

FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERA DEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO
FUERADEREGISTRO

Escuela Nacional
de Bellas Artes
1957—1972

Fuera de registro

Escuela Nacional
de Bellas Artes
1957—1972

**Intendencia
de Montevideo**

INTENDENTE
Christian Di Candia

SECRETARIO GENERAL
Fernando Nopitsch

DEPARTAMENTO DE CULTURA

DIRECTORA
Mgr. Mariana Percovich

DIVISIÓN ARTES Y CIENCIAS

DIRECTOR
Federico Penino

ADMINISTRACIÓN
Laura Ameal

**SERVICIO DE COORDINACIÓN
DE MUSEOS, SALAS DE
EXPOSICIÓN Y ESPACIOS
DE DIVULGACIÓN**

DIRECTOR
Julio Torterolo

**MUNICIPIO C
ALCALDESA**
Susana Rodríguez

**Museo Juan
Manuel Blanes**

DIRECTORA
Cristina Bausero

ASISTENTES DE DIRECCIÓN
Ana Fazakas
Sofía Acone

JEFA DE ADMINISTRACIÓN
Estela Mieres

ADMINISTRACIÓN
Andrea Sabelín

DOCENTES
Laura Ferreira
Laura Tohero

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
Claudia Barra
Leire Escudero
Marcos Delgado
Natalia Boero
Nilda Mila

HISTORIADORA
Elisa Pérez Buchelli

CAPATAZ (INT)
Jorge Ferreira

MANTENIMIENTO Y MONTAJE
Juan Manuel Costigliolo
Freddy Sander
José Fernández

**Asociación
de Amigos del
Museo Blanes**

PRESIDENTA
Mariela Blanco

VICEPRESIDENTA
Florencia Escobar

SECRETARIA
Jimena Silva Sapriza

TESORERA
Susana Guarnerio

TIENDITA DEL MUSEO
Mauricio García



Asociación de Amigos
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

ÍNDICE

| | |
|----|---|
| 6 | Prólogo CRSTINA BAUSERO |
| 8 | Arte fuera de registro. Introducción necesaria FRANCISCO SANGUIÑEDO |
| 30 | MARIO SAGRADINI |
| 46 | LUIS CAMNITZER |
| 48 | APARTADO UNO |
| 60 | APARTADO DOS |
| 70 | TRES AUTORES Jorge Errandonea Naúl Ojeda Silvestre Peciar |
| 82 | ESTATUS ≠ RUPTURA = NO ↔ SI |
| 90 | CARTELES NO SOLO CARTELES |

Comenzamos la temporada de exposiciones 2020 del Museo Blanes con casi un centenar de obras de la Escuela de Bellas Artes que componen la muestra *Fuera de registro*. Son obras de un periodo determinado, 1957-1972 que pertenecen a varios autores, algunos identificados y otros, no. Todos ellos pasaron por la Escuela Nacional de Bellas Artes, como docentes o estudiantes, y estas obras son producto de su trabajo en la Escuela. Un trabajo nunca antes expuesto.

Un material que incorpora las posibilidades de la impresión según distintas técnicas para producir una obra anónima, sin firma, reproducible, que pueda llegar a todos. Algunas son obras de arte en sí, otras son afiches que nos informan; por lo tanto, a nivel de imagen, es más importante la gráfica que lo construye, que las palabras que lo definen. Éstas últimas son siempre escasas porque el afiche debe seducir con su diseño y colores, ser un llamador y un comunicador.

Estas propuestas, que se socializaban en ferias, ventas colectivas y en los muros de la ciudad, daban cuenta, para este colectivo, del papel del arte en nuestra sociedad. La experiencia con el arte debía colaborar para que el público lo conociera y lo percibiera como un estímulo, que no se sintiera indiferente ante su presencia, que viviera la experiencia estética. Se trataba de un mensaje y un pensamiento modernos, modernos en el sentido que este movimiento proponía, el arte fuera de los museos, fuera de los lugares comunes donde habitualmente se desarrolla y se expone. Esta socialización del arte, como preocupación política en su más amplio sentido, es lo que estaba detrás de estas propuestas artísticas, de estos afiches y obras, tanto de estudiantes, como de docentes de la Escuela de Bellas Artes en ese período.

La salida a la ciudad, tal como reza en uno de los recortes de diario de ese momento, le daría color a las calles, ya no solo esta función quedaba en manos de la propaganda comercial; se trata de que el arte sale a la búsqueda de la población. Tal como consigna el diario *El País* de diciembre de 1965: “La ciudad ha cobrado color con los carteles hechos por alumnos de la Escuela de Bellas Artes en esfuerzos por sensibilizar visualmente a la población” (pág. 40).

Fuera de registro reúne un conjunto de trabajos, tanto de docentes, como de estudiantes, de un período muy fértil en la producción de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que, además de las obras en sí, da cuenta de los debates, las prácticas y las reflexiones conceptuales en torno a la producción artística y su rol social en una época emblemática de nuestro país. Se sumaba así la Escuela de Bellas Artes al concepto general que desde el siglo xx desarrollan distintas manifestaciones artísticas del movimiento moderno, en el que se valida la obra seriada por sobre la obra individual. La exposición recoge, entonces, precisamente ese espíritu novedoso en obras sobre papel.

Fuera de registro con curaduría de
Mario Sagradini y Francisco Sanguineto

Cristina Bausero

Arte fuera de registro

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Francisco J. Sanguñedo

La experiencia de la Historia precisa que la memoria reviva. Así nacen y renacen los recuerdos, y la evocación de esos recuerdos exige que ellos sean explicados, divulgados y compartidos.

Transcurrido más de medio siglo desde la producción de casi un centenar de obras pertenecientes a un período clave de la vida artística nacional, a los curadores de la muestra nos parece necesario, oportuno y estimulante impulsar el disfrute simultáneo y la difusión de estas piezas.

Cumplimos con una inquietud largamente conversada y discutida, quizás demasiado postergada. Estas obras fueron producidas en la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, un ámbito universitario, por sus docentes y estudiantes en su proceso de formación, con proyecciones que no han quedado registradas, ni en su dimensión, ni en su inserción en la vida cultural y artística de nuestro país.

Es la expresión de un colectivo, inserto en una institución pública de la Universidad de la República, en un momento histórico de redefinición del contenido de las Bellas Artes, que transitaban un camino, a partir de las Artes Plásticas, por las nuevas formas expresivas y estéticas, hacia las Artes Visuales. Ello suponía importantes polémicas a nivel internacional que aunque estaban más allá de nuestro medio, también se reflejaban en él, y ocurrían en el complicado contexto político y social del país, cada día más comprometido en sus pautas de funcionamiento democrático, que caracterizó la década del 60.

Con esta exposición intentamos colocar en el ámbito público y a su consideración obras pertenecientes a este período que abarca quince años, que hasta el presente no han sido incluidas en ningún tipo de revisión crítica o mención específica que, como corresponde, las incorpore en la Historia del arte nacional.

Son obras e historias recordadas por muy pocos, olvidadas por algunos, desconocidas por la mayoría de los otros y ocultas hasta el presente, que necesitan ser rescatadas.

Fuera de registro, que promovemos como curadores, apun-

ta en ese sentido: es una reacción contra el olvido, que también quiere transmitirles a las nuevas generaciones aspectos hasta hoy descuidados. Deseamos que esto no quede en simples vivencias, sino plasmado en el recuerdo de un período singular de la vida artística nacional, conceptualizado y contextualizado.

Entendemos que permitirá considerar aportes y documentación "nueva" de aquella década que profundizará y enriquecerá su conocimiento; su inclusión, hasta hoy ausente y pendiente en el bagaje artístico, promoverá nuevos diálogos, estudios e investigaciones.

Queremos convocar a una de las posibles reconstrucciones de la memoria, a enriquecer el análisis sobre la creación artística nacional y a lograr su necesaria inserción en el tránsito cultural y educativo que el país vivió.

Pensamos que trabajar el pasado de este modo permite, no solo pensar en él, sino también salir del circuito de la fascinación por el presente, y entender que los procesos que se desarrollaron integran un eslabón más de las complejas circunstancias que lo construyeron.

Cuando las generaciones jóvenes se apropien de lo que hoy exponemos, estaremos en condiciones de encontrar una identidad que emerja de esos recuerdos y los redefina, e incorpore inéditos a la vida cultural y artística, o quizás otros contenidos.

Sabemos que la exposición es necesariamente limitada desde varios puntos de vista. Nuestro objetivo central es exhibir un conjunto de obras que fue posible coleccionar, desconocidas por los jóvenes y los contemporáneos, nunca analizadas, y carentes de referencias, a lo que no nos resignamos.

El primer desafío que enfrentamos fue el de reunir obras producidas hace más de cincuenta años, que provienen de una variedad de lugares donde estuvieron guardadas, no siempre con los cuidados que requerían ni en las mejores condiciones para su conservación. Al recorrer la muestra, el espectador verificará estas observaciones, pero a pesar de esos defectos, hoy tenemos la fortuna de poder verlas, apreciarlas, vivirlas.

En segundo lugar, debimos afrontar la realidad de que, por las características de los elementos usados como soporte físico, en general, el material empleado es de baja calidad, un factor más que atentó contra su preservación.

En tercer término, fue necesario considerar el número de obras reunidas, que no son pocas ni son todas. Estimamos que es representativa de la creación de esa época, al tiempo que excluye otras formas de lenguaje plástico que se desarrollaron en ese período.

La muestra incluye diferentes técnicas gráficas: serigrafía, grabado, imprenta, las formas expresivas de las campañas de sensibilización visual, afiches con anuncios propios o encargados; todas obras de tiraje masivo, vinculadas exclusivamente a un soporte físico plano y, en algunos casos, referidas a folletos o a textos ilustrados.

Tal vez eso fue lo que facilitó su guarda y conservación a lo largo de tanto tiempo, que sorteó muchas veces las dificultades que en determinado momento la sociedad uruguaya debió vivir, y ocultó y preservó como podía lo que hoy exponemos.

El hombre, el arte y sus circunstancias

UNA UBICACIÓN HISTÓRICA Y CULTURAL

El entorno de 1960, hacia atrás y hacia adelante, testimonia un período de significativas transformaciones en la sociedad uruguaya, algunas de signo positivo y otras decididamente regresivas.

Consideramos algunos mojones importantes que han de marcar e incidir, de una u otra manera, en el período de gestación de las obras de la muestra.

La enseñanza artística en el siglo xx queda referenciada en principio a talleres de maestros e instituciones particulares que reúnen en su cuerpo docente a calificados artistas. Desde principios del siglo xx, una permanente política estatal y municipal, muy fuerte y de calidad, promueve la formación en el exterior de sus valores más reconocidos. Esto decrece hasta desaparecer en la década del 60.

Las instituciones oficiales más relevantes hasta mediados de siglo son la Escuela de Artes y Oficios, el Círculo de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas de la UTU (Universidad del Trabajo del Uruguay) y los talleres particulares. El taller más notorio, por su gravitación e influencia, es el de Torres García y sus seguidores, complementado por los que reconocidos maestros orientan en forma aislada, paralela.

En las décadas del 30 al 50, la sociedad uruguaya está profundamente conmovida e influenciada por los acontecimientos políticos nacionales e internacionales que, con diferentes incidencias, la intranquilizan: la dictadura de Terra, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la Lucha por la Paz, la guerras colonial de Argelia, la guerra de Vietnam y la conformación de un nuevo orden mundial.

En el rango interno, se producen grandes transformaciones de la vida artística, cultural y educativa. El desarrollo de los Salones Nacionales y Municipales; la creación de elencos oficiales de

teatro y de ballet, con sus escuelas de formación; el SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos); el movimiento del teatro independiente y las iniciativas aisladas forman un inquieto ámbito que alberga las viejas y las nuevas expresiones artísticas en un nivel de reconocida calidad.

La creación de la ENBA (Escuela Nacional de Bellas Artes), gestada hacia 1943, es concebida sobre la base de la oficialización, en el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, de los cursos que se dictan en el Círculo de Bellas Artes, aunque este último continúa sus actividades formativas en el ámbito particular. De 1943 a 1957, en sus catorce años iniciales, la ENBA se desarrolla dentro de la organización ministerial.

En el ámbito educativo, la década del 50 marca un jalón muy trascendente, que definirá en las décadas siguientes. La autonomía universitaria, reconocida constitucionalmente en 1951, trae consigo la nueva Ley Orgánica Universitaria de 1958, con lo que se inicia un camino de profundas transformaciones de la Universidad, que incorpora entre sus fines la enseñanza artística. Un año antes, a través de la Ley de Presupuesto de 1957, se dispuso la incorporación de la Escuela Nacional de Bellas Artes a la estructura universitaria.

La creación del IPA (Instituto de Profesores Artigas) en 1950, y el ingreso masivo de los jóvenes uruguayos a la educación secundaria en la misma década son los factores que marcan definitivamente el proceso de transformación de la educación de la nación.

El empuje masivo de las nuevas generaciones en los dos ciclos de enseñanza secundaria se ve reflejado rápidamente en la educación superior, que también inicia un tránsito de multiplicación y diversificación de su matrícula que se mantiene hasta nuestros días. Si agregamos el otro fenómeno concurrente, la feminización de toda la educación, podemos convenir que estamos frente a uno de los cambios más significativos en todos los órdenes de la sociedad uruguaya de mediados y fines del siglo xx y principios del XXI.

En esos años, hay también una muy importante participación

de artistas nacionales de primer nivel en el ejercicio de la docencia en el IPA y en los dos ciclos de enseñanza secundaria, que le dan a la educación artística una impronta de calidad y creatividad que enriquece la formación juvenil, aunque al mismo tiempo refleja en sus programas una estética y pedagogía básicamente academicistas. Los profesores más recordados y representativos son Felipe Seade, Miguel Ángel Pareja, Luis A. Solari, Lolita Lecour, Dumas Oroño, Oscar García Reino, Américo Spósito, Miguel A. Battegazzore, María Freire, Carlo Carvalho, Amalia Polleri, Hugo Nantes y otros destacados artistas de la época.

¿Las artes visuales pueden permanecer ajenas a semejantes transformaciones sociales? Es casi una pregunta retórica y, sin duda, la respuesta es no, pero debemos recordar que además deben responder a sus propias dinámicas. La polémica estética a nivel mundial y la proliferación de nuevas expresiones y corrientes no tardan en irrumpir en nuestro medio y proyectarse en las décadas siguientes.

El Museo Nacional de Bellas Artes, creado a fines de 1911, que permanece clausurado durante once años, desde 1952 hasta 1962, y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, fundado en 1930, reúnen las colecciones fundamentales que atesoran las principales expresiones generales del arte nacional y universal el primero, y del arte nacional el segundo.

Los Salones Nacionales, desde 1937, y los Municipales, desde 1940, son las instancias competitivas de premiación anual de los artistas, en las que se dilucidan conflictivamente las visiones polémicas de la discusión estética, ya globalizada a nivel mundial.

En el ámbito privado, conviven diversos talleres particulares, agrupaciones de artistas de inquietudes o estéticas afines y colectivos de producción artística vinculados a lo gráfico y a las artesanías, entre otras modalidades.

Se destacan el *Taller Torres García* (TTG) y su colectivo de seguidores, Augusto, Horacio y Olimpia Torres, Elsa Andrada, Daymán Antúnez, Sergio de Castro, Gonzalo Fonseca, Alceu Ribeiro,

María Elena García Brunel, Esther Barrios de Martín, Jonio Montiel, Héctor Ragni, José Gurvich, entre varios otros. El *Grupo de Arte Madí*, Montevideo - Buenos Aires, con Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Rodolfo Uricchio, Arden Quin y otros plásticos destacados, en las décadas del 40 y 50, que conformaron la vanguardia rioplatense de arte que integraban escritores como Tomás Maldonado y Edgard Bayle. El *Grupo 8* (1958), formado por Oscar García Reino, Carlos Páez Vilaró, Miguel A. Pareja, Antonio Llorens, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Américo Spósito, Alfredo Testoni y Julio Verdié. El *Taller Montevideo*, del que surgen los nombres de Ernesto Vila, Armando Bergallo, Clara Scremini y Héctor Vilche. El *Taller La Cantera* (1954), con integrantes tales como Miguel A. Pareja, Fortunato Amorin, Silvestre Peciar, Glauco Telis, Pascual Grippoli, Raúl Cattelani, Ángel Damián, Vito Dieci, Octavio Podestá. También colectivos de creación y producción como *Imprenta AS*, con los referentes Hugo Alies, Áyax Barnes, Hermenegildo Sábat y Juan Palleiro, así como la *Comunidad del Sur*, una experiencia autogestionaria que cuenta con Ruben Prieto, Raquel Fosalba y Mauricio Gatti, entre tantos, que conviven, algunas, con las viejas y consolidadas estructuras de docencia del Círculo de Bellas Artes, y otras vinculadas a la Escuela Nacional de Bellas Artes.

