

DUMAS OROÑO

100 AÑOS



DUMAS OROÑO

100 AÑOS

**INTENDENCIA
DE MONTEVIDEO**

INTENDENTA
Carolina Cosse

SECRETARIO GENERAL
Olga Otegui

DEPARTAMENTO DE CULTURA

DIRECTOR
María Inés Obaldía

DIVISIÓN ARTES Y CIENCIAS

DIRECTOR
Federico Penino

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

DE DIVULGACIÓN
DIRECTOR
Julio Torterolo

MUNICIPIO C

ALCALDESA
Jorge Cabrera

**MUSEO JUAN
MANUEL BLANES**

DIRECTORA
Cristina Bausero

ASISTENTE DE DIRECCIÓN
Leonor Inda

JEFA DE ADMINISTRACIÓN
Germán Hasko

ADMINISTRACIÓN
Valentina Núñez

DOCENTES
Laura Ferreira
Laura Tohero

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
Claudia Barra
Leire Escudero
Marcos Delgado
Natalia Boero

ARCHIVO
Nilda Mila

ÁREA TÉCNICA
Tamara Rivas

HISTORIADORA
Elisa Pérez Buchelli

CAPATAZ (INT)
Jorge Ferreira

MANTENIMIENTO Y MONTAJE
Juan Manuel Costigliolo
Freddy Sander

ASISTENTES DE SALA
Sandra Delgado
Roberto Guido
Javier Reinaldo
Marisol Rodríguez
José Fernández
Ana González

seguridad
Abelardo Cerrudo
Héctor Sedrés

ÍNDICE

prólogo	_____	6
los senderos que se bifurcan	_____	10
obras	_____	16



Cristina Bausero

En este mes de octubre de 2021, a cien años del nacimiento de Dumas Oroño realizamos este homenaje al artista, docente e infatigable gestor cultural. Fue alma máter del Museo Juan Manuel Blanes y esta casa expresó y mantiene su gratitud a quien ha honrado con una sala que lleva su nombre.

Dumas Oroño se formó en el Taller Torres García. Su lenguaje pictórico que toma expresiones diferentes a lo largo de su vida no abandona estructuras intrínsecas al constructivismo.

Su preocupación social se ve reflejada en su obra y su sensibilidad ante las desigualdades de nuestra sociedad serán motivo de preocupación y estímulo para buena parte de su creación artística.

Dumas Oroño fue también un docente tenaz, creativo, que construyó un quehacer pedagógico propio y fundamental que se expresa tanto en sus enseñanzas en el taller como en los textos por él escritos.

El Museo Juan Manuel Blanes recibe esta exposición de Dumas Oroño con curaduría de Gabriel Peluffo Linari, que recorre algunos de sus diferentes períodos expresivos, y la aloja en varios de sus espacios como austero homenaje al querido artista.

LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN

Gabriel Peluffo Linari

Oriundo de Tacuarembó, Dumas Oroño Gadola llegó a los 18 años a Montevideo, en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Allí se vinculó a la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), que había sido fundada en 1936 con un claro sentido pacifista y antifascista. Eran tiempos en que el drama de la guerra civil española y el ascenso del nazi-fascismo exigían a los intelectuales una toma de posición en el terreno político. Dumas, que al mediar la década del '40 pintaba de manera autodidacta y realizaba grabados en matriz de madera, se acercó ideológicamente desde entonces al Partido Comunista Uruguayo. En esos años conoció a Torres García, que estaba al frente de su Taller desde 1942, y a través de este maestro tomó contacto con las ideas y prácticas de la pintura y del arte constructivo, que perduraron como trasfondo continuo a lo largo de su trayectoria.

Puede decirse que en los años '40 trazó su personalidad como artista, como activista cultural y como docente. En 1945 comenzó a impartir clases de dibujo en el liceo de San José, y, por iniciativa

suya, se fundó en el año 1947 el Instituto Histórico Cultural y Museo Departamental de San José, en el cual ejerció funciones de dirección al frente de un Taller de Artes Plásticas que estuvo bajo su tutela hasta 1953.

El interés que manifestó tempranamente hacia la libertad creativa del niño, era compartido por otros intelectuales del momento. El maestro Jesús Aldo Sosa (también oriundo de Tacuarembó), había desarrollado entre 1930 y 1935 una inédita labor pedagógica con niños de edad escolar en Canteras de Riachuelo. También las maestras María Antelo y Bel Clavelli orientaban de manera libre la expresión infantil a través de una tarea que adquirió notoriedad pública en la revista *El Grillo*, fundada en 1949, al tiempo que Alcira Legaspi comenzaba un trabajo similar con niños en edad preescolar. Esto demuestra que, en el momento que Dumas Oroño publica *La expresión plástica infantil* (Buenos Aires, 1951) durante su permanencia en San José, estaba dando testimonio de una experiencia pedagógica propia, pero cuyos principales objetivos eran compartidos por un selecto círculo.

culo docente de la época. Más tarde impartió clases en el Liceo de Las Piedras, tiempos en que dio a luz su segunda publicación: *El dibujo en el liceo* (1961).

