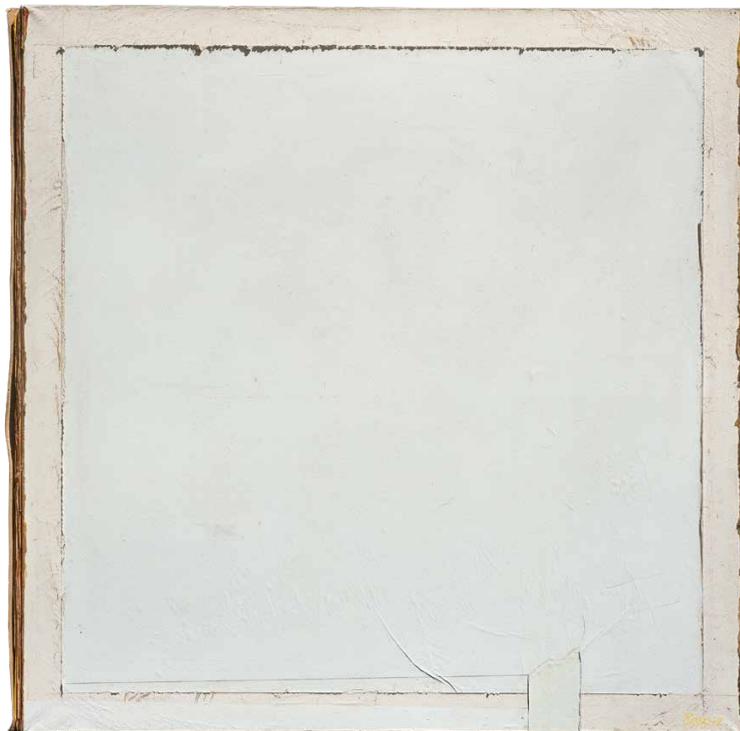


**selección de trabajos de diseño**

**págs 1-98**

**selección de proyecto de arte**

**págs 99-128**

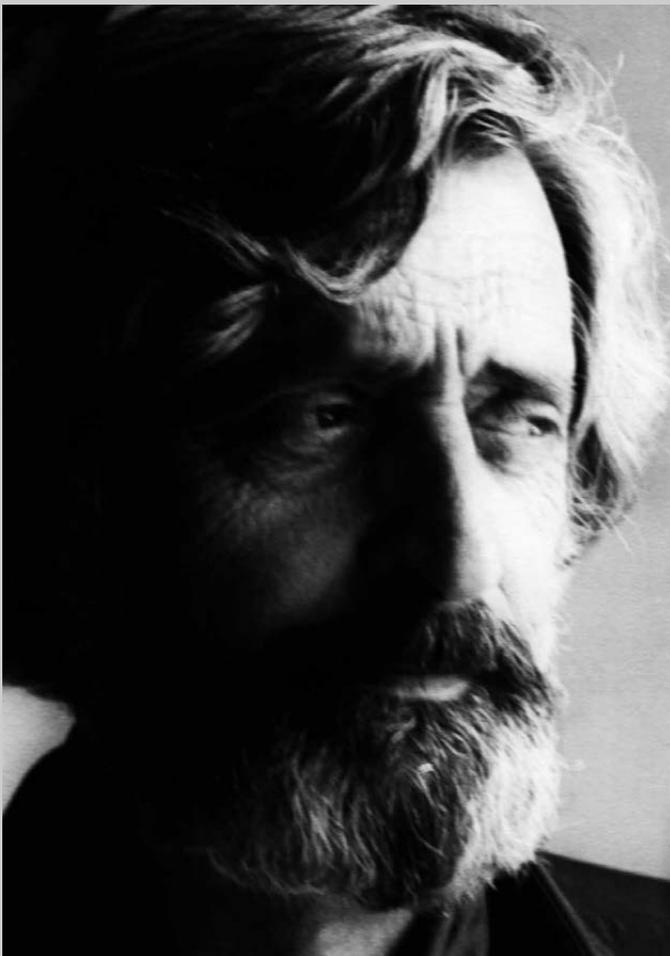


# NELSON RAMOS

NADA DEL ARTE LE FUE AJENO

Exposición antológica

Catálogo-libro  
exposición Nelson Ramos  
Museo Nacional de Artes Visuales



cultura



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura  
María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura  
Edith Moraes

Directora General de Secretaría  
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura  
Sergio Mautone

Directora de Proyectos Culturales  
Begoña Ojeda

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Director  
Enrique Aguerre

Secretaría de Dirección  
Cristina Marrero y Juan Baltayan

Asesoría y Recursos Humanos  
Daniel Giorgi

Educativa  
María Eugenia Grau, Fabricio Guaragna  
y Rosana Rey

Conservación  
Eduardo Muñiz

Registro  
Oswaldo Gandoy y Zully Lara

Informática  
Eduardo Ricobaldi

Gráfica  
Álvaro Cabrera y Nelson Pino

Comunicación  
Jimena Schroeder

Biblioteca  
Virginia Lucas

Medios Audiovisuales  
Fernando Álvarez Cozzi

Intendencia  
Julio Maurente y Sergio Porro

Vigilancia y Mantenimiento  
Héctor Carol

NELSON RAMOS  
NADA DEL ARTE LE FUE AJENO  
Exposición antológica

Curaduría  
Angel Kalenberg

Textos  
María Julia Muñoz  
Sergio Mautone  
Enrique Aguerre  
Angel Kalenberg  
Cecilia Tello D'Elia

Corrección  
Graciela Álvarez

Traducción al inglés  
Adriana Butureira

Diseño de montaje  
Arq. Manuel Groisman

Montaje  
Nicolás Infanzón y equipo

Coordinación logística  
Nelson Pino y Eduardo Muñiz

Fotografía  
Carly Angenscheidt Lorente  
Antonia Iturria  
Carl Von Linneo  
Julio Testoni

Diseño de catálogo  
Gerardo Goldwasser

Museo Nacional de Artes Visuales  
Tomás Giribaldi 2283  
esq. Julio Herrera y Reissig  
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay  
Tels: + 598 27116054 - 27116124 - 27116127  
www.mnav.gub.uy



### 1. LA LÍNEA DE LA VIDA

**Desde el punto** de vista formal, la protagonista de la obra de Ramos de principio a fin es una reflexión sobre el comportamiento de la línea: al principio, negro sobre blanco, blanco sobre negro y blanco sobre blanco, es decir, objeto mental; línea que más adelante habrá de experimentar variadas transformaciones hasta convertirse en varilla de madera, cuando el artista logra transformar la línea mental del dibujo en parte de un mundo físico discernible, en un proceso que fue de lo abstracto al mundo real.

**Desde el punto** de vista del contenido pueden rastrearse dos temas. Uno de ellos, el que resulta más evidente para el espectador, es el de la presencia insoslayable de la calavera, esto es, de la implacabilidad de la muerte, de la finitud que, como se sabe, es el destino de todos. ¿Miedo a quedarse en un vacío existencial, a transformarse en un «rostro que se convierte en máscara», en calavera, a ser aniquilado por la muerte? En uno de los sonetos de *Sueños sobre la muerte y su imperio* (1630), Francisco de Quevedo viene a decir «la muerte es una figura enigmática».

Las calaveras aparecen en el dibujo, en el grabado, y también en las figuras cerámicas —en tres dimensiones— que anidan en los casilleros de las series *La voz de los vencidos* y *La conquista*.

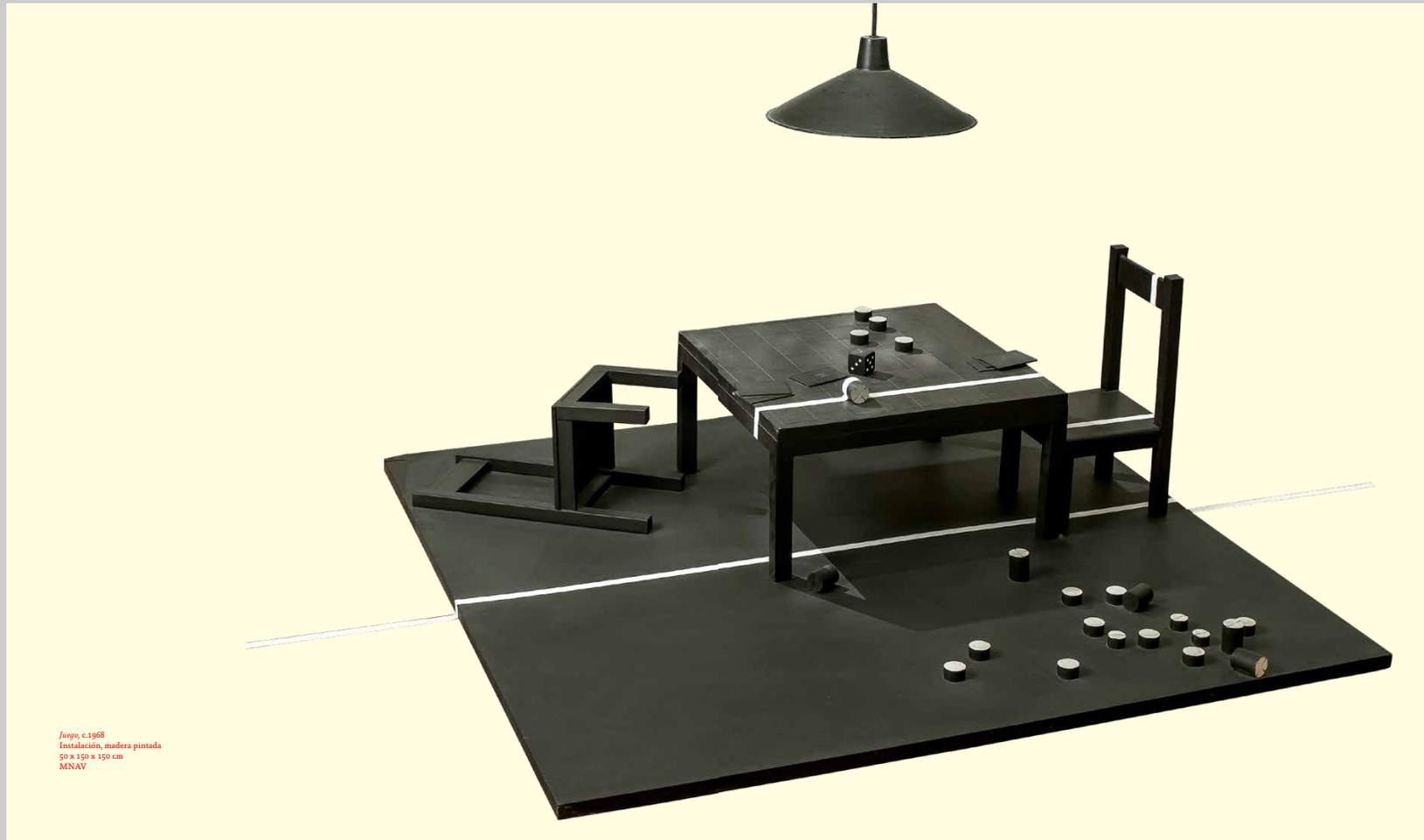
**Vivir en los límites.** El otro asunto, surgido de mis conversaciones privadas con el artista, y que me tomo la libertad de hacer público porque puede arrojar nuevas vías de interpretación de su obra, es el miedo a la locura. A Ramos le interesaban los límites, los márgenes de la racionalidad; era un artista hiperintuitivo, como Malévich, acosado por frecuentes destellos de intui-

ción, de una intuición que veía muy lejos. Así como el filósofo antiidealista Ludwig Wittgenstein —para quien «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» y quien creía que el arte puede traspasar la frontera cuando el lenguaje escrito no puede— chocaba y lidiaba con los límites del lenguaje, así Ramos choca y lidia con los límites de los materiales.

