficial de la época podía llevarse por delante y sin mayores problemas, veinte años de proceso revolucionario y otro tanto de contradicciones históricas en busca de un relato unificado y funcional.

Elementos del contexto histórico: tal relato para tal presente

"Narren tus nuncios al heroico pueblo,
La divina leyenda de sus padres"

Si acordamos tomar el ejemplo de la inauguración del monumento a Artigas como punto de inflexión, nos encontramos, más allá de la permanencia de debates[5], una reciente pero relativamente sólida tradición iconográfica nacional de unos cuarenta años de desarrollo, instalada y propagada como veremos a continuación, en las sendas cajas de resonancia que resultan ser elementos de uso cotidiano, como los billetes, los sellos o los artículos de uso escolar. Atendiendo el planteo del profesor Carlos Demasi, podemos afirmar al respecto que *"la comunidad construye su identidad a partir de un determinado momento. La identidad de la comunidad cambia en el tiempo y entonces también cambia el relato de sus orígenes."*[6]. Se hace necesario entonces retrotraernos a la génesis histórica de la construcción identitaria y a los elementos de la realidad, económica, política, social y cultural que actúan como motores de dicha construcción. La necesidad de elementos de cohesión patriótica responde a los requerimientos generados por el llamado proceso de Modernización , cuyas décadas claves, en el planteo del historiador José Pedro Barrán son las tres últimas del siglo XIX, implicando un complejo entramado de transformaciones que apuntan al acompasamiento productivo local a las exigencias de los países europeos, el disciplinamiento[7] de las costumbres, la difusión a todos los sectores de la población de valores burgueses como el respeto a la propiedad privada y como elemento no menor, la construcción de una identidad que amalgame lo que hasta ese momento era el concierto de pulsiones individuales. Para cumplir estos fines y paralelamente al perfeccionamiento de la coacción física, se desarrollan mecanismos que favorezcan la interiorización de una nueva forma de sentir y actuar. Se trata de un programa enfocado a formar "nuevos ciudadanos" que, sujetándose a un poder general y superior y no a la veleidad del caudillo local y de turno, adscriban un compromiso con la entidad "patria": *"Con la modernización de sus estructuras productivas, cristaliza la organización moderna del Estado centralizado y se construye un discurso nacional de legitimación. Se define así un espacio social en que los individuos se identifican como miembros y se refieren a si mismos en la primera persona del plural".* [8]
Es precisamente en este cambio de mentalidad, proceso complejo donde los haya, que nos encontramos con la creación visual de un panteón heroico común, como una iniciativa didáctica, análoga en espíritu a los objetivos de la Escuela Vareliana. En un proceso que trasciende la realidad uruguaya, el peso de la imaginería patria cumple un rol protagónico, *"… la segunda mitad del siglo XIX confirmó, en términos de imágenes, la necesidad de crear una memoria épica, que diera cuenta de aquellos personajes y eventos que marcaban la pauta en la orientación de la historia nacional que ese estaba armando (…) El arte, cargado con un fuerte contenido ideológico, debía cumplir roles definidos"*[9]. Si bien la función didáctica de las imágenes no es para nada nueva en la Historia del Arte, lo cierto es que las artes visuales generaron verdaderos programas de acción que involucraban la pintura, la estatuaria, la arquitectura y el urbanismo enfocados en la creación de contenidos visuales al relato histórico oficial.

Una imagen, una verdad: positivismo y nacionalidad en la pintura de Blanes

"La patria, redención ya consumada,
Exige el culto de sus hijos fieles"

Más allá de la importancia o interés que supongan los ejemplos vinculados a la estatuaria, hablar de la creación de un imaginario visual para esta suerte de génesis nacional, nos remite necesariamente a la obra histórica de Juan Manual Blanes, desde el momento que dos de sus principales pinturas, **"El Juramento de los Treinta y Tres"** (1877) y **"Artigas en la ciudadela"** (1884) fueron posteriormente, y por decreto, consagradas como imágenes oficiales del relato histórico y en lo que respecta a la elección del tema, son ejemplo *"de una pintura que retoma los grandes episodios de la historia, y mediante la reconstrucción detallada de la escena y los personajes, ofrece un registro testimonial que se transforma en metáfora útil del sentimiento de nacionalidad".* [10] Por otra parte, ambos cuadros son el resultado de un verdadero relevamiento arqueológico de datos y elementos por parte del artista, (investigación que trasciende la conocida anécdota del traslado de arena de la Agraciada a su estudio), más allá que en el resultado final de sus obras se tome sendas licencias compositivas[11]. Se buscaba respaldar la construcción visual con

Fragmento de "La gran ficción", 2010.

la formalidad del documento escrito, aspecto que, en el caso de la figura de Artigas, se vincula a la urgencia de dotar de rostro al héroe recientemente consensuado, logrando de esa manera, imprimir un estatus de verdad a la imagen física elegida, además de dotarlo de elementos (el uniforme de Blandengue, la cercanía con la ciudad fortificada, el porte firme pero sereno) de legalidad civilizada, tan caros al modelo.