También en ese tiempo comienzan a registrarse organizaciones sindicales, entre otras, la A.I.A.P.E. (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, sección uruguaya) y la A.I.C.A. (Asociación Internacional de Críticos de Arte).

Merece una mención específica la fundación del *Club de Grabado*, constituido en 1953, que cataliza las inquietudes desarrolladas luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, y que congrega en su entorno a un importante núcleo de grabadores de primer nivel en lo expresivo, que desarrolla un ámbito de formación de calidad en las técnicas del grabado y posteriormente de la serigrafía. Hasta entonces, el grabado, por sus características, no estaba reconocido entre las artes mayores, era considerado un arte aplicado o arte menor. En él imparten clases o se distinguen

Leonilda González, Carlos Fossatti, Miguel Bresciano, Rímer Cardillo, Oscar Ferrando, Nelbia Romero, Domingo Ferreira, Gladys Afamado, Horacio Alies, Ana Tiscornia y Fermín Hontou. En su proceso evolutivo, jerarquiza los tirajes masivos, distribuidos entre sus suscriptores, incluye la firma y mantiene el apego a las normas de numeración de las series.

El movimiento cultural renovador no se refleja únicamente en el ámbito de las artes plásticas; se multiplica la oferta cultural al tiempo que el teatro independiente se consolida hacia 1950 y, con una óptica más social y popular, complementa a los elencos oficiales existentes ya mencionados.

Las salas de cine comerciales irrumpen y se propagan por la trama urbana, con presencia en todos los barrios y con programaciones que atraen a públicos masivos. Este fenómeno mercantil es acompañado por nuevas formas más exigentes de calidad creativa, estética y cultural, como las del Cineclub, Cine Universitario, Cinemateca y Cinemateca del Tercer Mundo.

Esta manifestación se acompaña por una generación de exigentes críticos de cine que aporta a la profundización cultural con prensa especializada y publicación de revistas exclusivas de cine.

En esta misma época, en el ámbito universitario, por primera vez y en forma específica, se aborda el estudio académico del Arte, dentro de la enseñanza superior, en la nueva Facultad de Humanidades y Ciencias, en la que participan profesores nacionales y extranjeros, que producen en su seno una alta calidad de investigación y de enseñanza.

La presencia de Romero Brest, destituido de su cátedra en Argentina, en los cursos de nuestra Facultad, marca una etapa relevante en los estudios académicos del arte contemporáneo en el país. Sus cursos despiertan un altísimo interés y numerosa asistencia y son determinantes en la formación de un amplio contingente de investigadores de calidad que estudian, difunden y polemizan sobre la plástica y la estética, o analizan los diferentes eventos artísticos del medio.

Estos expertos forman la generación más jerarquizada de

críticos e investigadores que tuvo el país. Son quienes, luego de su trabajo académico, vuelcan sus reflexiones y opiniones en la prensa escrita y oral, diaria y semanaria, en un momento en que estos medios de comunicación disfrutaban de una amplia penetración. De este colectivo surgen figuras relevantes en tribunales y jurados, y quienes ejercen los cargos de dirección en diversos organismos y delegaciones. Se distinguen, entre ellos, Nelson Di Maggio, Celina Roller, María Luisa Torrens, Fernando García Esteban, Jorge Abbondanza y María Freire.

Se suman, al mismo tiempo, nuevos medios alternativos de educación artística con cursos temporales específicos de Historia del Arte y de Arte contemporáneo; se editan revistas especializadas; se organizan viajes de estudio a bienales del extranjero, como la de San Pablo, donde se socializa con las vanguardias artísticas mundiales, se adquieren nuevos conocimientos y se conoce el producto de otras investigaciones.

Al mismo nivel, en torno a las nuevas propuestas, se reúnen, con avidez e inquietud sobresalientes, diversas capas de la sociedad, en búsqueda de profundizar sus conocimientos generales en materia artística y cultural.

No pueden quedar ajenas a este análisis dos instituciones que influyeron sustantivamente con sus aportes en la vida cultural de nuestro país, una nacional y otra extranjera: el Instituto General Electric (1963-1968) y el Instituto Di Tella en Buenos Aires, *Templo de las vanguardias artísticas*, que conoce su mayor auge entre 1965 y 1970 (cuando lo clausura el dictador Gral. Juan C. Onganía), y que despliega amplios vínculos e intercambios con la vida artística y cultural montevideana.

La programación innovadora de ambas instituciones pone en contacto a la sociedad uruguaya con las expresiones más vanguardistas de las artes visuales y la música en ambas orillas del Río de la Plata, y promueve así el conocimiento directo de múltiples expresiones que reflejan las manifestaciones más renovadoras del arte contemporáneo en el mundo.

El Instituto General Electric, movilizó por la coordinación de



Venta callejera.

su director Ángel Kalenberg, organiza, en sus cinco años de vida, exposiciones de gran relevancia nacional e internacional, de artistas como Teresa Vila, José P. Costigliolo, Germán Cabrera, Nelson Ramos, José Cúneo, Hermenegildo Sábat, Américo Spósito, Leopoldo Nóvoa, Juan Ventayol, Washington Barcala y Antonio Frasconi, en el ámbito nacional, y Gyula Kosice, Julio le Parc, Jorge de la Vega, Carlos Alonso y Rómulo Macció, en el plano internacional.

Se organizan encuentros de divulgación con participación de conferencistas relevantes: Jorge Romero Brest, Luigi Nono, Tomás Maldonado, Michel Ragon, Pierre Restany, Clement Greenberg, Umbro Apollonio y Waldo Rasmussen. En las actividades también se incluyen el Primer Festival de Música Aleatoria, en el que se destaca la presentación de la primera performance del país, con participación de Coriún Aharonián, Conrado Silva, Daniel Viglietti, Diego Legrand y Ariel Martínez, en la que se ejecutan obras de John Cage, Nam June Paik, Luciano Berio, György Ligeti, Edgard Varese y Karlheinz Stockhausen. También hay muestras de cine independiente, seminarios y cursos que aumentan la variedad de la oferta cultural.

Este contexto trae nuevas derivaciones. La creciente actividad creativa y el interés que se desarrolla en torno a estos temas amplifican el acceso de un público renovado a distintas propuestas artísticas.

Comienzan a proliferar como nunca las galerías y lo que en el mundo se definía como mercado del arte que, respondiendo a la bonanza económica de la sociedad y a los intereses de la burguesía, convierte a la obra artística en un bien escaso de creciente rentabilidad inversora. Atendiendo a esta actividad, surge en nuestro medio una nueva área de negocios múltiples, las galerías de arte, seguidas por las subastas exclusivas de arte que, en sus instalaciones y con sus continuas exposiciones, abren oportunidades y promueven ver obras de artistas de diversas modalidades creativas, y multiplican, en progresión geométrica, los espacios de exposición nuevos, más o menos comerciales,

más o menos serios, más o menos efímeros y aun otros. De todos modos, estas circunstancias instalan definitivamente la inversión en arte y las nuevas figuras del coleccionista, del inversor, del negocio del arte y del exportador de obras artísticas.

Existen otras expresiones que complementan este contexto cambiante y polémico. Destacamos como colectivo la organización anual de la Feria de Libros y Grabados, de gran proyección popular que, integrando el libro y el grabado, reitera un encuentro anual cultural ineludible que, más allá de la exhibición y las compras obvias, convoca a múltiples expresiones de artistas que se manifestaban marginalmente a través de la cerámica, la orfebrería, la confección de juguetes y otras expresiones reconocidas como artesanías.

En otro plano, quizás más aislado, pero importante, debemos referir algunos hitos que estimamos representativos, no siempre conocidos ni reconocidos ni valorados. Son el mural gigante de Nóvoa (1964) en el estadio de fútbol Luis Tróccoli, del Club Atlético Cerro; el gigantesco happening (*Suceso plástico*) de Marta Minujín (1965) en el mismo estadio, único por sus proporciones en nuestro país y muy pocas veces referenciado; el Seminario de Escultura en el parque Franklin D. Roosevelt; la irrupción del muralismo en múltiples edificios privados de propiedad horizontal; la Ley de Decoración de Edificios Públicos, escasamente reconocida y aplicada, pero vigente; todos constituyen ejemplos que signan este período.

Todo eso implica saltar de las Artes plásticas (pintura y escultura), y las otras Artes aplicadas (dibujo, grabado, cerámica y orfebrería), o los nuevos medios técnicos (fotografía y cinematografía) a una nueva concepción, sin jerarquías: las Artes visuales, acompañada de una visión global del arte.

Se van anexando las modernas tecnologías, irrumpen nuevas formas expresivas, que incorporan la integración del conjunto de las Artes (visuales, plásticas, escenográficas y musicales). Las nuevas formas expresivas aludidas (*mail art, performing, happe-*

ning, *minimal*, *pop*, geométricos, conceptual, polifocalismo, etc.) alimentan el universo de la manifestación artística y también las polémicas.

Estas transformaciones filosóficas, estéticas y conceptuales, como vemos, trascienden al arte plástico tradicional o académico, e incorporan nuevas obras, ahora con la participación integrada de todas las expresiones creativas.

A ello debemos sumar, en otro plano de la creación, las innovadoras expresiones literarias de Amanda Berenguer que, junto a otros autores nucleados en publicaciones como *Los Huevos del Plata* (1965-1969) y *Ovum* (1969-1972), de Clemente Padín, o, más adelante, de Nicteroy Nazareth Argañaraz, marcan pautas renovadoras en este género de poesía visual.

Otra dimensión nada menor de la polémica de esta época está dada por la paulatina y permanente inclusión en el debate sobre la significación del arte, el concepto de obra de arte y su proyección social, que se procesa paralela- y conjuntamente, y se incluye en las controversias filosóficas, estéticas y políticas.

El período 1957—1972 y las obras expuestas

Por un lado, los elementos de peso son el papel social de la obra de arte, su inclusión en la vida ciudadana, los vínculos entre el valor del artista, la economía y la producción artística; la pieza única, el valor de la firma y el mercado del arte.

Por el otro, el replanteo del papel del artista en la sociedad contemporánea, la participación del observador o consumidor, la irrupción de nuevas visiones estéticas, el diseño en la vida contemporánea en todas sus dimensiones, la función de los museos e incluso la conflictiva vida política social dimensionan las características del debate.

En síntesis, todo está en cuestión en un universo cargado de múltiples opciones estéticas, económicas, políticas y sociales. Es en ese universo que se producen las obras que hoy exponemos.

Fueron creadas en esos quince años tan cambiantes en los conceptos, como turbulentos de la vida política nacional, que sentimos la necesidad de exponerlos anteriormente, quizás en forma tediosa y dilatada. Es imprescindible hacerlo para darles el contexto adecuado que contribuya a la completa comprensión y entendimiento del conjunto de factores implícitos o explícitos en que las obras fueron concebidas.

Muchas veces se verá claramente en ellas las circunstancias en que se gestaron, que incluyen, tanto las modernas visiones sobre el papel del arte, las controversias estéticas, el cuestionamiento a la pieza única, como el uso masivo de variadas técnicas expresivas y la incorporación de las nuevas.

En otras se refleja la situación social y política que nuestro país vivía. Algunas son afiches, anuncios que refieren a actividades propias que la Escuela generaba (avisos de ventas populares), las demás fueron encargadas por algunos servicios o actores universitarios para sus propias actividades (jornadas, congresos o eventos).



Venta callejera.



Venta callejera.

Su entorno histórico está marcado por la reforma universitaria con su Ley Orgánica, la influencia de la renovación de los planes de estudio, en particular el de la Facultad de Arquitectura a principios de la década del 50, que marca el inicio de las transformaciones en los planes de estudio de las facultades universitarias.

La ENBA se incorpora a la institución universitaria a través de un artículo en la ley de presupuesto del año 1957. La implementación del renovado programa curricular resultó más conflictiva de lo previsto, hasta que finalmente se logró encauzar el proceso a partir de 1960.

Hay obras en esta exposición que son previas a la aplicación del nuevo Plan de estudios de 1960 en la ENBA, pertenecen al período de su discusión e implementación, vanguardia de posteriores transformaciones, pero ya reflejan su espíritu.

La puesta en marcha del programa académico paulatinamente registra la incorporación de las nuevas modalidades expresivas, las técnicas modernas en una clara opción por la serie en detrimento de la pieza única. Esta intencionalidad se evidencia en la ausencia de la firma, la falta de numeración de las series en las obras producidas por los procedimientos históricamente convencionales y la incorporación progresiva de innovadores lenguajes y medios técnicos.

Consideradas en su conjunto, testimonian inquietudes creativas de gran diversidad estética o plástica, referidas a un mismo

colectivo. Algunas de las obras expuestas están firmadas, porque sus autores lo hicieron en atención a sus tenedores, a su solicitud o por afecto personal a ellos. Ocurría, las obras lo testimonian, pero no era la regla.

Se promueve e idealiza la creación conjunta, se diversifican las opciones estéticas y se incluyen en ellas francas referencias político-sociales.

Pese a las expresas intenciones de anonimato, la mayoría de las obras es identificada a ojos vistas por sus formas expresivas, con su autor, por quienes los conocieron.

A partir de 1960, se incorpora el tema del valor económico de la pieza. Para la determinación del valor de la obra, se asocian formas muy elementales, con bajo rigor, que incluyen como parámetros el costo real de los materiales, la incidencia de la reproducción seriada y la evaluación de la fuerza de trabajo del artista.

A su vez, se procura que la comercialización también sea alternativa, se elimina la intermediación a través de ventas populares, en palmario apartamiento del mercado del arte establecido. Su organización es intermitente entre barrios de Montevideo y localidades del interior, además de las emblemáticas llevadas a cabo en la explanada de la Universidad.

Este mercadeo forma, en los hechos, un valor más empírico que el pautado por las normas corrientes de valuación del producto; conviene precisar que no siempre acceden a las piezas de arte únicamente aquellos sectores populares a los que se pretende llegar; por el contrario, su difusión es mucho más amplia y abarcadora de otros sectores sociales.

Ajenas a estos criterios de valor de la obra (o de la serie), medran las actividades de inserción de la ENBA, como las campañas de sensibilización visual, de las que se exhibe en esta muestra un ejemplo parcial, cuya responsabilidad es asumida enteramente por la institución, de producción colectiva y para el espacio público urbano como destinatario.

El conjunto de los trabajos que presentamos atraviesa los quince años de creaciones. En cada uno de ellos pueden recono-

cerse las diversas condicionantes, ya sean las creativas, ya las técnicas utilizadas o el mensaje que en apariencia desean transmitir. En algunos, su temática permite precisar su exacta ubicación en el tiempo.

Corresponde recordar el contexto político y social que identifica este período. Se profundiza la crisis económica, y a partir de 1967 se vive un agudo menoscabo de las libertades individuales y políticas que, en poco más de cinco años, desembocará en la dictadura militar.

La sociedad uruguaya vive circunstancias extraordinarias, a menudo trágicas. Por primera vez en nuestra historia, se registran ataques graves de la policía a estudiantes, así como sus detenciones e incluso muertes; la militarización de trabajadores; medidas de seguridad que de extraordinarias pasan a ser permanentes, así como el surgimiento de grupos de la guerrilla urbana con su particular ideología y conducta acorde.

Proliferan los ataques a los subsistemas de enseñanza; en particular, las facultades de la Universidad son acosadas política y económicamente por el gobierno y la prensa afín.

Como si esto no fuera ya demasiado, a partir de 1972 se agrega el enfrentamiento de la propia ENBA con las autoridades centrales de la Universidad. El análisis detallado de este conflicto excede esta presentación, ya que merece una minuciosa consideración que con gusto abordaremos en otra oportunidad.

La observación de las obras seleccionadas permite descubrir signos claros de estas circunstancias técnicas, políticas y sociales a las que aludimos. Creemos que los folletos, murales, afiches y la campaña de sensibilización que exhibimos comprenden y caracterizan estos quince años.