**Nelson Ramos** nació en 1932, el 19 de diciembre, en Dolores, Soriano, pero buena parte de su infancia transcurrió en Juan Lacaze donde su padre trabajó como ayudante de arquitecto. «Con siete u ocho años —ha dicho— yo "lo ayudaba", es decir, trataba de imitar lo que él hacía. Y ya desde entonces tenía como metas dedicarme a la pintura, al dibujo, y venirme a Montevideo.» En 1951, a la muerte de su progenitor el artista, junto con su madre, previo pasaje por Dolores, se radicó en Montevideo e ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Tuvo como profesores a Ricardo Aguerre en dibujo, y en pintura a Miguel Á. Pareja, Vicente Martín y José María Pagani. Con ellos —dice— «recibí un empuje de vitalidad que me ubicó perfectamente, especialmente con lo que me enseñó Martín». En 1953 integró con Yamandú Aldama, Bolívar Gaudín, Glauco Téliz, Pascual Grippoli, entre otros exalumnos de la Escuela, el grupo *La Cantero*, que duró cuatro o cinco años y en el cual comenzó a improvisar.

«Todos los que integramos aquel grupo empezamos a meter aserrín en el óleo, arena, tabaco para lograr texturas, cualquier cosa a la que se le pudiera sacar partido. [...] Algunas propuestas eran insólitas, como subirnos a una escalera y tirar gotas de aceite sobre las telas... El mejor —comentó Ramos— era Yamandú Aldama.»

En 1959 realizó una experiencia brasileña, que se extendió durante cuatro años.



NELSON RAMOS  
 Ángel Kalenberg

Acaso uno de los artistas fundamentales en el Uruguay de la segunda mitad del siglo pasado. Construyó una obra proteiforme, original y eminentemente provocativa, dueña de un lenguaje que subyace y dota de unidad a la variedad de su producción. Su obra se articula en torno a dos protagonistas: uno formal, experimentar el comportamiento de la línea; y otro temático, el abordaje plástico del tema de la muerte. En uno y otro aflora, inexorable, la voluntad de apostar a la investigación, de soportes y técnicas, de formas y materiales.

La obra de Ramos se despliega en varios estadios. Uno, el de formidable dibujante, con reminiscencias de la escritura automática. Dos, cuando la versión argentina del *pop art* irrumpe entre los artistas uruguayos, Ramos se vuelca a la creación de instalaciones — inéditas hasta entonces en Uruguay—, algunas de las cuales se despliegan en el espacio con el manifiesto afán de perdurabilidad. Tres, la serie de pinturas blancas, emblemas de su iconoclasia, algunas de las cuales están divididas por una vertical pintada y otras están rasgadas, configurando una especie de pinturas heridas. Cuatro, los *Reversibles*, cajas tridimensionales, compartimentadas, que arraigan en el constructivismo torresgarciano. Cinco, para la elaboración de sus *Pandorgas*, *Claraboyas* y *Tarasas* se vuelca al collage, recurriendo a materiales abandonados, frágiles, de vida efímera, a partir de los cuales logra consumir una sublime poética, en ocasiones evocativas de un Montevideo que fue. Seis, *La conquista* y *La voz de los vencidos*, dos series de collages incomparables, que vehiculan su reacción al 500.º aniversario del Descubrimiento de América. Siete, *Nuevas formas*, nombre con el que bautizó una serie de esculturas planares, minimalistas, en las cuales reabilita para el mundo del arte herramientas de uso cotidiano que habían perdido su utilidad. Ocho, con *El dedo* perpetra una de sus dos únicas esculturas en metal de gran formato.

## De lo esencial a lo existencial, de lo virtual a lo corpóreo

*No hay hechos, hay interpretaciones.*  
 Friedrich Nietzsche

*Solo tenemos un recurso con la muerte:  
hacer arte antes de que ella llegue.*  
 René Char

*La muerte es más fuerte que el pensamiento,  
el pensamiento es más fuerte que la muerte.*  
 Vladimir Jankélévitch

A comienzos de la década del sesenta, un Montevideo todavía somnoliento era despertado por un tiempo de irrupción cultural, política y social parricida en el que una generación de artistas plásticos jóvenes (promedio: veinticinco años) también incurrió en «parricidio», retomando el sendero que pocos años antes habían trazado los espacios ganados por el boom de la literatura latinoamericana. De cara a la historia de las artes plásticas del Uruguay esa generación se propone, o al menos se le puede atribuir tal intención, una ruptura total con las prácticas pictóricas del Taller Torres García, así como con las del Círculo de Bellas Artes.

Nelson Ramos, José Gamarra (de quien Ramos fue amigo y compinche) y Miguel Á. Batteggazzore serán sus nombres más notorios. Los tres nacieron en el mismo año, los tres cursaron la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en la que Batteggazzore llegó a ser docente.

Los tres trabajaron el tema del signo que, con el paso del tiempo, evidenció ser una preocupación generacional: Ramos conforma un lenguaje hispano latinoamericano y despliega un abanico de signos organísticos, con resabios de las pictografías de las paredes de las cavernas, de la sierra de Capivara o de Chamangá, empero cuando quiere automatizar los códigos; Gamarra, por su parte, implanta signos impersonales, aunque parecen situados en la prehistoria; otro es el código de Batteggazzore quien habrá de valerse del recurso platónico de los arquetipos hasta desembocar en la caída del mundo platónico en el mundo real.

Estos tres artistas alcanzan a inventar un alfabeto nuevo. Los tres también resignifican a sus predecesores, en un tiempo en que los nuevos medios iban haciendo caer las significaciones rígidas. La historia de cincuenta años de producción probará que el abismo entre los deseos y la realidad no fue totalmente salvado.



celada y no por la fuerza del color. Este lenguaje es un desarrollo propio de Nelson Ramos. Y de este modo elude todos los sistemas orquestados por la tradición.

A esta yuxtaposición de colores sobreviven, deliberadamente, las huellas (líneas verticales) que se configuran en los bordes del canal. Son verticales que duran dentro de otras verticales, que existen por la sucesiva y constante absorción, supresión y reaparición de unas en otras.

Las zonas de pasaje que constituyen los bordes del canal, a veces imperceptiblemente marcadas, definen resquicios que se van formando en la unión de los planos. Y estos resquicios vuelven a ser línea, línea sensible. (¿Siempre Ramos dibujante?) Es una pintura de textura, donde la pincelada, que avanza también en profundidad, cuenta. (Pregunta incómoda: ¿la impresión electrónica en 3D sustituirá las técnicas de los artistas realizando, mediante la simple operación de pulsar un botón digital las texturas, el bajo relieve, el gofrado, de pin-

Una Simple Vertical, 1978

tores, escultores y grabadores? Cabe anotar, a título de ejemplo, que ya hay artistas desarrollando las tres dimensiones en sus pinturas valiéndose de una impresora en 3D) La unión de cada blanco, que a veces puede tener hasta diez manos de blanco empastado, con otro plano blanco, determina que la línea que queda debajo sea de un blanco diverso.

Pero ¿qué blanco es el blanco que emplea Ramos? ¿Es un blanco psicofisiológico? ¿Óptico? ¿Físico? Es un blanco físico, antes que un autoanálisis o un entretenimiento. Hecho físico que neutraliza las ambigüedades que provienen del acto de poner pintura sobre una superficie pasiva de tela. Entre este hecho físico y el efecto psíquico que desencadena, en palabras de José Albers se producen discrepancias: el efecto psíquico del blanco físico de Ramos es el de una iluminación, obtenida por medios lícitamente pictóricos. Iluminación que revela y evoca la visión de un artista (un hombre) que superando la experiencia anterior elaborada a través de negros agresivos se enfrenta a un blanco total, a la luz, límite último de la pintura.

Como Barnett Newman, Ramos tampoco está interesado en superficies planas ni en pulcras líneas rectas. Ni Piet Mondrian ni el *Hard Edge*. A diferencia de Newman, cuya pintura es contundente y tiene la escala del mural, la pintura de Ramos es intimista: la vertical es la misma, porque es la sismografía del trazo, pero el efecto expresivo y la sensibilidad son diferentes.

## 9. MONOTONAL

Esta pintura monotonal es, por definición, una pintura no objetiva, abstracta, en la que no hay nada que remita a la realidad mundana. Por consiguiente, no puede ser reducida a anécdota. Los fermentos antiexpresionistas encuentran forma cumplida en el *minimal art*, el arte conceptual y el *land art*. Uno de los más importantes pintores minimalistas, Robert Mangold, ha escrito: «Aunque no siento mis obras radicales en el sentido de denunciar la pintura tradicional, siento que son una reacción contra el arte fácil de los años recientes —pop, op y aun *Hard Edge* que todos pueden gustar y todos pueden comprar—. Pienso que, como la pintura religiosa o histórica del pasado, estos grupos le han dado al público de afuera razones para querer y aun aceptar su obra —los temas del pop, la gimnasia de las formas de colores del op, y la combinación de colores brillantes, formas excitantes y nuevos materiales de las pinturas y esculturas del *Hard Edge*—. Pienso que mi obra y la de otros —notoriamente la de Frank Stella— marcan un retorno a un difícil arte *antidecorativo*.»

También un grabado de Luis Camnitzer, *Horizon* (Horizonte 1968), ilustra la descripción de Mangold. En la palabra horizonte, escrita en una tipografía elegida expreso, sobrevive un resto de horizonte. La línea de horizonte, histórico emblema de la idea renacentista de perspectiva, que el arte moderno cuestionó ya que —como he señalado en otro texto— en los últimos años se ha comenzado a operar con modelos matemáticos no lineales que nos proponen sustituir el espacio clásico por una variedad de espacios autorreferentes.

Y Camnitzer, con su grabado inscripto en el arte conceptual, graba la palabra «hori-

zonte», la secciona en la horizontal haciéndole perder una mitad, consiguiendo que la palabra «horizonte» se ponga como el sol. Y al partir el horizonte, lo aplana, anula la perspectiva, convierte la teoría de la perspectiva en conceptual. En su curso en el Taller de Grabado de la ENBA, hacía explorar a los alumnos los materiales del grabado: el papel, gofrado incluido, y la tinta.

Así, en el primer manifiesto del New York Graphic Center, NYGC (1964), integrado por Luis Camnitzer, Liliana Porter y José Guillermo Castillo, se sostiene: «Para nosotros el hecho de editar es más importante que el trabajo sobre la plancha. Esta actitud abre el camino al moldeado, al corte, al doblez y al uso del espacio. Las cualidades del papel dejan de ser importantes. El trabajo se enriquece con la diversidad de materiales que pueden ser empleados. Estos materiales se comprenden en dos categorías: los que existen antes de la impresión como papel, tela, vidrio, madera, etc., y los que se forman durante el proceso de la impresión, tales como yeso, *papier maché*, emulsiones plásticas, etc.»

En otras palabras, Camnitzer proclama la tridimensionalidad del grabado, con datos sobre la materialidad del papel, pero esta enunciación la reservó para el manifiesto, pues optó por el arte conceptual. Nelson Ramos, por su parte, trabaja la materialidad del papel, tiene un involucramiento físico. (Sus objetos siempre ostentan una proyección antropomórfica.) El manifiesto del NYGC es una bisagra entre Ramos y Camnitzer, y entre Ramos y el artista conceptual Lawrence Weiner. En una autoentrevista Wiener se pregunta: «¿Cuál dirías que es el tema principal de tu obra? Respuesta: Los materiales. Pregunta: Dices que el tema de tu trabajo son los materiales, pero afirmas que no eres un materialista, ¿cómo se



Luis Camnitzer, *Horizon* / (Horizonte, 1968)



#### 4. INSTALACIONES, AMBIENTES, OBJETOS

**Hacia 1967** la vertical escapa de la ilusoria bidimensionalidad del soporte. Irrumpe al espacio y al tiempo. La vertical aspira a dejar de ser estática y estética, incluso platónica. En la tarjeta de invitación de una muestra individual, Ramos escribió: «Un cuadro, un rectángulo. Puede ser también un cuadrado, un triángulo, un círculo [...] una forma (si se tiene en cuenta que el cuadro es un objeto). Bidimensional, tridimensional, ¿qué más da? La forma o el espacio que elijo ya es mi punto de partida. Ya es el tema. Ya ES el objeto. Falta mi huella digital. La huella digital será una línea vertical...», como la línea de una plomada. Esa línea se ensanchará o afinará. Se hará de afuera hacia adentro, o de adentro hacia fuera, estará más al borde o más hacia el centro: dependerá de lo que guíe mi intuición en ese momento. La elección del color será el mínimo... o ¿el máximo? Serán los blancos, para no destruir el tema: o sea, ese espacio en el que estoy trabajando. Mayo 78.»