Esta búsqueda de una verdad única, enraíza también en las posturas positivistas que ganan espacio hacia fines del siglo XIX y a las que el artista adscribía en su*"condición de miembro fundador de la Sociedad de Ciencias y Artes en 1876 (…)"* condición que, " *en tiempos de recia predominancia intelectual del espiritualismo romántico, permite ubicarlo en el entorno de los cultores de una actitud esencialmente "positivista", pero imbuida, por cierto, de un impulso idealista destinado a sublimar éticamente los objetos de su representación artística"*[12]. Verdad absoluta nimbada de trascendencia, ¿qué mejores ingredientes puede pedir un imaginario visual heroico? Solo resta aplicar la lección aprendida de la pintura histórica de David y componer la teatral escena que en el caso de **El Juramento…***"…logra una homogeneización en la que los elementos étnicos son 'licuados' en la generalidad del gentilicio 'oriental' diferenciado oportunamente del brasileño y del argentino"* [13]

Función didáctica y difusión popular: el alcance de la imagen disciplinada

"El santo juramento
De Muerte ó libertad, firme, grandioso,
Que da a los hombres de virtud ejemplo"

Tan importante como dotar de imágenes heroicas y escenarios teatrales con las que la imaginación popular pueda identificarse, es encontrar los espacios de difusión para las mismas. Si bien estamos hablando de otro Montevideo, de interacciones más directas, como lo indicaría el hecho de que el cuadro **"El juramento en la Agraciada"** se expone durante un año en el taller particular de Blanes, donde es visitado, según las crónicas por cientos de personas, las estructuras de difusión con intenciones de permanencia debían plantearse un alcance nacional. En este sentido, y precisamente con el objetivo de complementar a la pintura histórica en la construcción de la nacionalidad, Blanes tiene otro proyecto: el del museo como ámbito de consagración del relato del pasado oficializado por el Estado y con claro fin pedagógico, proponiendo *"fundar la 'museopatria': un ritual que identifica en un solo acto simbólico la tradición de las Bellas Artes con la tradición política del Estado Nación. Un Museo Nacional que (…) construya a su propia manera los íconos de la historia reciente del país"*[14]

No obstante esta propuesta, los engranajes del mencionado disciplinamiento extendían su alcance a ámbitos más populares, los más necesitados de ser "encorsetados" dentro de los nuevos valores. Según plantea Isabel Wschebor, al hablar de *"…nuevos dioses 'sin aura', cuya primera monumentalización fue tan efectiva para el imaginario liberal que permaneció diluida en billetes de banco(…) y en las hojas Tabaré (…)"*[15]. Postulado este que recoge y profundiza Hugo Achúgar, destacando el papel didáctico que estas herramientas de difusión masiva, especialmente los billetes de banco, cumplen en el grueso de la población: *"…es en lo cotidiano, es en el escenario y la utilería de la vida ciudadana que el Estado va a intervenir acuñando monedas, emitiendo papel moneda, imprimiendo sellos postales y donde va a encontrar el lugar apropiado para continuar su labor de consolidación del imaginario nacional"*[16]

Será el manual escolar, sin embargo, una de las herramientas de mayor alcance ya que actúa dentro de una estructura mayor de difusión de valores como es la ya mencionada escuela vareliana: "*En Uruguay, los textos escolares han constituido una suerte de 'catecismo fundacional' del nacionalismo más popular. Ellos han sido una herramienta central en el proceso de sacralización civil de ciertos rasgos de la vida comunitaria al difundir rituales públicos, liturgias cívicas y simbologías populares…"* [17]. Atendemos, en este sentido, a los elementos visuales de

Artigas fastfood. Alejandra González, Aldo Baroffio, 2010. Fotografía de Cecilia Nan.

dos obras emblemáticas de la educación pública, con primeras ediciones a inicios del siglo XX pero en vigencia al menos hasta la década del '50, como son el ***"Ensayo de Historia Patria***" del Hermano Damasceno y los manuales de lectura de José H. Figueira. Encontramos, por ejemplo, en la edición de 1955 del primero, que las diferentes lecciones (de títulos tan sugerentes como *"Campaña contra el traidor Ramírez"*) suelen estar ilustradas con reproducciones de obras de Blanes, Blanes Viale o José Luis Zorrilla, con sendos pies de página tan sesgados como el resto del contenido[18], mientras que, en una línea similar, el libro tercero de lectura, ***"Un buen amigo***", refuerza su lectura sobre Artigas, a quien, según el texto, le debemos *"el primer impulso para conquistar nuestra independencia, y en gran parte, nuestro genio indómito en la defensa de la libertad y el derecho"*[19] con una imagen del monumento de la Plaza Independencia, a la que considera representativa de *un "conductor de los pueblos hacia la libertad, la justicia y el trabajo".* La imaginería visual, de la mano del relato escolar alcanza el objetivo primordial de grabar a fuego la "*fantasía de la construcción*", suerte de relato cosmogónico ilustrado que adopta la peculiaridad de sustituir la realidad histórica. Galería virtual que se propone elaborar, y lo consigue, *"una imagen aceptable del 'héroe nacional' y reconstruir un lazo vinculante entre las diversas etapas del proceso revolucionario local desde sus más lejanos orígenes en la Colonia, hasta la jura de la primera Constitución"*[20], trascendiendo alianzas, enemistades o incongruencias históricas en una suerte de concilio laico que consagra una dimensión canónica para el acervo de la construcción nacional.

"¿Cuáles son las tradiciones
de nuestros antepasados?
Ser blancos y colorados
ser uruguayos campeones
mantener las ilusiones
y ser desilusionados"

NOTAS

1 Tabaré Rivero. "Raíces desteñidas". Igual referencia para el pie de nota.

2 Juan Zorrilla de San Martín. "La leyenda Patria". Colección "Clásicos Uruguayos". Montevideo 1979. Igual referencia corresponde a todos los pie de título.

3 El profesor Carlos Demasi ha estudiado la figura de Joaquín Suárez como primera elección de héroe nacional, desplazado posteriormente por la construcción del "patriota Artigas". Véase, Carlos Demasi, "La construcción de un 'héroe máximo'. José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911". En Revista Iberoamericana, Nro.213. Octubre-Diciembre de 2003.

4 El concurso de 1913 da como ganadores los proyectos de Ángel Zanelli y de Juan Manuel Ferrari. Este fallo será posteriormente revisado por Zorrilla de San Martín que adjudicará el proyecto al escultor italiano. Demasi, citando el planteo del profesor Marcel Suárez, relaciona esta decisión con el rechazo del "Poeta de la Patria" a una obra anterior de Ferrari, el monumento a la Batalla de las Piedras inaugurado en 1911, en el que incluye elementos nativistas alejados del gusto "clásico" de Zorrilla.