Si lo analizamos metodológicamente, se refleja un desarrollo creciente en la incorporación de las técnicas de impresión, a partir del grabado convencional de las obras previas al 60 en la prensa y con pervivencia a lo largo de todo el período, pero ya diversificándose con la incorporación de la impresora minerva y de la plana, que pierde alguna de las finezas de la edición y, como ya señalamos, en la calidad de su soporte físico. A esto se le suman

la falta de numeración convencional de las obras y la ausencia de la firma, todo lo que redundaba en beneficio de la masividad de su difusión y de su proyección social.

Entrada ya la década del 60, se registra la incorporación de otras avanzadas técnicas expresivas con la irrupción de la serigrafía. Esto implica una novedosa forma de producción creativa en sí misma, que se inscribe en la línea de facilitar su reproducción masiva, como la del grabado, con otros recursos técnicos y con mayores facilidades para la incorporación del color.

El resultado es un producto innovador, claramente diferente al grabado, que como lenguaje va a desarrollarse en forma paralela hasta la matriz fotográfica, según las nuevas pautas generales de masividad y anonimato, y la extensión, además, de las posibilidades de impresión en papel a nuevos soportes textiles.

Si, por último, analizáramos los contenidos de las obras, al margen de la polémica creativa o estética que habitualmente generan, puede percibirse que, a medida que avanza la década del 60, se refleja en las obras una mayor presencia de la problemática social y política, que se enfatiza singularmente en el final de la década y principios de los 70.

En ellas se destaca una gran diversidad temática, que refiere a circunstancias puntuales que la crisis va generando. Se apela a cambios en los lenguajes tradicionales, muchas veces a través de expresiones originales al servicio de la comunicación, entre ellas el recurso de reproducir imágenes de obras prestigiosas o reconocidas del arte universal en un contexto privativo de la realidad espacio-temporal.

Así, la gigantografía expuesta, un Goya, *Los fusilamientos*, llevado a blanco y negro, es un buen ejemplo, generalizable al conjunto de los elementos de las campañas de sensibilización visual, en las que las obras eran pegadas en los muros de la ciudad, insertas en marcos multicolores predeterminados y que se valorizaban como murales efímeros, con un mensaje, directo o indirecto, cromático, social y político.

La caricaturización en términos de historieta, de gran poten-

cia visual, de obras como *No pasarán* o la referida a dictaduras latinoamericanas *No, Castelo* y *Onganía*, acompañadas de la imagen icónica de la institución (“el carajito”, logotipo de la ENBA), son ejemplo de estas formas expresivas.

Algunas incluyen texto: una reza “Cuando un dedo apunta a la luna, los imbéciles miran el dedo”, con un mensaje político reflexivo extraído del Mayo Francés del 68 o, con el mismo criterio, pero con otro lenguaje, testimonial e histórico, otras refieren a uno de los lemas del Festival de Woodstock de 1969, “Haga el amor, no la guerra”, o la serigrafía que incluye “El orden del mundo no es el mundo ordenado”, de M. Buber.

En estos casos, las obras expuestas reflejan una clara incidencia de los temas políticos y filosóficos del contexto histórico y la decisión de sus creadores de explicitar sus opiniones y compartirlas con el público.

Complementan esta postura, las ediciones de textos ilustrados de carácter literario- político, entre otros, el de García Lorca, titulado *Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil*, presentado como librito plegado, o los directamente políticos como el editorial que resultara censurado por el gobierno cuando se intentó publicar en el diario *De Frente* de Julio Herrera Vargas: “El que esté libre de culpa que tire la primera piedra”, que se incluyó en el folleto *Abajo el miedo*, editado por la ENBA, amén de la editorial prohibida, fotografías de Maximiliano Pereira, alumno de Bellas Artes, mártir estudiantil baleado por la policía en una manifestación.

Otra línea de protesta similar, pero dirigida a la interna universitaria, es la que lucen dos de las obras incluidas que fueron diseñadas durante el enfrentamiento de la ENBA con las autoridades universitarias en el año 1972. Suscriben a la extensa huelga y ocupación de la Escuela contra el C.D.C. (Consejo Directivo Central de Udelar); fueron pegadas en el local central de la Universidad y manifiestamente atacan, en lenguaje caricaturesco, a la figura de su Rector, el ingeniero Oscar Maggiolo y a las autoridades centrales del C.D.C.



Escalinata de la Universidad de la República

Estas dos obras, creadas a mediados de 1972, cierran cronológicamente el período a que refiere esta exposición.

Arte desconocido, guardado, ausente, fuera de registro

Esta multiplicidad de expresiones plásticas, estas “obras de arte”, son las que durante mucho tiempo, cincuenta años, para ser precisos, en forma intermitente, inquietaron a los curadores de esta exposición.

Como protagonistas de aquellos tiempos, quizás manejamos con excesivo pudor la necesidad de plantear el vacío generado por la falta de reconocimiento, de aceptación de la mera existencia y de referencia alguna de estas obras en la vida artística y cultural de nuestro país, ni en la periodística, ni en la de la crítica especializada, ni en la académica.

Nunca se es demasiado viejo para fijar otra meta. Hoy se nos presenta la oportunidad de dar el paso tantos años contenido. Aspiramos a que contribuya a llenar un hueco, un espacio inexplorado y desconocido por casi todos. Esta exposición nos permite cumplir parcialmente un objetivo. Decimos “parcial”, pues esperamos que a partir de ella, de lo que motiva o insinúa, los interesados desarrollen líneas de trabajo novedosas con base en un cautivante y valioso material hasta hoy carente de estudios y de análisis.

En las páginas precedentes, nos sentimos en la obligación de dar noticia y detalles de la exposición para la sociedad toda, pero sobre todo para las generaciones jóvenes, de narrar los contextos que ayuden a su comprensión y sus implicancias, a la vez que

confiamos en generar inquietudes que produzcan investigaciones sobre este período.

Confiamos en traer a colación y ubicar en el primer plano otras discusiones implícitas, a saber, las vinculadas al valor de la obra del arte, al mercado del arte y sus alternativas; las de cuál es el valor final de la obra de arte y cómo se calcula ese costo; las de la pieza única versus la serie; las del valor de la firma como legitimadora del precio; las de las formas de creación y las relacionadas con las alternativas al mercado del arte. También importa advertir la baja calidad de los materiales empleados que, consciente o inconscientemente, transforman las obras en efímeras.

La dirección del Museo, al abrirnos sus salas, ha facilitado que esta exposición sea posible, que las obras encuentren en este espacio el marco adecuado para su consideración pública y, como consecuencia directa, su inclusión definitiva en la producción artística nacional.

A partir de hoy ellas quedan a la consideración pública, sin involucrar un juicio de calidad de nuestra parte, pero sí con la reconstrucción de su contexto hasta hoy desconocido.

De ahora en más, las obras pierden su condición de ausentes, desaparecidas o guardadas, y pasan a la categoría de "obras registradas."

Montevideo, noviembre de 2019
Corrección de Lucía Curbelo de la Cruz.

Mario Sagradini



de año particular este 2020: no por sus dígitos repetitivos, insistentes, sino por motivos de arte: casi un centenar de obras en el Museo Blanes afloran fuera de normas habituales. Desde su creación/difusión (siglo xx) aparecen ahora espaciadas por décadas de intervalo en esta recuperación (siglo xxi), lo que implica otros públicos y contexto de época, diferente estadio cultural con posibles nuevas revisiones, alternativa especialísima puesto que en el relato del arte nacional estas obras nunca fueron mencionadas o integradas. No se les otorgó espacio físico ni conceptual, artístico, docente o pedagógico, todos temas indisolublemente ligados para este “caso”. Un ninguneo cultural, hablando claro.

Esa marginalidad es significativa, importa; además, resulta que sus autores eran integrantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972 y son obras que conllevan particularidades varias. Digamos, pues, una exposición de “Arte Condicionado”, y la expresión “condicionado” no se aplica en este caso a eventuales contenidos pornográficos -término generalmente usado en cine, revistas u otros medios, que muchas veces carga con la triple cruz xxx- sino pertinente acá por ciertas condiciones adjuntas. Tal como refiere en su segunda acepción el “mataburros” “que está restringido o limitado por ciertos requisitos (estímulo condicionado, reflejo condicionado)”.

Condiciones de partida desde su producción en la que por esos tiempos se llamaba Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), como resultante de sus procesos de formación artística, estudio y concepción, realización, salida extramuros —a cargo de estudiantes, profesores y otros con doble actuación estudiantes-profesores simultáneamente— dado el carácter universitario de la ENBA. Ese proceso contaba con el sustento del Plan de Estudios 1960 que propendía al trabajo en equipo, una mayor vinculación con el medio social, su inserción con carácter pedagógico en la Extensión Universitaria a través de mecanismos no convenciona-

les que la ENBA fue proponiéndose (Venta Popular, Pintura Mural, Campaña de Sensibilización Visual), que incluía visiones sobre el arte y el rol del artista.

Esta tendencia a la socialización de la tarea o rol del artista/ arte con su entorno, que evadía paredes y espacios restrictivos de las galerías y supuestos mercados del arte eran planteos generales de la institución, y dieron como resultados -aparte de las obras creadas, de las que estas son un pequeño botón- otras derivaciones: progresivamente las obras dejaron de ser firmadas y/o identificadas. En *Fuera de registro* pueden verse algunas pocas de los primeros años firmadas, fechadas e incluso con el detalle manuscrito de la "cuenta" del precio de venta al público callejero: tanto\$ pesos para la ENBA, tanto\$ para el autor/a; "cuentas" similares hay en dorsos de los años 1961-62, una práctica luego abandonada, como también se abandonó el "sellado" oficial de la Escuela.

Ese anonimato informativo adoptado colectivamente hace hoy dificultoso el reconocimiento, debido a que, décadas después, los recuerdos individuales sin documentación de apoyo se van diluyendo biológicamente y son muchos los casos de imposible identificación. Todo esto se ve agravado, además, porque la Escuela no mantenía un archivo integral sistemático de su propia producción.

En *Fuera de registro* se presentan obras de Miguel Ángel Pareja (profesor y director), Antonio Llorens (profesor), Silvestre Peciar (profesor), Jorge Errandonea (estudiante y profesor), Luis Camnitzer (estudiante), Miguel Ángel Battegazzore (profesor), Naúl Ojeda (estudiante), Mario Zlotnický (profesor), Javier Alonso (estudiante), Fernando Odriozola (estudiante y profesor), Elvira Esmerode (estudiante y profesora), Pedro Hiriart (estudiante) y varios autores más, algunos de ellos estudiantes no identificados.

Este listado -incompleto e injusto por sus omisiones- pretende al menos aportar nuestros datos, que podrán ser enriquecidos por visitantes de la muestra mediante un sistema de recolección de información, sistema abierto a la memoria dispersa para ir así

achicando el bache documental: recuperación posible gracias "a los amables donantes". Como atenuante del déficit informativo -otra condición más a sumar- y como paso intermedio entre el desconocimiento y la búsqueda, como "ayuda memoria" o banco de pesca informativa posible para rescatar autores, parece conveniente detallar profesores que por esos años pudieron ser eventualmente autores y, con el mismo propósito, se detallan más adelante datos de estudiantes, ambos listados de "sospechosos de autoría".

Adentro y afuera

A partir del nuevo Plan de Estudios 1960, la estructura de la ENBA fue variando, y es interesante verificar cómo la discusión del arte y la docencia era un debate en Montevideo, que incluía el mundo exterior: a través de becas, fundamentalmente, las corrientes o tendencias internacionales de alguna manera aparecían en nuestro país. Las ideas de toda procedencia, las confrontaciones y las correlaciones internas fueron evidentes, de modo que la ENBA, su organigrama y concepciones fueron mutando. Siempre contuvieron una referencia internacional, de modo que revisar la incidencia de varios protagonistas, sus viajes europeos y sus aportes es necesario para construir una visión afinada. Así, varios como Miguel A. Pareja, Bernabé Michelena o como el Arq. Leopoldo Agorio -relacionado por 1960- y otros abrieron información.

Es imposible sintetizar en este texto esa dimensión compleja, pero dado el centenario de la Bauhaus 2019, -otro de los referentes utilizados en esa época inicial en ENBA y poco recordado- como ejemplo parcial de esa "internacionalización", van dos citas pertinentes, complementarias e ilustrativas. La primera de hace ¡56! años, de *Tribuna universitaria*, una publicación de la FEUU de octubre 1963, y se trata de un fragmento de *El plan nuevo de Bellas Artes*, por Jorge Errandonea, que se lee en la página 89.

La Bauhaus sirvió de tronco común a otras academias alemanas, cuyos aportes en otros rubros de nuestra Reforma debemos reconocer. Es el caso de la Academia de Ulm y de la Werkakademie. La Escuela de Munich ofrece otro modelo de orientación autoritaria, dentro de un sistema de multiplicidad de cátedras de orientación diversa. (op.cit, 1963)

La segunda cita es de 2019, justamente de octubre como la *Tribuna universitaria* de 1963 citada antes, al preguntar sobre una obra de *Fuera de registro*, recibí este comentario de Luis Camnitzer que se refiere a su beca en la Academia de Munich, 1957, en un mail fechado el 15 de octubre de 2019, a las 17:49 horas:

(...) y de hecho yo iba a Alemania con misión oficial para estudiar planes post-Bauhaus allá.

Cursos y profesores, 1972

De las diferentes conformaciones que experimentó la ENBA, hacia el fin del periodo que abarca *Fuera de Registro*, puede presentarse esta "foto estática" de una de ellas, correspondiente a ese momento de acuerdo a datos oficiales universitarios del 20 de junio de 1972. Los cursos, materias y cargos que la ENBA incluía en aquella época eran los siguientes:

Gran y pequeña dimensión (1er. año): Lino Cabrera; Ramón Umpierrez, Larry Hernández; Mario Sagradini; una vacante / Seminario-Taller (2do. año): Silvestre Peciar; Julio Omar Costa; Pascual Grippoli / Ubicación Histórico Cultural: Celina Roller / Geometría: No / Coordinación 1er. período: Francisco Sanguineto / Taller Fundamental (3): Eduardo Díaz Yepes; Pedro Hiriart; dos vacantes / Talleres asistenciales de: General de técnicas: Hugo Beronés; / Moldeado: Luis Ricobaldi; / Imprenta-hueco: Fernando Odriozola, Beatriz Stagnaro; / Serigrafía: Alcoba, Israel Pavlotsky; / Cerámica:

Pascual Freire, Omar Gómez; José Arpí; Javier Alsina, Ivonne Beltrami; / Focinematografía: Alfredo Chá; / Textiles: Raúl Mendizábal / Mosaico: Mario Zlotnicky, Vito Dieci; / Orfebrería: No; Historia del Arte; Estética: No / Coordinación 2º período: vacante / Preparador materiales: Luis A. Brin, Aurelio Lebrato / Dirección: Vacante.

En esta lista aparecen algunos "No" que correspondían a cursos, cuyas plazas no estaban cubiertas luego de largo tiempo inactivas. Las que figuran como "Vacante" son cargos que así estaban por renunciaciones recientes en 1972 y derivadas de conflictos internos: renunciaron a sus cargos los docentes Jorge Errandonea (Gran y pequeña dimensión y Coordinación 2º período); Marcelino Guerra (Gran y pequeña dimensión); Miguel Ángel Pareja (Taller Fundamental y Director ENBA); Antonio Llorens (Taller Fundamental); Javier Alonso (Cerámica).

Esos datos correspondían a la mitad del año 1972, pero, tanto cursos, como docentes, en fechas anteriores, habían ido variando, de modo que una buena cantidad de docentes -muy anteriores a 1972- se podrían agrupar como aquellos que comienzan con el nacimiento de la Escuela y trabajan entre 1943 y 1960. Luego de este último año, cambia el plantel docente radicalmente: a partir de esa fecha, después de su Plan de Estudios 1960, surge otra camada a la docencia en la ENBA. En síntesis, en el cuerpo docente hay una etapa 1943 - 1960 y otra 1960 - 1972.

Entre los docentes de la etapa 1943 - 1960 he aquí una lista incompleta: Adolfo Pastor, José María Pagani, Armando González, Juan Martín, Vicente Martín, Humberto Frangella, Domingo Bazzurro, Marcos López Lomba, Ana Barilari; Luis Mazzei, Bertha Burghi, Bernabé Michelena; Nerses Ounanian; Edgardo Ribeiro; Miguel Ángel Pareja; Gustavo Beyaut; Ricardo Aguerre; Carlos Rodríguez Pintos; Víctor Escardó (de Anatomía artística); Felipe Seade.