¿Cómo germinó en el Ramos dibujante y pintor la idea del abandono del plano y el pasaje a las tres dimensiones? Cabe recordar que las instalaciones de Ramos —las instalaciones constituyen una erupción del lenguaje en el campo de las artes visuales (Craig Owens)— eran impensables en el Uruguay de aquel momento, pues no había ningún antecedente entre nosotros.

Veamos en qué contexto se genera. Por un lado, su experiencia docente en la Escuela de Artes Aplicadas, hoy llamada Pedro Figari. Por otro, la exposición en la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1963 de los artistas argentinos de la Nueva Figuración que, a la sazón, pintaban monstruos agre-

sivos, y alguno de ellos como Jorge de la Vega (expuesto por ese entonces en el ICA) apelaba al collage y a la anamorfosis. Considerados parte de la generación pop, en oposición a los artistas norteamericanos eran críticos de la sociedad de consumo.

Las repercusiones montevidéanas de la actividad del Instituto Di Tella en Buenos Aires, plataforma de lanzamiento de los Nuevos Figurativos y el *pop art*, que replicaba la avanzada del arte en el mundo, tuvieron mucho peso. Y dieron a conocer que eran críticos de la sociedad de consumo. Las repercusiones montevidéanas de la actividad del Instituto Di Tella en Buenos Aires, plataforma de lanzamiento de los Nuevos Figurativos y el *pop art*, que replicaba la avanzada del arte en el mundo, tuvieron mucho peso. Y dieron a conocer que eran críticos de la sociedad de consumo. Las repercusiones montevidéanas de la actividad del Instituto Di Tella en Buenos Aires, plataforma de lanzamiento de los Nuevos Figurativos y el *pop art*, que replicaba la avanzada del arte en el mundo, tuvieron mucho peso. Y dieron a conocer que eran críticos de la sociedad de consumo.

El año 1964 fue decisivo: en torno a Marta Minujín se asistió a un obsesivo «arte de las cosas». Como instalación, *environment*, ambientación o recorrido, tuvo especial relevancia *La Menesunda*, que responde en gran parte al principio *pop*, consistente en acentuar la conciencia del valor que tenían para el arte los materiales innobles, simples y precarios (hule, cartón, madera, etc.), en obvia reacción a la pintura tradicional. Y a nivel local, sobre todo, la tarea informativa que cumplía el ICA. En ese marco, en 1964 invitamos al entonces célebre crítico de arte francés Pierre Restany a dictar una conferencia ilustrada con diapositivas (hoy por hoy una tecnología arcaica) sobre el nuevo realismo (hacia 1960 fue el anticipo francés del *pop art* norteamericano), movimiento del cual fue propulsor y catalizador. Lo integraron, entre otros, Jean Tinguely, Arman, Alain Jacquet, Martial Raysse, Yves Klein, Daniel Spoerri y Ray-

*Bodegón, 1967*



*Diálogo de dos verticales*, 1970  
Madera pintada  
175 x 13 x 5 cm  
Colección Julio Testoni

120



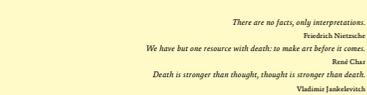
*Naturaleza muerta II*  
1967

NELSON RAMOS  
Ángel Kalenberg



He is one of the most prominent artists in Uruguay in the second half of the 20th century. He built a poetic, original and highly provocative production commanding a language that underlies and gives unity to the variety of his production. His work revolves around two central aspects: a formal one, the experimentation with the behavior of the line, and another thematic, an artistic approach to the subject of death. In both areas, inexorable, a willingness to invest on the research of media and techniques, shapes and materials. Ramos' work unfolds in several stages. The first is that of the formidable drawing artist, reminiscent of automatic writing. The second, when the Argentine version of pop art makes its appearance among Uruguayan artists and Ramos turns to the creation of installations—unheard of until then in Uruguay—, some of which are deployed in space with a manifest desire of perdurability. The third, the series of white paints, emblems of his iconoclasm, some of which are divided by a painted vertical line and others are torn, forming some sort of wounded paints. The fourth, the Reversibles, three-dimensional, compartmentalized boxes, rooted in Torres García's constructivism. The fifth, when for the development of his *Pandogas*, *Skylights* and *Trazados* he turns to collage, using abandoned, fragile, ephemeric materials, from which he manages to consummate sublime poetics, at times evocative of a Monumento that is no more. The sixth, *La conquista* (The Conquest) and *La voz de los vencidos* (The voice of the vanquished), two incomparable series of collages that express his reaction to the 20th anniversary of the discovery of America. The seventh, *Nuevas formas* (New Forms), the name he gave to a series of planar, minimalist sculptures, in which he rehabilitates for the art world everyday tools that had lost their usefulness. The eighth, with *El dedo* (The finger), he creates the first of his only two metal sculptures in large format.

From the essential to the existential, from the virtual to the corporeal



At the beginning of the sixties, a still sleepy Montevideo was awakened by a time of pariticial cultural, political and social eruption in which a generation of young artists (average age: twenty-five) also incurred in 'pariticide', following the path traced a few years earlier and the spaces conquered by the boom of Latin American literature. Confronted with the history of the visual arts in Uruguay, that generation decides, or at least they can be attributed such an intention, to make a complete break with the pictorial practices of the Taller Torres García (Torres García School), as well as the Círculo de Bellas Artes (Circle of Fine Arts).

Nelson Ramos, José Gamarrá (who was a friend and sidekick of Ramos) and Miguel A. Batteagazore would be the most notorious names in that movement. All three were born in the same year and studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts, ENBA), where Batteagazore would later become a teacher. All three worked the theme of the sign, which, over time, proved to be a generational concern: Ramos would shape a Spanish Latin American language and display a range of organic signs, with remnants of the photographs on the walls of caves, of the Sierra de Capovilla or de Charrangal; however, when he is felt it, he would automate the codes, Gamarrá, meanwhile, implants impersonal signs, although they were situated in prehistory; another is the code of Batteagazore who would use the Platonic resource of archetypes until culminating in the fall of the Platonic world into the real world.

These three artists went as far as to invent a new alphabet. The three of them also gave new meanings to their predecessors, at a time when new media were bringing down rigid significations. The history of fifty years of production would prove that the chasm between wishes and reality would not be entirely bridged.

#### 1. THE LINE OF LIFE

From a formal point of view, the main theme throughout Ramos' work is a reflection on the behavior of the line: black on white at first, then white on black and white on white, that is, a mental object; a line that would then undergo various transformations until it becomes a woven rod, when the artist manages to transform the mental line of the drawing into part of a discernible physical world, a process that has gone from the abstract to the real world.

As for the content, two themes may be traced. One, the most obvious for the viewer, is the unavoidable presence of the skull: the implacable death, our finite nature, and as we all know, our common fate. Perhaps, a fear of falling into existential vacuum? Or becoming "a face that turns into a mask", a skull? Or being annihilated by death? In one of the sonnets of Santos sobre la muerte y su impreso (Dreams of death and its impreso), (1692), Francisco de Quevedo claims "death is an enigmatic figure". Skulls emerge in the drawings, in the prints, and also in the three-dimensional pottery figures nested in the boxes of the series *La voz de los vencidos* (Voice of the vanquished), and *La conquista* (The Conquest).

Living at the edges. The other theme, that came up during my private conversations with the artist, and which I take the liberty of disclosing because it may open new avenues of interpretation for his work, is the fear of madness. Ramos was interested in the edges, the boundaries of rationality; he was a hyper-intuitive artist, like Malévich, haunted by frequent flashes of intuition, an intuition he perceived to be very remote. In the same way as anti-idealist philosopher Ludwig Wittgenstein: "for whom the 'limits of my language mean the limits of my world' and who believed that any cross borders that written language cannot—clashed and struggled with the limits of language, Ramos also clashed and struggled with the limits of materials.

Nelson Ramos was born on December 19, 1932 in the town of Dolores, Soriano, but spent a great part of his childhood in Juan Lacaze, where his father worked as an architectural assistant. "When I was seven or eight — he said — I would 'help him', that is, I tried to imitate what he was doing. And as early as that, my goals were to paint, to draw, and to come to Montevideo. In 1951, when his father died, after moving to Dolores for a while, he came to live in Montevideo with his mother and became a student at the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts). He learned drawing under Ricardo Aguerre and painting with Miguel A. Parisi, Vicente Martín and José María Pagan. With them — he said — "I received a boost of vitality that positioned me perfectly, in particular from what Martin taught me". In 1953, along with Yamandú Aldama, Bolívar Gaudín, Glauco Tzilz, and Pascual Grillopp, among other former students of the School, he joined the group La Cañtera, which lasted four or five years, and where he started improvising.

"All of us who were part of that group started to get sandbars, sand, and tobacco—anything that we could use—in the oil paints in order to create textures. [...] Some ideas were really weird, like climbing

up a ladder and dropping oil drops on a canvas... The best one —said Ramos— was Yamandú Aldama." In 1959, he travelled to Brazil where he stayed for four years. He received a six-month fellowship (together with José Gamarrá) to the Museu de Arte Moderna (Museum of Modern Art) of Rio de Janeiro, where he trained under German printmaker Johnny Friedlaender, who had fled his country escaping the Nazi regime. Friedlaender was a magnificent artist, and a master in the technique of etching, and he had been commissioned by UNESCO to open what would be the last international-scale printmaking workshop. Ramos also studied there under painter and printmaker Iberé Camargo, an author of artwork with tragic touches, for whom a painting always was "an emotional abyss, an endless anguish [...] Because, I have —he said— a tragic view of life". His painting *Fantasmagoría* (Phantasmagoria) (1987) is a dialog with the erosion of time, the vestiges of life, with death, with the "sheer restlessness of life" (Friedrich Hegel).

His stay in Brazil temporarily overshadowed his adherence to the River Plate tradition, and changed him as an artist. There he came in touch with the imagery originating in the Manifesto Antropológico (Cannibalist Manifesto) (1928), and he witnessed the outbreak of creative fervor of the 60's with the work of playwright Ariano Suassuna, author of *O auto do compadecido* (A Dog's Will), which used characters from popular medieval religious drama. He became acquainted with "string literature" and the primitive xylography featured on the covers of string literature booklets; with leather art; with the cinema novo (new cinema) of Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, *God and the devil in the land of the sun*) which used the popular language of the northeast; and Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas* (Dry lives)), and finally with African Brazilian pop art, in particular, with the sculptures of Mestre Didi (that priest of the cult of ancestors, interlocutor between the living and the dead) made with organic materials, like vegetable fibers, palm trees and palm tree leaves, unconventional resources in the world of western sculpture. Reflecting upon this experience would lead Ramos to enrich his catalog of material resources: using sticks, cardboard paper, kraft paper, etc. He was also in touch with the work of Alfredo Volpi, who was coming from pop art and maintained his natural freshness and naivety by using the colorfulness of house facades and paper pennants to create paintings where he grouped shapes in multiple ways. Volpi thus defied a genre which, while tending to abstraction, does not turn away from the vibrant and joy of the popular festivities it draws from. Ramos' gouache paintings reveal his enthusiasm for this Brazilian artist's work.

Later, during a stay in Spain, he discovered the local pervasiveness of the topic of death and skulls. In his *greguerías* (Humorous aphorisms), Ramón Gómez de la Serna claims: "The Spanish, above all, cannot live without a skull before them, as an inkpot for their pen". José Bergamín (member of the generation of '27, who was exiled and lived in Uruguay during three different periods) wondered: "Is it death where our Spain hurts the most?" This topic is so pervasive that a researcher wrote a voluminous book entitled *La muerte y la pintura española* (Death and Spanish painting). In Spain, Nelson Ramos found and was dazzled by the Yvanos of Juan de Valdés Leal, an artist that would influence a great part of his work.

It was there that he discovered both the richness of Eastern calligraphy and the medieval content in Hispanic culture: a vein that would encourage him to enrich his signic vocabulary. Based on that, he chose to become a draftsman, but mainly for temperamental reasons: he valued the immediacy of making, the spontaneity of the well-embodied action in Japanese ideographic writing, and its ascetic style of painting (São Paulo is home to the largest Japanese community outside Japan), which finds an echo in Western gestural art and the lyrical abstraction of French artists Georges Mathieu and Henri Michaux, and then, in Nelson Ramos.