5 Como ejemplo, en 1923 se desarrolla el debate parlamentario para definir, a efectos de los festejos del centenario, la fecha de la independencia nacional.

6 Carlos Demasi en entrevista con el diario El País. Anuario 2003, en su versión digital.

7 Siguiendo en este concepto y en la definición general el planteo de José Pedro Barrán en "Historia de la Sensibilidad T.II: el disciplinamiento (1860-1920)". EBO, 2005.

8 Carolina González Laurino. "La construcción de la identidad uruguaya". Montevideo, Santillana, 2001, p 17. Agradezco a las profesoras Marina Devoto Ibarra y Karina Chiesa el acceso a este material, así como a su trabajo inédito "Cosmogonía nacional y artes plásticas: los cuadros "históricos" en la obra de Juan Manuel Blanes".

9 Ivonne Pini. "Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado". Ediciones Uniandes.

10 Isabel Wschebor, "Fe y Razón en la pintura patriótica. Juan Manuel Blanes y la Sociedad de Ciencia y Artes. 1876-1887". En "Juan Manuel Blanes, la nación naciente, 1830-1910". Catálogo e investigación publicado por el Museo Blanes en 2001 con motivo de la muestra homónima. Pag. 103

11 Sin ir más lejos, el simbólico pero no demasiado fundamentado número de "orientales" involucrados al juramento

12 Gabriel Peluffo Linari. "Historia de la pintura uruguaya. Tomo I, de Blanes a Figari". EBO. 1993. pag. 12

13 Hugo Achúgar. "Imágenes fundacionales de la Nación" en Revista Aletria v.18, Julio-Diciembre de 2008. pag 219.

14 Gabriel Peluffo Linari: "Los íconos de la nación: el proyecto museográfico de Juan Manuel Blanes" en "Juan Manuel Blanes: la nación… Op.Cit. pag. 37.

15 Isabel Wschebor, Op. Cit. pag 104

16 Hugo Achúgar. "Imágenes fundacionales de la Nación" Op. Cit. Pag. 221

17 Gerardo Caetano. "Uruguay y su transición de imaginarios". Revista Todavía. Nro. 11. Agosto de 2005.

18 Hermano Damasceno. "Ensayo de Historia Patria". Barreiro y Ramos 1955. Para plantear un ejemplo, el pie de página correspondiente al "Juramento de los Treinta y Tres en la Playa de la Agraciada" se refiere al "…*celebrado cuadro (…) obra maestra del pintor nacional J.M.Blanes.*"

19 José H. Figueira. "Un buen amigo. Libro tercero de lectura". Barreiro y Ramos. Primera Edición 1907.

20 Carlos Demasi. "La construcción…" Op.Cit. pag 1035.

Desde el presente:
los puntos de sutura de la construcción heredada…

Identidad, nación y construcción heroica siguen siendo temas de atención y reflexión por parte de las artes plásticas, cuyos actores imprimen las pulsiones originales de su propio momento histórico. En este escenario se inscriben las **"Ficciones Artiguistas**", muestra -instalación de los artistas visuales **Aldo Baroffio** y **Alejandra González Soca**, con quienes conversamos acerca del diálogo posible entre el arte actual con la imaginería visual fundacional del siglo XIX. Aquí una apretada síntesis de la charla.

¿Por qué trabajar la figura de Artigas?
AG: En realidad empezamos a trabajar con "los héroes" como propuesta más general. Con la representación del héroe en la pintura y la estatuaria y su contextualización dentro de los procesos económicos, políticos, sociales, en los que se inscriben. De ahí empezamos a tender líneas de investigación y a delimitar el tema.
AB: La figura de Artigas resultaba muy tentadora por sus componentes visuales: el hecho de no tener, más allá del dibujo de la vejez, una imagen personal de primera mano, lo convertía en un "cheque en blanco" a instancias de la representación, de la que, la verdad, encontramos cualquier cosa.

Como el Artigas de los primeros billetes de quinientos pesos del BROU…
AB: Como ese, un individuo de rulos blancos y charreteras militares.
AG: Cuando todo calza tan perfecto, cuando el "recipiente", en este caso la figura del héroe, acepta tan bien cualquier contenido, es funcional tanto a los sectores más conservadores como a los más radicales, y bueno, yo tendería a desconfiar. Por eso para mí, la presentación de "Ficciones" es un buen ámbito para plantear una fisura. Creo que lo que nosotros queríamos, venía por el lado de descomponer el monumento. Por eso las piezas aparecen medio rotas, el mural "muestra los hilos", los lugares pegados, los puntos de sutura por decirlo de alguna manera. Como si rasgáramos un empapelado para poder ver las sucesivas capas y los elementos constructivos.
AB: La única imagen que damos "pronta" es el fast food, "llévese su bandejita heroica", una forma de comprar el relato pasteurizado… Eso también es una elección.

En este proceso de "rasgar" la construcción heredada, ¿qué sorpresas les deparó la investigación?
AB: Varias sorpresas. Una fue la forma en que se sancionaron u oficializaron aspectos del relato histórico, resolviendo situaciones donde había debate o polémica de forma tajante. Por ejemplo, cuando en 1975 se conmemora el "Sesquicentenario de la Cruzada Libertadora"…

El año de la orientalidad.
AB: El año de la orientalidad. Se daba la polémica de los Treinta y Tres, cuántos eran en realidad, quiénes eran… Maravilloso porque corresponde también con la oficialización de los retratos o de elementos de la memoria funcionales a un momento: se sanciona por decreto que eran treinta y tres y se oficializa la lista de nombres, y eran estos y basta. Eso es una joyita. Un buen ejemplo como desde el Estado se solucionan esos puntos polémicos.

