





Proyecto premiado por el Fondo Concursable para la Cultura - MEC

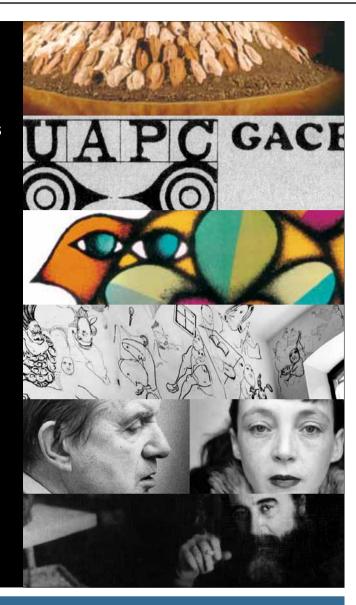
Rimer Cardillo / Ricardo Lanzarini / Carlos Palleiro / Artistas olvidados: Félix Bernasconi / Historia de las agremiaciones de artistas visuales / Francis Bacon por Marguerite Duras / Grafías /



La **Pupila** sumario

- 3 Rimer Cardillo y los vestigios del tiempo
- 8 Introducción a la historia de las asociaciones uruguayas de artistas visuales
- 16 El dibujo y el color: Carlos Palleiro
- 22 Ricardo Lanzarini: ";Cómo llegar a las masas?"
- 24 Marguerite Duras, Francis Bacon: entrevistadora y entrevistado
- **26** Félix Bernasconi: a setenta años de su nacimiento
- **30** Grafías

Uruguay / Año 3 / № 15 / diciembre 2010 Ejemplar de distribución gratuita www.revistalapupila.com



Staff / Colaboran en este número

Joaquín Aroztegui (Uruguay, 1943) Artista plástico, docente. Estudió en Taller Torres García (1959/62); Jorge Nelson González (1963/68); Guillermo Fernández (1978); B. Bistes (1979. Pintor, grabador y docente). Integró el Grupo Toledo Chico; Taller Cubo del Sur; S.U.A.P.; CUAP/AIAP (UNESCO).

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).

Pedro da Cruz (Uruguay, 1951). Artista plástico y crítico de arte. Alumno de Guillermo Fernández y egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. PhD en Ciencias del Arte de la Universidad de Lund (Suecia). Curador en el Museo de los Bocetos de la misma Universidad, y curador en el Museo de Arte de Norrkoping (Suecia). Escribe para El País Cultural y revista Dossier.

Ricardo Lanzarini (Montevideo, 1963). Egresado del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. En Francia, en 1997, realizó una muestra individual en el Musée des Beaux Arts de Nantes. En 2003 forma parte de la representación de Uruguay en la IV Bienal de Arte del MERCOSUR en Porto Alegre. En 2001 obtuvo la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation. En 2004 gana la beca otorgada por la Pollock-Krasner Foundation, Inc.

Oscar Larroca (Montevideo, 1962). Artista visual. Expuso en numerosas exposiciones, desde 1981 a la fecha. 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 del 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.

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 № 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 CONTEMPORÂNEO, EMAD, CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL, ALIANZA FRANCESA, DODECÁ, LIBERTAD LIBROS, ONIVIERSIDAD CATÓLICA, ORT, CASA DE LA CULTURA DE SALTO, CASA DE LA CULTURA DE ARTÍGAS, 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 DETODO EL PAÍS.



Rimer **Cardillo** y los **vestigios** del **tiempo**



Rimer Cardillo (Montevideo, 1944) realizó estudios en la Escuela de Arte y Arquitectura en Weissensee, Berlín y en la Escuela de Artes Gráficas y del Libro en Leipzig. Ha desarrollado relevantes exposiciones en todo el mundo en una variada serie de trabajos que incluyen grabados, esculturas e instalaciones. En el 2001 fue seleccionado para representar a Uruguay en la Bienal de Venecia y fue galardonado con el Premio Figari en 2002. La Universidad del Estado de Nueva York, donde Cardillo es Profesor Titular de Arte, lo distingue con dos premios, el Chacelor's Award y el premio a la investigación artística y científica, en 2004. Cardillo se cuenta entre un creciente número de latinoamericanos que están trabajando tanto lo pretérito como lo contemporáneo con un nuevo vocabulario de formas; una nueva estética americana que debe comprenderse para expresar una multiplicidad de significados. Su visión enfoca e interroga la interacción actual entre hombre y naturaleza, la sinergia entre Micro y Macrocosmo. Vive y trabaja en New York.

Oscar **Larroca**, Gerardo **Mantero**

Desde muy temprano estuviste inmerso en la creación plástica. ¿Tu padre pintaba acuarelas?

Sí. Le gustaba pintar al natural, acuarelas. Ahí tuve mi primer modelo. Mi padre había tenido un entrenamiento en academias comerciales, en casa incluso había una carpeta que no sé donde quedó y añoro enormemente, con dibujos. Sus docentes lo hacían dibujar copias de fotos, de revistas,

caricaturas y alguna copia del natural...
Todo ese material estaba siempre en casa y eso me atraía enormemente. Después, a él le gustaba mucho acampar, por ejemplo al Arequita, en épocas que uno no conocía el viboreo que había por ahí. Después con los años fui al Arequita y veía las víboras y decía: "Yo no sé cómo acampaba acá". Me iba al río a pescar, cerca del campamento, y había unos lagartos gigantescos, y mi padre salía con sus acuarelas. Ahí empecé también a pintar acuarelas, al natural. Fue mi primer modelo, sí.

Y también tu acercamiento con la tierra a temprana época.

Ayer decía en la charla (1) que para mí los ríos uruguayos son una cosa tan especial que en el Norte siempre los comparo. Siempre tengo la noción del río uruguayo, porque tuve ese contacto de niño. Son únicos los ríos de nuestros países, con los montes criollos, las tortugas, las tarariras... Mi padre me decía que engordaba pescado, porque pescaba con salchichón. Ibas a acampar en ese lugar y no había nada, tenias que recorrer treinta o cuarenta

Grabado e instalación ///



Altar. Caja de madera policromada, ladrillo. 32 x 32 x 36 cm. 1988.

tudio. Con este docente aprendí mucho del color, porque Sudamtex imprimía diseños en tela, y nosotros, de cada diseño poníamos seis sets de colores diferentes pero todos tenían que estar al valor y tono, y eso fue un gran ejercicio para mí.

diseños de textiles, porque él trabajaba para Sudamtex y en su casa había formado un es-

Pero además fue tu primer acercamiento -si se quiere- con la estampa.

El primero, porque ahí empecé a hacer separación de colores para la serigrafía. Eran grandes acetatos y trabajaba con aquella tinta marrón que tenía (opacol).

¿Cómo desembocaste en el grabado?

Entro a Bellas Artes en el '61, y ahí comienzo con pintura y los talleres básicos. En la Escuela estaba ya la reforma. Hacía cerámica, escultura, y descubro el grabado que estaba en los sótanos. Un día entré y me parecía una cosa mágica...No sabía que mierda estaban haciendo con las planchas v las maderas, ahí entre otros bártulos. En ese taller estaba Massei, otro profesor de grabado, y además ingresé justo en el momento en que la Escuela estaba vinculada a la Feria de Libros y Grabados, además de las ferias que hacía la escuela de cerámica y de grabado. Hice grabados para la escuela, en metal. Sobre todo reproducciones, y se vendían hojas sueltas de grabado. Hice toda la Escuela, fui uno de los pocos que completó todos los años. Egresamos tres.

¿Estaba Miguel Ángel Pareja en esa época?

SÍ, Pareja fue uno de mis profesores. Estuve un tiempito con [Bernabé] Michelena, y [Julio] Marenales que fue profesor de escultura en piedra. Después estaba [Eduardo Díaz] Yepes. Estos eran maestros que admirábamos y de a poco los empezamos a conocer.

En 1979 te vas a Estados Unidos.

En el '79 voy para allá, sí, pero antes fui a Alemania, porque yo me vinculo en el '68 con el Club de Grabado, me lleva Massei. Ahí entramos en contacto con Leonilda González y con toda la gente del club, y empiezo a dar clases de grabado. El club tenía un convenio con la RDA (Republica Democrática Alemana), que entregaba dos becas por año para enviar dos artistas a Alemania. Gané el concurso y fui con Anhelo Hernández. Yo estuve un poco más de dos años, Anhelo estuvo un año y se vino. Entré al dibujo, es

kilómetros para conseguir alguna cosa, y encontrabas nada más que leche, de algún paisano que vivía por ahí. Después, salchichones. Mi vieja preparaba pollo en escabeche. Otra vivencia es la escuela primaria: la maestra ve que yo tengo naturalmente el don de dibujante y ahí me agarra para hacer algo, decorar la escuela, hacer ilustraciones, carteles.

¿Estás hablando de una escuela rural?

No, pero era semi rural, era en el cinturón de Montevideo: Industria y General Flores. En aquel momento estas calles eran fronteras. Mi viejo tenía boliche, y antes de eso peluquería, cuyo dueño anterior fue mi abuelo. Después compraron un bar que tenía billares, y era grande. No era un almacén de ramos generales, pero sí de esas características.

En esa esquina está ahora el bar "Sin bombo".

Esos estaban una parada más allá, frente a Londres y General Flores: el "Sin bombo", el "Alonso". Enfrente estaba un bar que era de mis tíos, tres hermanos: un hermano de mi padre, y dos casados con hermanas de mi padre. Se llamaba "Los dos muchachos". Ese boliche tenía palenque para los caballos, y venían todos los paisanos. Imaginate, Piedras Blancas... en ese momento era toda una zona de granias. Ahí nomás, donde están las viviendas económicas en Chimborazo, era todo un tambo. Todo era campo, venían los carros, los caballos y los colachatas de los dueños de barracas de madera o de mármol; todo se mezclaba. Yo tuve parte de mi infancia y adolescencia en ese boliche. Pero mi formación se da en la escuela. La primera vez que vi óleo fue con una profesora que lo llevó a clase, y para mí fue un descubrimiento porque yo conocía la acuarela, nada más. Me acuerdo que hice unos leones con óleo. Después el liceo, el Rodó, el anexo de la calle Colonia, con profesores de dibujo que me daban otra noción. De allí salté a una escuela comercial de dibujo técnico que existía en la Plaza Independencia. Había un profesor argentino, que era pintor naturalista, pero con gran técnica. Entonces me metí con él a estudiar y después seguí trabajando en

Cupí. Instalación en el Kiselli Múzeum Meghívja Önt, de Budapest. 2010.

fuerte la obra sobre papel. Visité las escuelas de dibujo y de grabado de Dresden. Estuve grandes períodos en Berlín y Leipzig, en los que me adentré en el grabado importante, con técnicas que se desprendían de la Edad Media. Trabajé en aquafuerte, en grabado en metal y es cuando empiecé a aprender en serio litografía. Me acerqué a maestros del siglo XIX y a otros más contemporáneos; profesores que estudiaron con Kandinsky, por ejemplo. Aproveché toda esa época, a pesar de que ya en Alemania los artistas estaban con el Realismo Socialista, aunque había gente que discrepaba. Varios docentes en la Escuela de Artes Gráficas, y en la Escuela de Arquitectura y Arte de Berlín discrepaban con lo que estaba sucediendo en la RDA. Tenían, de todas maneras, muy considerada esa estética, pero había un grupo de gente que no estaba de acuerdo.

Y ahí volvés a Montevideo para luego radicarte en el exterior.

Después de toda esa experiencia, visito varios países europeos y me vuelvo. Sigo en el Club de grabado y llega un momento que por distintas razones fundo el taller acá y empiezo a dar clases. En ese momento Nelson Ramos estaba también buscando un lugar donde instalarse, yo le hablo de esta zona y se viene a una cuadra y media de aquí con su taller. En un momento estaba muy linda esta zona porque concitaba mucha gente cuando venía alguien de afuera, Alpuy por ejemplo. Se hacían grandes tenidas acá y venía Manolo [Espínola Gómez], Gesualdo y María Carmen Portela. Estoy varios años acá y en el '79 me voy para Estados Unidos.

¿Hubo una razón de peso vinculada a la dictadura?

Estaba bravo. Al taller venía mucha gente que ya había sido maltratada y que la mandaban... yo recibí gente que había sido torturada. Los mandaban a los talleres. Tuve la suerte de que aquí enfrente vivía un coronel retirado que había sido jefe de cantinas militares y siempre tuvo una gran simpatía conmigo desde que vine acá. Este militar siempre andaba haciendo cosas en el jardín de la casa y hablábamos, de quienes éramos,...todas las viejas del barrio venían a hablar con él. Creo que fue él quien me salvó, pues venían los camellos (2) a esta zona todo el tiempo.

¿Y por qué Estados Unidos?

Lo que pasa es que entro en relación con una amiga, que se transforma después



en mi mujer y viene a verme un biólogo coleccionista de arte, que me invita a ir a la universidad a hacer una residencia, y ella asiste a una maestría en educación. Yo había quedado con muchas ganas de volver a Europa, a Italia sobre todo y Francia. Inclusive Alemania me atraía. Sin embargo viajo a Estados Unidos, sin tener claro si me iba a quedar o si iba a volver, y se empezaron a dar posibilidades y me instalé. Pero siempre regresaba acá porque mantenía a toda mi familia en Uruguay. Allí entré en contacto con Antonio Frasconi que me invitó a dar clases en su universidad (eran más bien talleres puntuales). Estuve por dos años, en contacto con Chicago, San Luis... En Chicago empecé a trabajar con galerías, y se me presentó la posibilidad de trabajar con galerías en New York. Yo ya producía obra en Illinois y las mandaba por correo a New York. Estuve un tiempo allí e instalé mi taller de grabado en Manhattan, Primero, lo tuve con Julio Alpuy. Él tenía problemas con su compañera en ese momento y se

va a vivir a un apartamento en un quinto piso y yo lo ayudé a mudarse. Yo tenía una camioneta grande, como la mitad de este cuarto. Lo mudo a Julio y yo me quedo con su taller, al que transformo en un taller de grabado y de gráfica. Luego me voy de ahí a otro taller en la calle veintitrés, entre la sexta y séptima avenida. Ahora todo eso es una zona que se llama Chelsea, donde están todas las galerías y ahí trabajé mucho tiempo en grabado. Además imprimí obra para muchos artistas. Luego Antonio Frasconi conoce mi obra en una exposición grande que hago en el Consulado Uruguayo, y me llama porque él se va a ir un año sabático y quiere que yo me encargue de sus clases y además que haga unas exposiciones con mis obras. Luego de eso me siguen contratando en las universidades. Así fue como entré en el sistema educativo y luego ingreso por un concurso en la Universidad en la que trabajo ahora, que es la del Estado de Nueva York, "New Paltz", donde dirijo el taller de gráfica.

Grabado e instalación ///



¿La serie de los insectos, en que época la ubicamos?

Ésa obra es del año '73, hago xilografía fotográfica con insectos, y dibujo.

Con esa serie se puede ver que escrutás la realidad con el mismo rigor que un entomólogo. El detalle, los caparazones de los insectos, las patas.

La primera exposición fue esa que yo hice con una chicharra y una mariposa nocturna. Yo venía muy entusiasmado con la xilografía fotográfica, que estaba de moda en todo el mundo, en Estados Unidos, en Europa... Y claro, en aquél momento era toda una novedad. Lo que ahora hacés en diez minutos en la computadora, antes llevaba una semana. Hago esa serie que coincide justo con el golpe de Estado. Yo había quedado un poco desconectado cuando viajé a Alemania y opté por seguir trabajando en el taller y hacer la exposición. Esa serie está dedicada al golpe militar, alegóricamente.