Back then —when the distinction between major and minor arts still prevailed—, Ramos was the first artist in Montevideo to have solo exhibitions made up of drawings only (in stand-alone artworks, and not at the service of a painting, a sculpture or a text), thus breaking a deeply rooted local habit; he had realized that drawings could be an independent, autonomous language, with their own expressive potential.

Perhaps instead of "he chose to be a draftsman", I should have said "he chose to become a graphic artist". Draftsman is a Renaissance expression that refers to the drawing of lines using a pencil. On the other hand, graphic designer is the modern term for someone who expresses shape in graphic form, using any means, including a pencil; someone who designs (from *di-geo*, or designate), i.e. anyone who, by making signs, designates; and Nelson Ramos in his drawings (not just by chance made using oil sticks) designs and designates. Ramos was tempted by the line: the seasonal, direct stroke. But he disdained the sharp, surgical, harsh line of the pencil. He opted, instead, for the oil stick, which gives his drawings a similar effect to what he would achieve years later by tearing paper.

Throughout his career, there are several inflection points. In the first one, the line prevails as a mental construct; and this is displayed at various moments. One is the series of designs (graphic-sign drawing) that he produced between 1963 and 1967; two of which were exhibited at the Guggenheim Museum, as part of *La década emergente* (The emerging decade) an exhibit aimed at presenting an outlook of Latin American art from a North American perspective: that of Thomas M. Messer, then director of the museum. Mr. Messer wrote: "Nelson Ramos struck me most vividly as a painter of accomplishment and stature. The applicant [of the Guggenheim fellowship] is undoubtedly a highly qualified, skilled, and accomplished draftsman and painter. After visiting his studio during a search for talent throughout Latin America I was struck by the integrity, high-caliber and beauty of his work."

Meanwhile, his artistic work (disconnected from the work of other artists of his generation, for Ramos embarked in a solo search) had obtained immediate recognition from the local environment and gained him a following in terms of pupils, but few of them continued his legacy. Ramos' work is indeed rooted in the best lineage of national art, such as the teachings of Joaquín Torres García (although he had no links with the master's pupils and never attended the Studio). Rooted not in the doctrine, but rather in Torres García's art: *per se* dimension: a dark palette, a clumsy hand, and precarious materials. The austerity of Torres García was not gaucheness; rather, he felt that when language becomes virtuosic it appears uninhabited, void of meaning. Neither was Gauguin's (remember the coarse line of his prints), Cézanne's or Van Gogh's. Nor was it Ramos'. For the seemingly *gauche* is a sign of a nascent language with the strength of full potentiality. Although he may not have clearly admitted it before, or after, because even when he accepted the leading role of paper and matter, his work was expressive, of a sensitive refinement, with balance and gentleness.

Ramos carried on and reaffirmed himself as a draftsman, depositing black lines on white paper. The line was his theme, and he took it from illustrative representation to embodiment, in his drawings, his installations, his collages, and paintings. He then started his work as a painter. In his Inter series of 1959 —ink washes, waterproof inks, and gouaches (and the gouaches have the white that blends into the white of the paper)— with which he created black and white gestural shapes, endowed with an implicit subjectivity in its spontaneous brushstrokes, which were nevertheless at the service of a structure that limits spontaneity. With them, it has been noted, "he creates transparent architectures of a suggestive lyrical climate", with an intimate feel. These are a draftsman's gouaches. Unlike Ramos, when Manuel Espinola Gómez undertook the series of gouaches entitled *Interrupciones* (Interruptions) (1963), he resorted to a full-ann, brutal, monumental —though ruled— gesture. These are a painter's gouaches. Other gouaches resort to color and rhythm (Ritmo, El círculo, Pajera sobre alho) (Rhythm), with which he repeated in different positions. With them he displayed a design like those in textiles, perhaps reminiscent of batik. He painted using a tumbic palette, which would later become usual. The fact that he resorted to waterproof ink resulted in textures equivalent to the texture of the medium. The visual outcome of waterproof ink is used in this series as a sort of stay of the paper, especially grained paper, because it allows to see the thread, the weave, the texture, a whole tactile, instinctive world, surely the reason why it quickly attracted him. And this is a new clue to understand the work of Ramos, as built on the grounds of a research of paper as material: Ramos works on the medium itself, scraping, embossing and tearing it. His drawing is a drawing before the drawing. The works in another of these black and white gouache series resemble nocturnal landscapes of woods, and barely sketched, ambiguous architectures, similar to sketches for stage designs, where it is possible to perceive a hint of abandoned scaffolding. There is no randomness in these works, there is meaning: the meaning of staged construction, a promise of future construction. In some of these gouaches we get a peck of sharp strokes engraved on placid, neutral backgrounds, as concentric circles that, seen from above, seem to represent towers, medieval perhaps, protecting the universe of a solipsist.

Nelson Ramos' gouaches bring to mind the drawings of French writer Victor Hugo, because both are inspired by the same romantic ideal, as is any artwork based on subjectivity. In his passage through Spain, he admired the world of the informal painter's *matérica* and lacinated materials of Antoni Tàpies (he held an exhibition at the El País newspaper's Centro de Artes y Letras [Center of Arts and Letters] in 1959), and informalism in general. He was touched by the freedom of workmanship and the expressive value of each sign in Antonio Saura. Ramos started off in that context, which he assimilated, understood, and savored.

Ramos was also touched by the work of Richard Diebenkorn, whose small-sized artworks, in particular those of the abstract series Ocean Park, had an extreme finesse; the American defined his painting as "the tension beneath the calm"; they are works with an almost inaudible sound, pure melody. Like Diebenkorn, Ramos had an acute sense of proportion: he measured color and matter to achieve a perfect tuning. He then went on to produce a series of large-sized paintings, of a frontal, flat spatiality, where the unusually intense signs that populated his early drawings survived. One of them, *Homenaje para el gusano que espera en mi tumba* (Tribute to the worm that awaits at my tomb) (1964), was awarded the First Prize (shared with Hermenegildo Sábat) at the Second Art Competition of Modern Painting of the General Electric Institute (GEI), exhibited in 1965; it was painted with a palette similar to the one used by the Neo-figurative artists of Argentina.

Later, he ventured into three-dimensionality: he worked on "installations", "environments" and redundant, trivial and poor "objects", found in the vast world of urban debris, painted in black and crossed by a white line, built between 1967 and 1969, when they were presented at the São Paulo Bienal.

But the black solid line, a trace of the greasy oil stick of his drawings, became white, matter-like (in fact, pieces of tape), and was thrust into space in search of a body. And dislocated. This line is a way of exploring visual perception phenomena, it is the product of an optic re-composition by the viewer: a line composed by the viewer from several smaller vertical lines. The title *Todo en líneas* (All in line), a book by the remarkable Saúl Steinberg, is suitable to define Ramos' work. What Steinberg does on the plane, Ramos deploys in a three-dimensional fashion. Ramos' line reveals a path that brings together objects of various natures, thus becoming connotative.



Catálogo-libro  
exposición Julio Vilamajó  
Museo Nacional de Artes Visuales



Julio Vilamajó  
Rincón del Bonete, c. 1940

## Contenido

4	<i>La prueba de la existencia</i> María Julia Muñoz Ministra de Educación y Cultura
6	Sergio Mautone Director Nacional de Cultura
7	Enrique Aguerre Director Museo Nacional de Artes Visuales
8	Mónica Nieto Directora Ejecutiva del Museo Casa Vilamajó
9	<i>La sombra del pensamiento</i> Gustavo Scheps Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Udelar
13	<i>SOLAR, el papel y los asuntos</i> Laura Alemán
18	Infancia
22	Imaginario
28	Viaje
46	Figura humana
52	Animación
64	Obra
80	Caligrafía
83	English Texts

## La sombra del pensamiento

Julio Vilamajó (1894-1948) fue un notable e influyente arquitecto y docente uruguayo, ampliamente conocido en lo nacional e internacional. Su producción incluye obras fundamentales como la Facultad de Ingeniería, los trabajos en Villa Serrana (la urbanización, el Ventorrillo de la Buena Vista, el Mesón de las Cañas), varios edificios y viviendas de enorme calidad, entre ellas su propia casa, hoy abierta al público como Museo Casa Vilamajó.<sup>1</sup> Ha sido también notoria su participación, en 1947, como parte del selecto grupo de asesores del proyecto del Edificio de la Organización de las Naciones Unidas, en Nueva York.

Aunque el elogio de su obra es unánime —la calidad de Vilamajó es el acuerdo más difundido de la arquitectura uruguaya—, los estudios suelen señalar en ella un manejo ecléctico de la forma. Su arte manifiesta una brillante capacidad de transformar y fusionar fragmentos y estilemas para hacerlos devenir arquitectura nueva y original, muchas veces evocadora de aromas inefables, vagamente familiares. En efecto, Vilamajó fue un talentoso y creativo observador que se inspiró en fuentes variadas, pero supo mirar a través de la apariencia de las cosas. Su mérito primordial seguramente radica en una sutil comprensión y un admirable manejo del espacio, en el entendimiento de su naturaleza y sus connotaciones históricas y culturales, en su definición como lugar de la existencia individual y social.

<sup>1</sup> Ubicada en Domingo Cullen 995, esq. Av. Sarriente, a cargo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Udelar.

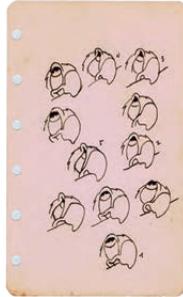
Su obra arquitectónica logra una profunda reinención del sitio en que interviene, con soluciones que presentan y vinculan consistentemente la continuidad de escalas, desde la intimidad del detalle al paisaje lejano. La condición del lugar, por menor o magnífica que sea, es incorporada en sus muchas historias, en sus muchas lógicas. La delicada sensibilidad de Vilamajó nos la devuelve, no solo clarificada sino transformada. Su capacidad de reconocer y transmitir versiones que maravillan de un lugar —casi de cualquier lugar— se suma a una prodigiosa manera de hacernos partícipes de su experiencia. Su mejor obra convierte el ámbito que la contiene en parte del proyecto, y nos incluye en ese juego de muñecas rusas de diverso ropaje. Al vivir los espacios de su persuasiva arquitectura se entra en particular sintonía con un universo mayor y complejo, del que esta arquitectura es parte e interfaz. La imagen del Vilamajó ecléctico y de lejano sabor historicista cambia al ser revisada desde este punto de vista, desde el que su obra adquiere singular coherencia y se hace más evidente la originalidad de su aporte. Vilamajó supo trasladar estas concepciones a su también brillante (y muy influyente) actividad docente, como profesor titular de Proyecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.<sup>2</sup> Desde allí transmitió su visión del espacio como materia fundamental de la arquitectura a sus estudiantes, quienes lo comunicaron a su vez, instituyendo una especie de marca genética de buena parte de la arquitectura uruguaya. Investigar este rasgo constituye uno de los temas aún pendientes, para lo que el tiempo no sobra; el estar lejos de los criterios hoy más difundidos que propenden a consagrar la preeminencia del objeto, le coloca en peligro de extinción.

La muestra *Julio Vilamajó, fábrica de invención* agrega a su alto interés específico el desvelar facetas y sugerir pistas acerca de aspectos casi ignorados de esta personalidad rica y compleja.

Vilamajó, de impronta hondamente humanista, intuitivo, bohemio y polimático, es una figura paradigmática del quehacer integral de la arquitectura y el diseño. Además de su vasta obra arquitectónica, diseño equipamientos, alhajas, produjo filmaciones y dibujos animados, fue gran cocinero; y por supuesto creó la obra gráfica que presenta (apenas en parte) la muestra *Julio Vilamajó, fábrica de invención*, cuyo título recoge el nombre de una de sus series, y reúne pinturas, dibujos, grabados y apuntes que se muestran por primera vez al público.

El rumor acerca del legendario talento gráfico de Vilamajó ha sido persistente, pero hasta ahora, nunca del todo verificable. Cuentan quienes le conocieron que dibujaba mucho y muy bien. Cuentan que su manera de explicarse incluía siempre dibujos, con los que cubría papeles, manteles, servilletas o lo que tuviera a mano; que eran ávidamente incautados por sus acompañantes.