El problema es cuando eso se termina convirtiendo en la Historia, quizás no para los ámbitos académicos, pero si para el común de la población.
AG: También, claro. Esas sanciones terminan siendo el relato que se valida como histórico

¿Perciben el tema de la identidad nacional como una zona de conflicto? Lo planteo porque no es la primera vez desde las artes plásticas se discuten los elementos de la construcción identitaria y lo hacen, me da la impresión, desde la necesidad de entender esa realidad que a veces se percibe algo indefinida…
AB: Yo creo que sí, el tema de la identidad es un tema recurrente y cíclico. En cada crisis hay un planteo de la viabilidad del país, si somos o no somos una nación. Ahí está el famoso ensayo de Ares Pons, *"Uruguay, ¿Provincia o Nación?"*, el libro de Methol Ferré *"El Uruguay como problema"*. Pero en los momentos de prosperidad tenés la inversa, el mito de *"cómo el Uruguay no hay"*. Ahí están los manuales de geografía de Luis Cincinato Bollo, que te describían ese Uruguay maravilloso, carente de accidentes geográficos, sin temperaturas extremas… O sea, el tema de la "uruguayez" desde varias ópticas, pero siempre presente.

El cuestionamiento termina siendo parte de la identidad…
AG: También pesa en el imaginario ese sentimiento de la influencia de fuerzas externas para que se concluya históricamente en este espacio. Como decíamos hoy, no importa si esto coincide o no con los resultados de la investigación histórica, es la sensación de al menos una generación. El problema es que muchas veces la decisión al momento de definir la identidad ha sido, como planteábamos antes, por imposición. Se rigidizan parámetros para dar seguridad y entonces la identidad son Treinta y Tres Orientales, Artigas en la Ciudadela. Sobretodo en momentos en que es necesario reafirmarse.
AB: Yendo un poco más a la cuestión de la identidad visual, también hay problemas a resolver, no es causal que haya sido un italiano el que hizo el monumento a Artigas. Gerardo Caetano nos contaba, en una entrevista que nos dio, que parece que Don Pepe Batlle tuvo mucha influencia en el resultado de ese concurso, que fuera Artigas, pero el Artigas hecho por un europeo. Es un momento en que el país tiene una mirada muy fuerte hacia fuera. Si se lo compara con muchas cosas que se estaban dando en ese mismo momento, en las artes visuales acá, hacía sentido, en Montevideo al menos, que ese artista fuera el elegido.

Encontraron ficciones, reflexionaron sobre ellas… ¿por qué son necesarias para una sociedad?
AG: No se si las precisamos, existen y de alguna manera uno intuye la necesidad de proyectar imágenes como para representar algunas "realidades irreales". Lo que pasa es que el tema de la realidad y la imagen también se cuestiona. La imagen cobra estatus de realidad, convive con la dimensión más "científica" cuando no la eclipsa totalmente. Esa idea es muy tentadora también, ¿dónde se establece el límite entre realidad y ficción? y más importante aún, ¿quién marca los límites? Para mí, en mi niñez y parte de la adolescencia, Artigas en la Ciudadela era real y no me afectaba como ficción, fue después, al empezar a investigar, que veo los quiebres en el relato, las grietas desde donde empezar la construcción personal.

Fragmento de "La gran ficción", 2010.

Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). «Agua», 1566. Óleo. 67 x 52 cm.

Arcimboldo, la exactitud de lo **estrafalario**

Riccardo **Boglione** (desde Milán)

Desde que Breton y compañeros, encandilados por la yuxtaposición de objetos y seres disparatados que conforman rasgos humanos en sus retratos estrafalarios, lo apodaron uno de los más contundentes proto-surrealistas, Giuseppe Arcimboldo ha tenido un éxito incontrolable, incluso a nivel popular: sus cabezas hechas de peces, libros o plantas han, de alguna manera, colonizado el imaginario popular. En realidad, Arcimboldo recibió laureles también en vida, pero lejos de su país y ciudad natales. La gran muestra retrospectiva que cerró hace poco en el Palazzo Reale de Milán quiso, entre otras cosas, resarcir aquel escaso interés italiano inicial, tratando de reubicar en la capital lombarda la mayor cantidad de obras del singularísimo pintor, hoy, en gran parte, desparramadas por el norte de Europa. Más allá de esta manifestación de orgu-

Francesco Urbini. Ensalada Majólica adornada con una cabeza compuesta por penes. Circa 1536.