En el ciclo post 1960, participaron docentes que no figuran en la lista de 1972, pero cumplieron anteriormente roles importantes: Bertha Burghi mantuvo un Taller Fundamental, los arquitectos Ruben Dufau, Carmelo Rocco y Dolores Plata de Ross, los tres pro-



Liliam Kaisar y Alberto Rodríguez, Taller de Estampado en tela, 1967. (Prof. Giselle Seregini) . Fotografía: Mario Sagradini



Beatriz Antonoff. Pañuelo, 1967. Taller de Estampado en tela, ENBA. (Archivo MS)

fesores de Geometría; Víctor Sanz, de Ubicación Histórico Cultural, Martha Cristech, de Orfebrería, Giselle Seregni, de Estampado en tela, Eduardo Cuadro, de Taller General; Octavio Podestá, de Moldeado, Julio Marenales, Miguel Ángel Battezzore, Enrique Villani, Juan Carlos Irigoín, los cuatro docentes de Primer Año; entre otros. Muchos faltan en la lista y la memoria.

De este grupo docente “nuevo”, Celina Rolleri fue una de las grandes profesoras de la ENBA y destacadísima personalidad del arte y la cultura nacional (incluyendo la prensa escrita, radial y televisiva) como crítica de arte y renovadora de la enseñanza del arte. En la ENBA, sentó las bases de lo que llamaron “Ubicación histórico cultural”, fue, además, profesora en el Instituto de Profesores Artigas (IPA) universitario. Incluyo un fragmento de una reseña que Rolleri publicó en *Marcha*, en 1960, sobre la Escuela al primer año de su nuevo Plan:

Una vida breve y crítica.

Escuela Nacional de Bellas Artes

En el año 1943 se creó, por decreto-ley, la Escuela Nacional de Bellas Artes. Empezó a funcionar precariamente, con 4 talleres y 3 profesores, como una continuación oficial del Círculo Fomento de Bellas Artes. Este había donado al Estado todas sus pertenencias y en base a esa donación fue creada la Escuela. Domingo Bazzurro, último director del Círculo, fue el director fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Pero en verdad, la heredera del Círculo no nació con el impulso y la exigencia, con la riqueza de posibilidades de aquél. Más que su continuadora, la Escuela fue, durante mucho tiempo, una forma de sobrevivencia forzada, fantasmal, del Círculo. Sería difícil precisar las razones de este fracaso inicial, de esta aparición tan menguada y empobrecida. De antemano cabe preguntarse si de continuar sus actividades, el Círculo no habría sufrido también

esa decadencia; si no desapareció justo a tiempo cuando nuevos vientos soplaban para el arte y sus métodos de enseñanza habían perdido vigencia.

(...) Así las cosas, ocurrió un hecho fundamental para el destino de la Escuela: luego de la lucha universitaria por la obtención de su ley Orgánica, la Escuela resulta incorporada a la Universidad. Con ello se le presentan a la escuela por primera vez la exigencia y las posibilidades de una correcta organización administrativa y docente. Tiempo antes, se había planteado por parte de un grupo de profesores y alumnos la necesidad de una reforma de los planes de estudio y este movimiento se concreta en un proyecto aprobado por la Asamblea del Claustro en diciembre de 1959, que constituye el fundamento del reglamento definitivo, puesto recientemente en vigencia.¹

Nombres y más nombres

El proceso del Círculo Fomento de Bellas Artes a la Escuela Nacional de Bellas Artes implicó un pasaje del estudiantado de una estructura de talleres privada (en el caso del Círculo) a un proyecto oficial que fue desarrollándose. De ese modo, desde 1943, en la Escuela convivieron estudiantes que procedían del Círculo -como una especie de reválida de estudios para los que estaban hasta tercer o cuarto año, los más “veteranos” de quinto o más no eran incluidos- y otros “nuevos”, inscriptos de cero, de modo que a cierta altura había estudiantes del llamado “Plan 43” y otros del “Plan 60”.

Padrón Egresados 1960—1972

De un informe del Padrón de Egresados elaborado a mitad de 1972 -año que cierra el arco temporal de esta muestra- surgen los nombres del período 1960 - 1972, es decir, los egresados desde el comienzo del nuevo Plan 1960 (con la inclusión de algunos antiguos ingresados provenientes del Círculo).

Padrón año 1960- ninguno / Año 1961- cuatro: Castillo, Esteban; Meraldi, Antonio; Podestá, Octavio; Sibulski de Valverde, Antonia / Año 1962- ninguno / Año 1963- uno: Costa, Julio Omar / Año 1964- tres: Caballero de Ledoux, Adela; Ferreira, Aida; Kerekes, Irme / Año 1965- seis: Beltrami, Ivonne; De León, Ma. Erminda; De León, Ma. Guillermina; Errandonea, Jorge; Gómez, Artigas; Picón, Nelva S. / Año 1966- dos: Gómez, Julio C.; Mazza, Domingo / Año 1967- cinco: Andonian, Alicia; Arpi, José; Bruno de Trulla, Mafalda; Machiorlato, Ana; Pérez, Hilda / Año 1968- seis: Cardillo, Rímer; D'Angelo, Boris; Giadas, Jorge; Marchese, Graciela; Prunell, Darío; Seregni, Giselle / Año 1969- tres: Camaño, Ángela; Olivera, Justo Abel; Varela, Inés / Año 1970- cuatro: Boschi, Eloy; González, Ramón; Sottolani, Lilián; González, Hugo.

Por la Escuela pasaron cantidad de estudiantes que devinieron artistas significativos. Por ejemplo, en la siguiente lista -incompleta- hay una serie de damas que representaron a Uruguay en variadas bienales internacionales, desarrollaron tareas en teatros, animaciones de cine o televisión o bien fundaron instituciones señeras del arte nacional: Teresa Vila; Margarita Mortarotti; María Noelia Fierro; Elsa Carballa; Adela Neffa; Ofelia Onetto y Viana; Elizabeth Thompson; Eva Schwartz; Gloria Grotius; Marta Palau (U); Clarina Vicens; Leonilda González; Edda Ferreira; Gladys Afamado, entre otras.

Entre los caballeros de esa época con destaque y méritos -“bienaleros”, teatrales, nacionales, internacionales, u otros- agreguemos a Nelson Ramos, Nerses Ounanian; Javier Rafael Aldama; Rodríguez Arnay; Carlos Carvalho; Carlos Pieri; Raúl Cattelani; Eugenio Darnet; José Gamarra, Norberto Barbot; Rúben Prieto; Paul Berne ; Homero Capozzoli; Jorge Thoma-set; Bengt Hellgren, Hugo Mazza, César Barañano.

Revisando el padrón de egresados de la Escuela vigente en abril de 1972 para las elecciones del año, aparecen nombres -algunos podrían haber migrado del Círculo- con producción posterior reconocida, como Tomás Cacheiro, Rita Bialer, Dante Ferrer Saravia, Vicente Guidobono, Hilda Giacometti, Abel Mantegazza, Clarel Neme, Esther Raszap, Lily Salvo, Omar Seco, Claudio Silveira Silva, Susana Turianski, Humberto Tomeo, Carlos Tonelli, siendo esta una parte de la totalidad de 248 egresados, en la que figuran 157 damas y 91 caballeros.

En el intento de una misión imposible de integrar la mayor cantidad de participantes en el derrotero de la ENBA, quiero mencionar nombres surtidos y caóticamente aparecidos en lista y memorias, a saber: Salomón Azar; Bergallo; Ángel Damián; Lilian Degiorgis; Graciela Hernández; Héctor Laborde; Américo Rocco; Luis y Elbio Ferrario; Marta Restuccia.; Guillermo Busch; Sergio Schmidt; Beatriz Antonoff; Jorge Gropp; Rímer Cardillo; Enrique Villani; Hugo González D.; R. Garino; Freddie Faux; Jorge Gurovich; Julio y Maximiliano Pereira; Alberto Rodríguez; Adela Caballero; Eduardo Cuadro; Darío Prunell; Federico Vilés; Luis Pollini; Fernando Olivari; Thomas Lowy; Carlos Grippio; Matilde Ballesteros; Ricardo Giordano; Nelbia Romero; Lilians Sanjurjo; Lilian Lipchitz; José Luis Liard; Vinicio Ascone; Mabel Isola; Ernesto Ferrara; César de Ferrari; Hugo Alíes; Daniel Lester; Jorge Franquis; Roger Julien; Victoria Grisonas; Manuel Musulén; Alberto Rowinski; Ricardo Mesa; Diego Delgado; Julieta Caisiols; Juan Ángel Urruzola; Graciela Marchese; Hugo Garroni; Ana María Petrone; Olga Armstrong; Alberto Pérez Iriarte; Julia Armand Ugon; Eduardo Acosta Bentos; Martha Ponce de León; Walter Scarone; Martha Montero; Zelmar Dutra; Fernando Alvarez Cozzi; Ana María Beaulieu; Ana Icasuriaga; Graciela Sapriza; Cristina Lago; Rafael Mántaras; Raquel Steiner; Alicia Asconegui; Miguel Fabruccini; Ana Salcovsky; Beatriz Gulla; Daniel Erganian, Miguel Ángel Tozzi; Domingo Mingo Ferreira; Gustavo Nakle; entre otros.

1. Una vida breve y crítica. Escuela Nacional de Bellas Artes. Celina Rolleri López / Semanario Marcha, Segunda Sección, No. 1041, año XXII, vie. 30 diciembre 1960 p.16



Uno de los murales de la primera Campaña de Sensibilización Visual en 1965. Portada Diario El País. (Archivo MS)

Obras (visibles y no)

En comparación con la producción global de la Escuela y de este período seleccionado, el grupo expuesto es muy reducido en cantidad de productores, así como en cuanto a lenguajes y técnicas que por esos tiempos se abordaban en cursos y talleres de la Escuela. En *Fuera de registro*, solamente se muestran obras planas bidimensionales, de tirajes múltiples, en distintas técnicas del grabado: en madera (o xilografía), linóleo, litografía, serigrafía. No pudimos incluir grabados en metal (aguafuerte, punta seca, etc.), aunque sí hay trabajos en chapas de offset impresas en prensa eléctrica convencional -en Comunidad del Sur y otras imprentas montevideanas- o en prensa manual en los propios talleres de la Escuela. Entre estas obras, se presentan muchas con "mezcla" de técnicas: xilografías en imprenta plana + tipografía móvil, o bien imprenta + serigrafía, que también incluyen tipografías, etc. Todas son obras del ámbito del grabado a las que se suma un original de Jorge Errandonea (*Serie mujeres*, 1965, témpera sobre papel, 80 x 91 cm).

Hay otras dos excepciones a mencionar: una linografía de Luis Camnitzer de 1957, hecha en ese año en la Academia de Mu-

nich donde estaba becado; y el afiche oficial del Premio Blanes 1963, del BROU, ganado por concurso por Javier Alonso e impreso en offset por esa institución. Los dos trabajos son "externos" a la Escuela en lo material aunque fueron al mismo tiempo engendrados por la vida y trayectoria de Camnitzer y Alonso en la ENBA e indisolubles de la producción de ambos en ella.

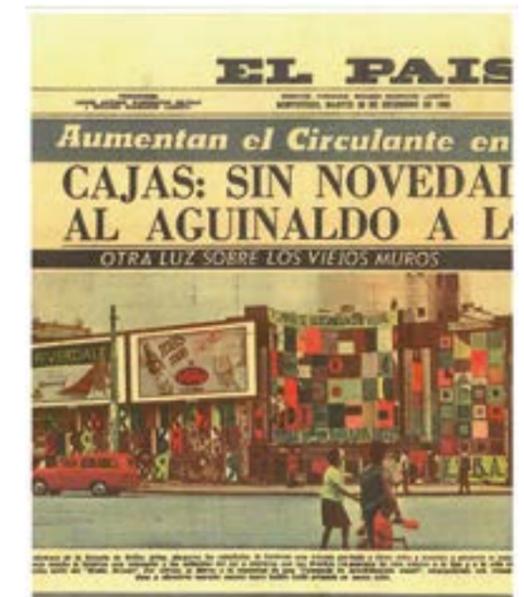
Extensión calle

Fuera de Registro es un muestreo de trabajos en áreas del grabado y la impresión. Falta decir que decididamente es un recorte curatorial: no incluimos obras de los demás talleres de la Escuela: cerámica, murales pictóricos o mosaicos, orfebrería, estampado en tela, foto-cinematografía. Esa extensa producción -acá ausente- era también material ofrecido al público en las Ventas Populares (salvo los murales, claro está) en las que algún "rubro" progresivamente fue convirtiéndose en "vedette" o "destaque" popularizado, como la cerámica de uso cotidiano de buen diseño y a precios accesibles.

Siendo parte del proceso docente interino, los trabajos seleccionados anualmente se exponían en ocasiones como las Ventas Populares ENBA (sobre la primera VP hay dos versiones: 1959 o 1960); en las Campañas de Sensibilización Visual (la primera en 1965; siguieron en 1966 y 1969 siempre en Montevideo) y en las Pinturas Murales, en fachadas barriales (la primera en 1964, en una sola cuadra en calle Isla de Flores entre Cuareim y Yi; la segunda en 1965, en varias cuadras del Barrio Sur por Cuareim, Durazno, etc., que incluyó la fachada e interior del "conventillo" Medio Mundo; al año siguiente, Pintura Mural intervino en Dolores, Soriano, 1966).

Baila Derecho, imprime bien

Una vertiente de trabajo gráfico muy interesante fueron los encargos para el diseño de afiches informativos de eventos a pedido de servicios universitarios para congresos, cursos, bailes, conciertos y espectáculos, además, claro está, de la difusión institucional propia de la ENBA. Afortunadamente acá se expone una buena porción que abarca, no solo comitentes y temas varios, sino que además cubre esta historia desde su comienzo.



Tres murales pegados en Rivera y Jackson: las "R", diseño de Silvestre Peciar (izq.); al centro, diseño sin datos; y a la derecha, diseño con "cuadrados" de Miguel A. Battezzore. Segunda Campaña Sensibilización Visual, en 1966. Portada Diario El País. (Archivo MS)



Restos de una obra ENBA fotografiada en 2019. (Serigrafía de Jorge Errandonea impresa en 1968).

Fotografía: Mario Sagradini.

Se exponen también algunos afiches callejeros realizados a nivel estudiantil para actividades gremiales de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes (AEBA) y para la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU), ejemplos fuertes y cronológicamente muy anteriores a los súper difundidos afiches del estudiantado parisino (1968). Se trata de los diseñados contra Castelo y Onganía, dictadores brasilero y argentino de ese momento, fechables en 1966 (Onganía toma el poder en junio 1966, la muerte de Castelo Branco es en marzo 1967).

Agrupémonos I

Con autores reconocidos, experimentados (como Pareja, Battagazzore o Llorens, que fue uno de los introductores de la serigrafía en ENBA), varias de las obras se vinculan al momento. Así, en cine (Cinema Novo del brasilero Glauber Rocha, de "Dios y el Diablo.." 1964 a "Antonio Das Mortes" 1969), en los movimientos anti Vietnam -Berkeley, en la guerra/el amor hippie o en citas de Martin Buber.

Se trata de serigrafías más grandes, más sofisticadas en cuanto a su técnica y colores múltiples, con matrices, ya no de papel recortado y alguna casi fotográfica.

Agrupémonos II

Son obras de tamaños reducidos o medianos, varias con técnicas mixtas: de imprenta -para textos tipográficos, fueran estos poéticos o políticos; León Felipe; el plegable ¡Abajo el Miedo!-yuxtapuestas a xilografías o serigrafías en hojas planas- que salen del formato libro o el folleto de García Lorca, también utilizados en ENBA como se pueden ver. En general, son anteriores y usan soluciones técnicas más simples (serigráficas), con colores planos, aunque también son los comienzos de las transparencias y superposiciones.

Tres autores

JORGE ERRANDONEA (Montevideo, 1938-1993); ingreso ENBA, 1958; egreso, 1965.

Sus obras abarcan dos décadas, algunas de ellas están en otra sección (grandes serigrafías o linos multicolores). En esta sección, se muestran sus comienzos como estudiante (fin de los años 50), cuando trabajó madera, lino y litos, con figuras humanas o humanoides con deformaciones que van creando texturas y diferentes tonos, progresivamente con los años más y más elaborados. Eventualmente incluía textos, con o sin significado accesible, como otras formas de gris.

NAÚL OJEDA (Durazno, 1939; Washington, USA, 2002).