Cuando a fines de los años '60 comienza a buscar nuevas pautas de lenguaje para su pintura apartándose de la normativa estrictamente torresgarciana, Dumas volverá sobre el análisis del lenguaje gráfico infantil para problematizar las convenciones de la visión adulta, aunque manteniendo, hasta cierto punto, la idea de estructura y el concepto de composición tonal de la pintura constructivista. Estos principios que estaban en la preceptiva del Taller Torres García, había podido estudiarlos con profundidad e independencia crítica durante su primer viaje a Europa (1955 - 1956) a través de sus metódicas visitas a la obra de los grandes pintores del viejo continente, acompañado de los dos hijos de Torres García, Augusto y Horacio.

Es así que en los años '50 su obra acusa la impronta temática, estilística y doctrinal del Taller, años en los que estrecha su amistad con Augusto, con Horacio, con José Gurruchaga y con Guillermo Fer-

nández. Comienza a experimentar la cerámica y sale a pintar paisajes portuarios. La dinámica combinación entre mancha de color y grafismos lineales en paisajes urbanos de Montevideo, París, Santiago de Chile, Valparaíso, San Pablo, pautan temática y estilísticamente su pintura en esa década.

En la siguiente registra un cambio de rumbo, cambio que, en buena medida, se relaciona con la conflictividad sociopolítica de los años sesenta y con una necesidad personal de convocar recuerdos afincados en el contexto familiar y pueblerino del Tacuarembó natal. Surge así la serie "Tierras de la memoria" y, poco después, la serie "Antipinturas" que alude a la ruptura y desertificación del cuerpo social, a la soledad de sujetos recluidos por el miedo y el desamparo.

Con ambas series Dumas abre, para sí mismo, una interrogante sobre la pintura de caballete y sobre la pertinencia del lenguaje canónico tradicional. Es una instancia que, en el transcurso de su obra, significa un punto de inflexión y, al mismo tiempo, de apertura hacia una diversidad de indagaciones formales que,

al tiempo que afirman un lenguaje propio, lo ramifican.

Entre 1960 y 1965 había tenido lugar, en Montevideo, la irrupción de la pintura "informalista" en base a texturas de arena, yeso, cemento y otros materiales que incluía, en ocasiones, elementos de chatarra. La serie "Tierras de la memoria" que Dumas comienza hacia 1965 operando con texturas sobre base de cemento, pinturas acrílicas y relieves incorporados, acusa su interés por esas exploraciones que muchos colegas habían realizado o estaban realizando con la superficie matérica, pero lo hace con un giro distintivo personal, al incorporar elementos representativos (perfiles androides, barcos, escaleras, casas, animales) bajo la forma de signos gráficos que dan cuenta de ciertas continuidades que él optó por mantener con el sistema figurativo practicado anteriormente. Esta modalidad se prolongará en la serie "Relieves y estratificaciones" al entrar la década de los años '80, una serie que insinúa sentimientos escatológicos. Pero la intención de hurgar no solo en un nuevo tipo de soporte visual, sino en un máximo des-

pojamiento de los recursos expresivos acompañado por una ruptura con las convenciones del lenguaje figurativo, Dumas la lleva a un extremo minimalista en la serie "Antipinturas", una *pintura del vacío* que comienza, no por casualidad, en el filo de los años '70. "Yo quería que fuera una despojada metáfora del silencio y de la violencia que vivíamos", dice el autor. Es notoria en esta serie la exploración del lenguaje infantil que toma al plano como campo mental para la representación del espacio: lo más lejano arriba, lo más cercano abajo, las relaciones jerárquicas según el tamaño de la figura y, sobre todo, el recurso del *esquema gráfico*, que Dumas investigará luego, con soluciones de mayor complejidad, en su serie "Mitos".

Se abre, a partir de entonces, un abanico de senderos en el cual, si bien los temas se diversifican, la idea fundamental que los convoca permanece en torno a *una poética del habitar humano*. Esto ya estaba presente en las escenas urbanas de los '50 y, antes aún, en los grabados de la década precedente, pero ahora adquiere una fuerte

consistencia simbólica, como sucede en las sutiles estructuras de las “ciudades nocturnas” que ostentan un meticuloso estudio cromático de la luz, en los paisajes de arrabales envueltos en atmósferas azules (serie de San José) y, más tarde, en ciertas pinturas de caballos, carros y hurgadores (“Los recolectores”), donde, a pesar del estallido de los referentes geométricos ortogonales que garantizaban el estatismo de la composición, Dumas logra sostener la unidad plástica en un inquietante campo de fuerzas centrífugas que metaforiza (más allá de la voluntad del autor) el pandemonio propio de los procesos de segregación, dispersión y desintegración social.