Hay una sugerencia velada, justamente hacia la actitud golpista de los militares.

Sí, con todo lo que estaba sucediendo en ese momento. Y después empiezo con esa serie que vos decís de los insectos, muy detallista. Entro en contacto con el entomólogo internacional Carlos Carbonell, que vino acá y me facilitó su microscopio electrónico. Terminé haciendo insectos chiquititos, con lupa, y con el microscopio. Un poco era el clima: te refugiabas en los talleres, trabajabas, no te daba para hacer nada grande, era cada vez más reducido. Un veterano, que vivía enfrente, venía con historias del pasado, con fotos de la guerra, él mismo con uniforme en la Primera Guerra Mundial. Me golpeaba la puerta, entraba y me contaba que "a Mozart no lo había recibido el rey".

Se sentaba, escuchaba música mientras yo trabajaba. Dos veces por semana venían mis alumnos y él se integraba. Después que murió, se quedaron con la casa y yo tenia temor de que descubrieran todo lo que el hombre tenía a resguardo. Finalmente, sus herederos tiraron todo a la mierda. Pero ese era el clima, de ahí toda esa serie de insectos que yo hice, y también las fotografías que no exhibí, que son todos insectos. Para estudiar los insectos Carbonell me enseñó a humidificarlos: las patitas, las alas, las podías estirar. Para todo eso tenías que agarrar todo lo que tenía en el taller, tuercas, tornillos, clavos.

Eso después se ve en algunas obras tuyas; las mariposas con las tuercas.

Yo hacía toda una estenografía que realmente refería a la tortura y que también obedecía a ese clima. Hice messotintas con eso. En Estados Unidos hice grabados con todas esas fotos. Ahora estoy haciendo fotos acá de la serie porque nunca las había impreso. Estoy haciendo toda una serie porque me las pidieron en digital y photoshop. Estoy haciendo cosas que antes tardaban tres horas, aunque hacer una buena foto en el cuarto oscuro lo hacés en diez minutos, con tintas muy especiales. Pero inclusive descubro cosas que antes no las había visto, ni con la ampliadora.

Hablando de insectos y demás, ¿cómo surge la muestra "Grafitata" con el "Peludo" Espínola?

Ah bueno, él tenía una metida muy grande con mis insectos y dibujos en grafito con lápiz, que eran previos a los grabados. Siempre hubo una gran afinidad con los grafitos que él hacía a otra dimensión, y llegó a un momento en que me propone Fotografía para el catálogo de la muestra "**Grafitata**" de Manuel Espínola Gómez y Rimer Cardillo. Galería Latina, marzo -abril de 1986.

preparar una colectiva. Nos carteamos, me dice el concepto de la exposición, entonces yo organizo mis obras. Cuando vengo empiezo a sacar porque había cantidad de cosas que ya no les daba mucha importancia, como dibujos que para mí eran el bosquejo preliminar, y hacemos la exposición en Galería Latina.

Era un catálogo romboide...

Sí, el catálogo romboide fue idea de Manolo. Sacamos fotos con la idea de cómo teníamos que ponernos para la foto. Vos te acordás cómo era de detallista... Además diseñó unos exhibidores de madera, que todavía tengo, para poner los dibujos de ambos. Así surgió.

¿Cuándo empieza la relación de tu obra entre lo escultórico y el grabado?

Siempre estuve vinculado con gente que hacía moldes, como Hugo Ricobaldi, o un docente que era un profesor de metales en la Escuela Bellas Artes, Y desde luego, la presencia del bajorrelieve.

Un bajorrelieve que estuvo siempre presente en tus grabados, de un modo u otro.

Exacto.

El registro, la marca...

Tanto en el volumen como en la imagen gráfica. Acordate que yo había hecho toda esa exposición de objetos gráficos, psicológicos en el Centro Metropolitano de Arte, que son cajas de madera con grabados. Yo sigo con eso en Estados Unidos y a las cajas "le empiezan a salir patas" y hago una especie de relicarios...

Sí. Así como sarcófagos sagrados, pequeños tótems que tienen cierta vinculación con lo etológico, con el mundo animal...

El contacto con Europa siempre fue muy significativo en el sentido cultural. Aunque no exclusivamente, los museos fueron muy importantes y me vincularon con todo el mundo egipcio, el mundo griego antiguo, el Altar de Pérgamo y las colecciones asirias que tenían ellos. Junto con el gabinete de grabado de Berlín, que es uno de los más grandes del mundo: Rembrandt, Kandinsky... todos sus originales. El mundo de las iglesias, con pintura, escultura, bajorrelieve -tanto en madera como en piedra-Los relicarios de las iglesias italianas. Todo ese mundo. Después yo hago un viaje a

El maestro impresor Will Petersen, al fondo, realizando una obra de Cardillo quien prepara los colores. New York, setiembre de 1980.

Bolivia y a Perú que me marca mucho: todo lo precolombino y lo barroco. Poseo cantidad de fotos de esa época, de los barrocos latinoamericanos. Unifico el detalle alcanzado con la huella de los insectos con cierta imaginería barroca.

Una cierta identidad con esta parte del mundo.

Claro, porque anteriormente, para mí era todo formación libresca y alguna cosa que había visto acá... pero algo diferente fue encontrarme con Tiahuanaco en Bolivia. Alguna gente del Taller Torres García había estado allí y me hablaban de las esculturas que ellos admiraban aún más que al arte de los incas. Me marcó mucho estar en esos lugares y ver todos esos templos en piedra y fortalezas, y luego la mezcla de lo barroco, que es una cosa muy especial: la superposición de civilizaciones... es increíble. El Convento de los Franciscanos en la plaza de Cuzco y una capilla que se había inaugurado, me las ofrecen para hacer exposiciones. Entro en contacto con unos artistas, con el director de la escuela de Bellas Artes, con toda su cosa española: aristocracia vinculada a lo español y lo incaico, una mezcla muy poderosa que nosotros nunca tuvimos. A mí también me llegó mucho eso y toda esa experiencia la llevo para cuando voy a Estados Unidos. También viajé a Paraguay y Brasil.

¿Y hoy, por dónde se dirige tu búsqueda?

En este momento estoy haciendo una exposición en el museo Kiselli Meghívja Önt, de Budapest. Fui allá en junio a instalar toda una gran exposición con obras tridimensionales, con la forma cónica, y los cupís míos. Llevé tres para ese museo: uno de piedra, otro de cerámica y el tercero que era una especie de instalación arqueológica con cerámica y tierra de Budapest, en este lugar, que es un espacio barroco. Fue una instalación que demoró cuatro años de planificación. Envié moldes en silicona desde Estados Unidos por correo y allá hicieron cerámica de esos moldes y se hicieron setecientos. Este espacio fue un gran desafío porque originalmente fue un monasterio barroco y después un hospital. Las formas cónicas comenzaron a dialogar con ese espacio... por el poder del cono.

¿Qué lugar ocupa hoy -para vos- el grabado en el mundo?

El grabado ahora se empieza a revalorizar. Tuvo su apogeo a fines del '50 y en la dé-



cada del '60 se formaron grandes talleres. Muchas técnicas vinculadas a lo artesanal comienzan a tener otra preponderancia, iunto con lo digital, porque además el grabado empieza a beneficiarse de la imagen digital. Cualquier imagen que tengas con photoshop la podés pasar a serigrafía, que es una de las cosas que hago en el taller. Se genera también una búsqueda de la cosa más artesanal en reacción a lo digital y entonces se produce una revalorización de toda esa técnica. Hubo un momento en el que no se dibujaba y no se creía tanto en el dibujo, pero nunca perdió su valor, lo mismo que la pintura. Todas las técnicas manuales empiezan a tener otro estatus histórico por distintas relaciones políticas, económicas, intelectuales, filosóficas. En mi caso, no hago tiraies de grabado, pero utilizo las posibilidades de esta técnica para hacer cosas únicas, por ejemplo fotografía digital con xilografía que es uno de los métodos más ancestrales de grabado y serigrafía fotográfica. Utilizo el lenguaje que dan esas técnicas y produzco series, por ejemplo series de perros cimarrones, de dibujos que llevaban las estancias aquí en Uruguay, o con caballos, o distintas escenas de la vida rural que las mezclo con fotografías que yo saco en el norte. Son una especie de paisajes mentales donde se juntan todas las vivencias de tu lugar de origen. El paisaje que estoy frecuentando en este momento es el del río Hudson; saco muchas fotografías de allá y tengo la posibilidad de ampliarlas a gran dimensión con lo digital, en color, con excelente fidelidad. Imprimo con xilografía encima de eso y con serigrafía. Hay una serie de cosas que vos decís: "pertenecen a la misma familia", pero son todos únicos. A veces la gente no puede distinguir que sean de la misma xilografía. Paralelo a la obra plana estoy haciendo las esculturas con aluminio y en bronce, que han surgido de esculturas en cera, o de cerámica a veces.

Como un uruguayo no totalmente desarraigado de tu país de origen, ¿cómo ves al arte contemporáneo nacional? ¿Que impresión te provoca el arte que se está produciendo en nuestro país?

Yo creo que está bien actualizado el arte acá. Ya no existe gran diferencia como la hubo en la década del '80, donde vos veías que en general siempre se estaba un poquito atrás. Hoy en día, la gran revolución informática y los nuevos medios, hacen que veamos gente que esté tallando a nivel internacional y al mismo tiempo haya otra gente que se encuentra más arraigada al arte que se ha dado en décadas anteriores. Eso se puede ver en otros países también, como Estados Unidos. En este momento en el mundo se produce una gran dispersión de corrientes, y depende de donde estés. Lo vemos acá; hay gente que está trabajando en el video o en el cine, al mismo tiempo que otras personas lo hacen en arte dentro de lo que llamamos artes plásticas. Entonces lo que empieza a resaltarse son valores individuales. Veo que hay una apertura gigantesca, inclusive ahora.

- 1. Charla que ofreció en un taller dictado en Montevideo durante su vista a Uruguay.
- 2. Durante la dictadura de la década de 1970, en la jerga urbana capitalina se le denominaba "camellos" a cierto tipo de vehículos oficiales militares que se encargaban de la represión en las calles.

diciembre 2010 / nº 15 La **Pupila** / 7

Introducción a la **historia** de las **asociaciones** uruguayas **de artistas** visuales

La tarea de los artistas plásticos tiene como denominador común el trabajo silencioso y personal. El artista plástico desarrolla el trabajo en su taller, en su casa, donde tiene el espacio físico y el ambiente adecuado a su tarea, que necesariamente es reflexiva, de ensayo, tratando de plasmar ideas, sentimientos y emociones que sólo encuentran su expresión a través del manejo acertado de los más variados materiales. Esto puede ser realizado en grupo o equipo, pero generalmente es una labor personal, que procura la comunicación, la emisión de un mensaje que requiere receptor. Más aún, el arte que importa responde a su época y a su contexto, es expresión estética y ética, diametralmente alejada de la ideología "individualista" que con liviandad y sin reparar en el alcance del término, en ocasiones se le asigna.

Joaquín Arostegui, Oscar Larroca

' i bien la tarea se realiza generalmente en soledad, el artista no tiene por qué ser un solitario. A la soledad se ve condenado, por una sociedad que no quiere asumir responsabilidad frente a los creadores que piensan por su cuenta, pero de los cuales se aprovecha luego, cuando llega la hora de vestirse de gala con el prestigio que otorga el arte. El artista trabaja, crea, inventa y a menudo no tiene posibilidades materiales. Por eso ha intentado tantas veces agruparse, juntar fuerzas para intentar mejorar las condiciones personales y colectivas; porque en este terreno de la cultura artística, cuanto mejor es el espacio colectivo, mejores son las condiciones de sus integrantes. La sindicalización ha sido un camino recorrido con frecuencia. Se conocen una cantidad importante de intentos por formar agrupaciones laborales en el gremio. El número ya es un indicador de lo poco durables que han sido, si lo comparamos con organizaciones obreras. No resulta fácil dar forma y permanencia a una organización sindical cuyos miembros no reciben un salario, donde no existe una relación de dependencia clara, cuya patronal es "la sociedad", o, en el mejor de los casos, el Estado o una Intendencia. La mayoría de los artistas plásticos de Uruguay, desde el punto de vista ocupacional, son aficionados ("amateur"), ya que los ingresos para el sustento básico provienen de otras activi-

dades a veces conexas, como la docencia en talleres de arte, el profesorado de dibujo en liceos, o actividades totalmente ajenas a la disciplina.

Las organizaciones de artistas cuentan con un espectro de intereses en común muy amplio, lo que constituye un factor aglutinante, pero también existen otros asuntos que generan contradicciones y fracturas tales como la adhesión a determinadas corrientes estéticas, la competencia generada por salones o concursos de premiación monetaria y aún los diferentes avatares políticos y posicionamientos ideológicos. En esta breve reseña de agrupaciones sindicales se irán anotando algunas de esas características que tanto fueron motivo de unión como de irritación. Como decía el maestro Atahualpa Yupanqui: "La arena es un puñadito, pero hay montañas de arena".

Primera mitad del siglo XX

Unión de Artistas Plásticos: en la década de 1920 a 1930 es creada por Walter E. Laroche y nuclea con escaso éxito a algunos artistas en torno las muestras anuales y al Fondo de Remuneración a la Labor Artística.

Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores: fue fundado, presidido y orientado por Edmundo Prati, reconocido escultor, formado en Italia, ganador del

Premio Medalla de Oro en el Primer Salón Nacional de Bellas Artes en 1937. De formación académica muy sólida, con gran oficio en torno a la medallística y la construcción de monumentos de gran porte. Este sindicato fue de tendencia política netamente conservadora y derechista, incluso algunos de sus integrantes fueron manifiestos simpatizantes del fascismo italiano. La agrupación dominó en buena medida el ambiente de influencia del Salón Nacional de Artes plásticas, que suponía el mayor acontecimiento del arte de la época, y también lo intentó con otros salones con variado éxito. Tanto Prati como alguno de sus allegados fueron durante mucho tiempo miembros casi obligados en los jurados de los salones oficiales, determinando no sólo una línea artística conservadora que generó múltiples reacciones de artistas innovadores, sino también un poder real que distribuía entre sus allegados los escasos aportes económicos que daba el Estado. No tenemos fecha precisa de su origen ni de su disolución, aunque es probable que el primero date de fines de la década del treinta, y sabemos que aún tenían influencia en 1963, momento en que son designados José Belloni y Esteban Garino como jurados del salón Municipal, hecho que desata la resistencia de los artistas y conduce a la ocupación del Subte (ver recuadro).



llustración de **Ramón Umpiérrez** para nota en la revista "Taller" de la AEBA.

La AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), surge a fines del año 1936, motivado por la efervescencia política de izquierda, que ve en la República Española una de sus causas más entrañables. Tiene características más de movimiento que de sindicato. Realizó durante años una importante publicación, tipo tabloide, con ensayos, investigaciones, literatura y poesía del más alto nivel, además de ser ilustrado (generalmente con tacos originales) por los plásticos más relevantes de la época. Fue acusado de ser "comunista", aún cuando en su primera época no había en su directiva miembros con esa filiación. (El "Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores, explica -al parecer- en su sigla,

su independencia ideológica alejada del comunismo). En su extensa trayectoria, hasta fines de la década de 1940 conoce, por lo menos, tres momentos. En una etapa intermedia, la "P" de Periodistas, pasa a ser "P" de Profesionales, aunque este cambio no va a ser duradero, y en su etapa final retoma la integración de origen. En este último período es orientada por Jesualdo Sosa, destacado maestro e intelectual comunista. Muchos artistas plásticos encontraron en esta asociación el lugar adecuado para la organización de sus reclamos y propuestas.