llo "localista" la exhibición tuvo el propósito fundamental (sin dudas cumplido) de ir más allá de las facetas más espectaculares y fabulísticas de Arcimboldo, aunque sin atenuar su ímpetu, para contextualizar y entender las motivaciones y oficios del pintor, excavando en las influencias que lo guiaron hacia sus "maravillas". Esta *Arcimboldo, artista milanese tra Leonardo e Caravaggio* casi se contrapuso a la precedente última muestra italiana dedicada enteramente a él, que se dio en el lejano 1987 en Venecia, bajo el título *Effetto Arcimboldo*: junto a algunos retratos arcimboldianos famosos, aquella fue todo un triunfo de dadaístas y superrealistas, además de otros grotescos actuales más próximos (el más notorio el mexicano Octavio Ocampo), siguiendo la ubicación y visibilidad "modernista" que le había donado su inclusión en 1937 en la cardinal muestra *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, curada por Alfred Barr en el MoMA de Nueva York. Casi se podría decir que si en la exhibición veneciana se alardeaban los "efectos" de ese *unicum cinquecentesco* sobre las vanguardias, en las magníficas salas de Palazzo Reale se van revelando sus "causas". Ayuda, para ilustrarlas, recorrer algunas etapas biográficas del pintor.
Nacido en 1527, fue hijo de Biagio, un artista de mediano talento formado entre los ecos leonardescos – muy fuertes todavía en la Milán de la primera mitad del siglo XVI – y el estilo de decoración alemana, importado durante la construcción del célebre Duomo: Giuseppe empezó justamente ahí, acompañando a su padre, y tal vez a un tío, a dibujar los bocetos preparatorios de los vitrales del Duomo, luego realizados por Currado Mochis. A mediados de 1550 empieza, junto al más joven Giuseppe Meda, el fresco del transepto meridional del Duomo de Monza y luego de los dibujos de grandes tapices con temas religiosos (vale la pena nombrar por lo menos la *Vida de San Juan Bautista*, también conservado en el Duomo de Monza), gana en 1560 el concurso para el Gonfalón de San Ambrosio (compuesto por Meda y hoy en el Castello Sforzesco), del cual sólo deja bosquejos. Se trata de un comienzo relativamente modesto y que poco deja entrever las futuras extravagancias: la curadora Silvya Ferino-Padgen ha tratado de poner el acento sobre las unidades más anómalas de los muchos vitrales compuestos con el padre, aislando – a través de grandes reproducciones – una decapitación de Santa Catalina, algunas serpientes de bronce que atan un soldado, la victoria de David sobre Goliat: pero pese a un gusto ya manierista, los únicos elementos en que la imaginación de Arcimboldo parece realmente descollar son las grotescas que adornan el rosetón: mejor ejemplo, una intensa y monstruosa máscara leonina verde que "escupe" una cinta roja adornada por varios frutos (1550). Las primeras salas de la muestra intentan, obteniéndolo perfectamente, recrear el *milieu* en el que se mueve el artista en la Lombardia de mediados del 1500. Medular el material leonardesco: ocasión rara de ver las sorprendentes *Pareja grotesca* (1485) y *Cinco cabezas grotescas* (1494) que sólo llenan el espacio de un moderno A4, pero que marcaron a fuego cierta postura y gusto por lo deforme facial: lo prueban las exquisitas copias de Leonardo de las *Cabezas cargadas* atribuidas a Francesco Melzi o las tintas "desfiguradas" de Aurelio Luini, entre otras. Vale decir, los primerísimos ejemplos de caricaturas occidentales y un estilo que cuando opera nuestro pintor, cuatro décadas más tarde, tiene gran circulación. Lógicamente hay otro componente leonardiano que transpira de cada cuadro arcimboldiano: el acercamiento para-científico a la naturaleza, el amor por los detalles y el anhelo taxonómico. Violetas, rosas, una hoja de salvia con pormenores al límite del delirio: dos tintas de Leonardo son puestas como ejemplo de esta curiosidad y voluntad de verosimilitud que pueblan las telas más notorias de Arcimboldo. Feliz también la elección de mostrar un papagayo de Dürer de principios del siglo XVI y una liebre de mano de Hans Hoffman de 1585: es ese el aire que respira nuestro pintor en una época cada vez más inclinada al enciclopedismo, con la botánica que empieza a independizarse de las demás ciencias naturales (y la paralela "explosión" de los jardines) y las *naturalia*, dibujos de animales "fieles" a la realidad, en forma de libros u hojas a guache que tuvieron gran circulación entre las intelectualidades del tardo Renacimiento. Junto a dos notables acuarelas de cérvidos y cefalópodos que Arcimboldo pintó para el mítico Ulisse Aldrovandi, decano de los naturalistas italianos, se puede admirar una temprana (1553) tinta representante reptiles (junto a otras obras similares, llegadas a nosotros a través de copias) que atestigua un sólido interés que diez años más tarde tendrá el "uso" absolutamente heterodoxo que todos conocemos.
Para llegar a la otra cara del trabajo arcimboldiano, vale decir la manierista, caprichosa y prodigiosa, se llenaron un par de salas del Palazzo milanés con artefactos *cinquecentescos* elaborados en la industriosa Lombardia: una región-laboratorio dedicada a la creación de invenciones asombrosas sostenidas por habilidades técnicas bastante increíbles: esferas tolemaicas, antojadizas empuñaduras de espadas llenas de monstruos y criaturas fabulosas, diaspros coloreadísimos con raras escenas mitológicas, tapices y palios de seda y terciopelo con

Philip Haas. «Winter (After Arcimboldo)». Escultura en fibra de vidrio.