<sup>2</sup> Hoy Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República.



superior  
PATO DONALD, W. DISNEY  
Tinta verde sobre papel  
12,7 x 7,7 cm  
década 1930

superior  
COCODRILO, W. DISNEY  
Tinta verde sobre papel  
12,7 x 7,7 cm  
década 1930

inferior  
ARABE / DORMILÓN, W. DISNEY  
Tinta y lápiz grafito sobre pape  
7,7 x 12,7 cm  
década 1930

inferior  
LORDS, W. DISNEY  
Tinta sobre papel  
12,7 x 7,7 cm  
década 1930

55

56



superior  
ARABE  
Tinta sobre papel  
12,7 x 7,7 cm [2]  
década 1930

inferior  
NEGROS  
Tinta sobre papel  
12,7 x 7,7 cm [2]  
década 1930

## La prueba de la existencia

Tensionada entre la ingeniería y el arte, lo útil y lo agradable, la tradición y la innovación, el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, el tiempo y el espacio, lo local y lo universal, la cultura y la naturaleza, la arquitectura expresa y define los rasgos sobresalientes de una época, devela modos y estilos de vida y vuelve evidentes las señas de identidad de una etapa histórica determinada.

La obra arquitectónica de Julio Vilamajó es, en este sentido, especialmente significativa y su gramática exhibe influencias de larga data junto a impulsos propios de su contemporaneidad que promueven articulaciones múltiples. Es la convergencia de aportaciones de muy diversas tendencias que confluyen en una lograda síntesis: un estilo. Ese elemento tan definitorio del arte que ha llevado a Gottfried Benn a expresar que «el estilo es superior a la verdad; lleva en sí la prueba de la existencia».

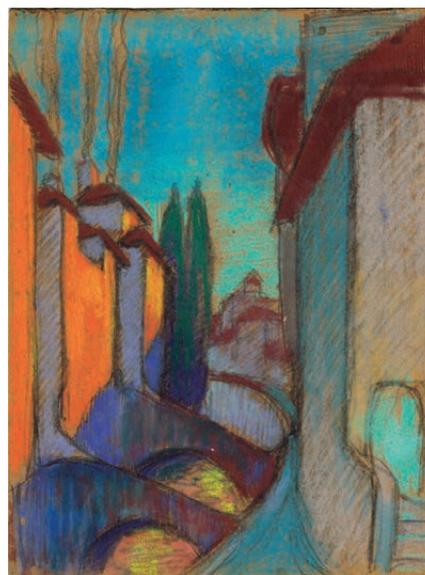
La genealogía de las influencias permite advertir en Vilamajó la huella de experiencias aperturistas del momento: los expertos se han referido al expresionismo holandés y la Escuela de Ámsterdam o la del *art déco*, ya en sus manifestaciones europeas o norteamericanas. También del arquitecto austrohúngaro Josef Hoffmann. Un verdadero hervidero de ideas e imágenes provenientes de encrucijadas artísticas y culturales en las que algunos expresionistas devienen en propulsores de la llamada «nueva objetividad» o cierta rama del *secesionismo* muta hacia el *modernismo*.

Arana ha hablado de «pragmático eclecticismismo» para «enfrentar las tensiones entre memoria y cambio que el optimismo nacional imponía de cara a la celebración del centenario conmemorado en 1930».



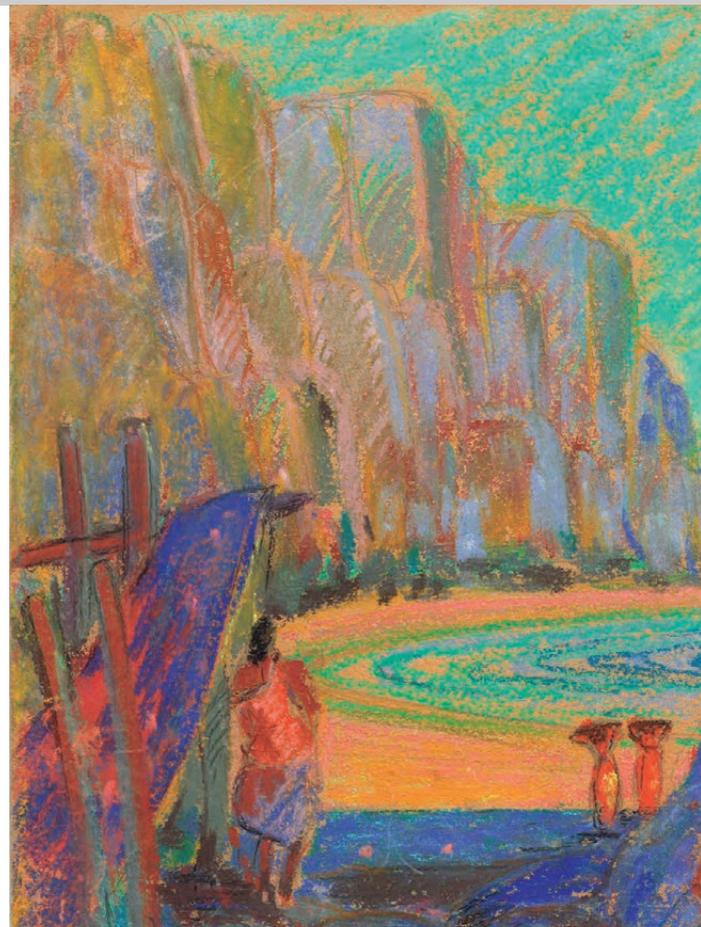


pág anterior  
 GRANADA, TORRE DE LA VELA  
 Lápiz sobre papel  
 26,5 x 39 cm  
 1925-1924



GRANADA, CARRERA DEL DARRO  
 Pastel polícromo sobre cartulina  
 28,5 x 22 cm  
 1925-1924

Figura humana

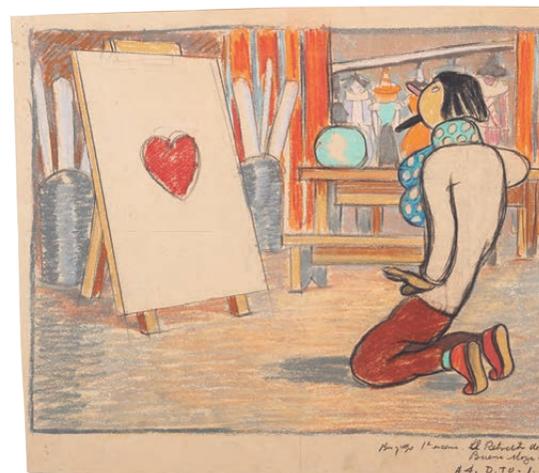


62



ESCENOGRAFÍA PARA ANIMACIÓN  
Pastel polícromo sobre papel  
27 x 35 cm  
década 1930

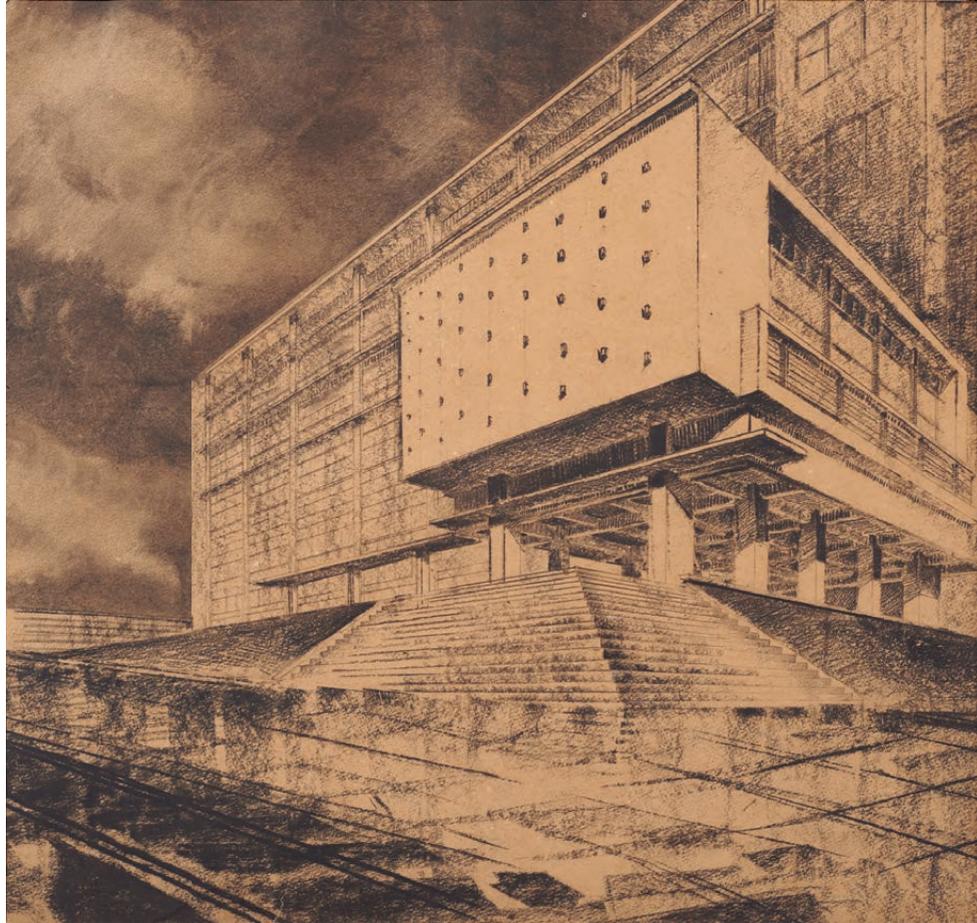
63



EL RETRATO DE LA BUENA MOZA  
Pastel polícromo sobre papel  
24 x 43 cm  
década 1930

66

FACULTAD DE INGENIERIA  
Acceso principal  
Carbonilla y lápiz carbón sobre papel  
44 x 67 cm  
c. 1936




**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**
**Ministra de Educación y Cultura**  
 María Julia Muñoz

**Subsecretaria de Educación y Cultura**  
 Edith Moraes

**Director General de Secretaría**  
 Jorge Papadópolos

**Director Nacional de Cultura**  
 Sergio Mautone

**Directora de Proyectos Culturales**  
 Begoña Ojeda

**cultura**
**MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES**
**Director**  
 Enrique Aguerre

**Secretaría de Dirección**  
 Adriana Gallo, Juan Baltayan y Cristina Marrero

**Asesoría y Recursos Humanos**  
 Daniel Giorgi

**Área Educativa**  
 María Eugenia Grau, Fabricio Guaragna  
 y Rosana Rey

**Área de Conservación**  
 Eduardo Muñiz

**Registro**  
 Osvaldo Gandoy y Zully Lara

**Informática**  
 Eduardo Ricobaldi

**Área Gráfica**  
 Álvaro Cabrera y Nelson Pino

**Comunicación**  
 Jimena Schroeder

**Biblioteca**  
 Virginia Lucas

**Medios Audiovisuales**  
 Fernando Álvarez Cozzi

**Intendencia**  
 Julio Maurente y Sergio Porro

**Vigilancia y Mantenimiento**  
 Héctor Carol


Museo Nacional de Artes Visuales  
 Tomás Giribaldi 2283  
 esq. Julio Herrera y Reissig  
 Parque Rodó - Montevideo - Uruguay  
 Tels.: + 598 27116054 - 27116124 - 27116127  
 www.mnav.gub.uy


**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA**
**Dr. Roberto Markarian**  
 Rector

**FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
 DISEÑO Y URBANISMO (FADU)**
**Dr. Arq. Gustavo Scheps**  
 Decano

**Consejo de la Facultad de Arquitectura,  
 Diseño y Urbanismo**  
 Período 2013-2017

**Orden estudiantil**  
 María José Milans  
 Andrés Croza  
 Sofía Ibarguren

**Orden docente**  
 Arq. Juan Carlos Apolo  
 Dra. Arq. Mercedes Medina  
 Arq. Francesco Comerci  
 Arq. Salvador Schelotto  
 Arq. Fernando Rischewski