La FEBA (Federación de Estudiantes de Bellas Artes); la Junta de Esculpingras (ESCULtores, PINtores, GRAbadores),

surgen como movimientos contestatarios a las corrientes más conservadoras instaladas junto a la oficialidad en el Salón Nacional, la Comisión de Bellas Artes y otros. Organizan salones al aire libre, editan grabados, boletines corrosivos con denuncias sobre maniobras de los sectores dominantes. Fueron organizaciones muy dinámicas de artistas jóvenes, pero de estructura muy débil, de vida casi efímera. Generaron una corriente de pensamiento crítico, más comprometido con la realidad social y con una visión más contemporánea. Fueron lideradas, casi en todas sus instancias, por Jorge Nelson González, acompañado en varias oportunidades por Antonio Lista, Raúl López Cortés, Roberto Orlando, Pepe



Logotipo de la UAPC. Diseño de Manuel Espínola Gómez. Colección Fundación MEG.

Bebeacqua, Manuel Lara, Pedro Astapenco, A. Spósito, E. Amézaga y otros jóvenes en su mayoría provenientes de la **ETAP** (Escuela Taller de Artes Plásticas), y **Taller Prevosti**, muy pocos del **Circulo de Bellas Artes** y de la **Escuela Italiana**.

Asociación de Artistas Plásticos del Uruguay: aparece citada en diversas actividades de la década de 1950. Andrés Feldman fue su Presidente.

Los '60 y la dictadura

La década de 1960 fue, como se sabe, fructífera en cambios sociales y culturales, y Uruguay no escapó a la cristalización del malestar obrero ni al fastidio con la política en materia de "arte oficial". Se trataba de sacudir el polvo de la historia y de ser protagonistas de una revolución colectiva. Los artistas locales se volcaron a la militancia gremial y política, y fusionaron los reclamos corporativos con una, aparentemente, sólida postura ideológica. Así lo señala el crítico Gabriel Peluffo: "Al entrar la década del sesenta, un poderoso sector de los artistas plásticos comparten en Montevideo la euforia vanguardista (con relación a sus presupuestos estéticos internacionalmente actualizados), pero por otro lado acompañan, en lo social y político local, la progresiva alianza de clases contra el capital multinacional y contra lo que parecía claramente, con más nitidez desde la Revolución Cubana, como una ingerencia del neocolonialismo en América Latina." (1)

En 1963, y a instancias de una controversia entre las autoridades municipales y los artistas -que ocupan el Subte- nace la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos **(UAPC)**, que tuvo un fuerte protagonismo durante buena parte de esa década. Se constituye formalmente como asociación el 6 de agosto de 1964; en las elecciones celebradas se elige como Secretario General a Manuel Espínola Gómez, quien sería su figura más destacada, tanto por valores artísticos como por su carismática personalidad. Durante el gobierno de Pacheco Areco se generan conflictos debido a la clausura reiterada de medios de prensa: el diario Época en forma definitiva y la disolución e ilegalidad de grupos políticos de izquierda. Las llamadas "medidas de seguridad" (recurso constitucional para afrontar situaciones extremas) fueron usadas en forma permanente por el gobierno para maneiar con autoritarismo el país. La UAPC se opuso a los innumerables atropellos, tanto en lo estrictamente cultural como en lo social y político. Las limitaciones naturales de un movimiento artístico es que no tiene peso en la producción, la seguridad, los servicios esenciales ni las esferas financieras. Debe limitarse a la manifestación esclarecedora a través de los medios de difusión y propaganda que sea capaz de crear por sus propios medios: volantes, folletos, afiches, difícilmente un periódico, además de las manifestaciones urbanas y su propio quehacer artístico. Es decir, debe poner en juego sus propios bienes, como ofrenda de lucha. La decisión de boicotear los salones oficiales mientras se mantuvieran las "medidas de seguridad" fue heroica y extrema porque en los hechos significó renunciar a porciones de terreno que se habían conquistado, a favor de los más conservadores, y lo que fue más significativo: de una nueva camada de arribistas. El camino de retorno se hizo cada vez más difícil ante el avance de un autoritarismo que invalidaba cualquier forma de Para la crítica Olga Larnaudie (2) la UAPC

tuvo dos etapas diferenciadas: la primera, enmarcada desde la ocupación del Subte en 1963, hasta mediados de 1967 embanderada la en decisión "Con medidas, Salón *NO*". Este período inicial da nacimiento a la Confederación de Organizaciones **Culturales (COC)**, que nucleaba a distintos gremios de la cultura: plásticos, escritores, actores, bailarines y músicos (la COC participaría en la organización de los Congresos del Pueblo de la Convención Nacional de Trabajadores – CNT-). La segunda etapa de la UAPC va desde el "pachecato" hasta consolidada la represión militar en 1975 con la consecuente dispersión, cárcel y desarraigo de muchos de sus integrantes (el último Secretario fue Eugenio Darnet Caravia, quien marcha rumbo al exilio en el año 1975).

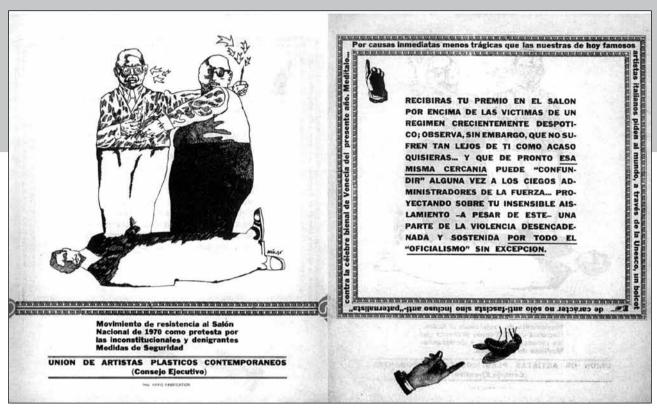
Suele manejarse como un elemento de debilitamiento y comprometedor de la supervivencia de la UAPC, el "duro enfrentamiento entre abstractos y figurativos". Básicamente no era tal (en la dirección de UAPC había artistas figurativos) sino en contra de la figuración decadente de los artistas provenientes del Sindicato Libre (Garino, Volpe Jordán, Feldman, Berta, y tantos otros) que además sostenían las posturas más conservadoras. (3) No había una sola contradicción y había varias falsos antagonismos; abstractos versus figurativos era una de ellas; pero también había otras como comunistas contra anarquistas, o premiados en oposición a rechazados; y una que fue minando la estructura desde la base: quienes respetaban el boicot versus los que empezaron a enviar obra a los salones (4). Hoy día nos parece irrelevante el enfrentamiento ideológico entre comunistas y anarquistas, pero en ese entonces era importante. El PCU era muy fuerte, muchos artistas respondían a sus lineamientos. Mientras que la tendencia anarquista dominaba la Escuela Nacional de Bellas Artes, otro sector tenía una organización muy fuerte y dinámica en "Comunidad del Sur".

En la segunda mitad de la década de 1970, el Teatro Circular, el Club de Grabado, Cinemateca Uruguaya y Ediciones de Banda Oriental, dieron principio a la *CinCelCur* (las tres *ce* de los nombrados más Banda): una organización y coordinación de la cultura artística que operaba en la clandestinidad. Estas instituciones fueron capaces de construir una gestión solidaria desde afuera del poder y en contra del mismo. La *CinCelCur* dio origen más tarde a la **CTA** (Confederación de Trabajadores del Arte).

Los talleres: dedicados a la enseñanza de la plástica fueron en los hechos nucleadores de artistas. Queda pendiente investigar sobre ello.

Fines de la dictadura y recuperación democrática

Luego del plebiscito de 1980 y el fracaso económico coronado con el quiebre de "la tablita" en 1982, el poder militar empezó a visualizar su final. Los artistas plásticos no fueron ajenos al entusiasmo, participando en todas las instancias previas a la caída de la dictadura y en la reconstrucción democrática. No era solamente el tema



Volante de la UAPC, 1970. Diseño Manuel Espínola Gómez, y dibujo Domingo Ferreira. Colección Fundación MEG.

de la plástica: la educación y la cultura en general estuvieron permanentemente en el análisis y la discusión. Se participó incluso en la CONAPRO (COmisión NAcional PROgramática) organización multipartidaria con los representante más destacados de todos los partidos políticos, que estudiaban y proponían los caminos a seguir para la total restauración democrática. El gobierno tenía también sus planes y quería dejar como herencia una Escuela de Bellas Artes "a medida", que fundó y abrió en la Torre de los Panoramas, antigua casa del poeta Julio Herrera y Reissig. El director designado fue el Arquitecto García Pardo, quien hizo innumerables e infructuosas gestiones por conseguir profesores reconocidos en el medio. Nunca se dictó una clase en ese lugar que lucía una ostentosa placa de granito en su fachada.

Entre fines del año 1982 y fines de 1984, la necesidad de aunar esfuerzos en torno a un colectivo bajo un objetivo concreto se hacía cada vez más necesaria. Algunos reclamos históricos y la urgencia por sentirse escuchados en propuestas comunes fueron el impulso para organizarse. Los congregados se daban cita en AEBU o en la sala de conferencias de Cinemateca Uruguaya (5). Estudiantes, artistas, artesanos y críticos de arte se confundían en las plateas, mientras los distintos talleres acercaban sus propuestas escritas en las cuales se dejaba en evidencia el oscuro período de quienes vivieron el insilio. Se reclamaba la

reapertura inmediata de la escuela Nacional de Bellas Artes, así como reivindicaciones acordes al momento político por el que se estaba atravesando (el desmantelamiento del aparato represivo y la exigencia de una enseñanza democrática y popular, por mencionar algunas) para lo cual se contaba con el apoyo solidario de la **ASCEEP** (Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública) y la **FEUU** (Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay). Otros aportes, si bien expresaban la frescura y la autenticidad de quienes bregaban por un mundo más justo y solidario, se agotaron en una rápida expresión de deseos. De esas múltiples reuniones de artistas visuales se fundó PROA (Asociación Promoción de las Artes). En esa asociación revistaba Rubén Zina Fernández, Carlos Seveso y Carlos Musso, entre otros. Su objetivo formal era conseguir la Personería Jurídica que los habilitara a funcionar y la pronta afiliación al PIT (Plenario Intersindical de Trabajadores). Entre los reclamos inmediatos se exigían reglas claras para la continuidad de los Salones Nacionales, una Ley de Becas, la rehabilitación de la Ley 10.511 referida a la decoración de edificios públicos, el abatimiento de derechos de aduana y otros impuestos, así como la formación de una biblioteca y archivo de artistas (tanto en actividad como fallecidos) con el propósito de llevar adelante publicaciones e investigaciones referidas a la disciplina. Fue una agrupación relativamente reducida, con objetivos de análisis y propuestas. Integrado mayoritariamente por artistas jóvenes de actividad sólida y pujante vinculados a la generación de la resistencia, produjo ideas e iniciativas que incidieron en el medio, lo conmovieron y a veces lo irritaron, generando discusión y revisión de posiciones, lo que a la corta o la larga significaría un aporte. El colectivo PROA se disolvió pocos años más tarde, pero a partir de su accionar se volvió a abrir la Escuela de Bellas Artes, realidad que se concretó en un espacio de dialogo con las autoridades políticas de la época, siendo Carlos Seveso el delegado por los artistas.

De estas agrupaciones colectivas de fines de la dictadura quedan documentos impresos, como la revista *Taller* de la **Asociación de Estudiantes de Bellas Artes (AEBA)**, la publicación *Jornada* de la FEUU, y los boletines correspondientes a PROA, Seccional Cultura del Partido Comunista y Club de Grabado de Montevideo.

En este mismo período se gesta una agremiación con similares reclamos pero mayores pretensiones organizativas: el SUAP (Sindicato Uruguayo de Artistas Plásticos).

Las primeras reuniones, ahora con el claro propósito de formar una asociación gremial, ya que la dictadura estaba en retirada, se realizaron en el local cedido por los Hermanos Conventuales. Más tarde se fueron alternando con otras asambleas en el local de ADEOM y posteriormente, con

Asociaciones **gremiales** y **arte** ///

Logotipo de **PROA**. Diseño s/d.



el sindicato ya constituido y con estatutos, en el local de AEBU. En esas reuniones participaban más de cien asambleístas; llegó a tener en su momento más de trescientos cincuenta socios en todo el país. Su primer Secretario General fue Osvaldo Paz. Esta organización gremial reunió artistas de diferente nivel y distintas tiendas políticas, si bien contaba con un gran número de afiliados al PCU. Tuvo pretensiones de integrar a los artistas del interior, con un escaso éxito. Estuvo presente en numerosas actividades de la cultura y de los reclamos por la justicia social con un enorme desplieque de actividades y entusiasmo. Redactó, a pedido del Director de Cultura de la IMM, Thomas Lowy, las bases para el primer Salón Municipal post dictadura, donde se introdujeron nuevas secciones como el premio a la trayectoria, proyectos de intervención urbana, murales, esculturas para ubicar en plazas, entre otras innovaciones. Además participaron en pie de igualdad con la pintura y escultura, otros registros como la fotografía, el tapiz, la cerámica y toda expresión artística sin importar el material de soporte. Fue electa como miembro del jurado y en representación de los artistas Hilda López. Estos lineamientos del Salón se mantuvieron durante algún tiempo, pero paulatinamente se fueron modificando hasta perder en buena medida sus características fundamentales. Se realizó un proyecto para crear un centro cultural y artístico a emplazarse en el primer piso del mercado que está ubicado atrás del Teatro Solís e incluso se trabajó en las primeras etapas de las obras, que luego al cambiar la administración municipal, se abandonaron. En el SUAP se reunieron prácticamente todos los artistas que habían participado de la UAPC que permanecieron en el país: Octavio Podestá, Hilda López, Osvaldo Paz, César Rodríguez Musmanno, Carlos Caffera, Ernesto Aroztegui, Leonilda González, Manolo Lima, Nelbia Romero, y muchos más. Y una camada de "nuevos" como Eduardo Espino, Ana Tiscornia, Beatriz "Pinky" Battione, Enrique Badaró, Marcos Ibarra, Claudia Anselmi, y tantos otros.

Esta asociación pujante, con un buen ritmo de organización y que iba ganando terreno en su capacidad de presión e influencia en las esferas gubernamentales como para transformarse en el ámbito de defensa y protección de los artistas, un día, inesperadamente, por causas ajenas a su propia gestión comenzó un acelerado proceso de desintegración. El mismo estuvo determinado por la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética. El Partido Comunista entró en una profunda crisis, se separaron de sus filas innumerables militantes políticos de primer nivel y como consecuencia comenzó la renuncia masiva de colegas de antigua filiación comunista. ¿Qué tenía que ver el SUAP con la caída del socialismo real? Lo cierto es que una enorme cantidad de los mejores militantes del sindicato se retiraron de sus filas, arrastrando a otros que nada tenían que ver con la controversia. Éste es un indicador a tener en cuenta cuando se haga el análisis del peso que han tenido las posturas ideológicas en el área de las artes plásticas. Las nuevas reglas del mercado y una globalización en ciernes que prometía muchas cosas, y ocultaba otras tantas, hicieron el resto: los artistas se refugiaron -en mayor o menor grado- dentro de sus propias formas de supervivencia.