elaboraciones ímprobas, armaduras delirantes, un escudo de hierro, oro y plata con una Medusa central que nada le envidia, por terrorífica y estupefaciente, a la que varias décadas más tarde pintará Caravaggio: el caldo de cultivo donde se forma Arcimboldo es, sin dudas, densísimo. Tanto que –eso es la gran novedad interpretativa que la muestra presenta– se especula que la pasmosa intuición arcimboldiana de construir rostros amontonando series de objetos o criaturas que se asemejen a los rasgos humanos por su determinada posición, haya surgido justamente en Milán, antes de que el artista se mudara a Viena en 1562 llamado por Maximiliano II, donde se convirtió retratista de la corte de Habsburgo y donde se quedó (con estadías también en Praga) casi treinta años. Eso justificaría con más vigor, además, la razón de tal llamado: así como su sucesor, Rodolfo II (ambos contruyeron *Wunder* y *Kunstkammern* descomunales y forjaron amistad con Giuseppe), Maximiliano amaba lo "raro" y maravilloso y *Las estaciones* de Arcimboldo indudablemente habrían podido ser un gran atractivo a la hora de elegirlo como pintor de corte.
La muestra del milanés logra aclarar las fuentes directas de inspiración de tal "invento". Por un lado – el lado más consistente – resultan de origen literario: un artículo de Francesco Porzio en el catálogo de la muestra cita el *Cántico de los cánticos* (las descripciones del pastor y su amante), algunos cuentos de *Las mil y una noches,* como los ejemplos más antiguos de transformaciones corporales en "cosas". Sin embargo, la idea estaba todavía vigente cuando Arcimboldo opera. Eugenio Battisti en su obra central *El Anti-Renacimiento*, designaba no como posible inspiración directa para Arcimboldo, pero sí como clara señal de su *Zeitgeist*, la descripción del "Año" como insignia que se halla en la *Iconología* de Cesare Ripa, publicada exactamente cuando muere el artista, en 1593: *"hombre de mediana edad con alas en los hombros, con cabeza, cuello, barba y pelo llenos de nieve y hielo, el pecho y los flancos rojos, adornados con espigas de grano, los brazos llenos de flores, los muslos y la piernas cubiertas de follajes y racimos de uvas"*. Casi imposible leerlo y no pensar en el *Invierno* o en la *Cabeza de las cuatros estaciones* de nuestro pintor. Agregaría que la *Eneida* y *Las metamorfosis* ovidianas, a través de sus usos dantescos (pienso en los hombres-plantas de *Infierno* XIII), quizá jugaron un pequeño rol, lo que sí está claro es la derivación pagana de dichas asociaciones (en términos bajtinianos de un cuerpo *"carnavalesco, permeable, cíclicamente atacado y descompuesto, reificado y reformado en sus partes"* como resume Porzio). De hecho, en sentido paródico-popular la tradición poética de cosificación (grotesca y a menudo repulsiva) del cuerpo es enorme: Horacio, los epigramas de Marcial, los cómico-realistas del siglo XIII, Rabelais, el otro pre-surrealista del *quattrocento* Burchiello, los burlescos del siglo XV (Il Pistoia, Bellincioni). Este amor arcimboldiano por lo libresco es tal vez homenajeado en el más tardío de los dos autorretratos que se conocen (el primero es un frontal de 1571-76): Arcimboldo se dibuja en 1587 – se trata de una mezcla de lápiz, tinta y acuarela – como un ser formado por hojas de papel de diferentes cortes y tamaños, algo así como el hombre a manera de conglomerado del primer soporte de conocimiento de la época.
Frente a tantas posibles fuentes en versos, por otro lado, escasean antecedentes figurativos de sus *bizzarie* (así se nombraban sus obras en la época): los únicos encontrados se podían admirar en la reciente exhibición y curiosamente casi todos tienen el mismo ingrediente: el pene. Además de tres medallas "reversibles" (o sea un lado muestra el perfil correcto, el otro el "metamorfizado") con la combinaciones Aretino/cabeza de penes, Sátiro/cabeza de penes y Papa/cabeza de partes de animales, se exhiben un dibujo en tinta atribuido a Francesco Salviati y un llamativo plato de mayólica, atribuido a Francesco Urbini: ambos son perfiles compuestos por falos de todo tipo (el plato inclusive alardea un *piercing* a nivel de la "oreja"). Definitivamente Arcimboldo cumple un gran salto: pasa de una postura meramente vituperiosa, vulgar y descaradamente cómica, que pertenecía a los escasos ejemplos anteriores a él, a una fuerte inte-

Giuseppe Arcimboldo. «Rodolfo II» (o «Vertemnus»).
Óleo dobre lienzo. Museo de Praga.(1591)

lectualización de su material (sin perder, obviamente, cierto efecto de *shock*). Excepcionalmente la sala central de la exhibición reúne, por primera vez, todas las *Estaciones* atribuidas con seguridad (y hoy "desparramadas" por Viena, Munich, Madrid y París): el carrusel es increíble, como notables son las diferencias. Mientras las cabezas hoy conservadas en Alemania revelan estructuras poco refinadas (lo cual las situaría, como se decía, en la época de formación milanesa del artista), las demás no son solamente laberintos de vegetales y frutas intricadísimos y absolutamente embriagadores, sino "mecanismos" sostenido por una gracia morrocotuda: el ambiente de la corte y el desempeño de Arcimboldo en ella como organizador de fiestas y "vestuarista" además de pintor se nota en la sinuosidad de estas telas. Lo que nunca falta es el rigor, ya que Arcimboldo (y la cultura manierista) sabía que no se puede asombrar sin precisión: como ejemplo se puede tomar la primavera de 1563 (ahora en Madrid). Un meticuloso trabajo de reconocimiento operado por Fabio Garbari ha identificado 81 tipos de flores empleados – todos perfectamente representados y reconocibles – que se encuentran en por lo menos tres continentes, algunos de los cuales verdaderas "novedades" para la época. Cada "elemento" de sus *teste composte* está detallado maníacamente, aunque los que sí se someten a la inventiva son las proporciones: en el país de Arcimboldo un tiburón es más chico que un cangrejo. Lo mismo pasa con la serie de *Los elementos*, tal vez aún más *tour de force* fantasioso que *Las estaciones*. Faltaban en el Palazzo Reale el *Aire* y la *Tierra*, el primero perdido y el segundo perteneciente a una colección privada – cuyos perfiles están moldeados respectivamente por un acervo de aves y de mamíferos montanos – pero el *Agua* (Paolo Tongiorgi distinguió 61 peces diferentes que conforman el busto del retratado) y el *Fuego* son literalmente *mirabilia*. *Fuego*, sobre todo, es el primer ejemplo donde el pintor usa objetos hechos por hombres y no elementos naturales: el pelo constituido por llamas arde mientras la cara revela su esencia constituida por una vela, un pedernal, un detonador, pólvora, una mecha, armas de fuego. La pintura se torna repertorio, cita culta, inventario: lo mismo aparece en *El bibliotecario* (sin fecha) – en muestra una copia coeva y fiel, aunque se nota la mano menos feliz – y en *El jurista* (1566), donde se inserta el toque de humor (la expresión grave del abogado es una aglutinación de peces hervidos y pollos al espiedo, su cuerpo un montón de libros y documentos: los hombres de ley eran uno de los blancos favoritos de la tradición burlesca). Aparece además en *Los elementos*, como en casi todas sus obras maduras, una referencia encomiástica a la dinastía habsbúrgica, casi obligatoria (en el *Fuego* un medallón con el emblema de la corte, en el *Agua* un coral rojo como corona): en este sentido se mueve una de sus piezas más logradas, el *Vertunno, retrato de Rodolfo II* (1590). Vertumno era una divinidad romana que simbolizaba el cambio de estación, la mutación perenne de los seres vivientes y su equilibrio intrínseco: el emperador está retratado por Arcimboldo como ese jovial dios cuyas facturas – flores, hortalizas, frutos – están todas en plena sazón: el armónico conjunto viene a alegorizar así la sabiduría del monarca y su floreciente gestión del reino.