Por último, sobre fines del siglo, ensaya una peculiar versión de la pintura realista en una serie que llamó “Del taller”, ya sin los compromisos con el oscuro rigor tonal que había practicado durante los años ‘50 en paisajes, bodegones y retratos. Ahora se trata de un realismo pintado “al paso”, con cierto descuido deliberado de la severidad cromática y con un sentido teatral del espacio, de acuerdo a una mirada intimista que recae sobre el propio lugar existencial del pintor: el ámbito de trabajo, del taller.

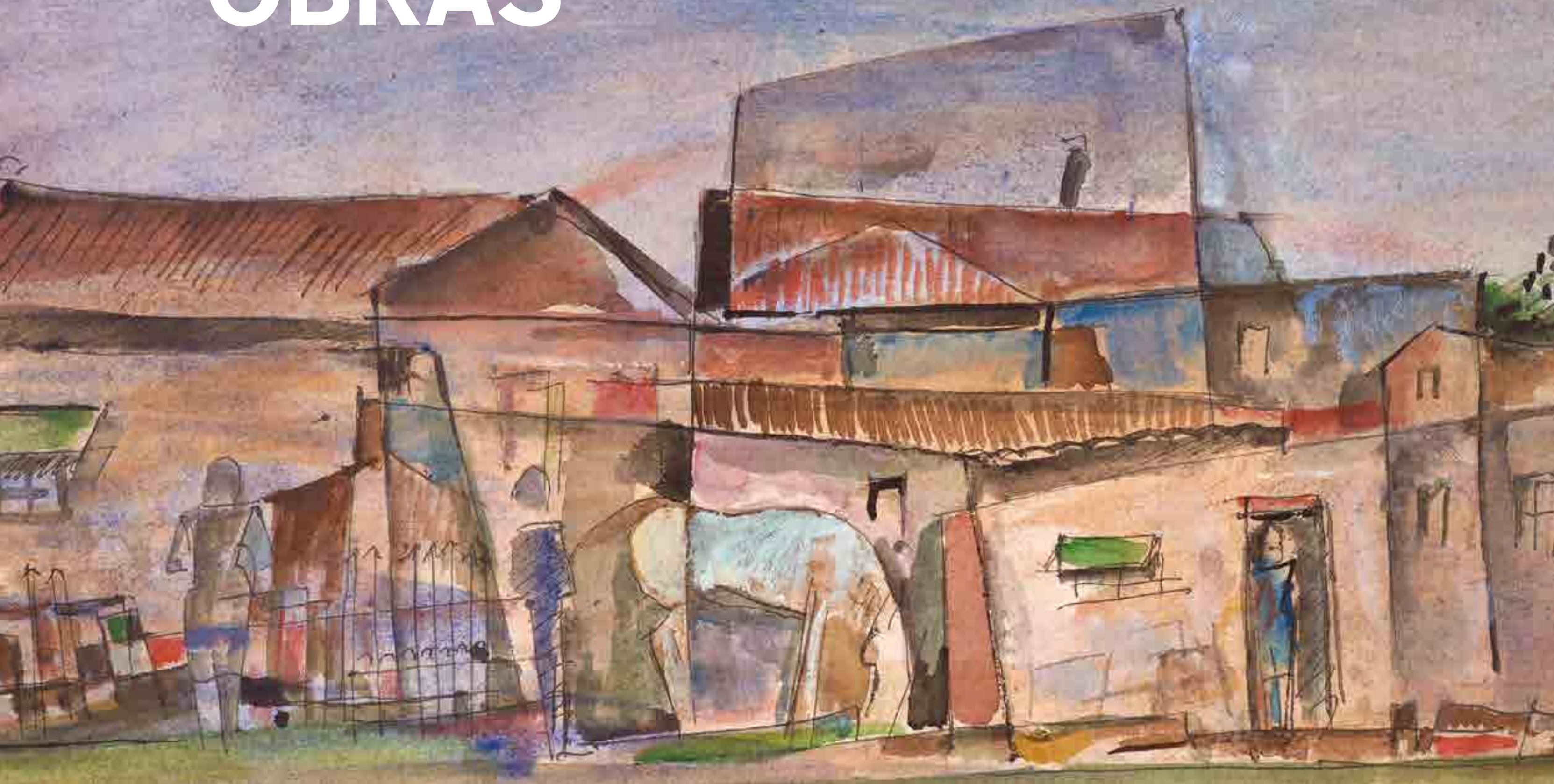
Esta breve serie incluye “El taller dentro del taller”, un cuadro con cierto sesgo conceptual, pensado como un juego de espejos o como un sistema de cajas chinas, donde el pintor hace comparecer, una dentro de otra, sucesivas representaciones de una escena en la cual él es el verdadero ausente.