A raíz de este vacío, les tocó ocupar el papel de dirigentes a algunos militantes de escasa experiencia, permaneciendo unos poquísimos que se mantenían fieles al PCU. A las dificultades propias se les sumaron las críticas desde la prensa de izquierda, que ridiculizaba el esfuerzo organizativo. Con el ascenso del primer gobierno frenteamplista en la IMM, se logró hacer un convenio que abría gran expectativa por su experiencia educativa no formal: los talleres barriales multidisciplinarios. Intervinieron en el proyecto **SUA** (Sociedad Uruguaya de Actores), AUDEPA (educadores por el arte) y SUAP. Se comenzó en 1991 con cinco talleres-piloto en cinco barrios estratégicos de Montevideo, realizando una experiencia educativa riquísima. Lamentablemente no

se evaluó correctamente, porque las autoridades no lo supieron entender: se repitió unos años y poco a poco se fueron desdibujando sus características multidisciplinarias. Cuando llegó a la Dirección de Cultura un nuevo Director (un ex integrante del PCU) cuestionó la "representatividad" del SUAP v allí se vio que el entendimiento futuro no iba a ser posible. Quedaron solamente algunos profesores trabajando a título personal. En 1992 la SUAP logra ser aceptada por la **AIAP/UNESCO (Asociación Internacional** de Artes Plásticas; consultante de primer nivel de la UNESCO) y se participó en el congreso hispanoamericano celebrado en La Paz, Bolivia. Luego en 1994 se toma parte en la Reunión de América Latina y El Caribe celebrado en San Pablo, para finalmente concurrir al Congreso Mundial de la IAA/ AIAP-UNESCO celebrado en 1995 en Ciudad de México. En representación del colectivo asistió el escultor Héctor Araújo.

El 29 de marzo de 1985, la novel Asociación de Dibujantes, Humoristas, Ilustradores y Caricaturistas (ADHIC) se presentó en sociedad con una muestra colectiva titulada "Nuestro golpe de humor", en Sala Cinemateca. Ombú, Augusto, Hogue, Sanopi, Anzalás, Cibils, Hornes, Gezzio, Tunda y Satut, entre un número más amplio, conformaron este colectivo que orbitaba a la luz de la recién recuperada democracia y que reunía a todo el plantel que, en ese momento, colaboraba con la producción gráfica de la revista de humor "El Dedo" (posteriormente rebautizada "Guambia" debido a la censura militar), bajo la batuta de Antonio Dabezies. Luego de esta exposición, la ADHIC mantuvo una muy breve actividad hasta su desaparición definitiva.

Los '90

Un lustro más tarde, en 1990, se funda la Asociación de Diseñadores Gráficos del Uruguay (ADG) concretando su existencia luego de varios y fallidos intentos. En su entonces, la ADG contó con más de ciento cincuenta adherentes (entre los que se contaba Fernando Álvarez Cozzi, Domingo Ferreira, Pascual Gríppoli, Fidel Sclavo, Elbio Arismendi y Gustavo "Maca" Wojciechowski) y consiguió ser miembro corresponsal de la federación ICOGRADA (Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico). Si bien dejaron testimonio de sus actividades en un boletín de circulación

Logotipo de la **UAPV**. Diseño de Juan Calos González

interna, quedó en el debe la investigación en profundidad de la historia del diseño gráfico en Uruguay (6).

Pasó algún tiempo en que no hubo oficialmente ninguna organización del gremio de los artistas plásticos. Se había mantenido la afiliación a la AIAP; v sobre esa base se fue organizando la Comisión Uruguaya de Artistas Plásticos (CUAP/AIAP -**UNESCO)**, que recorrió rápidamente los caminos formales para transformarse en una sociedad civil con personería jurídica. Comenzó como un pequeño grupo tomando como eje de accionar los documentos elaborados por la Asociación Internacional de Artes Plásticas de UNESCO en defensa de la "Condición del Artista" (7) Entre ellos se destacaban a nivel mundial la tolerancia irrestricta a todo modo de expresión artística, fuera tradicional o innovadora, proviniera de cualquier etnia o estrato social. El derecho de cualquier individuo a llamarse artista y la libertad a ser reconocido por sus pares como tal. El reconocimiento de la obra de arte como producto intelectual, de propiedad irrenunciable, más allá del destino y tenencia de su soporte material y el derecho del artista a percibir una parte del valor agregado generado por la reventa de su obra ("droit de suit"). Este derecho ya estaba consagrado en nuestra legislación desde 1937, pero nunca había sido aplicado. Es curioso, pero cuando se lo replanteó, levantó una pequeña tormenta entre los intermediarios, quienes lo consideraron absurdo. Hoy se reconoce, aunque en forma minúscula, pues dista mucho de la propuesta original.

Otro de los puntos fue el "libre tránsito de obras a través de las fronteras". Tal planteo tiene un fundamento ideológico que se ve obstaculizado por las ingeniosas maniobras de los mercaderes del arte, quienes lo

utilizan para otros fines. Se trabajó mucho en este tema, incluso en colaboración con la Comisión de Patrimonio, con la que se había tenido un fuerte enfrentamiento. Cuando se obtuvo un borrador de proyecto que contemplaba la complejidad del asunto, hizo su aparición en Cámaras una iniciativa ligada a intereses comerciales inmediatos, circunscribiendo el asunto a la región y a artistas vivos. Tuvo rápida aprobación. Aunque es de alcance limitado, por lo menos existe y se está en vías de ser complementada.

Este sindicato tuvo un crecimiento sostenido, difundiendo toda la documentación emanada desde la UNESCO, relativa a los derechos de los artistas. Durante años, al comenzar cada Legislatura, cada administración departamental; cada uno de los Legisladores y de los Intendentes, tuvieron en su mesa, una carpeta de la CUAP/AIAP con los "Derechos de los Artistas" y una serie de documentos elaborados a nivel nacional e internacional. La CUAP fue una entidad de consulta para muchos dirigentes que tomaron o no sus opiniones. Se designó el 24 de octubre como el "Día del Artista Plástico Uruquayo" empezando la práctica de nombrar uno o más artistas de reconocido prestigio como Socio de Honor y realizar con festejos, exposición, brindis, un pequeno homenaje; que para muchos fue el único que tuvieron en vida.

El accionar en la órbita internacional provee de un "paraguas" que permite ser atendido y escuchado por las autoridades nacionales y hasta por algunos medios de comunicación masiva. El accionar de un gremio estrictamente a nivel local, por fuerte, por radical que sea, si no tiene repercusiones que comprometan la imagen de las autoridades en el exterior, se le deja morir por inercia o se le reprime impunemente. El ejemplo de la UAPC está presente. Una muestra de esto



fue una grave situación relacionada con la educación artística, vivida en Bolivia en 1995 la que fue resuelta rápida y favorablemente cuando se emitió a nivel de prensa en varios países de la región una declaración de condena. Esto no fue comprendido por muchos compañeros nuevos que cuestionaron el tiempo invertido en estos temas y que al prescindir de ello le privaron a esta asociación de su primera razón de existencia.

La Asociación de Plásticos Salteños (APLAS) existe desde hace varios años desarrollando una extensa y muy valiosa actividad cultural donde a veces se plantean asuntos de orden gremial. En algunos casos han podido encausarlos a nivel de la organización gremial existente en Montevideo y en otros no. Este es un problema sobre el que en algún momento trabajó el SUAP y la CUAP, esbozando un intento de federación, pero que aún está



Asociaciones **gremiales** y **arte** ///



Contra la desaparición forzada

Una "jornada de sensibilización sobre la desaparición forzada" se llevó a cabo ayer en la plaza Libertad, organizada por la Asociación para la Promoción del Arte (PROA). Integrantes de esta entidad dijeron que "esta jornada de trabajo plástico

en la calle (en la cual participó el público) intenta sensibilizar desde el campo plástico la urgente necesidad de la aparición con vida de los desaparecidos como paso previo e impostergable para la construcción de una democracia participativa"

"Subte ocupado"

El 21 de agosto de 1963, un grupo de artistas -cuyo número irá creciendo con el paso de los días- ocupa el Subte Municipal de Montevideo como medida de protesta por discrepar con la forma de designación del jurado actuante en el XV Salón Municipal de Artes Plásticas. Es obvio que el potencial de rebeldía contra el poder instituido desbordaba ampliamente el motivo de discrepancia argüido en esa ocasión, pero también es cierto que dicho motivo resulta ser un significativo indicador de que la lucha por el poder simbólico –en este caso una cuestión de "estéticas" divergenteshabía pasado a contar en primer plano dentro del terreno de las estrategias políticas. Manuel Espínola Gómez, Luis Camnitzer, Germán Cabrera, José Gamarra, Anhelo Hernández, Leonilda González, Carlos Fosatti, se encuentran, entre muchos otros, sosteniendo desde el inicio esta medida de fuerza que acaparó, en poco tiempo, la adhesión de innumerables artistas plásticos y gremios de la cultura. (10)

Jornada contra la desaparición forzada, organizada por **PROA**. 6 de setiembre de 1984 (reproducción de fotografía de Nancy Urrutia para el diario **Tiempo de Cambio**)

lejos de resolverse. Existe otra asociación muy pujante en Rivera y otra, con ribetes más comerciales, en Colonia.

Año 2000

En 1998 se crea la **Asociación de Pintores** y Escultores del Uruguay (APEU, luego APEU - Artistas Visuales), a influjo de creadores de los más diversos ámbitos intelectuales y con un alto número de artistas adherentes. El colectivo tenía su sede en el Molino de Pérez, un emplazamiento construido en 1840 por el comerciante Juan María Pérez, en el Parque Baroffio. La Intendencia Municipal de Montevideo (mediante la aprobación de su Departamento de Cultura) otorgó los permisos correspondientes para su usufructo a los artistas asociados, hasta que el Presupuesto Participativo de 2008 le cedió la concesión a la Cámara Nacional de la Alimentación. Actualmente, la APEU – Artistas Visuales, ya sin sus socios fundadores, (Rodolfo Sayago, Enrique Broglia, Fernando López Lage), funciona en una de las instalaciones del Cabildo de Montevideo. Dicha asociación realizó innumerables muestras de sus asociados en su sede y hasta acompañó, de forma indirecta, la edición de la revista "ARTE -0", dedicada a la difusión del arte plástico nacional.

En julio de 2007 otro grupo importante de artistas se reunió en asamblea abierta, convocada públicamente, en la Sala Cero del Teatro El Galpón. La convocatoria concluía una serie de acciones previas que algunos artistas venían realizando con el fin de dar a discusión una serie de temas que preocupaban al conjunto de compañeros involucrados y que los había llevado a entrevistarse con quien fuese entonces el Ministro de Educación y Cultura, el ingeniero Jorge Brovetto. Uno de los temas refería al cargo de Director del MNAV, ocupado durante mas de treinta años por Ángel Kalenberg, y apuntaba a la forma en que sería sustituido, dejando expresa constancia de los alcances y los límites de dicha función, a la vez que establecía como condición imprescindible, el llamado a concurso abierto. Esta nueva agrupación realizó un diagnóstico de la situación en base a distintos insumos aportados por sus simpatizantes. Se hizo un llamado de atención ante la ausencia de organizaciones que protegieran, impulsaran y promovieran la práctica y el desarrollo

Detalle, ilustración de Ramón Umpiérrez para nota en la revista "Taller" de la AEBA.

colectivo de las artes, participando desde la planificación de un pensamiento que permitiera colaborar en la articulación de las políticas culturales de un Estado que no daba indicios de tenerlas. También se comprobó que, en esa situación, quienes se beneficiaban eran aquellos grupos que -ocupando sectores importantes de poder en el ámbito cultural- lograban satisfacer sus intereses particulares en detrimento del interés colectivo, generando así, por acción u omisión, el desplazamiento y la exclusión de otros grupos, representantes de tendencias culturales diversas a la de los sectores hegemónicos. Expresados esos conceptos, en esa asamblea se resolvió elegir una Comisión Directiva Provisoria integrada por cinco miembros (8).

Desde el primer día se comenzó a trabajar en la organización de esta asociación en sus aspectos formales y de contenido (9). La Asamblea Fundacional se realiza el 19 de noviembre del 2007 y se decide nominar al colectivo con la sigla UAPV (Unión de Artistas Plásticos y Visuales). Algunos de los objetivos planteados en aquella Asamblea se han cumplido y otros han sido de dificultosa concreción. En el mes de marzo de 2010, la UAPV fue convocada a enviar un integrante a la comisión del SUBTE para que seleccionara junto a otros jurados los proyectos expositivos para el período 2010-2011, siendo este un importante reconocimiento público para la asociación. Juan Mastromatteo, Presidente de la UAPV, se extendía en algunos conceptos que hacen a la misma: "Reclamamos que los espacios públicos de exposiciones se abran a todos los artistas nacionales y dejen de ser reductos de elites autocomplacientes que excluyen toda forma de expresión artística que no se ajuste a sus preceptos. Damos fe de compañeros que en vano esperaron la posibilidad de un



espacio para exponer su obra, el tiempo no les dio la vida, para seguir soñando. El Estado debe disponer con generosidad la apertura de los espacios públicos para sus artistas. Si los actuales son pocos, deben abrirse otros, y si además son exclusivos deben democratizarse, ampliando y permitiendo ese diálogo tan enriquecedor que resulta del contacto entre arte y sociedad, artista y ciudadano". 🖭

- 1. "Arte y política (I): El primer ensayo general de los "Trabaiadores de la Cultura", de Gabriel Peluffo, en Pormenores políticos y afines; grafica política de los años 60 y 70. Fundación M.E.G., 2010.
- "Aquellos años sesenta", de Olga Larnaudie, en Pormenores políticos y afines; grafica política de los años 60 y 70. Fundación M.E.G., 2010.
- En el libro Pormenores políticos y afines; grafica política de los años 60 y 70, Olga Larnaudie sostiene: "De la dificultad del manejo de este tema en un ámbito gremial da cuenta la posición extrema del Grupo Toledo Chico que reclama salones dobles, uno para abstractos y otro para figurativos, una disyuntiva superada hace tiempo en los hechos del arte." Es una confusión de la crítica, ya que, en un artículo de la revista "El Mate", que editaba este grupo, apareció la propuesta de crear una sección de "arte experimental", no la de hacer salones con tendencias estéticas predeterminadas.
- Respecto a este tema (y de ahí parte de la confusión anotada en el numeral anterior), es el Grupo Toledo Chico quien se opone a la medida del boicot por tiempo indeterminado, lo apoyaba puntualmente, pero una vez resuelto fue asunto laudado y los integrantes sobrevivientes lo respetaron hasta el retorno de la democracia.
- La sala de exposiciones de la Alianza Francesa, el Espacio Universitario, Galería Pocitos o la sala de exposiciones del Notariado bajo la dirección de Nancy Bacelo, fueron algunos de los espacios que ofrecieron resguardo

- a la resistencia cultural.
- Ver entrevista de Rodolfo Fuentes en La Pupila No. 14. de octubre 2010.
- Desde su primera elección hasta el año 2002 fue presidida por Joaquín Aroztegui.
- Resultando electos los siguientes compañeros: Oscar Larroca, Juan Mastromatteo, Eduardo Espino, Sergio Viera y Juan Barcia como titulares; Anhelo Hernández, Ána Salcovsky, Marcos Ibarra y Julio Garategui, como suplentes.
- A este respecto cabe realizar una reseña general de los temas más importantes: elaboración del Estatuto y Personería Jurídica; presentación del gremio frente a las instituciones públicas y privadas de la cultura; participación con los demás gremios de la cultura (Intergremial) para la cual se designó a J. Pedro Margenat; promoción de elaboración de lev que otorque beneficios sociales a los artistas: elaborar un pensamiento que además de definir el perfil ideológico del gremio, ordene sus prioridades y le permita una respuesta sólida y coherente frente a los diversos temas que surjan de la acción cotidiana, configurando así una plataforma del sentir colectivo; exigir la vía del concurso para los cargos de las instituciones de la cultura como la forma mas correcta de una democratización de la cultura; estimular la participación de variados agentes del medio cultural para evitar que sectores ajenos a los centros de poder se sientan excluidos de la acción cultural, evitando de esta manera que el propio Estado aparezca como tomando partido por algunas tendencias estéticas en detrimento de otras. 10. "Arte y política (I): El primer ensayo general de los "Trabajadores de la Cultura", de Gabriel Peluffo, en Pormenores políticos y afines; grafica política de los años 60 y 70. Fundación M.E.G., 2010.