Entre las piezas menos conocidas, sobresalen sin duda las naturalezas muertas pintadas en los primeros años 90 de 1500, una vez vuelto a Milán (donde muere): Arcimboldo presta su portentoso conocimiento naturalístico a un género que a fines del siglo XVI es básicamente en sus comienzos, los bodegones. Empero lo hace, por supuesto, a su manera: ambas *Cabeza reversible con canasto de fruta* (1591-92) y *Príapo hortelano* (1590-93) se presentan como abundantes canastas de vegetales y fruta que mirada al revés revelan sus cabezas compuestas (ingeniosamente aquí se muestran con un espejo que permite apreciar el truco sin tener que colgar el cuadro al contrario). Artificio visual extraordinario e iconización de las ambigüedades típicas de la literatura renacentista carnavalesca (doble sentido, disimulación, etc.) el "reversible" arcimboldesco por un lado juega con la tradición erótica (el *Príapo* usa las cebollas como testículos-mejillas, la zanahoria como pene-nariz, los hongos como labios-vagina, etc.), por el otro pervierte inmediatamente las estructuras del bodegón en función no religiosa (tímidamente "estrenadas" sólo pocas décadas antes) y siendo uno de los primeros ejemplos importantes en Italia – aunque en clave "cómica" – posiblemente influencia autores de célebres naturalezas muertas como la pintora Fede Galizia y, quizá, el mismo Caravaggio (según la tesis de Giacomo Berra). El cierre de la exposición está reservado a uno de los últimos cuadros que sobreviven pintados por Arcimboldo: la *Cabeza de las cuatro estaciones del año* (1588-1591). Claramente, por pericia técnica, fuerza y algunos elementos inéditos (el escorzo de tres cuartos que sale de los estáticos perfiles y frontales, los ramos que salen violentamente del encuadre y dejan imaginar una continuación) se trata de la obra maestra del as de las *bizzarie*: la expresividad del rostro es mayor que en otras telas, la fusión de elementos masculinos y femeninos altamente conceptualizada y la elección del invierno como base central (el tronco sin hojas que emula la cara) podría hasta contener elementos autobiográficos, dada la edad avanzada de su autor. Arcimboldescamente la muestra no acaba dentro de las nobles paredes del Reale, sino que otra obra espera afuera los visitantes para sorprenderlos dos veces, a la entrada y a la salida: una enorme reproducción (casi 5 metros de altura) del *Invierno* que se halla en la plaza que mira al Duomo de costado. Es una escultura en fibra de vidrio pigmentada del artista norteamericano Philip Hass que, pese a una inherente dosis de *Kitsch*, logra pantagruelizar el ingenio del artista manierista.

Arcimboldo artista milanese, un modelo de exhibición por amplitud, seriedad y vivacidad, funciona entonces como una confirmación: en una época de glorificación de las modificaciones corporales como la nuestra – sin buscar las *perfomances* extremas de Orlan o Stelarc es suficiente mirar media hora de Tinelli – Arcimboldo, con su desacralización del cuerpo, sus juegos de superficie que afectan en profundidad, resulta quizá más atractivo y turbador que nunca.

LA CULTURA AL ALCANCE DE TODOS

SOCIO ESPECTACULAR

Tel. 2402 9017

Conozca nuestra nueva línea de productos de arte

GOYA

óleos, acrílicos, acuarelas, bastidores, pinceles, caballetes, delantales, escurridores, modelos para dibujo, cartulinas especiales, para técnicas secas y humedas en 20 colores distintos, lapices de grado, gomas masilla, todo tipo de portaminas con sus repuestos, carbonillas, blocks especiales, bastidores tipo panel, paletas, espátulas, tela por metro en rollo, lapices de buena calidad, soft pasteles, oil pasteles, y cantidad de productos que sirven para el artista, el artesano, el aficionado, y el técnico que gusta de usar productos de buena calidad.

GOYA LTDA. Justicia 1967
Tel: 24087668/ 24034916 - goyaltda@adinet.com.uy

LIBERTAD
Libros
Casa de Arte

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

Descuentos especiales

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

Foto realizada en el marco de la presentación de FOTOGRAMA 11. Plaza Independencia. 26 de mayo de 2011. (Foto: 25771FMCMA - Autor: Andrés Cribari / CMDF)

La fotografía como vos la ves.

FOTOGRAMA-11

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA | **URUGUAY 2011**

30 ciudades 200 muestras 500 expositores

El jueves 26 de mayo, se realizó en la Plaza Independencia la foto oficial del encuentro internacional FOTOGRAMA-11, organizado por el Centro de Fotografía (CMDF) de la Intendencia de Montevideo

FOTOGRAMA es un encuentro bienal de fotografía, con el objetivo de generar una instancia de intercambio y aprendizaje, originando un panorama de la producción fotográfica de Uruguay y del exterior.

Este año participarán más de 30 ciudades y pueblos en todo el país, con aproximadamente 200 exposiciones de más de 500 fotógrafos nacionales y extranjeros, y numerosas actividades generadas por las instituciones involucradas.