No sería posible explicar este prolífico eclecticismo en la trayectoria de Dumas Oroño, esta permanente necesidad de negar el lenguaje adquirido para construir otro con sus restos, si no se toma en cuenta que las transformaciones en este proceso han ido a la par de una exigente y sistemática labor docente, desarrollada sin interrupciones durante casi cincuenta años durante los cuales incursionó, además, en el muralismo arquitectónico y en la factura de objetos domésticos, principalmente cerámicas y mates esgrafiados.

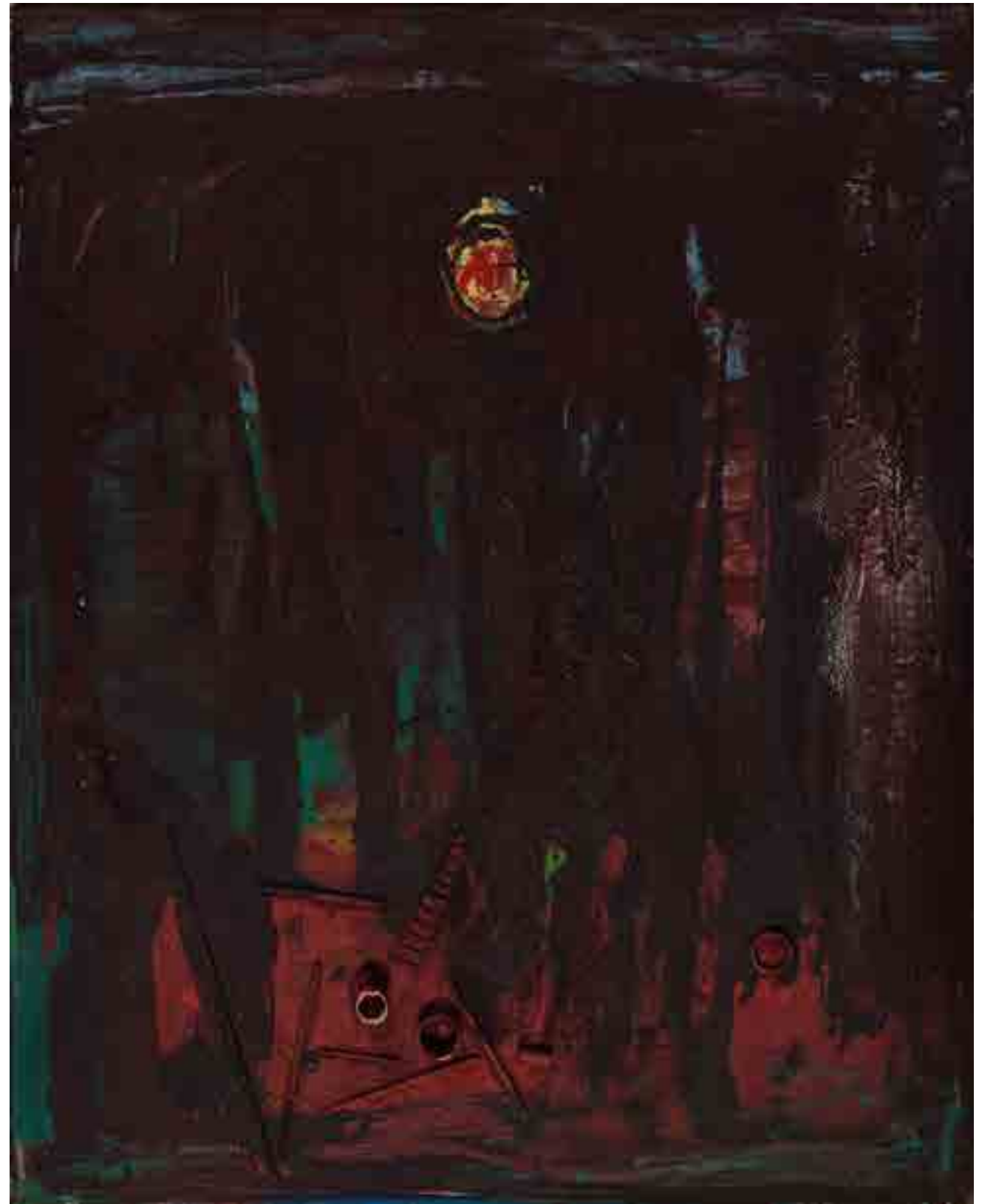
“Mi trabajo ha estado expresando mi relación con la realidad [...]. Mi manera de trabajar es más bien en espiral, vuelvo sobre las mismas cosas [...]. Y además soy consciente de que en este momento de las artes plásticas estoy ocupando, prácticamente, un lugar arqueológico”.¹

1. Dumas Oroño. Ediciones AS. Montevideo. 2001.
Entrevista de Tatiana Oroño.

OBRAS



Efecto invernadero
Acrílico sobre duraboard con incrustaciones
98.5 x 78 cm
Circa 1990
Museo Blanes





← Paisaje con helicóptero (Antipinturas)
Acrílico sobre duraboard
100 x 80 cm
1969 - 1976
Museo Blanes