BUENA CALIDAD A BUEN PRECIO

FABRICAMOS LA MEJOR Y MÁS COMPLETA LÍNEA DE MATERIALES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, ARTÍSTICA Y ARTESANAL

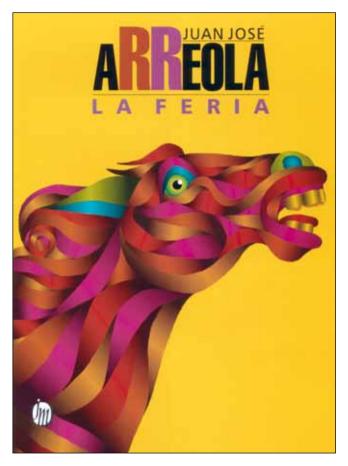
FABRICAMOS: Acrílicos - Témperas - Pasteles Secos - Pasteles Óleo -Tintas -Tinta China - Crayones.

VENDEMOS: Óleos de varias calidades - Lápices de escribir, de dibujo - Acuarelas - Papeles - Cartulinas - Pinceles -

Tel/fax: 408 09 68* - plastica@internet.com.uy - www.infantozzimateriales.com



Entrevista a Carlos Palleiro ///



Portada de libro. Selección de color. 13.5 x 18 cm. 1998



Afiche para **Relaciones Institucionales/Comunicación Social**, de la Ciudad de México. Selección de color. 55 x 85 cm. 2000

El dibujo y el color:

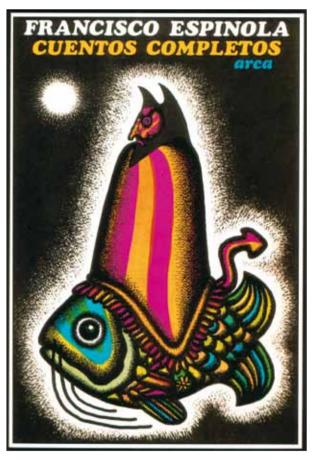
Carlos Palleiro es un diseñador gráfico uruguayo cuya amplísima travectoria comienza cuando se vincula al Partido Comunista, trabajando en el área de propaganda política. Luego se relaciona con la Imprenta As, Ediciones de Banda Oriental, Arca y Calicanto. Fue fundador de la recordada revista "Misia Dura". En la década del setenta tuvo que emigrar por su militancia política, primero a la Argentina y luego a México, donde reside desde hace treinta y siete años. En ese país desarrolla una profusa actividad trabajando para editoriales, revistas y fundaciones. Fue director artístico de los libros de texto gratuitos de la Secretaria de Educación Pública, y diseñador gráfico de la Dirección de Comunicación Social del Gobierno del Distrito Federal, al tiempo que realizó la Campaña de las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio. Participó en numerosas exposiciones, ha impartido cursos, talleres y conferencias sobre diseño gráfico. Actualmente es maestro en la Universidad Iberoamericana Puebla, México. En una de sus frecuentes estadías en Uruguay, conversamos con él, sobre su periplo vivencial y sobre el diseño gráfico como una de las ramas del arte.

Oscar **Larroca**, Gerardo **Mantero**

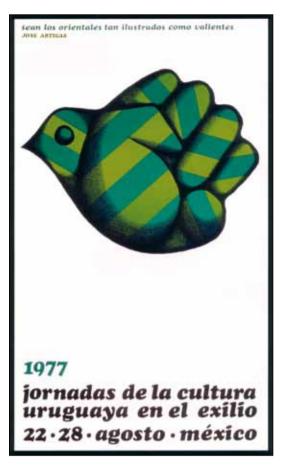
¿Cómo te insertás en el diseño gráfico?

Yo vengo de la propaganda política. Siempre me gustó dibujar, como te dicen los alumnos cuando les preguntás y te responden: "Yo de chiquito dibujaba". Yo también de chiquito dibujaba. Me gustaba. Era militante de la Juventud Comunista y fui perfeccionando más la cosa. Hasta que un día me di cuenta que lo que yo quería hacer eran esos afiches maravillosos que veía en la calle y me dije: "Yo quiero ser afichista". Entonces hablé con José María Campaña que era el afichista del Partido Comunista y le dije muy suelto de cuerpo: "Quiero ser afichista". Y el canario me citó de mañana muy temprano en el pasaje Alarcón y agarró una ramita con un limón y me puso a dibujar. Y yo decía: "pero la puta madre yo quiero ser afichista, no quiero dibujar limones". Hasta que entendí. Y dibujé mucho, mucho. Después iba al taller de la

/// Artistas uruguayos tierra afuera



Portada de libro. Tricromía más negro. 13.5 x 19.5. 1975



Afiche. Tres tintas directas. 45 x 70 cm. 1977

Carlos Palleiro

calle Justicia, donde estaba el semanario del Partido y ahí había una rotativa y otras máquinas y empecé a ayudar y a aprender. José María era pintor y diseñador gráfico, era el afichista oficial del PC, incluso era funcionario del Partido.

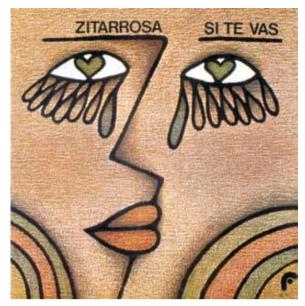
Estuvo con Tejera Gómez haciendo algunos afiches.

Sí, a veces venían Gonzalito y Anhelo Hernández, pero el que manejaba toda la cosa gráfica era Campaña. Él tenía contacto con la gente del equipo As. Mientras estaba el taller de propaganda del PC en el '66 en la campaña electoral, yo estaba en la Comisión Central de Propaganda de la UJC y manejamos unas pintadas robando aquellas ideas de las campañas de sensibilización de la Escuela de Bellas Artes. Los anarcos protestaron, me odiaban. Y yo hacía los mismos papeles con una calidad inferior infame porque lo de ellos era realmente bueno. El planograf como lo usába-

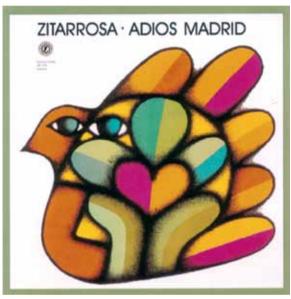
mos nosotros era de un nivel ínfimo y ellos lo usaban a nivel artístico. La idea era usar mucho color como una especie de enorme cuadro constructivo y en el medio decía: "La Juventud con la 1001". Después venían los blancos y los colorados y nos tapaban. Todas las noches salíamos con un camión chata a mantener las pintadas. Después me empecé a soltar y hacía cosas en los muros. Pintaba un cuadrado de cuatro metros que llevaba un círculo amarillo recortado, también de cuatro metros. Usábamos mucho aquellos grabaditos de la época de los polacos. Después participé en el concurso de los 50 años de la revolución soviética y cometí errores garrafales. Por ejemplo, hice un cohete que después Carrozino y Barnes decían que parecía un pelo de gato. Era todo rojo y con algo de negro y luego una volutas que para mí eran al estilo carro. Después recorté una letra magenta sobre rojo y por supuesto que no se veía nada. Hace poco vi el cartel que ganó, que

era de Carrozino y era una maravilla. En el '68 inventamos "Misia Dura". Empecé a encargarme de la propaganda, y ahí la idea del Partido fue hacer una cosa amplia de verdad, no sectorizar, sino abrir sin ningún tipo de traba. "Misia Dura" fue una revista de humor basada en toda la tradición de Peloduro. El director y fundador era el Cuque Sclavo, y resultó fundamental para mantener esa tradición. También estaban Juceca y Denry Torres, que fue el que hizo a "Misia Dura", una viejita típica con moño blanco en la cabeza. Estaba Néstor Silva. un tipo con una capacidad extraordinaria para dibujar y con mucha imaginación, que por cierto, va a publicar un libro sobre la "Patricia" que era una tira que salía todos los días en el diario "El Popular", con un personaje secundario, del estilo del "Mendieta" de Fontanarrosa, que se llamaba "Acapalete" y jugaba un papel fundamental en la historia. El "Acapalete" era un banquito chiquito pero hablaba, se metía

Entrevista a Carlos Palleiro ///



Portada de cubierta de fonograma. Selección de color. 31 x 31 cm. 1980



Portada de cubierta de fonograma. Selección de color. 31 x 31 cm. 1979



Portada de cubierta de fonograma. Selección de color. 31 x 31 cm. 1980

con Patricia, discutía de política, saltaba, festejaba. Un amigo mío que se llama Miguel Ángel Rodríguez fue el administrador de la revista. Era brillante. Veníamos del Nocturno 1, que fue una brigada muy famosa en los años '62, '63 y '64. Además estaban Lina Berro y Daniel Wasman, Alberto Monteagudo, Pacho Barnes, Blanquito, que era una maravilla también.

En esa época se nucleaban en la Imprenta As una cantidad de diseñadores gráficos realmente importantes.

Sí, eso fue anterior a esa época. Y de esa época quedan dos, uno es Jorge D'Arteaga que luego se quedó con la Imprenta As.

En el 2008 se hizo una exposición con gran parte de su gráfica. Sí. Y también un libro. El libro lo hizo Fidel Sclavo. La parte iconográfica tiene muchas carencias y muchas fallas. Pero lo que a mí me

parece importante, más allá de errores pequeños o grandes, es que el libro haya salido.

Como testimonio es muy importante. ¿Quiénes integraban el equipo As?

Lo integraban Pacho Barnes, Nicolás "Cholo" Loureiro, Carlos Pieri, Hermenegildo Sábat, Antonio Pessino y Jorge D'Arteaga. Después el equipo se dividió y quedaron D'Arteaga con Pessino y algunos imprenteros – maquinistas le decíamos en aquella época-. Y por otro lado quedaron Loureiro, Bolón y Soca. Soca era el imprentero, Bolón era el que craneaba las cosas, el administrador, y el Cholo, que para mí era un tipo absolutamente genial. Le decían "Cholo letra set" porque en todos los carteles o las portadas de discos que hacía con tinta litográfica y pincel, dibujaba la letra arriba de la chapa de offset. Era impresionante. Era un tipo de una visión extraordinaria, que además desarrollaba toda una actividad en "El Galpón" como titiritero, y se fue al exilio con el teatro a México, que fue donde nos encontramos. Bueno, ellos armaron "Artegraf" en el sótano de Cuareim, entre 18 y Colonia. Yo cada tanto iba a visitarlo a Cholo para que me corrigiera, me diera consejos.. Lo primero que me dijo fue: "Copiá los íconos búlgaros". Nunca los había visto. Y empecé a buscar y encontré lo que él me decía. Después hicimos "Misia Dura" y ahí también dibujé humor. En ese momento yo trabajaba en Estadística y Censo y una mañana me llaman por teléfono al trabajo y me dicen: "¡Qué quiere decir tu chiste?". Ahí colqué la pluma de caricaturista. Seguí dedicándome a todo el trabajo interno de propaganda. Cuando te llaman para que expliques un chiste algo anda mal.

Lo tuyo iba más por el lado de la estética y no tanto por el hu-

Posiblemente sí. A mi me gustaba mucho y seguí dibujando, pero haciendo ilustración. Acabo de encontrar unos dibujos que hice para un artículo del Cuque. Eran dos futbolistas, uno era de estos tipos con las piernas gordas pateando una pelota y el otro era un grandote enorme con la cabecita chiquita y la pelota chiquita abajo del brazo, rascándose la cabeza, pensando que era lo que iba a hacer. Me gustaba mucho hacer ese tipo de cosas. Yo firmaba "Yeiro", como Palleiro pero con Y. Luego hubo problemas internos, la dirección pasó a otra gente y terminamos saliendo con "El Popular". Misia Dura decía: "Este número viene acompañado de "El Popular". Otro que andaba en la vuelta en aquella altura era el flaco Luis Pollini con el que hacíamos muchas cosas. También estaba en "Misia Dura" Mingo Ferreira y el flaco Hugo Alíes. De ahí pasé con el Pacho Barnes y vi otra manera de hacer el color. Fue con él que yo descubrí el magenta, el naranja, el azul y el verde. Para mi fue un mundo mágico que se abrió.

En la década del '70 hay dos vertientes que te caracterizan: una es el dibujo y otra es la utilización del color. Poco usual para lo que son las escuelas tradicionales de la plástica uruguaya. Sí. El gris y el ocre que nos mata.

La paleta baja para vos no existe.

Por ahí aparece alguna cosa sí. Después de la caída de la dictadura he venido cuatro veces en invierno. Hace treinta y cuatro años que estoy en México. Y yo creo que la explicación de esa paleta es el invierno. Porque con el verano espléndido que hay en el Uruguay, no podes poner nunca ese color, esa tristeza. Pero creo que también tiene que ver con la luz. Es inevitable. Está además la influencia que Torres García tuvo en esta concepción del color y en esta manera de sentir y de ver.

A partir de Torres García cambió el color en la paleta uruguaya. Antes de Torres recuerden a Petrona Viera, Barradas, Cúneo. Colores que después se apagaron también.

A partir del viejo cambia, sí. Para mí los colores que yo veía con el Pacho tienen un gran componente gráfico. Usar un magenta tan puro como lo podías usar con la tinta de la imprenta, con la pintura que se usaba en aquella época, era muy difícil de conseguir. Ahora se puede conseguir cualquier cosa. Incluso con la propia tinta de imprenta podés hacer lo que quieras para pintar.

Lo mismo que hacían los artistas pop norteamericanos que tomaron referencias de la gráfica de la prensa y llevaron esos colores a la pintura.

Sí, una de las cosas típicas del Pacho, es la utilización de la "cornalina". Se usaba para preservar las tapas de óxido. Le pasabas eso y luego un solvente y la chapa estaba exacta, no había cambiado nada. Le he preguntado algunos amigos donde puedo conseguir cornalina para llevarme pero hay diferencias. Habría que agarrar a un químico y que la analizara. A mi me gustaban mucho ese tipo de cosas, pero cuando estamos en la gráfica de la pobreza usamos negro y a lo sumo rojo. Después, ya con el offset surge la posibilidad del color. La otra parte de mi formación está en As. Muchas de aquellas láminas que se hacían, estaban hechas a mano sobre la misma chapa, con toda una técnica de papel calco con cruces, tratando de que registrara todo perfectamente.

Ustedes trabajaban con la materia de una forma muy artesanal, y eso hoy se perdió con las nuevas tecnologías. ¿Ahora es muy aséptico el asunto?

Ahora si vas a una imprenta actual, moderna, en México que es la realidad que yo conozco, te dicen: "haceme la selección de color", cuatro tintas, y chau. Porque les cuesta más trabajo y les va a salir más caro limpiar los tinteros que seguir con las cuatro tintas. No se hacen problema. Pero es un desperdicio. Si hacés una cosa que necesita una tinta o dos como máximo, si hacés una

cosa – como decimos en México, a huevo, - a la fuerza, tenés que usar las cuatro tintas.

Eso por el lado de las imprentas, pero por el lado de diseñador gráfico se perdió ese contacto del registro hecho a mano; la chapa ya no se toca más.