En este marco, se llevarán a cabo diferentes talleres dictados por profesionales de Italia (Manuel Vason), México (Fernando Osorio), Cuba (José Antonio Navarrete), Brasil (Edder Quidetto, Alexandre Sequeira, Colectivo Garapa y Rosangela Rennó), Argentina (Sub Coop y Adriana Lestido), Venezuela (Nelson Garrido), Perú (Roberto Huarcaya) y Uruguay (Gustavo "Maca" Wojciechowski), entre otros.

El 2 de octubre se repetirá la fotografía de difusión en las plazas principales de los respectivos pueblos o ciudades, marcando el inicio del encuentro. Esta FOTOMARATÓN, es una actividad coordinada a través de los Centros MEC de todo el país.

El 9 de octubre se realizará Lomo Wall en Playa Ramírez, una exposición con fotografías tomadas con cámaras caracterizadas por generar imágenes con distorsiones, gran contraste y saturación de colores.

El 21 de octubre, se llevará a cabo una nueva edición de FOTOSECUENCIA, una convocatoria abierta para presentar composiciones visuales en formato video, realizadas a partir de fotografías.

El 12 de noviembre se realizará la cuarta edición del PINHOLE DAY URUGUAY, en la Explanada Municipal, donde se montará un laboratorio y cada participante construirá su propia cámara estenopeica.

Por séptimo año consecutivo, bajo el tema "Fotografía Política", tendrán lugar las JORNADAS SOBRE FOTOGRAFÍA, del 28 al 30 de noviembre, en el Salón Azúl de la IM. En este marco, se realizará la REVISIÓN DE PORTAFOLIOS, a cargo de profesionales de reconocida trayectoria.

El 1º de diciembre, se llevará a cabo EN CMYK, PRIMER ENCUENTRO DE FOTOLIBROS, una jornada de intercambio entre diseñadores, editores, fotógrafos y diferentes actores vinculados a la producción, impresión y circulación de libros de autor.

En esa fecha, La Pasionaria será sede de la 2da FERIA DE LIBROS FOTOGRÁFICOS DE AUTOR, un espacio para difundir aquellos libros únicos y seriados, generando un vínculo directo entre realizadores y el público.

1717 Fine Arts / AECID / Agrupación de Atletas del Uruguay / Al pie de la Muralla – Espacio Cultural / Alliance Française de Montevideo / Archivo de la ciudad, Intendencia de Montevideo / Arteuy / Asociación de jubilados de Villa del Carmen / Bar El Tinkal / Bar Tasende / Bazaar de las Culturas y Museo de la Migraciones / Biblioteca Nacional / BRECHA / Cabildo de Montevideo / Café Brasilero / Café Tribunales / Casa Bertolt Brecht / Casa de la Cultura de Libertad / Casa de la Cultura de Ombúes de Lavalle / Casa de la Cultura de Treinta y Tres / Casitanno / Centro Cultural Cuenca de Pocitos / Centro Cultural de España / Centro Cultural Dodecá / Centro Cultural Florencio Sánchez / Centro Cultural Museo de la Memoria – MUME / Centro de Estudios Históricos Carolino / Centro de Exposiciones Subte / Centro Universitario de Paysandú / Centros de Arte Escaparate / Centros MEC Florida / Centros MEC Melo / Cinemateca Uruguaya / Club de Residentes de Río Negro / Club Tacuarembó / CMDF / Colectivo fotoAmbulante / Comisión de apoyo al Hospital Maciel / Comisión de apoyo al Museo Regional de Maldonado R.Francisco Mazzoni / Comisión de Cultura del Hospital Maciel / Comisión de Cultura FFSP / Comisión Vecinal Pueblo Victoria / De la Plaza – Taller y Photogaleria / Dirección de Cultura de la Intendencia Departamental de Lavalleja / Dirección de Cultura de la Intendencia Departamental de Rivera / Dirección del Centro Cultural "La Casa Encantada" / El Instituto Histórico, Cultural y Museo de Bellas Artes Departamental de San José / El mundo es redondito / El Picadero / Espacio Angular / Espacio Cultural Barradas / Espacio Cultural de la A.C.J. / Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) / Facultad de Arquitectura (UdelaR) / Foto Club Durazno / Foto Club Uruguayo / Foto Estudio Fernando Escalante / Fundación Unión / Galería del Paseo / Galería los Caracoles / Goethe-Institut / Grupo Conciencia / Grupo independiente / Hostel Colonial / Instituto Dr Rubino, Liceo No. 1 / Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes- UDELAR / Intendencia de Salto / Intendencia de San José / La Crêperie / La Cuadra, Laboratorio de artes / La Licorne / La Lupa Libros / La Marquería / La Pasionaria, universo creativo / Lentas Maravillas / Libertad Libros / Liceo Nº1 de San Carlos / Lo de Silverio / Marte Centro Cultural / MUME / Municipio de Pirlápolis / Municipio Nuevo Berlín / Museo Agustín Araújo / Museo de Arte Precolombino e Indígena – MAPI / Museo del Carnaval / Museo del Centro Cultural Dr. Pedro Figari / Museo del Vino / Museo Histórico Casa de Rivera / Museo Municipal de Artes Plásticas / Museo Torres García / Museo Zorrilla / Pocitos Libros / Polizonteatro / Quien te viera, Tienda de diseño / Red Sudamericana de Danza / Revista de Paseo / Servicio de Medios Audiovisuales / Small Club / Taller Aquelarre / Taller de Diseño Digital / Taller de Fotografía de El Florencio / Taller de Orientación estético pedagógico Carlos Seveso / Taller Oscar Bonilla / Teatro Florencio Sánchez / Tibet Bar / UTE – Observatorio de Género y Archivo de Imágenes / UTU Central

Organiza: Montevideo deTodos | CMDF

http://CMDF.montevideo.gub.uy