Naúl ingresó a caballo entre los años 50-60 y se dedicó a trabajar el grabado en madera y en linóleo. Experimentó con el soporte y agregó cuerpos extraños, como retazos metálicos, recortes, alambres, etc. Los grabados que se exhiben corresponden a esa época; fuera de ENBA se dedicó a la fotografía (las tapas de varios libros de los años 60 incluyen sus fotos, tomadas para nuevas editoriales montevideanas). Partió a Chile (1969 aprox.) y trabajó como fotógrafo free lance; registró la época de Salvador Allende y la Unidad Popular (archivos donados por su familia al Museo Allende de Chile). Después del año 1973, se radicó en Washington, donde retomó su actividad como grabador en madera con una larga producción que incluye una imaginería propia, color y textos.

SILVESTRE PECIAR

(Montevideo 1935-2017). Ingreso ENBA, 1949; egreso, 1956.

Si bien Peciar es el mayor de los tres y más antiguo de la Escuela, es tercero por orden alfabético y está al fin de esta breve lista, pues sus obras en esta sección son las más "nuevas", que corresponden a grabados que hizo en la ENBA -fundamentalmente tirajes para Ventas Populares- luego de su viaje a Europa como ganador de la olvidada Beca Herrera (otorgada por la Intenden-



Sección de mural de la Campaña de Sensibilización Visual, 1969. Imagen reproducida: "La ronda de los presos", pintura de Vincent Van Gogh.

Fotografía: Mario Sagradini.

cia de Montevideo y la ENBA para sus egresados). Peciar viajó en 1964 y volvió en 1965; estos trabajos abarcan el período 1966, 1967 y 1968, una serie de desnudos femeninos, que pasarán a su actividad escultórica que incluía piezas de cerámica horneada, producidas, tanto en Montevideo, como en su larga estadía en Santa María, Brasil. En *Fuera de Registro* hay otras obras suyas, de 1968, serigrafías color con textos.

Otear y remedar

Retrospectivamente, esta experiencia -que creemos que trasciende, para nos, *Fuera de Registro*- tuvo un arranque no programado ni conversado, cuando, a partir de nuestra actividad en la ENBA (Francisco Sanguineto, 1960; Mario Sagradini, 1964) por separado y sin saberlo, valoramos los trabajos de la Escuela y los recolectamos.

Ambos "archivos" -ignorantes uno del otro- fueron luego, durante décadas, transitando lugares dispares (Francisco Sanguineto, en trayectos desde cuatro casas en Montevideo y la costa canaria; Mario Sagradini, pasajes entre Montevideo, la Toscana ida y vuelta al Plata), desplazamientos de obras con soportes y materiales inconvenientes desde el origen, con mucha destrucción y deterioro debido a papeles de cuarta. Nosotros, curadores -Francisco Sanguineto y Mario Sagradini- demoramos en concretar esta muestra -a pesar de haber reunido más material que el expuesto. Había mayor cantidad de trabajos en el archivo de Sanguineto, que en el mío propio; aproximadamente dos tercios de Sanguineto y un tercio mío.

Dilatábamos el trabajo pensando en el "vaso vacío"; o debido al estado inconveniente de conservación. Pero en cierto momento la conocida frase del film *Aparte*, del año 2002, de Mario Handler adquirió una gran vigencia para este caso: "Lo que ves es lo que hay". Aunque no fuera exacta -dado que hay más de lo que se ve- expresa tanto limitaciones o "particularidades", como vir-



tudes, que había que asumir, y que se refieren al aporte posible, aunque humilde, de algún granito de arena más a la larga historia del arte nacional; granito ausente o descuidado y de parte nuestra "mal entrazado". Pero testimonio al fin.

Hubo en algún momento luego un ¡click! inconsciente. Hoy, mucho después, se puede decir que de *Aparte* se pasó al *Grupo Escombros*, artistas de lo que queda, colectivo de arte callejero nacido en Argentina en 1988 (con Juan Carlos Romero, entre otros).

Como homenaje a ese grupo, autotitulémonos, pues, *Curadores de lo que queda*.

Mural pegado en Rivera y Jackson, Campaña de Sensibilización Visual, 1969. Imágenes reproducidas: "Con razón o sin ella", aguafuerte de Francisco de Goya y Lucientes, Serie de Los desastres de la guerra; "Mujer llorando", pintura de Picasso; "Cabeza con manos", pintura de Fernand Leger; "Cabeza", bosquejo de Picasso. Fotografía: Mario Sagradini.

Durante la década de los cincuenta, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) había definido a Grabado como el último taller, solamente permitido en quinto año, una especie de premio académico. Era un recinto para una élite que separaba a los participantes de los que ‘solamente’ estudiaban pintura y escultura. Su profesor era en ese entonces el director de la ENBA, Adolfo Pastor, que en parte utilizaba el taller como un lugar de respiro y descanso de las tareas burocráticas. De ese taller, más que de la ENBA misma, salieron cantidad de artistas distinguidos, aun si algunos de ellos olvidados. Teresa Vila, Margarita Mortarotti, Carlos Carvahlo, Claudio Silveira Silva, Glauco Telis, fueron algunos de ellos, con Teresa hoy rescatada y los demás relativamente perdidos. De Pastor mismo tampoco quedó una memoria muy vigente. Honesto, preciso, técnicamente experto, pedagógicamente conservador y estéticamente tolerante, estimuló, tanto el desarrollo individual de sus alumnos, como su conciencia de ser especiales.

La reforma del Plan de Estudios del 59 democratizó radicalmente a la institución. Pastor renunció antes que los cambios ocurrieran, dolido y sabiendo que el futuro no iba a entender la estructura disciplinaria del pasado, y sin energía o ganas de dar batalla para defenderla. En la nueva Escuela, el grabado perdió su estatus y se abrió. La apertura no solamente fue en la ENBA, sino también hacia el exterior. Mientras que antes el destino había sido los premios del Salón Nacional, ahora iba a ser el pueblo. Mientras que antes la producción utilizaba las técnicas desarrolladas entre el siglo xv y el xix, ahora se aceptaría el offset comercial. Mientras que antes el círculo de consumo se reducía a las pocas galerías, ahora se ampliaba al ‘pueblo’ a través de ferias populares. Las ediciones dejaron de ser numeradas y pasaron al infinito para permitir que la obra y no su escasez determinaran su valor, para que el precio no pudiera influir en la apreciación.

El resultado de una producción que ya había empezado en el 57 probablemente fue más útil como propaganda de la nueva ENBA y fijación de una imagen que representaba a la institución. La autoría individual que lucha por acceder a la Historia del arte fue declarada antisocial. Las obras, soñadas para ocupar un lugar de honor en los hogares obreros, fueron en su mayoría adquiridas por la misma clase media coleccionista que en las mismas ferias también aprovechaba el bajo precio de las cerámicas del mismo equipo.

Lo que pueda quedar de esa época, hoy reviste más importancia como documento de un fenómeno colectivo —como una estética comunal sub-producto casual de una ruptura pedagógica importante— y no como una serie de logros artísticos en el sentido tradicional. A veces se puede identificar algún autor, de la misma manera que la caligrafía puede dar una clave sobre quien escribió un texto. Pero no es la manera correcta de encarar estas obras. Son, en realidad, un paquete que envuelve un intento de grupo, uno que no explora lo que normalmente el arte explora. Fue, en esos momentos, un esfuerzo para encontrar la salida muy escondida que pudiera ayudar a un cambio social.

Luis Camnitzer

Apartado uno



Luis Camnitzer
Sin título, 1957
Linóleo, 57 × 48 cm
FS

Luis Camnitzer
Sin título, 1959
Linóleo, 59 × 81 cm
MS

Nota:

FS Y MS

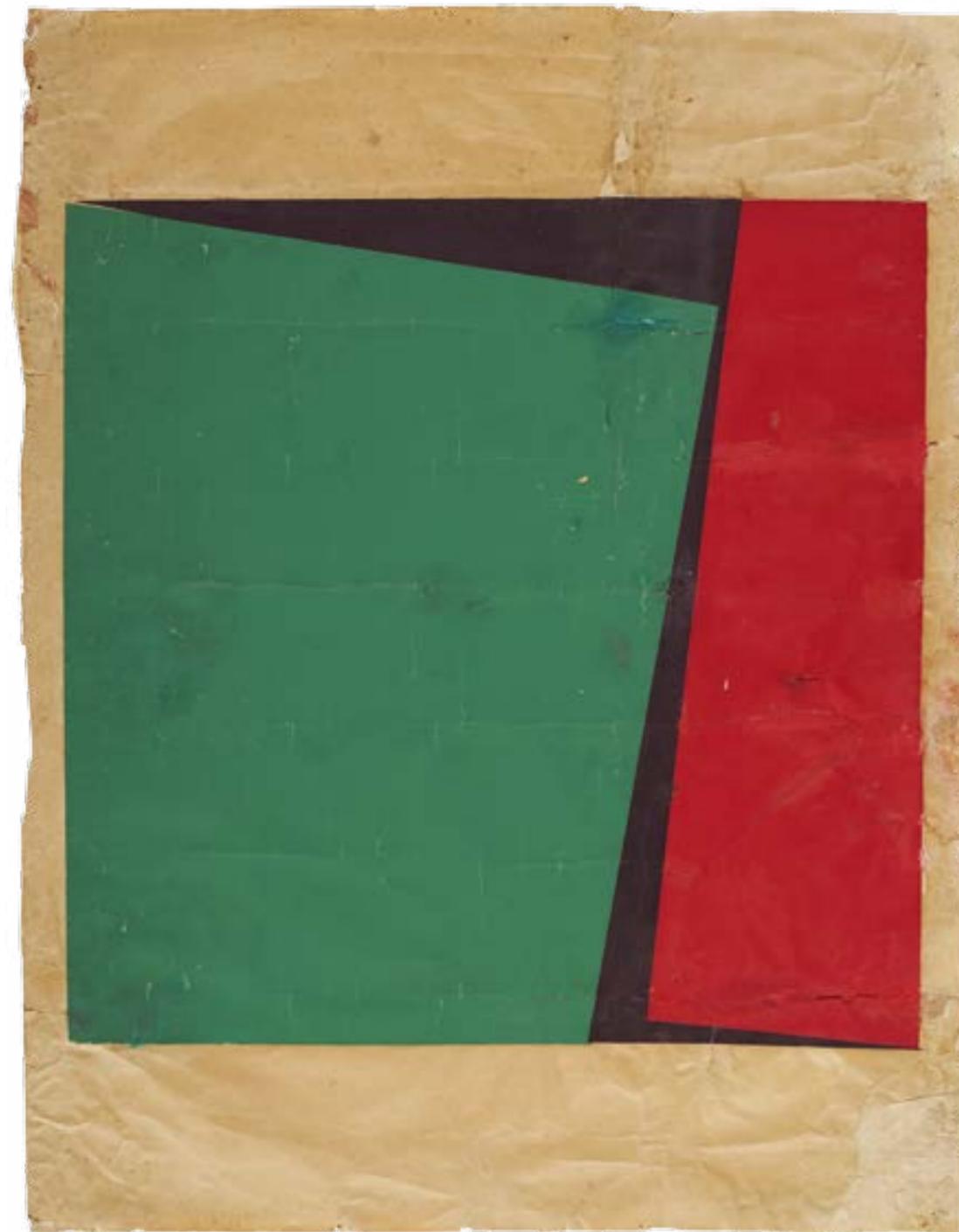
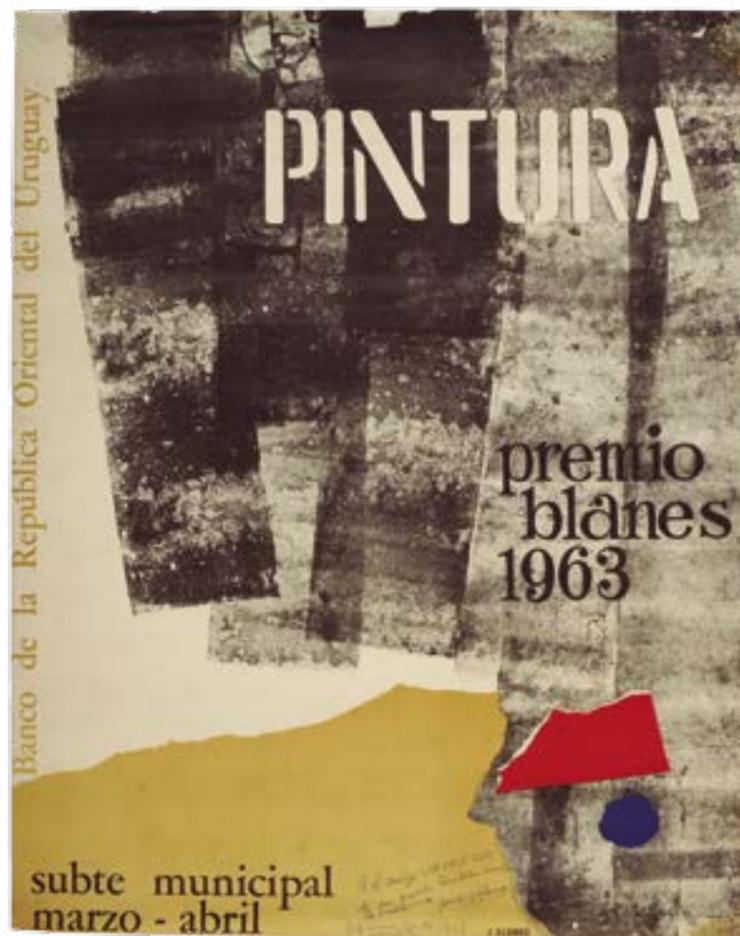
Son las iniciales de Francisco J. Sanguineto y Mario Sagradini, propietarios de las obras.





Jorge Errandonea
De la Serie Mujeres, enero 1965
Tempera sobre papel, 80 x 91 cm
FS

Javier Alonso
Pintura Premio Blanes 1963
Afiche, offset (Dedicado y firmado)
63 x 50 cm
MS



Antonio Llorens
Sin título, 1965
Serigrafía, 82 x 65 cm
FS



Sin datos, 1967
Serigrafía, 59 × 81 cm
MS

Silvestre Peciar
Sin título, 1968
Serigrafía, 50 × 50 cm
MS



Sin datos, 1968
Serigrafía, 59 × 81 cm
MS

Jorge Errandonea
Cuando un dedo apunta a la luna,
1968 Serigrafía, 40 × 60 cm
FS





Jorge Errandonea

Sin título, 1968

Linóleo y témpera (prueba), 70 × 100 cm

MS

Sin datos, 1969

Serigrafía, 60 × 80 cm

MS

página derecha

Miguel Ángel Pareja

Sin título, 1968

Serigrafía, 100 × 70 cm

MS





Silvestre Peciar
Haga el amor no la guerra, 1968
xilografía, 67 × 82 cm
MS

Sin datos, 1967
Serigrafía, 51 × 72 cm
MS



Mario Zlotnicky
Sin título, 1968
Serigrafía, 80 × 100 cm
MS

Jorge Errandonea
Entrega Corisco, 1968 (Glauber Rocha)
Serigrafía, 117 × 80 cm
FS





Silvestre Peciari
El orden del mundo no
es el mundo ordenado.
M. Buber, 1968
Serigrafía, 82 x 17 cm
MS

Jorge Errandonea
Sin título, 1968 (Glauber Rocha)
Serigrafía, 118 x 82 cm
FS

página derecha
Miguel Angel Battegazzore
Sin título, 1968
Serigrafía, 117 x 80 cm
FS