Sí, por ejemplo, en una portada que le hice a Miguel Villasboas que fue profesor mío de Cultura Musical en el Zorrilla, usé una técnica que se hace con cemento de zapatero y se llama tinta resistente. Le pasás, después raspás, después lavás con tinta china, después sacás todo y controlás que esté todo seco y queda como una especie de grabado.

¿Todo arriba de la chapa?

No. En este caso era en papel. Hacíamos solo un negativo. Después a las aplicaciones de color, le poníamos película transparente y con opacol combinábamos. Esto está hecho sobre la chapa y el negro es película.

Y el negro tapa la frontera entre un color y otro.

Exacto. Hacíamos experimentos. Del Pacho aprendí cosas que él hacía con cornalina. Por ejemplo, usaba medias de hombre, por las rayitas.

¿En qué año te vas a México? ¿Te vas por problemas políticos?

Me voy perseguido. Nunca fui requerido públicamente pero estaba metido en varias cosas. Después supe que preguntaban por mí. Lo supe cuando puede hablar con amigos que estuvieron presos. Entonces al principio del año '76, cuando vi que ya no había manera y que en cualquier momento la quedaba, con mi mujer decidimos irnos para Argentina, porque pensamos que íbamos a volver pronto. Yo a veces me reviso y me doy cuenta que soy un optimista infame. En Buenos Aires me junté de nuevo con el Pacho que se había ido antes, y también con otros compañeros. Hicimos un cuarteto infernal. Teníamos muchos planes, como dibujar, tener un taller, contratar modelos. Éramos cuatro de los protagonistas de aquello que se llamó el Dibujazo en el año '68: Alíes, Mingo Ferreira, Pollini y yo. Y otro de una generación muy anterior, dibujante y amigo de todos nosotros, Eugenio Darnet. Y de ahí partimos a México por intermedio del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados. Llegamos a México como expatriados. En Buenos Aires estábamos en peligro, ahora lo sabemos por el descubrimiento que hizo este abogado paraguayo, que fue el Plan Cóndor. Toda la policía estaba combinada. Nos iban a cazar a todos, no sólo a los uruguayos. Y veíamos a los tiras uruguayos; Telechea era uno de los más conocidos. Fue un período que no

llegó a seis meses. A veces lo pienso después de tantos años, en lo que estuvimos metidos y no nos dábamos cuenta de los peligros que corríamos, tanta gente que murió, que la trasladaron acá y la mataron acá. No sé de gente que la hayan agarrado en Buenos Aires y haya sobrevivido.

¿Cómo era la gráfica cuando llegaste a México? Hablando del color, hay cosas que hacías aquí que suenan muy mexicanas, colores que venían de la época del '70 y pico. Supongo que no te fue difícil insertarte en la gráfica azteca.

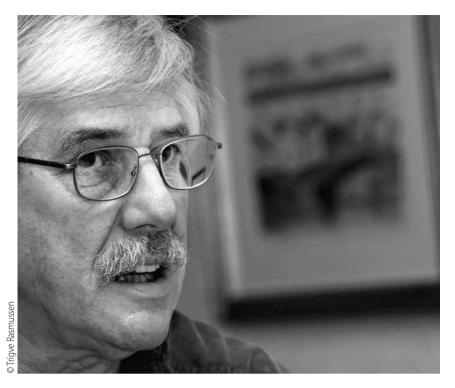
No. Al punto de que un día, por el año '82, un poeta que trabaja conmigo en el libro de texto gratuito me dice: "Che Palleiro, ¿vos no habrás nacido en Oaxaca? Porque los colores son los mismos. Algunas cosas se reafirmaron, algunos colorcitos se ampliaron. Dejé un poquito lo plano y empezaron a aparecer sombritas Ya habían aparecido por el año '80 cuando hice la dirección de arte del libro de texto gratuito de México y se me ocurrió la mala idea de dibujar las portadillas de todas las unidades. Nunca saqué la cuenta, pero tienen que haber sido unas 44 o 46 portadas. Y eran todas temáticas.

¿Trabajaste para el Estado cuando llegaste?

No. Lamentablemente... o por suerte, como se quiera ver - no importa - fui a trabajar a la editorial del Partido Comunista Mexicano, que era lo mismo que yo hacía acá. Y de nuevo a trabajar con la técnica de la pobreza, porque trabajábamos con dos o tres tintas y con un tiraje de dos o tres mil ejemplares. Ahí los compañeros mexicanos me dieron chance, porque yo les explicaba que para mí la editorial tenía que tener una estructura en cuanto a sus colecciones y temas. Y ellos no la tenían. Tenían el "Bolsi" que era el libro popular y el 13 x 21 que era "La Cultura y el Hombre". Y ahí estaban todos los temas. Los manuales soviéticos, los clásicos del marxismo, literatura, etc. Entonces estructuramos colecciones y eso ordenó mucho y dio una imagen impresionante a la Editorial, que no la tenía para nada. Fue un éxito. Llegamos a tener el mismo plan editorial que Siglo XIX. Eso dicho incluso por su fundador, el viejo [Arnaldo] Orfila que preguntó en una reunión: "¡Qué nos está pasando, que Ediciones de Cultura Popular tiene el mismo plan editorial que nosotros?". La verdad es que en esa época los compañeros que manejaban la parte de finanzas supieron dejar hacer. Supieron ser amplios y fue una editorial increíblemente exitosa, que además daba dinero, cosa bastante rara.

¿Cuáles son las características mexicanas del diseño gráfico?

Entrevista a Carlos Palleiro ///



Yo llegué a un medio que era muy similar porque era más o menos la misma historia. En México hay un tipo que yo digo que es el papá de todos nosotros que se llama Vicente Rojo y es un gran pintor y diseñador a nivel internacional, de origen catalán. Él manejaba las mismas cosas que nosotros. El alto contraste, los dibujitos, la simetría, el grabado. Un pintor, un plástico y un diseñador de muchísimo nivel. Él formó a mucha gente. No me animo a decir que creó una escuela porque esa es una discusión que tenemos allá, en el diseño gráfico mexicano, pero mucha gente siguió su camino. Ahí se unificaba mucho las posibilidades tecnológicas y el dinero de las editoriales. Yo digo que por un lado, donde justamente no está la plata, estamos los diseñadores "culturosos". Y por otro lado está toda la parte comercial y publicitaria. Ahí, aunque dibujes una porquería igual te pagan si lo que hacés funciona. No es que "todo vale" ni mucho menos, pero a veces el nivel baja terriblemente de modo que ves algunas cosas y decís "no puede ser".

Y la cultura prehispánica tiene una tradición valiosa en pintura y en diseño.

Sí, pero todo eso se refleja en el diseño cultural. En el diseño comercial se aplica a rajatabla la globalización neoliberal. En ese sentido, los códigos son los mismos, en China, en Alemania o en Montevideo.

Que "venda" y punto.

Sí. Y el tema es que no hay ningún rasgo regional ni ningún rasgo histórico con respecto a toda la tradición pictórica y cultural en una cultura de miles de años como es el caso mexicano. Por supuesto que no hay una gráfica mexicana.

Guadalupe Posada transitaba por una vertiente que después se perdió.

Pero Guadalupe es el primer diseñador gráfico mexicano en todo el sentido de la palabra. Claro que después tiene que ver con la gráfica popular mexicana y el taller de la gráfica popular mexicana que a su vez es el modelo que orienta el Club de Grabado de Montevideo.

Exactamente.

Esa tradición se ve en el diseño cultural. En el diseño publicitario, comercial no. Tengo amigos que son muy buenos diseñadores, pero ves lo que hacen en ese campo y decís: ni es mexicano ni es nada. Y lo insólito es que en la arquitectura se da un fenómeno muy diferente. Aparecen muy buenos arquitectos como Barragán, González de León y un grande que hizo el Estadio Azteca que no me acuerdo el nombre...

Pedro Ramírez Vázquez.

Sí. Todos ellos hicieron una arquitectura que desde el punto de vista del diseño tiene que ver con el paisaje y con la tradición. Encaja perfectamente.

¿No hay una impronta muy particular de esa iconografía tan fuerte como es la mexicana?

No, no había. Lo único que había era el taller de la gráfica pero eso se acabó también. Respondió a una generación. Lo mismo que pasa con la pintura, donde luego de los tres grandes del muralismo, que son Rivera, Orozco y Siqueiros, aparece la generación de la ruptura como son [José Luis] Cuevas o Vicente Rojo.

Ellos rompen con la impronta tremenda de los otros tres. Otro que rompe, pero lo hace solo, es [Rufino] Tamayo, que es un pintor oaxaqueño, muy diferente a lo que venía haciendo el muralismo. Entonces aparece Rojo, que es genial, y Cuevas que también lo es. Yo creo que Vicente marcó mucho lo que se hace en México hoy, en lo que tiene que ver con la limpieza, la cosa geométrica, el armado. Pero a mi modo de ver no constituye una escuela mexicana. Por otro lado está toda la parte folklorista, todo lo que es el diseño indígena, que es apabullante. En ese sentido hay de todo en México porque las etnias son muchísimas. Se calcula que las etnias indígenas puras abarcan a diez millones de personas. Claro que hay cosas y dialectos que se van perdiendo. Luego está todo lo que es el castellano, por un lado está lo que se llama los "güeros", es decir los blancos, que es un uno por ciento de la población mexicana. Por otro lado están los indígenas y en el medio está el mestizaie. La mayor parte de la población mexicana es mestiza pero no acepta su mestizaje ni sus orígenes indígenas. Pretenden separarse. La única vez que fui a Estados Unidos, fui a San Francisco con unos amigos y había un loco al que solo le faltaba el guarache que es como una zapatilla. Andaba con el sarape. Y yo le pregunto: "Oye hermano, ¿por donde queda tal lugar", y el tipo responde: "I'dont speak spanish". Por supuesto que le dijimos de todo. El tipo era más mexicano que el "mole poblano". Eso fue muy cómico. También en Estados Unidos está la tradición "pachuca". Ahora están dando de nuevo "Fiebre Latina", una gran película de un músico pachuco que la están haciendo en teatro. Ese músico es espectacular. Se llama James Olmos. Los pachucos se vestían en Estados Unidos de una manera muy especial, con unos pantalones como bombachas, con sombrero. Es apasionante el tema de las culturas que se van entrelazando, aunque también es muy difícil de abarcar porque en el medio se mezcla lo que quieras. Ahora se suma la narcocultura, porque empiezan a haber canciones y corridos sobre los narcos. Actualmente es lo que estamos viviendo. Yo doy clases y nunca puse el tema de hacer carteles contra los narcos. Te limpian v se acabó. Sin ningún tipo de miramiento y con total impunidad.

Degüellan a la gente, por lo que sabemos.

Sí. Los decapitan. El otro día una chica me preguntó: "¿México es tan violento como aquí?" Y yo le di dos datos: En México muere diariamente más gente que en la guerra de Irak. El otro día en Acapulco fue una jornada tranquila. Sólo hubo seis decapitados. Y a veces los ponen en las rejas de las comisarías.

¿Alguna vez experimentaste en otros estamentos de las artes plásticas, más allá de la gráfica?

Sí. Yo siempre seguí dibujando y pintando. Esa es una parte de mi ser. Acá y en México

Además, ¿cuál es la línea que separa una gráfica del dibujo? ¿Experimentaste la pintura sobre tela o sobre otros materiales?

En general la tela me trae ciertos problemas. Me gusta mucho pintar o dibujar sobr superficies más rígidas. Mi primera exposición acá fue en el año ´69, en una galería que ya no existe, en Soriano y Convención, de un amigo mío, Carlos Sacas. Todas las pinturas eran sobre papel y trabajaba con drypen de calidad. Los que se usaban profe sionalmente.

Lo que vimos en el Ministerio de Transporte, era obra gráfica también.

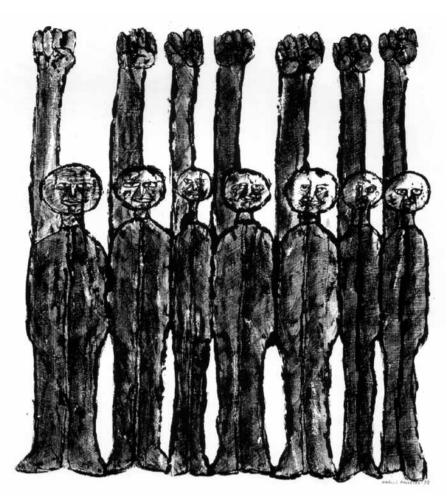
Sí. Eran ilustraciones para portadas de una colección de una serie que armamos en la editorial SM, en donde estuve trabajando cuatro años. Un amigo editor me dijo: "Lo que tendrías que hacer es un bestiario". Así en todas las portadas, sin distinción de la materia que fuera, hay veintinueve bichos, que yo llamé "animalerías". Son ilustracione que no llegan a 30 cm. de alto, hechas con plumón y lápiz sobre cartulina opalina. Después tuve la suerte de poder comprar equipo. En SM cada dos años venden el equipo porque lo tienen en arrendamiento y entonces lo tienen que vender. Compré un Plotter y lo fui agrandando con mucho cuidado de no perder la textura del lápiz v usé un papel extraordinario de Epson, que es un doble peso mate. La obra adquirió un valor totalmente distinto, no tanto de plata porque en ese sentido siempre me ha ido mas o menos mal, pero en cuanto factura es otra cosa. Te cambia la cabeza.

La impronta del dibujante no se pierde, recuerdo el dibujo que hiciste a partir del atentado a la Seccional 20 del Partido Comunista.

Esto fue hecho en la misma noche del atentado a la Seccional 20 del PC. Se planteó en el sector de la cultura de PC, el dar respuesta. Yo hice eso y lo mandé al concurso Joan Miró en Barcelona y entró en la selección de todos los catálogos. Estaba muy cerquita pero no llegó ni a mención.

¿Había que dar una respuesta inmediata y de forma artística?

Sí. Y así se hicieron cantidad de cosas. Los teatreros por supuesto que la dieron desde su espacio. Ahí estaba Carrozino como miembro activo del Galpón. En el exilio, la cosa más grande que hicimos fueron las



Homenaje Uruguay 1972. Tinta resistente. 45 x 55 cm. 1972

Jornadas de la Cultura Uruguaya, que conmovió a todo México. Lo más vistoso fue la música. Por primera vez tocaron juntos Alfredo Zitarrosa v Daniel Viglietti. También ahí actuaron por primera vez juntos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. También tocó Camerata, Roberto Darwin. Los mundialmente famosos "Manobravo" que eran cuatro negros que "levantaban las piedras" con cuatro guitarras. Luigi Nono, el musicólogo italiano, que también era comunista. Gente de todos lados. Y ahí está una de las obras mías más famosas, que es el puño paloma. Primero surgió como la portadita de un cassette que nosotros armamos para hacer finanzas y luego lo trasladé a tamaño grande, en un dibujo con rapidograph 01. Ahora me pongo a hacer eso y digo "auxilio". Sirve como terapia. Pero siempre seguí dibujando. A veces pienso: "no hice nada" y cuando junto lo que tengo me sorprendo. Hace ocho años cuando murió mi madre y vine para acá, me puse a dibujar en grande, con tinta china o acuarela, porque consequir una buena tinta china es un lío bárbaro. Dibujaba con pincel y de ahí tengo una obra bastante amplia. Me divierte mucho, me encanta. Cuando asumió Tabaré Vázquez hicimos un acto en la casa de la cultura en Coyoacán y también expuse. Ahora quiero seguir dibujando.

¿Trabajás mucho con lo digital?