↓ Niños y helicóptero (Antipintura)
Acrílico sobre duraboard
80 x 100 cm
1969 - 1976
Tatiana Oroño





↑ Muerte en la calle (Antipintura)
 Acrílico sobre duraboard
 100 x 80 cm
 1969 - 1976
 Tatiana Oroño



→ Homenaje a Ronsard (Relieves y estratificaciones)
 Cemento y acrílico
 98.5 x 78 cm
 1982 - 1990
 Museo Blanes



↑ Los recolectores van al cielo
 Óleo sobre tela
 80 x 100 cm
 c. 1982
 Museo Blanes

→ Estudio cromático por azul
 Óleo sobre tela
 60 x 45 cm
 2000
 Tatiana Oroño





↑ Puerto
 Óleo sobre duraboard
 38.5 x 52.5 cm
 1958
 Museo Blanes



→ San Pablo
 Óleo sobre cartón
 53 x 73 cm
 1960
 Tatiana Oroño



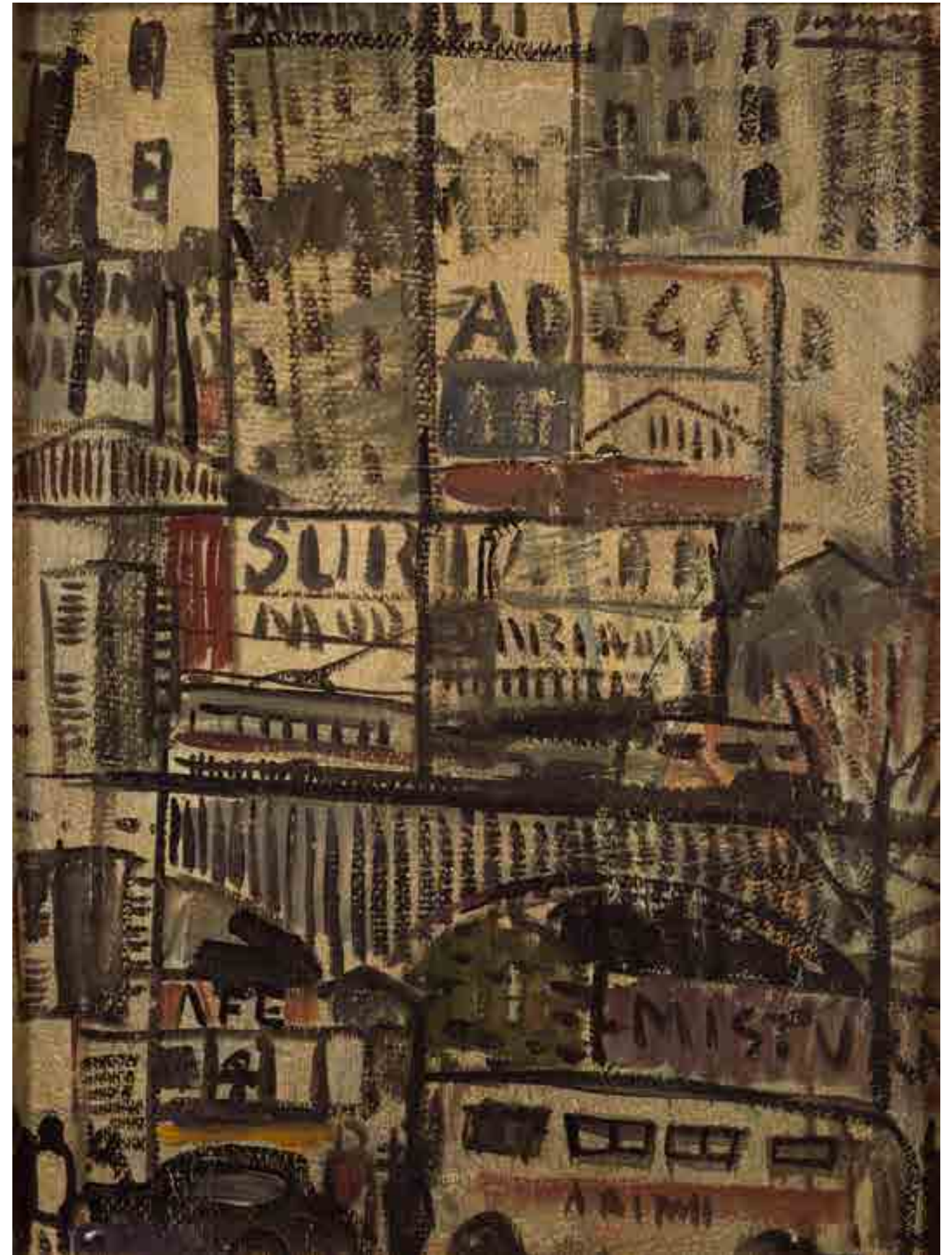
↑ Puerto
Óleo sobre cartón
40 x 50 cm
1958
Museo Blanes