**Orden de egresados**  
 Arq. Néstor Pereira  
 Arq. Diana Spatakis  
 Arq. Alfredo Moreira

**MUSEO CASA VILAMAJÓ**
**Dirección Ejecutiva**  
 Mag. Arq. Mónica Nieto

**Secretaría Académica**  
 Lic. Jimena Schroeder

**Guías del museo**  
 Arq. Irene Ross  
 Arq. Agustina Tierno

**Comisión Museo Casa Vilamajó**  
 Carolina Botta  
 Paola Carreto  
 Arq. Alfredo Moreira  
 Mag. Arq. Mónica Nieto  
 Dr. Arq. Aníbal Parodi  
 Arq. Inés Sánchez  
 Alicia Torres

Museo Casa Vilamajó  
 Domingo Cullen 895  
 esq. Av. Sarmiento  
 Parque Rodó - Montevideo - Uruguay  
 Tel.: + 598 27111232  
 www.farq.edu.uy / museo-casa-vilamajó



Carátula disco Arvolera  
Sara Sabah  
Teatro Solís



**Producción musical, arreglos y versiones**  
**Yankale Segal & Rony Iwrym**  
**Co-producción: Federico Righi**

**Grabado y mezclado por Shlomi Gvili**  
**en Estudio Ogen, Israel.**  
**Ingeniero asistente - Eyal Mahabad**  
**Masterizado por John Davis**  
**en Metropolis Mastering, Londres.**

Quiero agradecer a todas las personas que estuvieron conmigo en este proyecto:

Marcos Taranto, Esther Reitzes, Luis Cattán, Jaime Sasson, Laura Lublinerman, Boris Segal, Tatiana Kavlin, Pilar y Roberto Righi, Jeannette Dreifus, Marcelo Dauber, Rodolfo Henrique Fischer, Centro Cultural Kavlin, Víctor Mayes, Raquel Melamed, Bela Bursztyn, Salo Halegua, Renée y David Huino, Gabriel Aliskevich, Lucía Wainberg, Amalia Branaa, Sara Wainberg, Anna Claudia Gonzalez Macri, Ariela Benc, Jacobo Kirsch, Virginia Rial, Jeannette Dreifus, Ruth Schatz, John Reid, Mariana Rial, Gisel Bursztyn, Alejandra Abulafia, Laura Silva, Linda Schatz, Rodolfo Vidal, Ilana Lamstein, Polo Melhamed, Anita Wajner.

También un agradecimiento especial para Leo y toda mi familia, Laura Barzilai, Gerardo Goldwasser, Andrés Sanabria, Fabricio Ziliani, Gabriela Najson, Semita, Uzi, Ian, Amalia, Myriam Cúneo, Silvana Bergson, Rosario San Juan y a todos los músicos que participaron en el disco entregando su corazón y talento.



**Librillo disco Arvolera  
Sara Sabah  
Gira España**



#### Sara Sabah

Sara Sabah comenzó sus estudios de solfeo en la Escuela Municipal de Música "Vicente Ascone" y se formó en técnica de canto, violín, flauta travesera y dirección coral. Asimismo cuenta con estudios de la Escuela de Música Contemporánea "Berklee" y de técnica vocal. Participa regularmente como preparadora vocal para actores de la Comedia Nacional y teatro independiente. Como cantante integró el cuarteto vocal "La Otra", siendo además su arregladora y directora. Durante 9 años acompañó a Rubén Rada y ha colaborado con otros referentes de la música nacional como Fernando Cabrera, Jorge Schelleberg y Urbano Moraes en la grabación de más de 50 discos. Su carrera solista comenzó hace 10 años con *Album*, con canciones de su autoría. En el año 2011 lanzó *Conexión*, un disco con canciones originales a dúo con Juliano Barreto.

El disco *Cerca* se lanza en el año 2015. Allí Sara se muestra más como intérprete, cantando temas de autores que la han influenciado. En 2017, luego de una cuidadosa investigación y búsqueda del repertorio, llega *Arvolera*, un disco de canciones sefaradías.

#### Sara Sabah

Sara Sabah studied music reading at the Municipal Music School "Vicente Ascone" and received training in singing, violin, transverse flute and choir conducting. She holds a degree from Berklee School of Contemporary Music and another degree on vocal techniques. Sara regularly serves as vocal coach for the national theater company (Comedia Nacional) as well as for independent drama companies. As a singer, she was a member of the vocal quartet "La Otra", also as arranger and director. For 9 years, she was part of Rubén Rada's band. She has also lent her voice during the recording of more than 50 albums for other leading national musicians such as Fernando Cabrera, Jorge Schelleberg and Urbano Moraes. Sara Sabah's career as a solo singer started 10 years ago when releasing "*Album*", with her own creations. In 2011 Sara released "*Conexión*", a record with original songs as a duet with Juliano Barreto. "*Cerca*" was launched in 2015. There, Sara deploys her art as an interpreter, singing songs from various authors who have influenced her life.

In 2017, after a thorough research to find the repertoire, *Arvolera* will be released, a record with Sephardic songs.





**Catálogo-libro**  
**exposición Lucía Pittaluga**  
**Museo Nacional de Artes Visuales**





*What I am seeking with my art has not yet been revealed to me and I hope I never find it.  
I know less than what still remains for me to investigate. A tiny clue is immensity.  
Perhaps the smallest sign of doubt or loss of sense is enough,  
in a constant search for an "other" place, faced with the proliferation of contents.*  
Lucía Pittaluga

Lucía Pittaluga is an established and recognized Uruguayan artist who is in a permanent process of creative ebullience. Sometimes she does not put her work on show for a while but spends her time thinking, working, exploring and intensely experiencing things that enrich her inner world and prepare her for future exhibitions. She has always worked with great intensity, and if some time goes by without an exhibition this does not mean she has stopped creating; she goes in for competitions, Uruguayan venues, and prepares projects for grants.

She is notable for her highly original soft sculptures and her work with space, and she has also explored the possibilities of the web and film and done other kinds of installations of a more conceptual nature. She produces watercolors and drawings, and she has done a series of compositions on the life theme of pregnancy and motherhood from the perspective of a woman and a mother. She has been drawing all her life; it is an essential part of her being.

She inclines to compositions that are open and provoke questions in herself as well as in the viewer, and she strikes a nice balance between careful calculation and spontaneity. Her languages change, and she considers that each new work is autonomous. She engages in the creative process with complete freedom.

She sets about her artistic work like going into a labyrinth and the composition emerges as a questioning to which answers are rarely found. She maintains that "The work tries to be quicksand in constant change." She is interested in experimentation so she never pursues absolute truths, conclusions or fixed goals. She sees what she does in terms of work in progress. She does not believe she has the key or the password to what her work means, and she hopes never to find meanings because she prefers interpellations to definite affirmations. Her works are always enigmatic and generate mystery. She is a very reflective artist and she thinks and writes about her work, as in the extract below.



# Equilibrios

Catálogo-libro  
exposición Andrea Finkelstein  
Museo Nacional de Artes Visuales



Andrea Finkelstein  
Equilibrios

**Ministerio de Educación y Cultura**

**Ministro de Educación y Cultura**  
Pablo Da Silveira

**Subsecretaría de Educación y Cultura**  
Ana Ribeiro

**Director General de Secretaría**  
Pablo Landoni

**Directora Nacional de Cultura**  
Mariana Weinstein



Ministerio de Educación y Cultura | Dirección Nacional de Cultura

**Museo Nacional de Artes Visuales**

**Dirección**  
Enrique Aguerre

**Secretaría**  
Juan Baltayán y Cristina Marrero

**Gestión**  
Claudia Mera

**Educativa**  
Fabrício Guaragna y Rosana Rey

**Investigación y Curaduría**  
María Eugenia Grau

**Conservación**  
Eduardo Muñiz y Nelson Pino

**Registro**  
Osvaldo Gandoy y Zulily Lara

**Gráfica**  
Alvaro Cabrera

**Informática y Web**  
Eduardo Ricobaldi

**Medios Audiovisuales**  
Fernando Álvarez Cozzi

**Comunicación**  
Jimena Schroeder

**Biblioteca**  
Virginia Lucas

**Intendencia**  
Julio Maurente y Sergio Porro

**Vigilancia**  
Héctor Carol



Ministerio de Educación y Cultura



Museo Nacional de Artes Visuales

**Andrea Finkelstein**  
Equilibrios

**Textos**  
Enrique Aguerre  
María Eugenia Grau  
Manuel Neves

**Fotografías**  
Eduardo Balidzán

**Montaje**  
Nicolás Infanzón  
Andrea Finkelstein

**Diseño de catálogo**  
Gerardo Goldwasser

**Fotografía obra anterior**  
Eduardo Balidzán p. 50  
Estudio Domino p. 13, 35, 36, 41 - 49, 51, 58, 59, 61, 62  
Andrea Finkelstein p. 39, 53, 54, 57, 60  
Gerardo Goldwasser p. 55  
María López p. 1  
Luis E. Sosa p. 52

**Impresión**  
Gráfica Mosca  
Depósito Legal: 377.605  
ISBN  
978-9974-36-426-7

**Museo Nacional de Artes Visuales**  
Temas Gilberti 2283  
Parque Rodó, Montevideo, Uruguay  
T. +598 2 711 6054  
www.mnav.gub.uy

**Contenido**

8	Enrique Aguerre Director Museo Nacional de Artes Visuales
11	María Eugenia Grau Curadora
17	Equilibrios, Museo Nacional de Artes Visuales, 2020
35	Manuel Neves
65	Equilibrios, Museo Nacional de Artes Visuales, 2020
73	Equilibrios, Museo Nacional de Artes Visuales, 2020
86	Curriculum
90	Versión en inglés



A su vez, si nos detenemos en esa cartografía inestable, podemos reconocer también algunos elementos figurativos que muy sutilmente la artista coloca; estos representan esquemáticamente partes de cuerpos: sexos femeninos y vello púbico.

El formato predominante de la serie es apaisado y la forma general de los dibujos, que sugieren un mapa ondulado, podría insinuar que la serie experimenta con una nueva y renovada aproximación a la tradición del paisaje; pero la artista no aporta ningún elemento preciso que nos permita entenderlas desde la perspectiva de ese género menor de la pintura.

Asimismo, el título general de las obras que integran la exposición, *Sin título*, aunque aporta un grado de neutralidad que evita cualquier connotación narrativa o relacionada con una realidad externa a la obra misma, a la vez aumenta y añade un mayor grado a la ambigüedad e inestabilidad presentes y antes descritas.

Si repasamos brevemente la trayectoria de la artista encontramos que la idea de interacción de opuestos o contrarios es un elemento representado y vehiculado como significativo que atraviesa de múltiples formas toda su obra.

En su primera exposición individual llamada *Destino 1*, realizada en la Alianza Francesa en setiembre de 1997, Finkelstein presentó una ambientación en la que combinaba esculturas en cerámica y collages realizados sobre diferentes superficies que formaban tramas o *patterns* de pequeñas imágenes, como rostros femeninos o boletos de transporte público.

La exposición de forma general instauraba cierto tono dramático asociado a la memoria del Holocausto, evocado por las cerámicas que representaban diferentes calzados y por las imágenes de rostros amontonados. En ese sentido, el título de la exposición de carácter prospectivo se podía entender como una afirmación sobre cómo la dirección de la humanidad está ligada a ese evento trágico.

Sin embargo, este proyecto, de forma más sutil y a través de la escenificación de diversos elementos visuales, también vehiculaba la idea de opuestos y contrarios: intimidad y multitud, dolor y serenidad, banalidad y drama, individualismo y anonimato. Por lo tanto, la artista ensayaba una idea de destino, el propio y el de la humanidad, como algo que es consecuencia de la articulación y la relación de antagonismos y contradicciones. Igualmente, en la exposición *(Nadie me llama por mi nombre)*, presentada tanto en la Bienal del Mercosur como en la sala del Subte Municipal en los años 1999 y 2000, respectivamente, la artista continúa profundizando la idea de contrastes y opuestos, pero en este caso con elementos que no solo apelaban a lo visual.

La exposición, que nuevamente se presentaba como una ambientación o instalación, estaba compuesta por esculturas realizadas en una combinación de cerámica y alambre, y palabras esgrafiadas en las paredes de la sala.