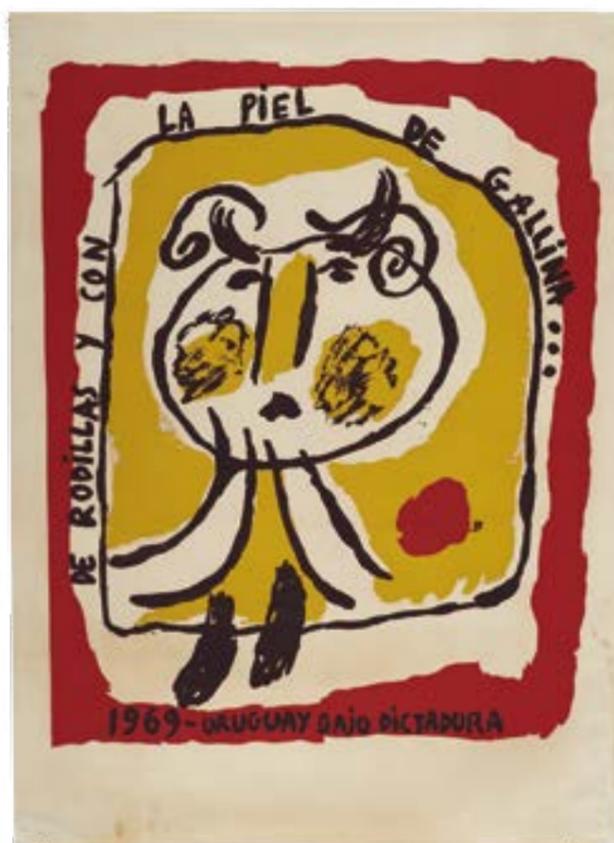
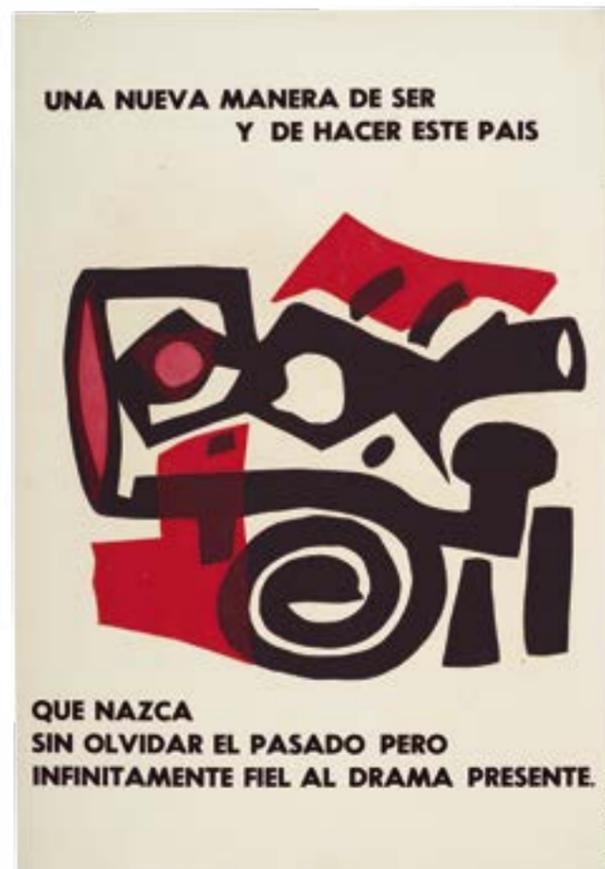


Apartado dos





Sin datos, 1967
Serigrafía
49 x 38 cm
MS



Sin datos, 1968
Serigrafía e imprenta
59 x 41 cm
FS

Sin datos, 1969
De rodillas y con la piel de gallina...1969 Uruguay bajo dictadura
Serigrafía, 82 x 50 cm
FS

página anterior
Sin datos, 1962
Serigrafía, 68 x 50 cm
FS



Sin datos, 1969 (texto León Felipe)
Xilografía e imprenta, 58 x 40 cm
FS

Sin datos, 1967
Serigrafía, 69 x 48 cm
MS

Sin datos, 1967
Serigrafía, 50 x 70 cm
MS





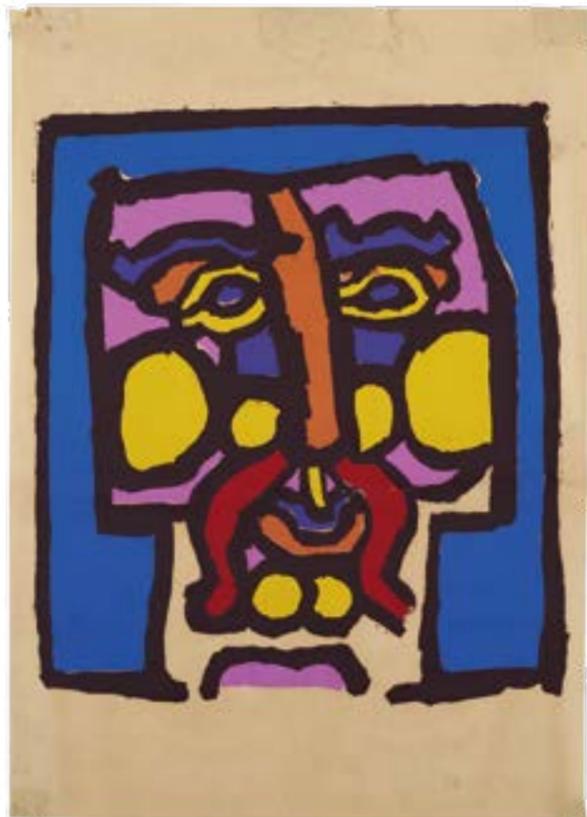
Sin datos, 1967
Xilografía, 80 × 59 cm
MS



Sin datos, 1967
Serigrafía, 69 × 50 cm
MS

página derecha
Sin datos, 1968
Xilografía, 65 × 48 cm
MS





Sin datos, 1967
Serigrafía, 50 x 40 cm
MS



Sin datos, 1967
Serigrafía, 70 x 50 cm
MS



Sin datos, 1968
Serigrafía, 81 x 63 cm
MS



Sin datos, 1967
Xilografía, 34 x 49 cm
MS

Sin datos, 1967
Serigrafía, 35 x 45 cm
MS





Miguel Ángel Battegazzore
Sin título, 1967
Serigrafía, 39 × 35 cm
MS

Jorge Errandonea

TRES AUTORES



Jorge Errandonea
Sin título, 1962
Litografía, 48 x 35 cm
FS

Jorge Errandonea
Sin título, 1960
Litografía, 80 x 59 cm
FS

Jorge Errandonea
Sin título, 1961
Litografía, 70 x 92 cm
FS





Jorge Errandonea
Sin título, 1961
Xilografía, 40 x 29 cm
FS



Jorge Errandonea
Los T.H. de cada uno, 1961
Litografía, 70 x 52 cm
FS



Jorge Errandonea
Sin título, 1962
Xilografía, 69 x 57 cm
FS



Jorge Errandonea
Sin título, 1960
Xilografía, 39 x 81 cm
FS

Jorge Errandonea
Sin título, 1962
Xilografía, 50 x 62 cm
FS



TRES AUTORES

Naúl Ojeda



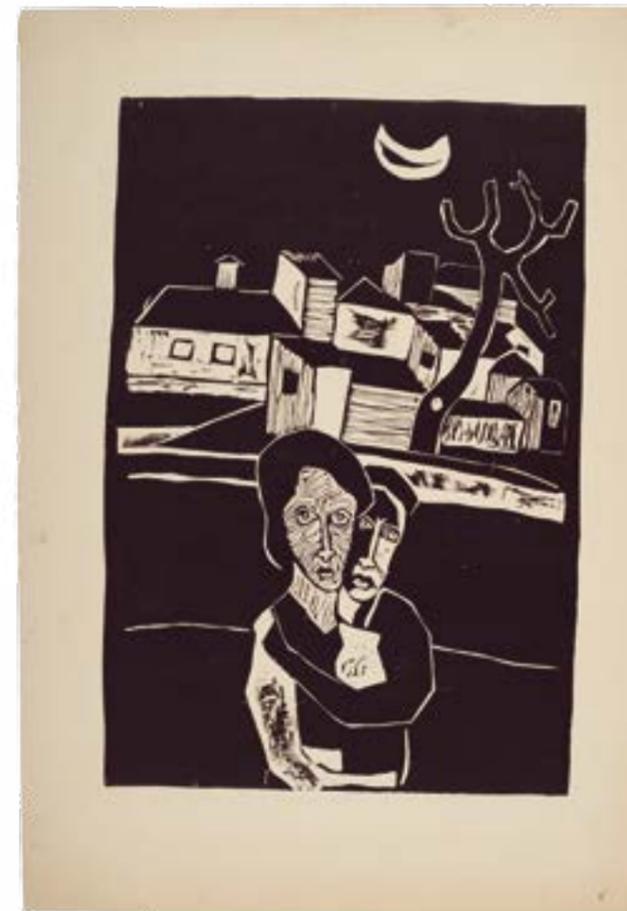


Naúl Ojeda
 Recuerdos I, 1961
 Xilografía, 53 x 36 cm
 FS

Naúl Ojeda
 Recuerdos II, 1961
 Xilografía, 53 x 36 cm
 FS

Naúl Ojeda
 Recuerdos III, 1961
 xilografía, 53 x 36 cm
 FS

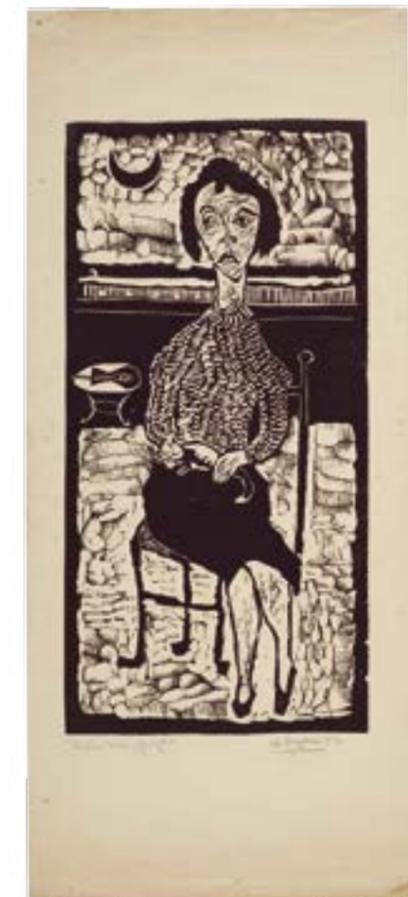
página anterior
Naúl Ojeda
 Sin título, sin fecha
 Linóleo, 69 x 50 cm
 FS



Naúl Ojeda
 Sin título, 1962
 Linóleo, 59 x 40 cm
 FS

Naúl Ojeda
 Sin título, 1962
 Linóleo, 69 x 50 cm
 FS

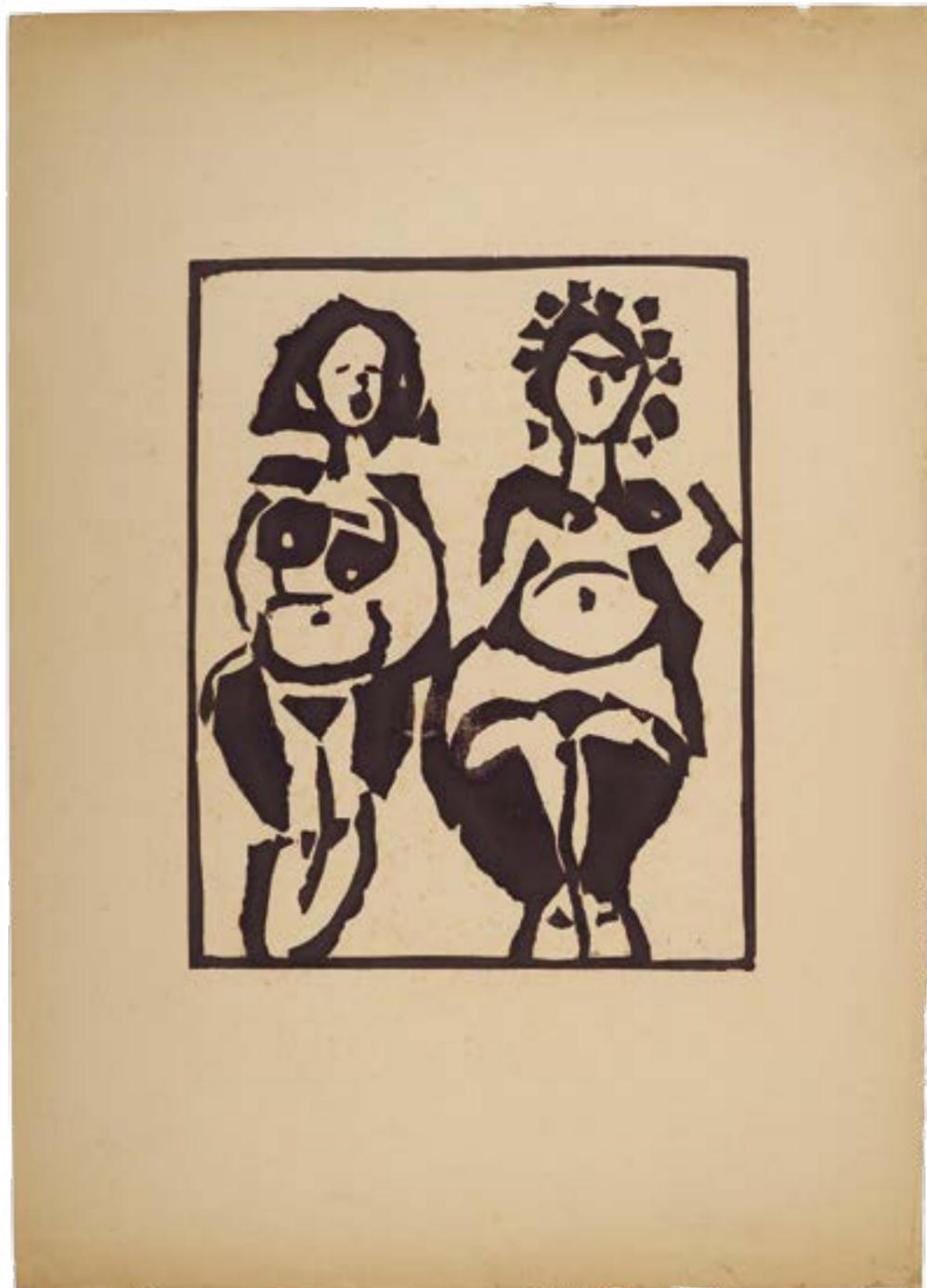
Naúl Ojeda
 Violín, lunas y mujer, 1962
 Linóleo, 69 x 30 cm
 FS