Y sí, hace veinticinco años me tuve que comprar la primera computadora porque sino quedaba afuera del mercado. Yo estaba haciendo libros de arte y la tipográfica que me hacía fotocomposición me comía la ganancia. En ese momento lo que pude comprar fue una PC. Pero di el salto. Muchos de mis amigos no lo dieron y entonces les tienen que hacer las cosas. El tipo se pone atrás y el "chavo" que sabe, se lo diseña. Yo hago. Claro que algunas cosas que se me ocurren son muy complicadas y ahí tengo que pedir ayuda. Lo que hago en gráfica es lo que yo puedo hacer, no mucho más allá de mis conocimientos. Hace como quince años que tengo que trabajar con tableta digitalizadora, porque por el manejo del mouse tengo un quiste. Y ya desde el momento que me abrió usé la tableta. Tengo el Plotter y un programa que te imprime la selección de color. Entonces lo que estoy haciendo son algunas cosas con mucho color y recuperar viejos dibujitos que tenía quardados. 🖭

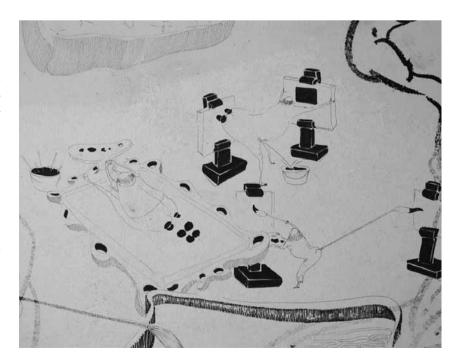
Ricardo Lanzarini: "¿Cómo **llegar** a **las masas**?" (o "del muro al bastidor")

Involucrarme dentro de esta instalación luego de andar por ahí algunos años fue como un volver a casa. Es un proyecto muy vital y efervescente que me ha dado aparte de una buena gripe, muchas reflexiones.

Ricardo Lanzarini

El proceso que desarrollé dentro de la instalación "¿...cómo llegar a las masas?", comenzó diez días antes de su inauguración en el EAC (Espacio de Arte Contemporáneo, situado en la ex cárcel de Miguelete), pero la experiencia que me dio el tener que ir todos los días al espacio de la celda a dibujar me hizo descubrir que en la instalación que estaba realizando no estaba la obra que buscaba, sino que se encontraba en la relación del dibujo con el espacio y el tiempo de la celda. De ese modo me embarqué con todo entusiasmo a continuar hasta que hubiera suficiente carga de dibujos para que la celda estallara de locura y seguí yendo a dibujar todas las mañanas por más de un mes (la muestra duró dos meses). Más tarde me di cuenta que el público se había habituado demasiado al hecho de que yo iba a colocar dibujos nuevos y no se concentraba en la "locura del encierro" sino en los dibujos, por lo que decidí comenzar un proceso de blanqueo pero de forma definitiva. Es decir; continuar yendo día a día, pero no a dibujar sino a quitar lo dibujado hasta llegar a cubrir de forma total la obra. Todo debía ocurrir por lo menos diez días antes de terminar la exhibición. Escribí entonces una pequeña reflexión sobre lo que llamé "abstracción cargada". Los primeros que se quedaron en blanco fueron los funcionarios del Espacio, ya que comenzaron a ver que no aparecían dibujos nuevos, como habitualmente sucedía, sino que "se iban". Terminaré el proceso inmediatamente a mi regreso de Bolivia y será con la filmación de los pintores de pared que blanquearán totalmente la celda. Creo que con esa culminación, la obra toma una dimensión de lenguaje. Entonces: primero fue una instalación, después pasó al dibujo, después se trasladó a la pintura,





/// en primera persona











pero en realidad fue al **concepto**. Es una pieza conceptual con mucho humor y desafío: meterme a la cárcel a reflexionar a partir del dibujo para hacer finalmente arte abstracto sobre el encierro. Es una obra que no termina nunca de comenzar y que acaba de pronto moviéndose dentro de los límites expositivos como un cuerpo vivo.

El próximo paso será escribirle al Ministro de Cultura para solicitarle que extraiga (arranque) la obra del muro de la cárcel y la traslade definitivamente al bastidor de un cuadro. Es decir, que lleve la experiencia de trasladar la reclusión al lenguaje de la pintura: ir desde el muro de la cárcel a la superficie abstracta (blanqueo) como metáfora de la locura del encierro. En este caso llevar la experiencia al cuadro tiene algo de liberador, de volver a la superficie.



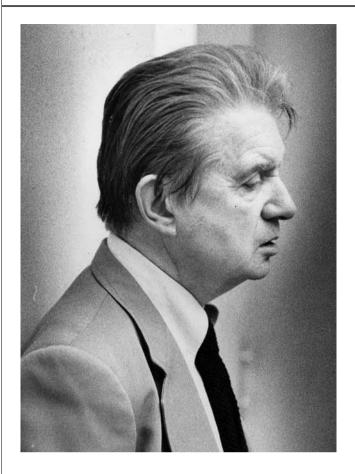
- exclusividades en libros de arte y catálogos de exposiciones e arte contemporáneo
 - pintura escultura arquitectura moda fotografía diseño
 - cerámica ensayos sobre arte revistas y publicaciones de arte

arte para niños

Descuentos especiales

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

Entrevistas **históricas** ///





Marguerite **Duras**, Francis **Bacon**: **entrevistadora y entrevistado**

Reportaje original publicado en La Quinzaine littéraire (1971)

o dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo «el accidente»: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo. No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás: It's basically the technical imagination: "la imaginación técnica". Durante mucho tiempo, he buscado un nombre para esta forma imprevisible, con la que se va a actuar. Sólo he encontrado estas palabras: imaginación técnica. Entienda usted, el tema es siempre el mismo. Es el cambio de la imaginación técnica

lo que puede "dar la vuelta» al tema, el sistema nervioso personal. Imagine escenas extraordinarias, esto carece de todo interés, desde el punto de vista de la pintura, esto no es imaginación. La verdadera imaginación está construida por la imaginación técnica. El resto es la imaginación imaginaria, y esto no lleva a ninguna parte. No puedo leer a Sade por este motivo. No me asquea del todo, pero me aburre. También hay escritores mundialmente conocidos que tampoco puedo leer. Escriben cosas que son historias sensacionales, sólo esto. But they have not the technical sensation. Es siempre por medio de los técnicos, como se encuentran las verdaderas aperturas. La imaginación técnica es el instinto que trabaja fuera de las leyes, para volver al tema sobre el sistema nervioso con la fuerza de la

Hay jóvenes pintores que excavan la tierra,

toman la tierra y luego exponen esta tierra en una galería de pintura. Es tonto, y prueba la falta de imaginación técnica. Es interesante que tengan ganas de cambiar de tema, hasta el punto de llegar a esto: arrancar un pedazo de tierra, y ponerla sobre un pedestal. Pero, lo importante sería que la "fuerza", con la cual arrancan la tierra, "regresara". Que el pedazo de tierra sea arrancado, sí, pero que sea arrancado a su sistema personal y hecho con su imaginación técnica.

La noción de progreso en la pintura, ¿es una falsa noción?

Es una falsa noción. Tome la pintura paleolítica del norte de España -no me acuerdo del nombre de la gruta-. Ahí se encuentran, en las figuras, movimientos que nunca han sido mejor captados. El futurismo está "completamente" allí. Es la escenografía perfecta del movimiento.

La noción de progreso personal, ¿es falsa también?

Menos falsa. Se trabaja sobre uno mismo para obligarse a desarrollar las cosas de forma cada vez más aguda.

¿Qué es el peligro?

La sistematización. Y la creencia en la importancia del tema. El tema no tiene ninguna importancia. El talento puede regresar, marcharse. Las excepciones de la historia son Miguel Angel, Ticiano, Velázquez, Goya, Rembrandt: nunca regresión.

Se progresa ¿cómo?

Work. Work makes work. ¿Está usted de acuerdo?

No. Es necesario un punto de partida. Sin esto, es inútil trabajar. Cuando leo ciertos libros, encuentro que escribir de un determinado modo es aún escribir menos, que no escribir en absoluto. Que leer de determinada manera es aún leer menos que no leer en absoluto, etc.

En pintura es parecido. Pero no se sabe nunca con la imaginación técnica, ésta puede dormir y un buen día despertarse. Lo principal es que esté allí.

Volvamos a las manchas de color.

Sí. Espero siempre que llegue una mancha sobre la cual construiré «la apariencia».

¿Siempre son las manchas las primeras en salir?

Casi siempre. Son "los acontecimientos que me suceden", pero que suceden merced a mí, por mi sistema nervioso que ha sido creado en el momento de mi concepción.

La "felicidad de pintar" es ¿acaso una noción tan tonta como la de "la felicidad de escribir"?

Igual de tonta.

¿Se siente usted en peligro de muerte cuando pinta?

Me pongo muy nervioso. Sabe usted, Ingres lloraba durante horas antes de empezar un cuadro. Sobre todo un retrato.

¿Goya es sobrenatural?

Quizá no. Pero es fabuloso. Conjugó las formas con el aire. Parece que sus pinturas están hechas de la materia del aire. Es extraordinario, fabuloso. El mayor Goya, para mí, está en Castres, La Junta de Filipinas.

¿A qué ha llegado la pintura en el mundo?

A un momento muy malo. Debido a que el tema era tan difícil, fuimos hacia lo abstracto. Y, lógicamente, este parecía ser el medio hacia el que tenía que ir la pintura. Pero, como en el arte abstracto se puede hacer cualquier cosa, se llega simplemente a la decoración. Entonces, parece que el tema vuelve a ser necesario, pues sólo el tema hace trabajar a todos los instintos y buscar y encontrar los medios de expresarlo, a él, el tema. Ve usted, volvemos a la técnica.

¿No había pintado nunca antes de los treinta años?

No. Antes yo era un drifter, ¿cómo lo traduce usted?

El que va a la deriva.

Siempre miré la pintura. Y en un momento dado me dije: quizá yo mismo. Tardé quince años en llegar a algo. Empecé a hacer algo a los cuarenta y cinco años. La suerte que tuve fue no aprender nunca la pintura con profesores.

¿La crítica respecto a su trabajo?

Siempre estuvo contra mí. "Siempre", y "todos". Desde hace algún tiempo los hay que dicen que soy un genio, y otras cosas así. Pero, esto no cuenta. Me habré muerto antes de saber quién soy, porque para saberlo, el tiempo tiene que pasar. Sólo con el tiempo se empieza a ver el valor.

Con frecuencia, hemos hablado juntos del "accidente".

No puedo definirlo. Sólo se puede hablar "en torno". En sus cartas, Van Gogh tampoco ha hecho otra cosa que hablar "en torno" a la pintura. Sus "toques", al final de su vida, la fuerza de sus toques no requieren ninguna explicación.

Inténtelo, desde el exterior.

Pues si tomáramos materia y la lanzáramos contra un muro o sobre una tela, se hallarían enseguida rasgos del personaje que quisiéramos retener. Esto se habría hecho sin voluntad. Se llegaría a un estado inmediato del personaje, y fuera de la ilustración del sujeto. Cuando los pintores que pintan un piso hacen manchas en la pared, antes de empezar su trabajo, se trata del mismo modo de conseguir un estado inmediato de la materia. Los expresionistas abstractos americanos han intentado pintar de esta manera, pero con la fuerza de la materia. No es suficiente. Sique siendo decoración. La fuerza no debe ser, no está en la fuerza de lanzar la materia. La fuerza debe estar completamente congelada en el tema. La materia lanzada sobre el muro, sería quizás el accidente, sabe. Lo que sucede después es la imaginación técnica.

¿Duchamp?

Se ha cargado la pintura americana para cien años. Todo viene de él, y todos. Lo que es curioso, muy curioso, es que él hacía la pintura más estética del siglo XX. Pero su trazo era muy firme, y su inteligencia muy firme

¿Podemos llamar al accidente, la suerte o el azar?

Sí, estas palabras son todas las mismas.

¿Cuál es el momento privilegiado, cómo se define?

Es cuando los «músculos» trabajan bien. Entonces, las manchas parecen tener más sentido, más fuerza.

Todo es concreto.

Todo. Yo no entiendo mis cuadros mejor que los demás. Los veo como válvulas de mi imaginación técnica en distintos niveles. No hay nadie a quién se pueda enseñar un cuadro, y que sea capaz de ver lo que hay de nuevo en este cuadro.

Dice usted no comprender, y sus cuadros estallan de inteligencia.

¿Es posible esto?

Lo creo. Conocí una niña que preguntaba: ¿qué es el calor, cuando no hay nadie que tenga calor? Yo le pregunto: ¿qué es la inteligencia cuando el pensamiento está ausente de ella? ¿Qué es la inteligencia cuando nadie experimenta o nadie utiliza esta inteligencia con fines críticos, juicios, etc.? ¿No estamos muy cerca de lo que usted llama el instinto?

Estoy de acuerdo. Quisiera hacer retratos y todas mis otras pinturas, con el mismo choque que el que usted recibe en la vida ante la «naturaleza».

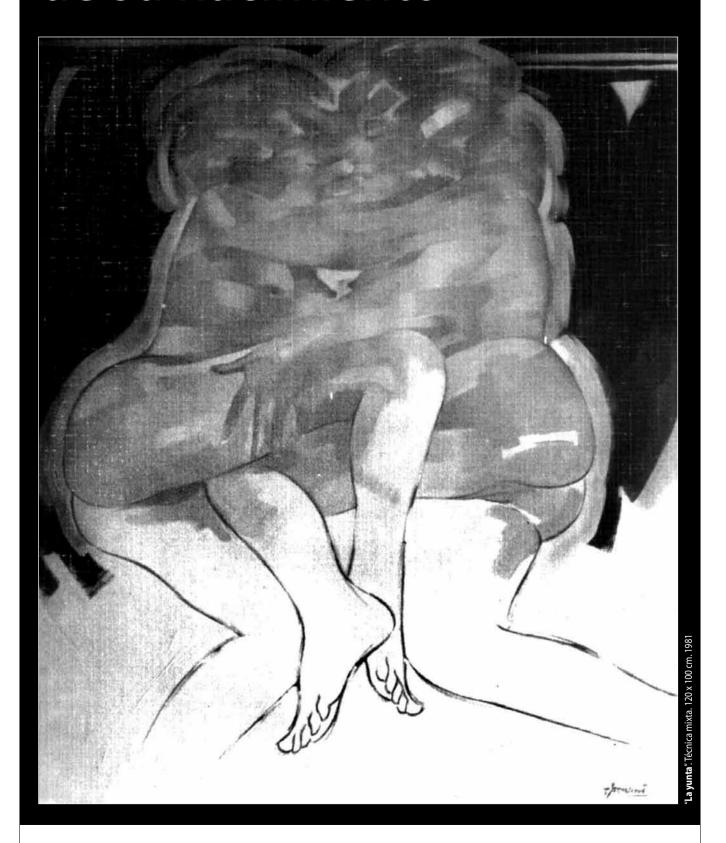
¿Y por esto, cree en este trabajo dentro de la imbecilidad?

Absolutamente, completamente. A veces el sentido crítico aparece, el cuadro se hace visible durante un instante, luego se va.

¿Cuándo trabaja usted?

Por la mañana, con la luz. Por la tarde, voy a los bares o a las salas de juego. A veces, veo a amigos. Para trabajar tengo que estar completamente solo. Nadie en la casa. Mi instinto no puede trabajar si los demás están ahí -y cuando uno los ama es peor-sólo puede trabajar con la libertad.