Las esculturas, a las que podemos describir como amorfas, presentaban arrugas y pliegues de cerámica que terminaban en una suerte de velosidades metálicas.

PAGINA SIGUIENTE

*Nobody calls me by my name*, 2000

Movus

Instalación de medidas variables con piezas de cerámica esmaltada, con alambre





### EQUILIBRIOS

Sobre antagónicos y generativos

Andrea Finkelstein ha sostenido a lo largo de su carrera plástica, y en cada propuesta expositiva, un constante rigor formal y sobriedad, en consonancia con sus medios expresivos y en sus inquietudes e ideas. De estas se destaca el permanente interés de vínculos interpersonales —es artista y psicóloga—, los que devienen de manera ampliada en identidades heredadas y opcionales, en problemáticas sociales y de género. Esas constantes, en territorios de materialidad plástica, se manifiestan en su preferencia por elementos sencillos, con los que expresa emociones y conceptos. Atiende de manera minuciosa sus cualidades táctiles y metafóricas de: alambres, telas, cerámicas, tintas, grafitos, papeles —a los que les concede el permiso expresivo de una simple arruga—. Traslada la misma meticulosidad a la concepción del espacio y montaje de sus muestras. Cada uno de sus caminos plásticos, como un todo, los recorrió y recorre con una persistente tendencia a condensar recursos en sus resoluciones artísticas.

No obstante su particular adhesión al dibujo sobre papel o tela —los que también despliega en variedades de soportes como composiciones tridimensionales—, Finkelstein va transfiriendo el acto gráfico a diversos materiales en el espacio. Vaya a cuento su preferencia a la utilización del alambre, al cual concibe como una derivación de la línea dibujada y proyectada, e independiente, por fin, de su soporte tradicional. En ese sentido no podemos dejar de conectar algunas de sus creaciones con las indagatorias que sobre el mismo material realizó otra gran artista, la señora Gego,<sup>1</sup> en Venezuela, con la particularidad de que Finkelstein acentúa el punto de partida de sus alambres en estructuras de cerámica. Por tanto, constituye una plataforma orgánica desde donde se despliegan alambres al espacio. Entre su largo recorrido de composiciones con ese material, citamos su serie *bicicletas*, o los objetos MOVUS, esos elementos plásticos de claras connotaciones sexuales, que se incluyen en sus investigaciones acerca de la línea y su potencialidad a través de medios heterodoxos. El alambre en esos objetos constituía un elemento asociado a lo corporal. Dicho material, adosado a estructuras cerámicas con sus connotaciones procesuales de tierra, fuego de cocción, colaboraban en otorgar a esas instalaciones fuertes características orgánicas con significados sociales y de género. Es frecuente ver en el conjunto de su obra la inclusión de palabras. Las expone en catálogos de sus muestras, conforman su obra, en tanto configuran reflexiones en prosa poética que se involucran conscientemente en su proceso creativo, de manera que vie-

<sup>1</sup> Gertrud Goldschmidt (Hamburgo, Alemania 1912-Caracas, Venezuela, 1994). Su producción artística se centró en obra gráfica y tridimensional de carácter estructural y orgánico; utilizó el alambre como línea en el espacio.

PAGINA ANTERIOR

Sin título. Lápiz de grafo. Detalle de foto p. 26.



*Un libro.* Libro de artista.  
Papel, 20 x 13 x 3 cm



*De la Periferia a la ciudad, 2007.*  
Cerámica con alambre y adhesivos, 5 x 2 cm por pieza  
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.





Catálogo-libro  
exposición Martín Verges  
Museo Nacional de Artes Visuales

LA NOSTALGIA  
DE LOS MATERIALES

Martín Verges Rilla

Junio-Agosto, 2014  
Museo Nacional de Artes Visuales



mundo de la naturaleza, de los árboles y de los bosques. También abre otros márgenes para la incredulidad, la vacilación y la conjetura. Aúna representación con imaginación. En la exposición que realizó en 1999 en el Centro Municipal de Exposiciones ya en la propuesta inicial hay un sistema de razonamientos y expresiones de compleja contraposición.

Ha hecho asimismo propuestas de índole más conceptual, al especular con referentes que requieren una lectura más compleja. Eso sucede con su particular versión de la obra culminante de Jean Auguste Dominique Ingres, *La apoteosis de Homero* (*La apoteosis de Homero, según Ingres, tinta, témpera y acrílico sobre lienzo. 324 x 248 cm.*) Esa obra fue exhibida en la Galería Lezian Keplost, un espacio de arte alternativo y eventos expositivos creado y dirigido por el artista uruguayo Osvaldo Cibils que funcionó entre 27 de abril de 2002 y 27 de setiembre de 2002.

En sus palabras, «la idea era subvertir el mundo clásico con elementos no clásicos». Por ello recreó en forma idiosincrásica el célebre cuadro con sellos de imágenes de moscas. Desacraliza la obra tan clásica, dedicada a tantos personajes célebres. Esos sellos van generando las imágenes que se pueden ver de lejos.

El cuadro original de Ingres intenta demostrar que con el arte se inmortalizan las personas. Las imágenes de las moscas de Verges Rilla demuestran lo contrario: inquietud, muerte de insectos, destrucción de lo clásico. La contradicción de alabar y destruir o burlar. Estos insectos muestran esos elementos clave de su trayectoria que son la inquietud, la contradicción de la composición armónica y la *vanitas* y el *memento*.

Otro elemento de proximidad es que Verges Rilla suele romper las imágenes para fragmentarlas, borrarlas, superponerles grafismos, desfigurarlas o agregarles rasgos que las apartan del canon de la belleza clásica, como ya lo hizo en *Tan lejos y tan cerca* en la Primera Bienal del Mercosur cuando solo tenía 22 años. Luego lo continuó en otras series y ahora lo hace con los dibujos de árboles y bosques. En la exposición de 1999 en el Centro Municipal de Exposiciones, en las obras en blanco y negro domina muchas veces la pincelada gruesa y gestual del expresionismo abstracto, las manchas se intensifican y los rostros devienen cada vez más enigmáticos, misteriosos y evocativos. En algunos casos la figura es tan fantasmática que desaparece atrás de las manchas. En otros, queda invadida por la negritud. En ocasiones la imagen queda completamente destruida y la invade el azar de las manchas y del automatismo de los juegos pictóricos. El esquema del retrato se rompe y el punto de origen queda más remoto que en sus obras anteriores. La alteración es un tema clave, así como lo son las alternancias y las paradojas.



*La Apoteosis de Homero según Ingres.*  
Tinta, témpera y acrílico sobre lienzo.  
324 x 248 cm.  
2001-2002

*The apotheosis of Homer by Ingres*  
Ink, gouache and acrylic on canvas.  
324 x 248 cm.  
2001-2002.



*Mientras Apolo no está.*  
Pastel sobre papel kraft.  
140 x 100 cm.  
2020.

*While Apollo is away*  
Pastel on kraft paper.  
140 x 100 cm.  
2020.

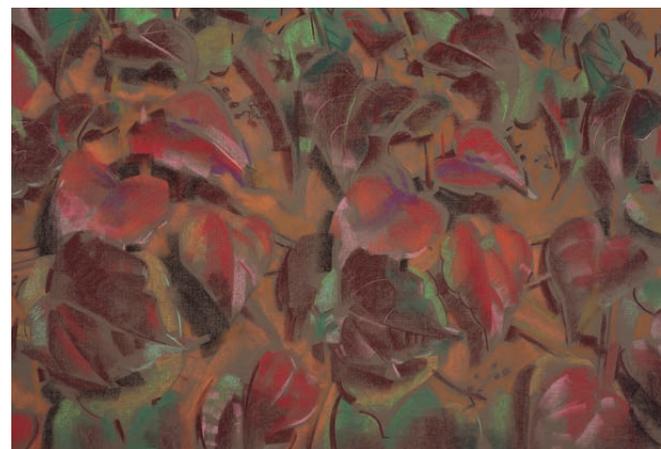
En *La apoteosis de Homero* de cerca solo se ven las manchas dejadas por los sellos que crean una ilusión óptica y actúan como un conjunto inquietante y perturbador. En cierta manera eso también sucede en esta serie de árboles y bosques. De lejos se puede reconstruir las imágenes, de cerca son trazos y superficies.

Los recursos de contradecir la representación surgen también en la serie «Los Pinochets». En ella aparecen seres poderosos inspirados en el sangriento dictador Pinochet, de Chile, y en el cuento Pinocho (narices muy largas, finas y siniestras singularizan los personajes). A través de diversas figuras Verges Rilla reflexiona sobre la crueldad, hipocresía, falsedad, engaño y fraude en los Pinochos/Pinochets de este mundo y a la vez en algunas obras de esa serie como las que integran su muestra en Plataforma MEC Plan Fénix: «Los medios» (2009) y las que continuó posteriormente. Desafía varios aspectos de la representación. Interrumpe las imágenes con gestos, grafismos, manchas y deja rostros sin terminar, apenas esbozados entre diversos trazos o los transforma en un *pattern* repetitivo pequeño que de lejos parece abstracto: recién de cerca se ven las formas y figuras. Sucede eso en *Sin título*, acrílico sobre tela, 200 x 200 cm, 2009; en *Sin título*, lápiz de color sobre papel 60 x 90 cm, 2010, para citar dos ejemplos. En *Mientras Apolo no está*, pastel sobre papel 140 x 100 cm, 2010, los rostros se entremezclan con hojas y ramas de la naturaleza y la percepción hace que se confundan unos con otros. Verges Rilla parece hacer alusión a la canción popular de las rondas infantiles *Juguemos en el bosque mientras el lobo no está*, pero al mencionar a Apolo en el título se refiere al dios griego del sol y la luz de la verdad. Gracias a él los hombres son conscientes de sus pecados y pueden purificarse; regía las leyes de la religión y las constituciones de las urbes, era símbolo de inspiración profética y artística. Los personajes maléficos creados por el artista están muy lejos de Apolo.

Tampoco es una novedad la violencia gestual y el uso del blanco y negro. Empleó ya en algunas obras la violencia gestual de las pinceladas sumadas a zonas puntillistas y de manchas. Trabajó en algunas series con un reduccionismo cromático total: blancos, negros, grises. Ambas características se pudieron ver en las muestras del Centro Municipal de Exposiciones, en el Premio Paul Cézanne y en la exhibición del Ministerio de Educación y Cultura (mec).

*Enredadera en Obligado 1250*  
Pastel sobre papel Ingres Fabriano  
100 x 70 cm.  
2013.

*Vine at Obligado 1250*  
Pastel on Ingres Fabriano paper  
100 x 70 cm.  
2013.





Cuando los visitantes se encuentran con las nuevas obras de Martín Verges Rilla en la exposición que realiza el Museo Nacional de Artes Visuales (mnav) pueden pensar, en primera instancia, que el artista ha realizado un cambio profundo. Porque en lugar de retratos y variantes de rostros humanos se encuentran con una serie de dibujos en blanco y negro dedicados a árboles y bosques. Empero, el cambio está en el motivo que aborda: temas de la naturaleza. Pero no se registra el alejamiento de sus series anteriores en la esencia de su discurso estético.

Martín Verges Rilla continúa plasmando reflexiones sobre la pintura, la verosimilitud, la verdad, la ilusión, el control y el descontrol y las posibilidades y limitaciones de asimilar la realidad.

Aparición y desaparición, belleza y monstruismo, representación y abstracción, representación y automatismo, blanco y negro, cromatismo y uso del blanco y negro, alto y bajo, pequeño y grande, lleno y vacío, figura y sombra, calidez y fealdad, vida y muerte, sueño e insomnio, quietud y alteración, cuerpo y forma invertebrada, ser natural y ser humano, naturalismo y realidad imaginada son algunos de los sistemas paradójicos que siguen siendo explorados por este artista fascinado por los contrastes y las ambigüedades.

Esta vez se dedica a árboles y bosques pero esencialmente prosigue con sus reflexiones artísticas y sus expresiones ya evidenciadas en sus retratos.

<sup>1</sup> El árbol que mueve a algunos a lágrimas de felicidad es en los ojos de otros sólo una cosa verde que se interpone en el camino. Algunas personas ven la naturaleza como algo ridículo y deforme [...] y aun algunos no ven la naturaleza. Pero para los ojos de la persona de imaginación la naturaleza es en sí imaginación.