TRES AUTORES

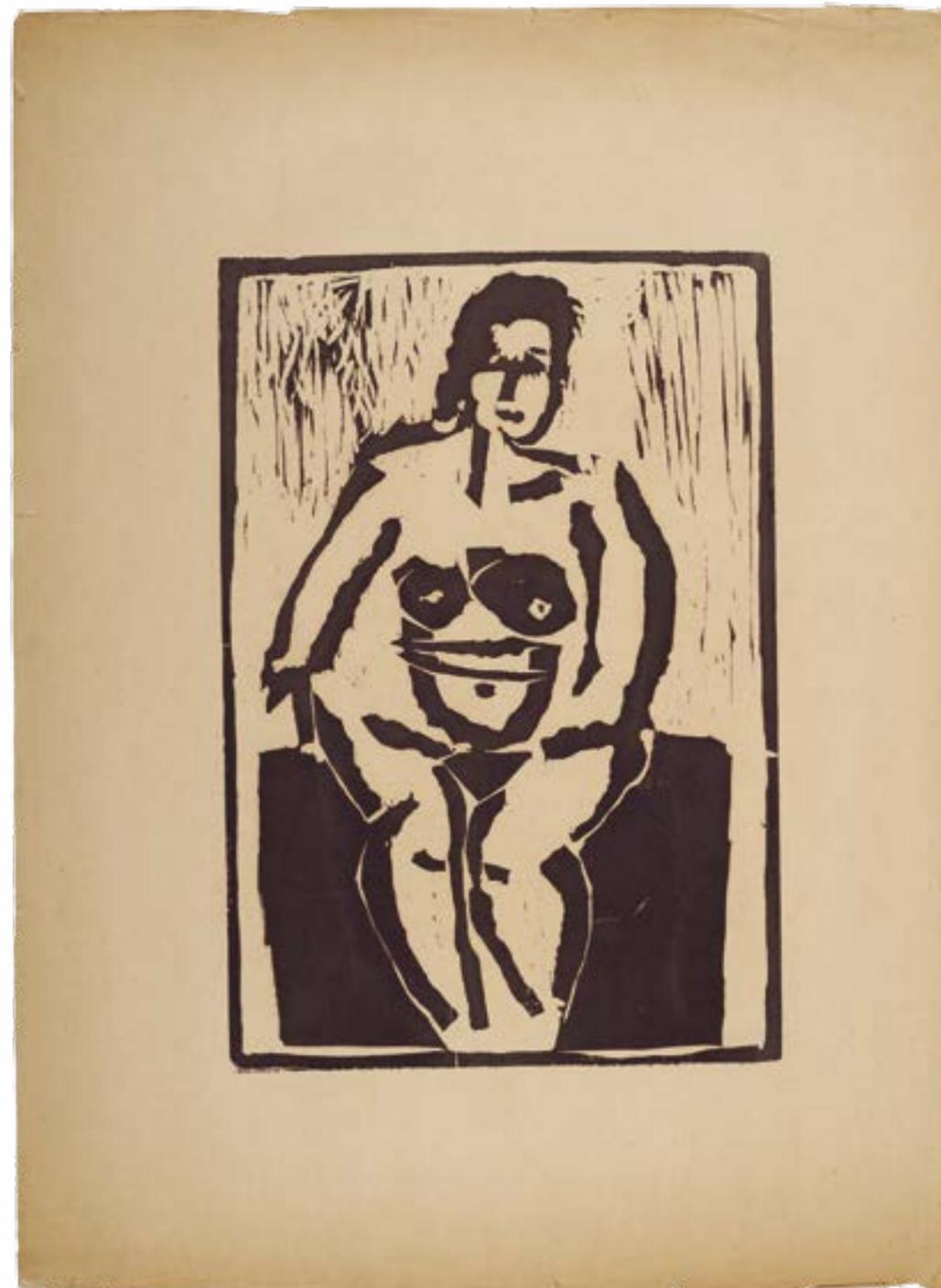
Silvestre Peciari





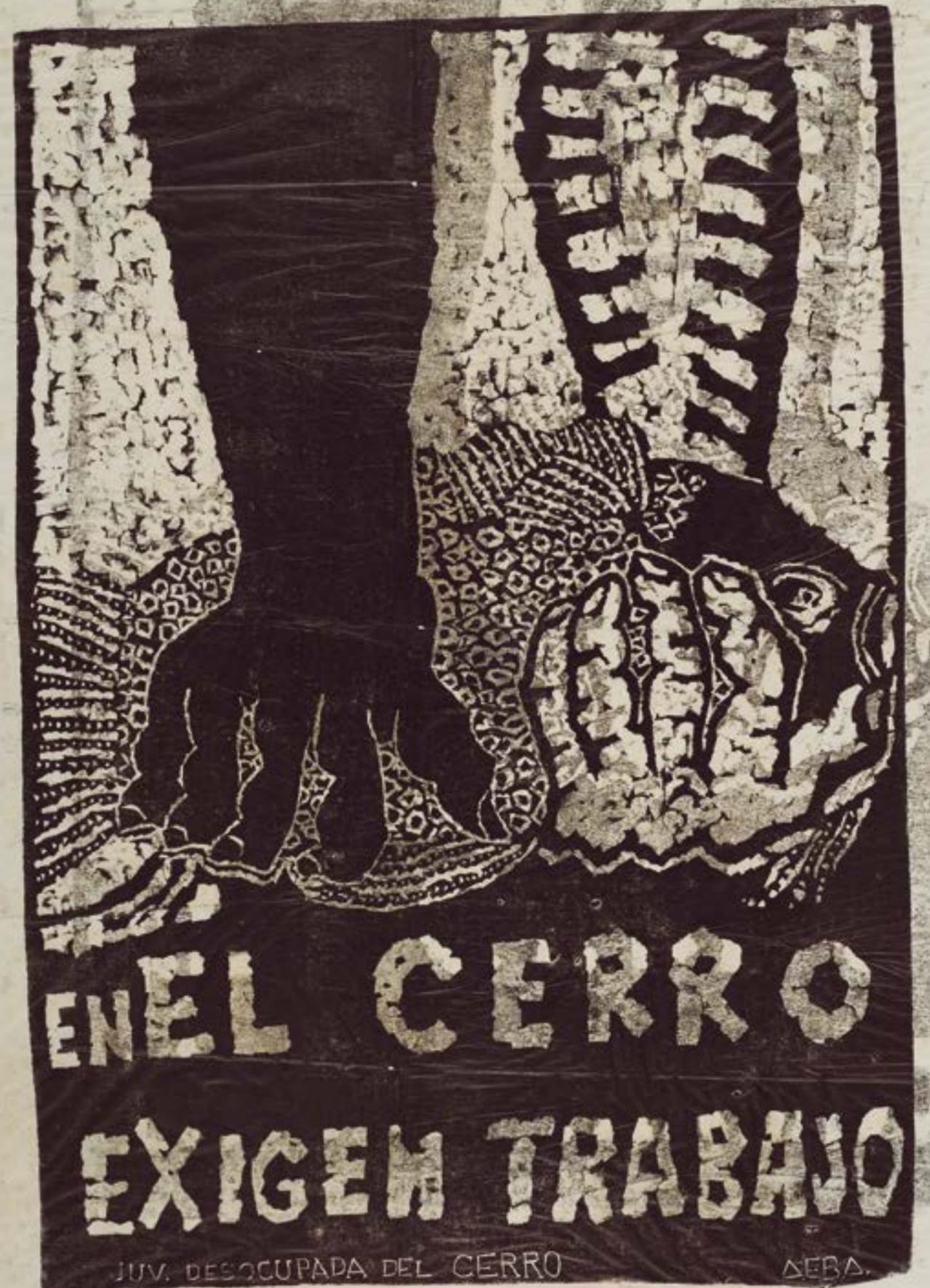
Silvestre Peciá
Sin título, 1967
Serigrafía, 69 × 49 cm
FS

página anterior
Silvestre Peciá
Sin título, 1967
Xilografía, 69 × 50 cm
FS



Silvestre Peciá
Sin título, 1967
Xilografía, 69 × 49 cm
FS

Estatus \neq ruptura = no \leftrightarrow si





AEBA, 1966
no a Castelo y Onganía
Afiche, serigrafía, 80 × 60 cm
FS

Sin datos, 1965
Transar Todo
Afiche, serigrafía, 58 × 40 cm
FS

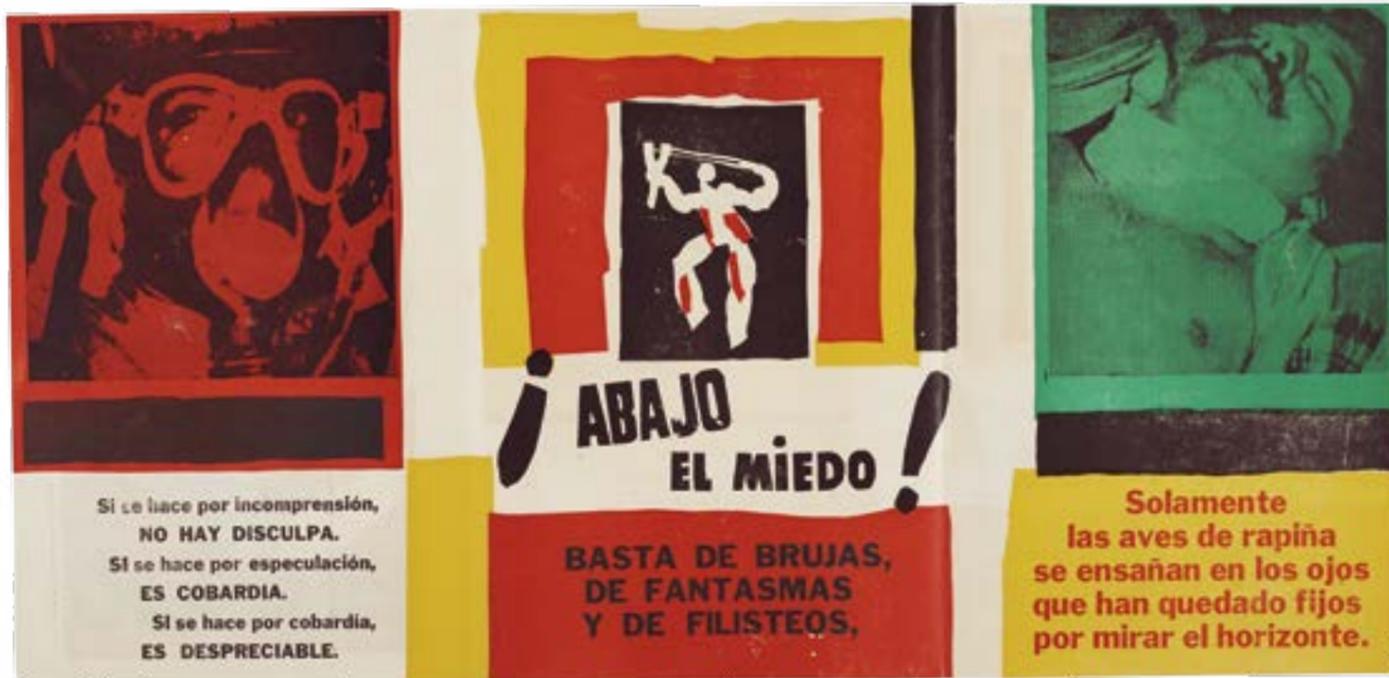
página anterior
Luis Camnitzer
En el Cerro exigen trabajo, 1959
Afiche, linóleo, 98 × 74 cm
FS



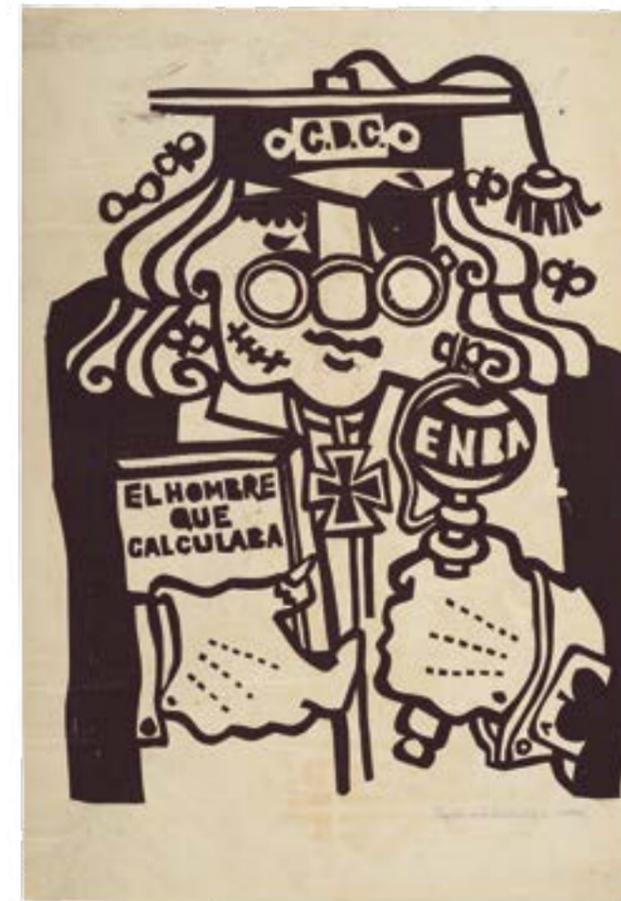
AEBA, 1966
NO pasarán
Afiche, linóleo, 81 × 59 cm
FS







Taller Imprenta
 Abajo el miedo, 1969
 Imprenta y serigrafía, 36 × 75 cm
 (tríptico plegable)
 FS



AEBA
 El hombre que calculaba, 1972
 Serigrafía, 59 × 40 cm
 FS



AEBA
 ¿Hasta cuándo Excelencia?, 1972
 Serigrafía, 59 × 40 cm
 FS

Carteles no
solo carteles





Sin datos, 1961
 3ª Semana Universitaria de Primavera
 Afiche, xilografía, 33 × 24 cm
 FS



Sin datos, 1961
 3ª Semana Universitaria de Primavera
 Afiche, xilografía e imprenta, 33 × 24 cm
 FS

página anterior
 Sin datos, 1962
 Venta Popular Bellas Artes Ateneo
 1 de mayo
 Afiche, offset, 48 × 34 cm
 FS



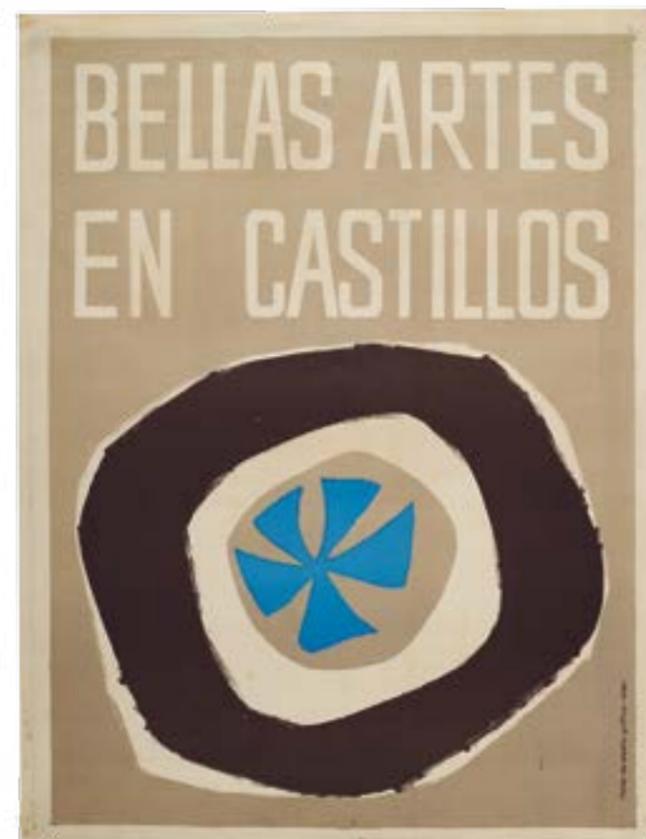
Jorge Errandonea
 Bellas Artes en la Feria, 1961
 Afiche, offset, 48 × 34 cm
 FS



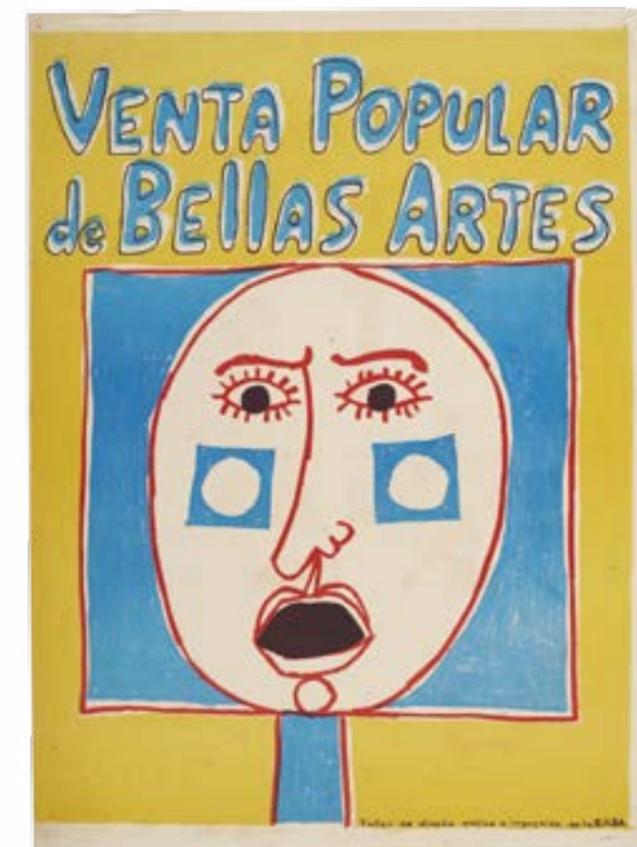
Taller de diseño gráfico de la ENBA
 La Universidad ahora, para el Cerro, 1961
 Offset, 48 x 34 cm
 FS



Jorge Errandonea
 Venta Popular, Día 23, Hora 8, 1961
 Afiche, offset, 34 x 48 cm
 FS



Sin datos, 1962
 Bellas Artes en Castillos
 Afiche, offset, 48 x 34 cm
 FS



Sin datos, 1962
 Venta Popular Bellas Artes
 Afiche, offset, 47 x 34 cm
 FS



Jorge Errandonea
 Bellas Artes en el Cerro, 1961
 Afiche, offset, 34 x 48 cm
 FS



Taller de diseño gráfico de la ENBA
 (¿Esmerode?)
 Mañana domingo Bellas Artes llega, 1961
 Afiche, offset, 48 x 34 cm
 FS



Sin datos, 1965
XX Aniversario Facultad de Humanidades y Ciencias
Afiche, serigrafía e imprenta, 51 x 34 cm
FS



Sin datos, 1965
El libro universitario uruguayo
Afiche, serigrafía e imprenta, 69 x 49 cm
FS



Sin datos, 1965
Seminario de política universitaria
Afiche, serigrafía e imprenta, 79 x 53 cm
FS



Sin datos, 1965
Seminario de problemas universitarios
Facultad de Medicina, AEM
Afiche, serigrafía e imprenta, 80 x 41 cm
FS