Félix Bernasconi, A setenta años de su nacimiento



Félix Bernasconi nació en Montevideo, el 11 de febrero de 1940. Cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes con los escultores Carlos María Martínez y José Luis Zorrilla de San Martín. Confeso amante de la cultura grecorromana y del surrealismo, viajó varias veces a Europa donde cursó estudios en la Academia "La Grande Chaumière" y en la École National de Beaux Arts de Paris, Academia de San Fernando (Madrid) y Academia "Brera" (Milán). Asistió a cursos y seminarios con los maestros Henri Moore, Luciano Minguzzi y Giacomo Manzú. De regreso a Uruguay realizó importantes obras, como la ejecución de la Residencia Universitaria de los Padres Conventuales, y ejerció una intensa labor docente como catedrático de dibujo, pintura y escultura en el "Instituto de Artes Plásticas San francisco de Asís". Obtuvo numerosos premios y becas y realizó más de una centena de exposiciones en varias ciudades del mundo (París, Londres, Lugano, Ginebra, Madrid, Roma, Génova, New York, San Pablo, Bruselas, Ámsterdam etc.) entre los años 1963 y 1982. Fernando García Esteban, Carlos Caffera, Fernando Izquierdo, Eduardo Vernazza y Elisa Roubaud, fueron algunos de los críticos que celebraron su obra. Estaba en la cúspide de sus facultades creativas cuando fallece tempranamente en 1982, a los cuarenta y dos años de edad.

Oscar Larroca

ara quienes –aunque brevementetuvimos la posibilidad de conocerlo, podemos afirmar que Bernasconi fue un artista prolífico e inmerso en el espíritu de la disciplina que laboraba. Vinculado a la tierra de sus ancestros italianos a quienes homenajeó en más de una oportunidad, viajó por todo el mundo llevando consigo una obra visceral, cargada de pasión y nervio. Esculturas que se formulaban dentro de enunciados estéticos contradictorios; pinturas de muñecos "bellmerianos" suspendidos en una suerte de líquido amniótico que se hacían añicos dentro de una explosión policroma; mujeres voluptuosas que exponían sus más húmedos y prohibidos deseos: tal era el lenguaje (temático y plástico) que lo identificaba. A fines de la dictadura Bernasconi se enfrentó a algunas presiones para que no exhibiera en el medio uruguayo una serie de trabajos cuya temática era el lesbianismo (obra que finalmente se expuso en Galería Bafisud de la ciudad de San Pablo, en 1981). En 1980 expuso retratos al óleo de colegas del medio local (Fernando Álvarez Cozzi, Cecilia Brugnini, Jorge Casterán, Manuel Espínola Gómez, Fernando García Esteban, Oscar García Reyno, Denry Torres, entre otros) en una muestra titulada "Carissime Visioni", en el Instituto Italiano de Cultura. De su labor como docente queda el grato recuerdo que guardan sus alumnos Mónica Packer, Analía Sandleris, Nora Kimelman, Tirzah Ribeiro o Eduardo Marcos (éste último, ya fallecido).

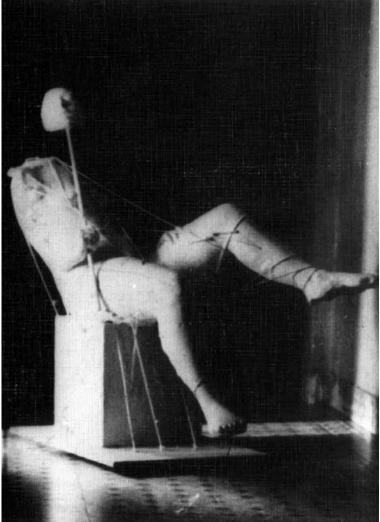
A continuación, se transcribe un fragmento de un texto de su autoría publicado con motivo de su última muestra individual ("Concepto + síntesis sobre lenguaje = 16")



"La yunta II". Técnica mixta. 120 x 100 cm. 1981

Artistas **olvidados** ///





Sin título. Óleo sobre lienzo. 180 x 150 cm. 1978

en la Alianza Cultural Uruguay- Estados Unidos, realizada de forma póstuma, en setiembre de 1983.

"Estoy plenamente convencido de que estamos en el momento de la síntesis, y que esta síntesis consiste en un profundo intercambio entre todas las disciplinas culturales en lugar de mantener estas cosas como ramas separadas. Es un concepto atrasado creer que éstas no deben interferir entre sí. Esto no significa que se niegue lo esencial y específico de cada lenguaje. De todo esto se concluye que lo más vanguardista del arte sería comprender el carácter absolutamente interdisciplinario de la cultura como un arte general de vivir. He creído siempre que el lenguaje artístico no es algo que se aprende (como leer o escribir) sino que es algo que se va formando en cada artista, una cuestión muy personal, en función del universo que intenta explicar. Es la conocida inseparabilidad de forma y contenido.

Empleo pues, materiales –muy celosamente seleccionados- que me permiten desarrollar, expresar lo que considero un lenguaje, "mi lenguaje". Estos materiales –madera, cuerdas, lienzo, bronce, etc.- aparentemente y más aún por su tratamiento, "innobles" son para mí el medio más apto para plantear y tratar de resolver, si es posible, desde el fundamental problema del espacio, hasta la construcción, la funcionabilidad y, porque no, hasta la anécdota. Así que, ensamblando, entrecruzando, tejiendo (para definirlo de una forma más exacta) estos materiales, he tratado de simbolizar la estructura y el movimiento del universo.

Deduzco entonces que se puede ejercer tanto la función de "denunciador" como la de "inspirador". Quizá la cuestión radique en la elección del medio para expresar cada una de estas dos posturas. Parecería que hoy, el medio, o los medios más adecuados para tratar la denuncia serían el cine, la fotografía, o la canción. Particularmente creo que se debe tender hacia conceptos lo más generales y universales posibles. Y es en este sentido que quizá se presta más a las "inspiraciones" positivas y no a las denuncias negativas más circunstanciales. En la presente muestra

"El regreso de Francisco Pizarro". Bronce. 130 x 150 x 95 cm.

Sin título. Óleo sobre lienzo. 180 x 150 cm. 1978

creo que queda expuesto, en la práctica y en la teoría, lo suficientemente claro el concepto. Vale pues la advertencia de no confundir la obra, digamos realizada en el plano, con "pintura" por el hecho de integrar el color y diferenciarla, por lo tanto, de aquella de bulto redondo, creando así una inexistente dicotomía pintura/escultura.

He tratado en toda esta literatura de explicar lo inexplicable, es decir, poner en la letra aquello que está claramente demostrado – por lo menos así lo creo y honestamente lo he intentado- en la obra expuesta. De todas maneras he creído mi deber, por lo menos, tratar la cuestión por un medio, que sin dejar de serme totalmente ajeno, no es, obviamente mi forma de expresión."





Félix Bernasconi en su estudio. Circa 1980

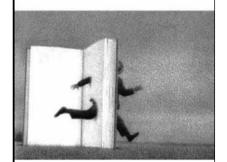
Félix Bernasconi es escultor, pintor y docente, tres actividades serias que desarrolla seriamente, como todo joven con vocación humanista preparado cuidadosamente para tan severas responsabilidades. Las precisiones por sectores de actividad importan cada vez menos y poco significan si, con ellas situamos formalidades que, de algún modo aspiran a constituirse en juicio. No es el caso. Y para enfrentarse a la actividad de Bernasconi, ellas solo interesan –de manera suficiente- a fin de señalar, enfatizando que no pinta como escultor ni modela o esculpe al modo pictórico.

Fernando García Esteban

El intencionar del trabajo de Bernasconi es el de crear esa suerte de movimiento, y lo alcanza plenamente. No es su único logro. Sus figuras en conjunto aparecen flotando, no presentan puntos de apoyo y plásticamente hablando tampoco le son necesarios. Se presentan mitad sumergidas y mitad salientes, y es éste el medio camino donde hallan su vigor y fortaleza como imágenes. También aquí radica ese dejo ambiguo que presentan. Si las figuras tienden a su dilución; el color, su uso, su manejo y tratamiento intensifican tal propósito. Podríamos pensar que constituye el principal responsable en esta enriquecida experiencia plástica.

Carlos Caffera

LIBROS DE ARTE



Historia del arte, Estética, Arquitectura, Fotografía, Arte Contemporaneo, Teatro, Bellas Artes, Pedagogía del arte, Diseño

- Rastreo de títulos específicos
- Búsqueda Personalizada
- Lo llevamos a su casa, taller o lugar de trabajo

librosclau@adinet.com.uy 099 486 156 Presentando "La Pupila",

10 % de descuento

Grafías

Cultura sin sujeto. El dominio de la imagen en la posmodernidad Carlos Lagorio. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998. 118 pp.



Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History (Volume 1: 1863-1959). Bruce Altshuler. Phaidon, Londres, 2008.



Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte Cynthia Freeland. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2004. 244 pp.



El autor, sociólogo y master en Ciencias Sociales y Políticas, se plantea investigar sobre las áreas en que las problemáticas del arte, la comunicación y la política se superponen. Su preocupación principal es la posición en que se encuentra la producción cultural frente a la cada vez más desarrollada información tecnologizada. Lagorio comienza su análisis resumiendo los cambios que se produjeron desde el siglo XIX, cuando surgió la idea del arte relacionado a las utopías, hasta el desarrollo de la posmodernidad en el campo de la producción del arte. Los experimentos y avances en las técnicas artísticas son analizados con referencias a una serie de autores que en distintas épocas analizaron las técnicas de reproducción: de Adorno a Deleuze y Guattari, Lagorio también se refiere a la fuerte irrupción de la mercantilización como un síntoma de los factores económicos que se entrometen en el campo de la estética. Las numerosas referencias a artistas claves del desarrollo artístico desde comienzos del siglo XIX a la actualidad -de Ingres a Brancusi y Pollock-, permite al lector reflexionar sobre las complejas condiciones que rigen el mundo del arte contemporáneo. PdC

No es sólo la obra que cuenta, sino también cómo se presenta. Algo tan evidente cuando se habla de productos mercantiles, tal vez no fue todavía asimilado plenamente en las elucubraciones sobre las artes visuales: hubo varias muestras, sobre todo en los últimos ciento cincuenta años, que fueron mucho más que la suma de las piezas expuestas y que efectivamente cambiaron el rumbo del arte en el mundo. Al fin, alguien se encargó del enorme y minucioso trabajo de fichar las "exhibiciones que hicieron la historia del arte" recuperando documentos de la época (reseñas, textos de presentación, fotos, afiches, efemérides) v explicando sus características: Bruce Altshuler, director del programa de estudios museales de la New York University. El resultado deslumbra por la cantidad y calidad del material (y de las reproducciones). Pese a que el libro no contiene un texto en donde se explican las motivaciones y las coyunturas históricas sobre el porqué estas veinticuatro muestras tuvieron la importancia que tuvieron, no cabe duda que como "libro de referencias" es un sueño hecho realidad. Está previsto un volumen más para cubrir desde los años '60 hasta nuestros días: si en este primer tomo se pueden encontrar omisiones, pero las presencias son todas iustificadas, seguramente el juego "inclusión/exclusión" será mucho más complejo y controvertido con la segunda entrega, que nos toca directamente. R. B.

Este ensayo se suma a la larga lista de textos en los que investigadores de distintas disciplinas han teorizado sobre el fenómeno del arte. El objetivo manifiesto de la autora es indagar qué es el arte, qué significa, y por qué lo valoramos. Su estrategia es comenzar a discutir casos extremos de arte contemporáneo, obras que incluyen por ejemplo fluidos corporales y cadáveres de animales. A continuación discute el concepto histórico de "belleza", y la interpretación de ésta en distintas épocas; de Aristóteles a Kant. Freeland va presentando sucesivamente distintas teorías relacionadas a la explicación del fenómeno arte: entre otras la ritual, la formalista, la cognitiva, la posmoderna, la de la imitación, y la de la expresión. También hace la -en estos casos- obligada referencia a Arthur Danto y el fin de la historia del arte. En palabras de la autora: "Espero que esta panoplia de maneras de analizar el arte sirva para ayudar y no para desalentar". En definitiva, un texto de divulgación, un tipo de diccionario de referencias sobre el tema que puede resultar útil para que el lector rápidamente pueda orientarse sobre las ideas estéticas de una época determinada. PdC

En la piel de nuestras ciudades Proyecto y edición del Sistema de las Naciones Unidas en Uruguay. Montevideo, 2009. 152 pp.



Jean-Luc Nancy La mirada del retrato Amorrortu editores. Buenos Aires, 2006. 96 pp.



De espaldas a nosotros, espectadores, un joven artista escudriña su reflejo frente a un espejo que le devuelve la mirada, mientras su mano se aproxima al lienzo en el que ejecuta su autorretrato, doble juego de reflejos que nos enfrenta a "dos semejanzas distintas". Esta composición de Johannes Grumpp (hacia 1646) sirve de punto de apoyo, junto con otros ejemplos pictóricos, para el desarrollo de un interesante ensayo que hace del retrato, considerado en ocasiones un "género utilitario y menor", un problema filosófico. Girando en torno de dimensiones como la semejanza que supera la concordancia de rasgos, la evocación en el sentido de generar "una presencia in absentia" o la mirada como íntima contradicción de lo que no ve pero a la vez se expone, Jean Luc Nancy (Burdeos, 1940) condensa efectivamente en un breve volumen cuestionamientos en torno a la búsqueda artística de la captura del yo, a la mirada inmutable del elemento eterno pero a la vez instantáneo o al problema ontológico de lo que queda cuando el sujeto desaparece, entendiendo que "... más profundamente que cualquier imitación de un rostro, el retrato compromete, desde el abordaje, una relación, es incluso la pintura por excelencia de la que se puede decir (...) que nos aborda". V. P.

Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. Rosalind Krauss Fotografía, Barcelona, 2002 238 pp.



En esta obra, la historiadora Rosalind Krauss (Washington, 1941) intenta demostrar que es erróneo pensar la fotografía a partir de los criterios históricos que se han utilizado en el arte pictórico. El filósofo francés Hubert Damisch (París, 1928) explica en el prefacio: "Su entrada (la de la fotografía) en el terreno de la crítica tiene el efecto paradójico de ocultar la realidad de la que es a la vez signo y producto." Krauss otorga a la fotografía el rango de campo específico, y mediante la interposición del concepto de escritura y lectura (en casos concretos, como el de la serie de fotos que registran el trabajo de Jackson Pollock ante la tela), permite una reelaboración estratégica y funcional de la producción fotográfica del siglo XX, la nueva objetividad de la Bauhaus y la "belleza convulsiva" del surrealismo (el capítulo dedicado a esta corriente posiblemente sea el más interesante, con abundantes citas a la obra de Man Ray y Marcel Duchamp). Por una teoría de los desplazamientos es un ensayo que -de paso- intenta promover a la teoría como el mejor instrumento para abordar la radical diversidad de lo fotográfico. O. L.

senta años de aprobada la Declaración Universal de los Derechos Humanos, más de dos mil personas, de diferentes edades y en representación de las más diversas localidades de nuestro país, se sumaron a la propuesta de las Naciones Unidas en Uruguay, de participar en una "gran romería de muros pintados". En la piel de nuestras ciudades ofrece el cuidado testimonio, escrito y gráfico, en ocasiones de mano directo de los protagonistas, como sucede con varias de las fotografías que componen el volumen, del resultado directo de esta iniciativa, como también de los procesos creativos que les dieron origen y los festejos con los que se cerraron. Una galería de ciento treinta y un murales que testimonia compromisos comunitarios, donde se privilegia el proyecto colectivo y se destaca la diversidad de registros, que habilita la convivencia del trazo infantil con el trabajo de talleres dirigidos por artistas experimentados. Propuesta comunitaria que atiende tanto a la inquietud del hacedor como al interés de los espectadores elevando la expresión a través de la pintura como democrático medio de enlace. V. P.

En el correr del año 2008 y conmemorando los se-







Conozca nuestra nueva línea de productos de arte



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