→ Paisaje de París
Óleo sobre tela
38.5 x 52.5 cm
1955 - 1956
Museo Blanes



↑ Sin título
Óleo sobre tela
60 x 70 cm
1981 - 1983
Museo Blanes



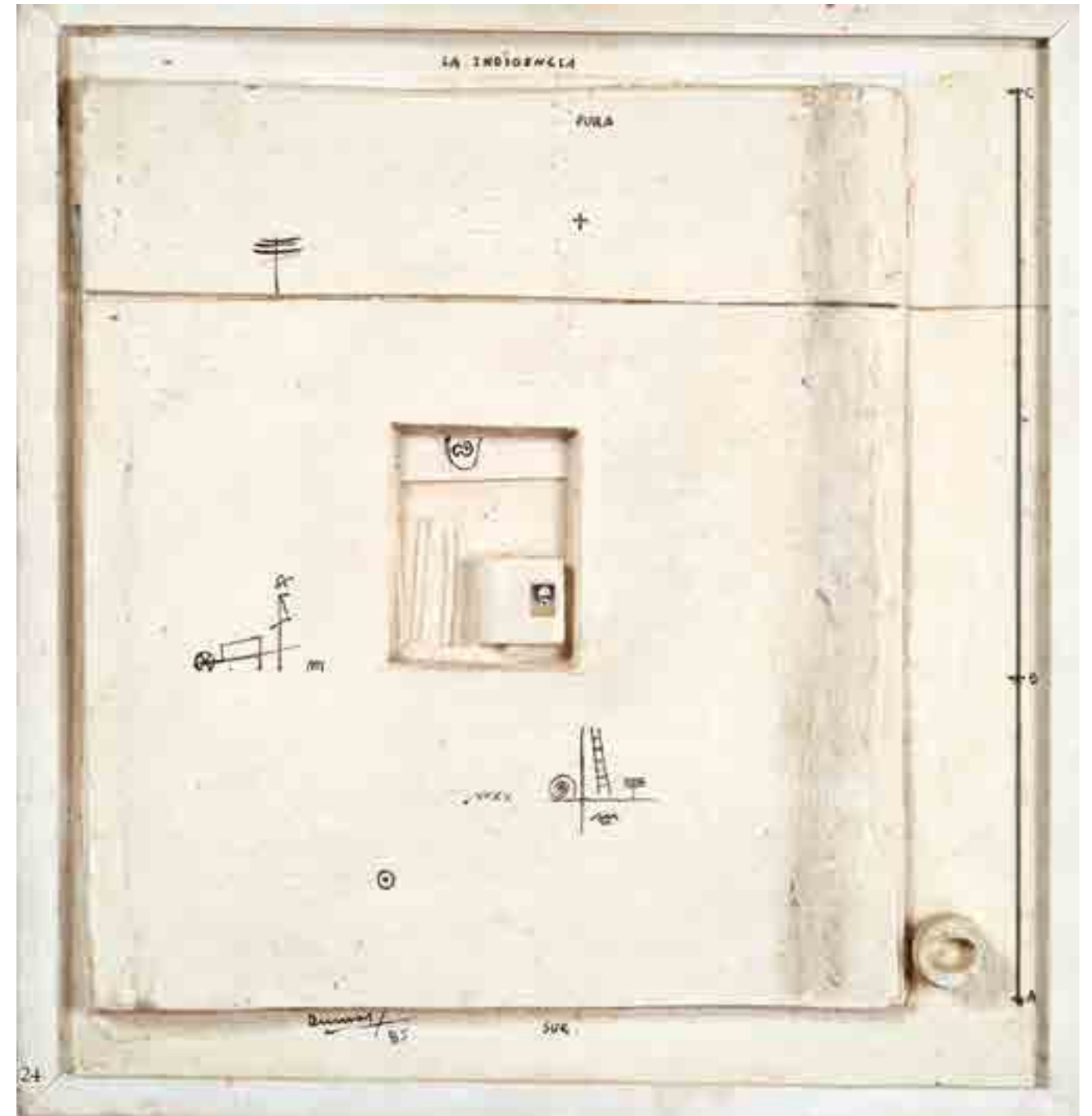
→ San Pablo
Óleo sobre cartón
53.5 x 40 cm
1960
Museo Blanes

↑ Puerta al vacío (Antipinturas)
Acrílico sobre duraboard
80 x 43 cm
1969 - 1976
Tatiana Oroño



↓ Cal y canto (Relieves y estratificaciones)
Cemento y acrílico
52 x 68 cm
1980
Museo Blanes

→ La indigencia pura (Relieves y estratificaciones)
Cemento, acrílico y objetos adheridos
38 x 40 cm
1985
Tatiana Oroño





↑ Bodegón
Óleo sobre tela
43 x 66 cm
1956
Tatiana Oroño



→ Bodegón
Óleo sobre tela
40 x 66.5 cm
1955 - 1956
Tatiana Oroño



↑ Orillas del Miguelete
Acrílico sobre duraboard
31 x 40 cm
c. 1980
Tatiana Oroño