Sin datos, 1966
1ª Jornadas uruguayas de la oclusión
Facultad de Odontología
Afiche, serigrafía, 69 x 49 cm
FS

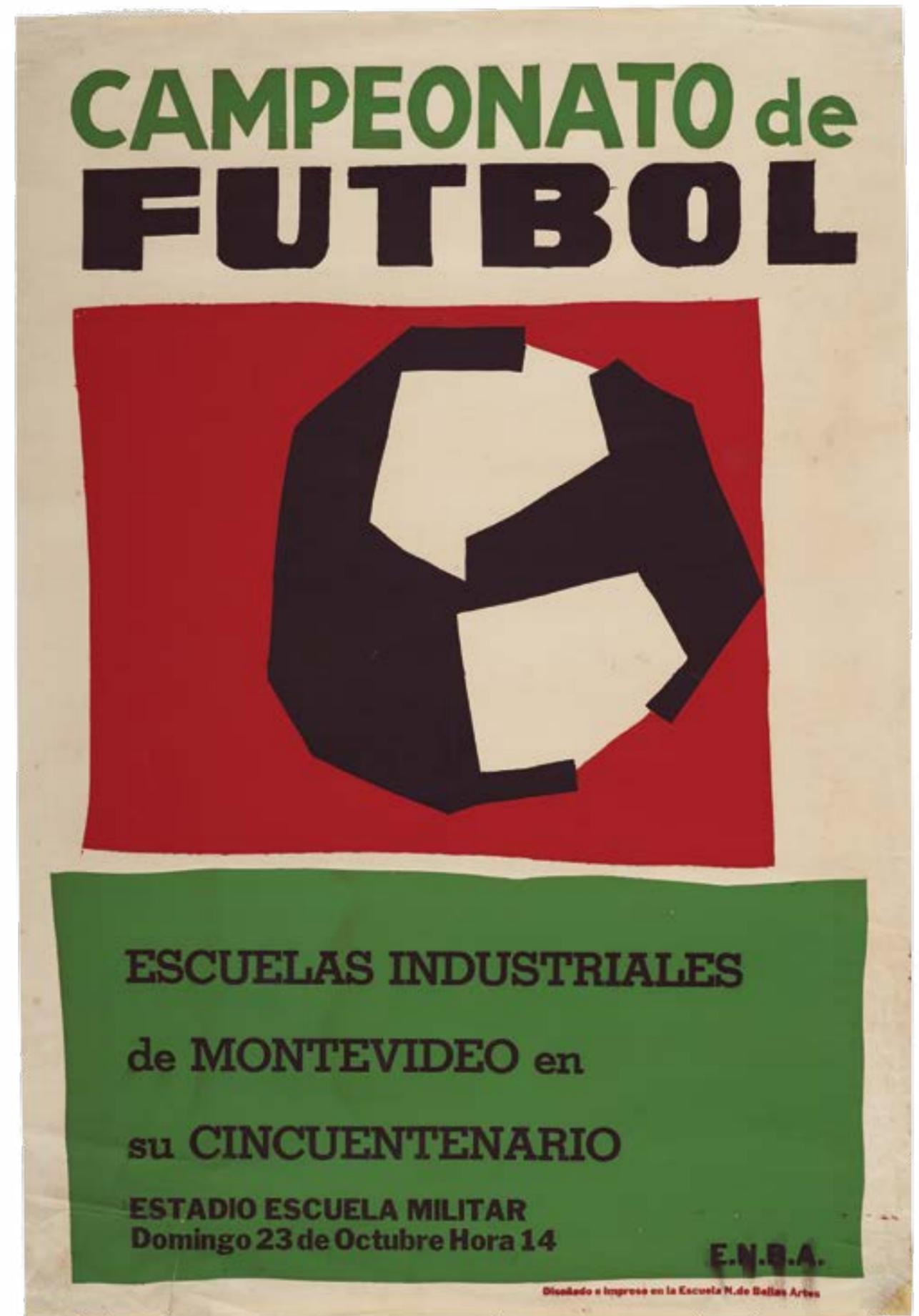
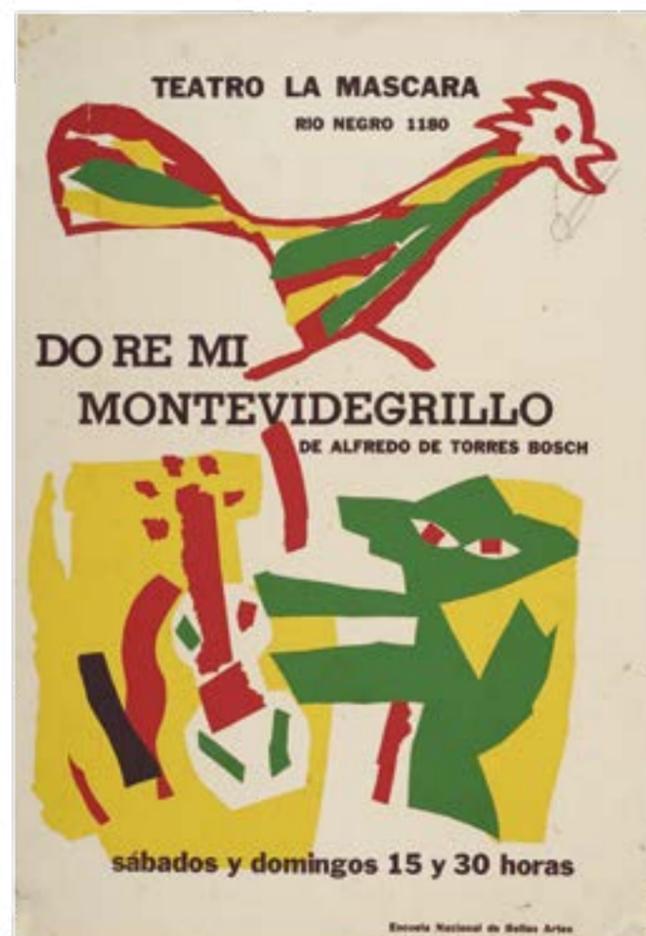




Taller Imprenta (Esmerode, Odriozola)
 Folleto, Escena del Teniente Coronel
 de la Guardia Civil, García Lorca
 (sin plegar), 1967
 Xilografía e imprenta, 92 x 61 cm
 MS

Taller Imprenta (¿Esmerode, Hiriart?)
 Do, re, mi, Montevidegrillo Teatro La
 Máscara, 1966
 Afiche, serigrafía e imprenta, 59 x 40 cm
 MS

página derecha
 Sin datos, 1966
 Campeonato de fútbol.
 Escuelas Industriales de Montevideo
 Cincuentenario
 Afiche, serigrafía e imprenta, 79 x 53 cm
 FS





Taller imprenta

Ciclo de Conciertos, Paraninfo
Universidad de la República, 1967
Afiche, serigrafía e imprenta, 69 x 49 cm
MS

Sin datos, 1968
Baila Derecho
Afiche, serigrafía, 59 x 40 cm
FS

Miguel Ángel Battegazzore
Música Nueva, 1968
Afiche, serigrafía, 39 x 48 cm
MS



Pedro Hiriart
Gran Baile, 1967
Afiche, serigrafía e imprenta, 66 x 51 cm
MS

LISTA DE OBRAS

ORDEN CRONOLÓGICO

Luis Camnitzer · Sin título, 1957 · Linóleo · 57 × 48 cm · FS

Luis Camnitzer · Sin título, 1959 · Linóleo · 59 × 81 cm · MS

Luis Camnitzer · En el Cerro exigen trabajo, 1959 · Afiche, linóleo · 98 × 74 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1960 · Litografía · 80 × 59 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1960 · xilografía · 39 × 81 cm · FS

Sin datos, 1961 · 3ª Semana Universitaria de Primavera · Afiche, xilografía · 33 × 24 cm · FS

Sin datos, 1961 · 3ª Semana Universitaria de Primavera · Afiche, xilografía e imprenta · 33 × 24 cm · FS

Taller de diseño gráfico de la ENBA (Esmerode) · Mañana domingo Bellas Artes llega, 1961 · Afiche, offset · 48 × 34 cm · FS

Jorge Errandonea · Los T.H. de cada uno, 1961 · Litografía · 70 × 52 cm · FS

Jorge Errandonea · Venta Popular Día 23 Hora 8, 1961 · Afiche, offset · 34 × 48 cm · FS

Jorge Errandonea · Bellas Artes en la Feria, 1961 · Afiche, offset · 48 × 34 cm · FS

Jorge Errandonea · Bellas Artes en el Cerro, 1961 · Afiche, offset · 34 × 48 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1961 · xilografía · 40 × 29 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1961 · Litografía · 70 × 92 cm · FS

Taller de diseño gráfico de la ENBA · La Universidad ahora para el Cerro, 1961 · Offset · 48 × 34 cm · FS

Naúl Ojeda · Recuerdos I, 1961 · xilografía · 53 × 36 cm · FS

Naúl Ojeda · Recuerdos II, 1961 · xilografía · 53 × 36 cm · FS

Naúl Ojeda · Recuerdos III, 1961 · xilografía · 53 × 36 cm · FS

Naúl Ojeda · Sin título, 1962 · Linóleo · 59 × 40 cm · FS

Naúl Ojeda · (Violín lunas y mujer, 1962 · Linóleo · 69 × 30 cm · FS

Naúl Ojeda · Sin título, 1962 · Linóleo · 69 × 50 cm · FS

Naúl Ojeda · Sin título, sin fecha · Linóleo · 69 × 50 cm · FS

Sin datos, 1962 · Venta Popular Bellas Artes · Afiche, offset · 47 × 34 cm · FS

Sin datos, 1962 · Venta Popular Bellas Artes Ateneo 1 de mayo · Afiche, offset · 48 × 34 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1962 · xilografía · 50 × 62 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1962 · Litografía · 48 × 35 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1962 · xilografía · 69 × 57 cm · FS

Jorge Errandonea · Sin título, 1962 · Serigrafía · 69 × 50cm · FS

Sin datos, 1962 · Serigrafía · 68 × 50 cm · FS

Sin datos, 1962 · Bellas Artes en Castillos · Afiche, offset · 48 × 34 cm · FS

Javier Alonso · Pintura Premio Blanes 1963 · Afiche, offset (Dedicado y firmado) · 63 × 50 cm · MS

Jorge Errandonea · De la Serie Mujeres, enero 1965 · Tempera sobre papel · 80 × 91 cm · FS

Sin datos, 1965 · xx Aniversario Facultad de Humanidades y Ciencias · Afiche, serigrafía e imprenta · 51 × 34 cm · FS

Sin datos, 1965 · Transar Todo · Afiche, Serigrafía · 58 × 40 cm · FS

Sin datos, 1965 · El libro universitario uruguayo · Afiche, serigrafía e imprenta · 69 × 49 cm · FS

Sin datos, 1965 · Seminario de política universitaria · Afiche, serigrafía e imprenta · 79 × 53 cm · FS

Sin datos, 1965 · Seminario de problemas universitarios Fac. Medicina AEM · Afiche, serigrafía e imprenta · 80 × 41 cm · FS

Antonio Llorens · Sin título, 1965 · Serigrafía · 82 × 65 cm · FS

Taller Imprenta (Esmerode-Hiriart) · Do re mi Montevidegrillo Teatro La Máscara, 1966 · Afiche, serigrafía e imprenta · 59 × 40 cm · MS

AEBA, 1966 · NO a Castelo y Onganía · Afiche, serigrafía · 80 × 60 cm · FS

AEBA, 1966 · NO pasarán · Afiche, linóleo · 81 × 59 cm · FS

Sin datos, 1966 · Campeonato de fútbol Escuelas Industriales de Montevideo Cincuentenario · Afiche, serigrafía e imprenta · 79 × 53 cm · FS

Sin datos, 1966 · 1ª Jornadas uruguayas de la oclusión Fac. Odontología · Afiche, serigrafía · 69 × 49 cm · FS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 49 × 38 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 50 × 70 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 69 × 48 cm · MS

Sin datos, 1967 · xilografía · 80 × 59 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 59 × 81 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 69 × 50 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 50 × 40 cm · MS

Miguel Angel Battegazzore · Sin título, 1967 · Serigrafía · 39 × 35 cm · MS

Pedro Hiriart · Gran Baile, 1967 · Afiche, serigrafía e imprenta · 66 × 51 cm · MS

Sin datos, 1967 (Peciar) · xilografía · 47 × 34 cm · MS

Sin datos, 1967 · xilografía · 34 × 49 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 35 × 45 cm · MS

Taller imprenta · Ciclo de Conciertos Paraninfo Universidad de la República, 1967 · Afiche, serigrafía e imprenta · 69 × 49 cm · MS

Taller Imprenta (Esmerode, Odriozola) · Folleto, Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil, García Lorca (sin plegar), 1967 · xilografía e imprenta · 92 × 61 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 70 × 50 cm · MS

Sin datos, 1967 · Serigrafía · 51 × 72 cm · MS

Silvestre Peciar · Sin título, 1967 · xilografía · 69 × 50 cm · FS

Silvestre Peciar · Sin título, 1967 · Serigrafía · 69 × 49 cm · FS

Silvestre Peciar · Sin título, 1967 · xilografía · 69 × 49 cm · FS

Silvestre Peciar · Sin título, 1968 · Serigrafía · 50 × 50 cm · MS

Silvestre Peciar · Haga el amor no la guerra, 1968 · xilografía · 67 × 82 cm · MS

Sin datos, 1968 · Baila Derecho · Afiche, serigrafía · 59 × 40 cm · FS

Sin datos, 1968 · Serigrafía · 59 × 81 cm · MS

Sin datos, 1968 · xilografía · 65 × 48 cm · MS

Miguel Angel Pareja · Sin título, 1968 · Serigrafía · 100 × 70 cm · MS

a la luna, 1968 · Serigrafía · 40 × 60 cm · FS

Sin datos, 1968 · Serigrafía e imprenta · 59 × 41 cm · FS

74) Mario Zlotnicky · Sin título, 1968 · Serigrafía · 80 × 100 cm · MS

Jorge Errandonea · Entrega Corisco, 1968 (Glauber Rocha) · Serigrafía · 117 × 80 cm · FS

Silvestre Peciar · El orden del mundo no es el mundo ordenado. M.Buber, 1968 · Serigrafía · 82 × 17 cm · MS

Jorge Errandonea · Sin título, 1968 (Glauber Rocha) · Serigrafía · 118 × 82 cm · FS

Miguel Angel Battegazzore · Sin título, 1968 · Serigrafía · 117 × 80 cm · FS

Miguel Angel Battegazzore · Música Nueva, 1968 · Afiche, serigrafía · 39 × 48 cm · MS

Taller Imprenta · Abajo el miedo, 1969 · Imprenta y serigrafía · 36 × 75 cm (tríptico plegable) · FS

Sin datos, 1969 (te×to León Felipe) · xilografía e imprenta · 58 × 40 cm · FS

Sin datos, 1969 · De rodillas y con la piel de gallina...1969 Uruguay bajo dictadura · Serigrafía · 82 × 50 cm · FS

Sin datos, 1969 · Serigrafía · 60 × 80 cm · MS

Equipo Campaña Sensibilización Visual · Fragmento mural (Goya), 1969 · Serigrafía (4 pliegos) · 82 × 200 cm · FS

AEBA · El hombre que calculaba, 1972 · Serigrafía · 59 × 40 cm · FS

AEBA · ¿Hasta cuando Excelencia?, 1972 · Serigrafía · 59 × 40 cm · FS

Avda. Millán 4015

CP 11700 Montevideo, Uruguay

Tel. (598) 2336 7134

museo.blanes@imm.gub.uy

www.blanes.montevideo.gub.uy

Facebook.com/museoblanes

 museoblanes

Enero 2019

Curaduría y diseño de montaje

Mario Sagradini

Francisco Sanguineo

Diseño de Catálogo

Andrés Ferrara

Fotografía

Eduardo Baldizán

Realización de montaje

Peter Tempesta

Textos

Luis Camnitzer

Mario Sagradini

Francisco Sanguineo

Impresión

Depósito legal

ISBN

978-9974-8708-5-7



Montevideo
Cultura



museo **juan manuel blanes**
INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO

museo
BLANES
Asociación de Amigos
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

ISBN: 978-9974-8708-5-7



9 789974 870857

FUERA

REGISTRO

DE



Montevideo
Cultura



MUSEO **juan manuel blanes**
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

MUSEO
BLANES

Asociación de Amigos
MUSEO JUAN MANUEL BLANES