→ Bodegón
Óleo sobre cartón
31 x 42 cm
1956
Tatiana Oroño



↑ Pan
Acuarela sobre papel
25 x 19 cm
sin fecha
Colección Particular

→ El taller dentro del taller
Óleo sobre tela
115 x 98 cm
1989
Tatiana Oroño





↑ Nocturno
Acuarela sobre papel
16 x 20 cm
1982
Tatiana Oroño

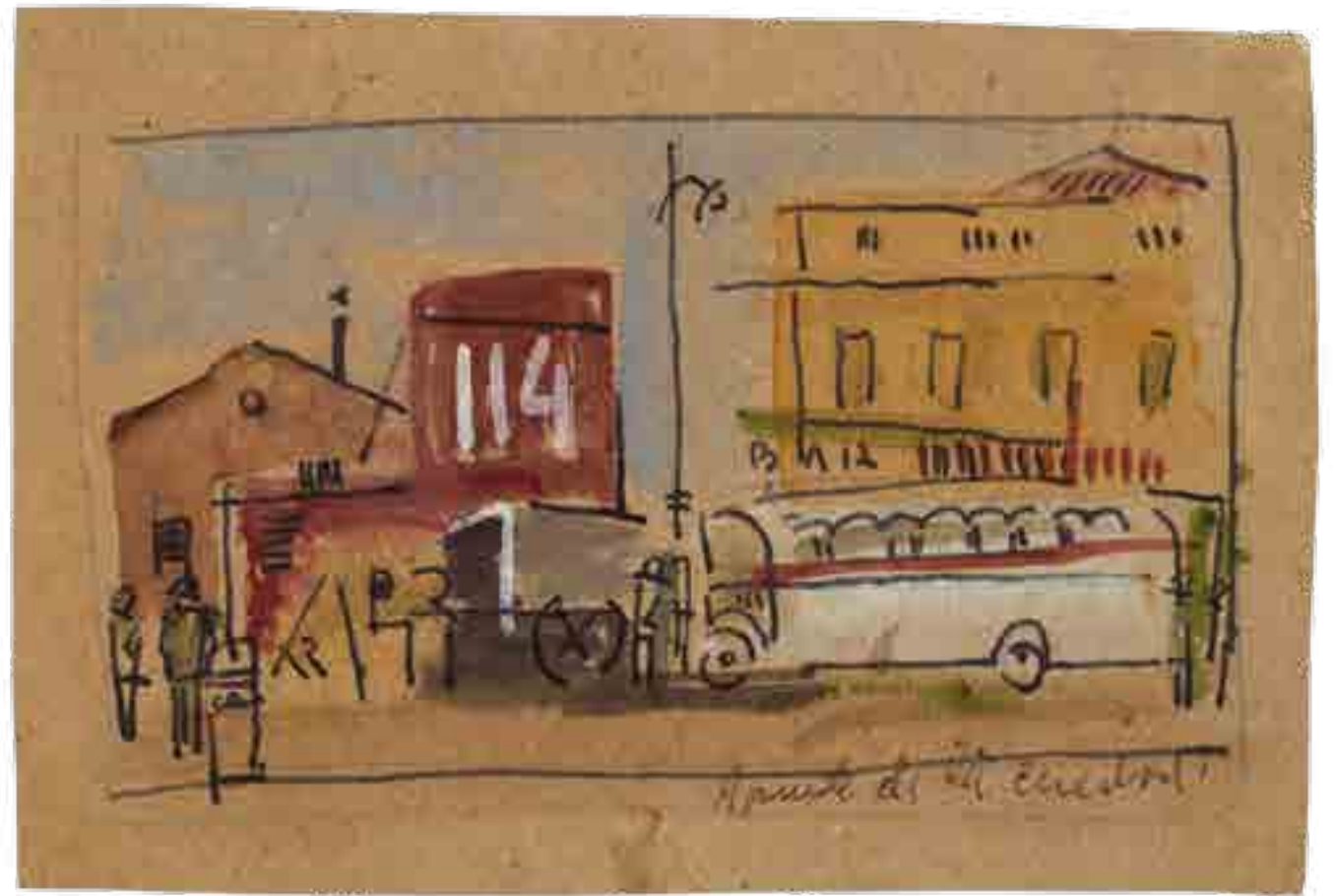
→ 9x 13.5 cm
1956 - 1957

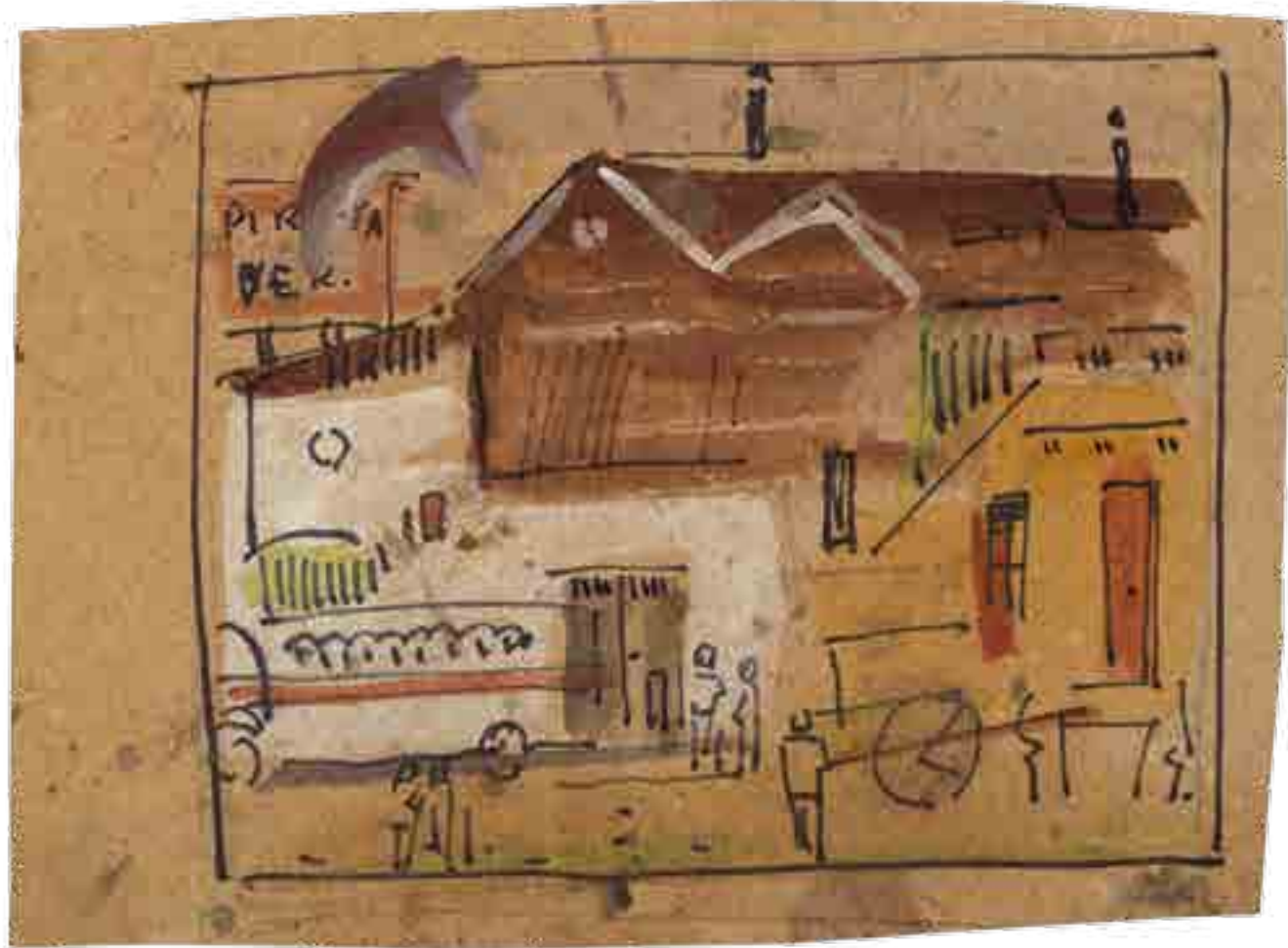




↑ 9 x 14 cm
1956 - 1957

→ 9.5 x 14 cm
1956 - 1957





↑ 10 x 13.5 cm
1956 - 1957



→ 10 x 13 cm
1956 - 1957



Homenaje a los mártires de la
Seccional 20ª del Partido Comunista
Madera
2003
Tatiana Oroño



Mate esgrafiado
Dumas Oroño
c. 1965 - 1980
Tatiana Oroño





Cerámica vidriadas
c. 1955 - 1970
Tatiana Oroño



Caja
Madera y objetos incrustados
50 x 40 x 15 cm
c. 1984
Tatiana Oroño

octubre 2021

Curaduría y diseño de montaje

Gabriel Peluffo Linari

Fotografía

Fotosíntesis

Textos

Cristina Bausero

Gabriel Peluffo Linari

Diseño de Catálogo

Andrés Ferrara

Montaje

Juan Costigliolo

Freddy Sander

Avda. Millán 4015
CP 11700 Montevideo, Uruguay
Tel. (598) 2336 7134
museo.blanes@imm.gub.uy
www.blanes.montevideo.gub.uy
Facebook.com/museoblanes


Impresión

Imprimex S.A

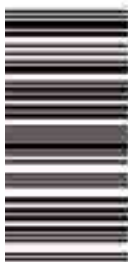
Depósito Legal

ISBN

978 9915 93 61 1 6

 museoblanes

ISBN 978-9915-9361-1-6





Montevideo
Cultura



museo juan manuel blanes