*Sin Título.*  
Pastel sobre Canson Mi-Teintes.  
21 x 28,7 cm.  
2005.

*Sin Título (Detalle).*  
Acrílico sobre lienzo.  
200 x 200 cm.  
2009.

*(Untitled)*  
Pastel over Canson Mi-Teintes.  
21 x 28,7 cm.  
2005.

*(Untitled, detail)*  
Acrylic on canvas.  
200 x 200 cm.  
2009.

#### Árboles

Los árboles jugaron siempre un papel estelar en la Historia del Arte. Casi todos los artistas en algún momento de su trayectoria los han estudiado, bocetado, dibujado, pintado o fotografiado. Y algunos les han dedicado series completas como Claude Lorrain, William Turner, Richard Wilson, William Blake, Paul Cézanne, Van Gogh, Piet Mondrian, Henry Moore, Louise Bourgeois, William Kentridge, Tacita Dean, Thomas Cole, Magdalena Abakanowicz, Andy Goldsworthy, David Hockney, entre tantos otros.

Martín Verges Rilla se inserta en esa tradición desde un punto de vista idiosincrásico. La idea primaria surgió cuando estaba visitando un bosque de Rocha, cerca de La Pedrera. Aunque las representaciones y dibujos imaginativos de esta exposición no son de aquel paraje sino fundamentalmente de Montevideo, el bosque de Rocha fue sobre todo un detonador para empezar esta serie. Verges Rilla tuvo allí una especie de visión de cómo podría ser una próxima serie creativa.

Cuando comenzó a abordarla recorrió las calles de Montevideo y se encontró con especies que le llamaron mucho la atención en diversos emplazamientos de la ciudad: el estacionamiento del Estadio Centenario, enfrente de la Casa de Gobierno, ejemplares en diversas plazas y veredas. Registró en bocetos acacias, plátanos, timbós, tilos, sauces, eucaliptos. Dibujó del natural, sin otros referentes y no utilizó fotografías. Cada árbol bosquejado tiene una anécdota, un relato de cómo fue el encuentro y qué fue lo que le llamó la atención. Como un artista tradicional bocetó y dibujó al aire libre, enfrente del tema, *sur le motif* y en *plein air*.

Dispone esos primeros bocetos y estudios uno al lado del otro formando una composición, lo cual genera una continuidad especial y una configuración visual.

A partir de esos estudios del natural inicia una serie de dibujos de enorme tamaño. A medida que crea nuevas obras se interna en el terreno de la imaginación.

#### Estudio del timbó

Nudos y formas retorcidas, elementos vivientes, irregulares y variables, con formas plenas de accidentes, con sus cambios y asimetrías atraen a Verges Rilla cuando observa el timbó protagonista de un gran dibujo. Se entrega gozoso a las expresiones orgánicas de la naturaleza. Su ojo se ve imantado por los flujos y la flexibilidad de lo biomórfico frente a este



*Pino en Rocha.*  
 Pastel sobre papel  
 papel esbozo Canson XL.  
 29,7 x 42 cm.  
 2014.

*Pine tree in Rocha*  
 Pastel on paper  
 Canson XL sketching paper.  
 29,7 x 42 cm.  
 2014.

*Pino en Rocha.*  
 Pastel sobre papel  
 papel esbozo Canson XL.  
 29,7 x 42 cm.  
 2014.

*Pine tree in Rocha*  
 Pastel on paper  
 Canson XL sketching paper.  
 29,7 x 42 cm.  
 2014.





*Timbó en Avila, Venzanos n (Detalle)*  
Carbón de Timbó sobre papel  
"C" A Grain Canson.  
225 x 350 cm.  
2014.

*(Timbó tree on Benzano Ave. w/n., detail)*  
Timbó charcoal on "C" A Grain  
Canson paper.  
225 x 350 cm.  
2014.



*Tomando medidas para Un Largo Camino a Casa.*  
 Facultad de Veterinaria Universidad de la República.  
 14 de Agosto de 2003.  
 fotos: Guille Stoll y Martín Verges Rilla.

*(Taking measures for A Long Way Home)*  
 School of Veterinary Universidad de la República (Uruguay).  
 August 14, 2003.  
 photos: Guille Stoll and Martín Verges Rilla.



*Un Largo Camino a Casa.*  
 Lana.  
 Dimensiones variables.  
 2014.

*(A Long Way Home)*  
 Wool.  
 Variable dimensions.  
 2014.



Catálogo-libro  
Forjando Memorias  
Grupo de Estudios en Artes Aplicadas a la  
Arquitectura  
con valor Patrimonial

# I EL TRABAJO DEL HIERRO

I EL TRABAJO DEL HIERRO

## El metal a lo largo de la historia

En la cultura humana, el conocimiento de los metales y de las formas para trabajarlos señalaron el avance de la civilización en el dominio de las materias primas que ofrece la naturaleza. Sobre la importancia que el metal adquirió, dio testimonio a principios del siglo XIX el denominado "sistema de las tres edades" del danés Christian Jürgensen Thomsen, quien calificó los hallazgos arqueológicos como pertenecientes a la edad de la piedra, del bronce o del hierro (Daniel, 1986). Esta clasificación se basó en el material más característico de cada época y que supuso un salto en las habilidades de diversas culturas.

El uso de los metales y en particular el del hierro ha acompañado el desarrollo de las actividades del ser humano, al punto que los cambios provocados a partir de su conocimiento marcaron profundas mutaciones tecnológicas, siendo protagonista de hitos a lo largo de la historia de la humanidad.

Sin embargo, el manejo del hierro no fue patrimonio de todas las civilizaciones antiguas, siendo para algunas de ellas un material exótico. El antiguo Egipto conoció las técnicas para el trabajo del cobre, el bronce, la plata y el oro, pero no explotó yacimientos de hierro. En la tumba de Tutankamón se encontró un puñal con hoja de hierro cuya factura se atribuyó a los hititas, pueblo con el cual mantenían relaciones comerciales y que estaba más familiarizado con el trabajo de este metal. Si bien las piezas más refinadas se hacían en Egipto con oro y plata, también se conocen amuletos y figuras de bronce. A su vez, los egipcios se distinguieron por el uso de una aleación llamada "electro", combinación de oro, plata y cobre. El armamento se fabricaba con bronce, un metal más blando que el hierro. La incorporación de trabajos en metal a la arquitectura se basó en la aplicación de chapas a los "piramides", —forma de pirámide en lo alto de los obeliscos—, y a las puertas de los templos.



Imagen del Tratado de  
de agricultura  
de Georgius Agricola,  
1556

La fragua de Vulcano por Diego Rodríguez  
de Silva y Velázquez.  
Óleo sobre tela, 223 x 290 cm, 1630.  
Museo del Prado, Madrid.





Portón de acceso. Quinta de Raffo, hoy Museo Blanes. Caparro, 1870.  
Armadón estructural y paneles

88

bilidad del conjunto y asegurar los puntos de unión con los restantes elementos. Acompañan frecuentemente a este armazón estructural general paneles y elementos ornamentales singulares que completan los espacios, reconstruyen los diferentes planos de las piezas al mismo tiempo que construyen con su trazado y motivos los elementos decorativos principales.

Eugène Viollet le Duc (1854) en su diccionario razonado de la arquitectura facilita el reconocimiento del armazón estructural y los paneles al estudiar detalladamente una de las rejas de la catedral Notre Dame de Pay considerada para el autor como un ejemplo destacado de herrería de la Edad Media. En nuestro medio, pueden identificarse cada una de las partes mencionadas en múltiples ejemplos. En el caso del portón de acceso al Museo Blanes es posible reconocer en sus hojas móviles el armazón estructural perimetral conformado por parantes verticales de sección cuadrada y travesaños en planchuela de sección rectangular dividiendo dos sectores. El inferior se compone de una faja con motivos circulares y una serie de planchuelas que siguiendo diagonales se entrecruzan regularmente. El superior, limitado inferior y superiormente por la misma franja de motivos circulares que el panel inferior está dominado por barras de sección circular decoradas por macollas a media altura y rematadas por puntas de lanza.

Esta forma de construir las grandes piezas por paneles unidos al armazón estructural permite inferir la secuencia de armado del conjunto y conduce a observar diversos aspectos de interés. El primero de ellos responde a la modulación de los paneles que explica el trabajo en serie que se lleva adelante cuando se trata de cubrir grandes extensiones o cuando es necesario resolver piezas complejas en que el despiece debe ser cuidadosamente estudiado. En tal sentido resultan de interés los datos acerca de cantidad y tipo de piezas, además de las secciones de barras empleadas que se incorporan en los catálogos de los grandes talleres, acompañando los dibujos de las piezas, como el que se muestra en la figura siguiente.

89



Edificio London Paris. Adams, 1905

II HERRERÍA ARTÍSTICA EN URUGUAY



Jockey Club. Carré, 1920

Un ejemplo significativo es el Palacio Piria (Isola y Armas, 1928) en la calle Treinta y Tres de la Ciudad Vieja, un edificio de apartamentos para renta y oficinas que utiliza recursos cercanos al clasicismo en su composición como la organización tripartita, la simetría y la *loggia* que remata el edificio en su último nivel. Sin embargo, elementos ornamentales como la herrería artística, los bajorrelieves y acanalados lo posicionan dentro del art déco. En el caso de la ornamentación aplicada en hierro, balcones curvos y barandas metálicas se componen de espirales, rombos, líneas rectas y onduladas que se entrecruzan.

Su puerta de acceso, a través de la que se divisa el hall que también ofrece una lectura art déco, tiene un tratamiento muy particular y en la que se observa la influencia de la puerta de Georges Vinant para el Pabellón de Correos y telégrafos la Exposición de París. No es de extrañar que se haya tomado ese modelo si se considera que esa puerta aparece en uno de los catálogos sobre herrería artística vinculada a la exposición de París, que se encontraron en la biblioteca de la FADU. La fecha del permiso de construcción de este edificio data de 1928 y como mencionamos se tiene la certeza que los catálogos estaban en el país en 1927 y eran accesibles al público.

El diseño de la puerta de hierro y vidrio es casi idéntico a la de Vinant con la diferencia de que el paisaje aéreo sobre el dintel en el caso de la francesa estaba vinculado al programa del edificio con postes del telégrafo. En el caso del Palacio Piria, el paisaje diseñado en metal está reformulado combinando motivos abstractos y figurativos propios de la modalidad déco.

Este edificio al que en el inventario de Ciudad Vieja de 1983 se le había asignado un grado 0 de protección patrimonial, o sea cuya sustitución se consideraba beneficiosa, pasó en el año 2000 a obtener un grado 3: edificio que debe ser conservado.

Este cambio de valoración lo han experimentado varios edificios de inspiración art déco, como los anteriormente mencionados, que no fueron estimados

Palacio Piria. Isola y Armas, 1929



**INSTITUTO ALFREDO VÁSQUEZ ACEVEDO**  
José Enrique Rodó 1875, Montevideo

DATOS GENERALES

**A**

**ORIGINALES DEL EDIFICIO**

**Año:** 1905-1911  
**Propietario:** Estado Uruguayo  
**Programa:** Educativo  
**Permiso de Const. S/d**  
**Arquitecto:** Alfredo Jones Brown  
**Constructor:** MCP  
**Herrero / Artista:** Andrés Mang

**RESEÑAS DE AUTOR**

**Arquitecto:**  
Alfredo Jones Brown (1876-1959).  
Director de Arquitectura del MCP,  
responsable del primer programa de  
edificación escolar. Diseñó la Escuela  
Alemana y el Edificio Rex, entre otros.

**Herrero / Artista:**  
Andrés Mang, instaló en  
1895 su taller de los mayores en  
Montevideo.  
Obras: AFE, Hospital Español, Teatro  
Urquiza, entre otros.

**INTERVENCIONES  
POSTERIORES**

**Año:** 2009  
**Propietario:** Estado Uruguayo  
**Programa:** Educativo  
**Permiso de Const. S/d**  
**Arquitectos:** Francisco Collet,  
Diego Neri  
**Arquitectos:** Programa MEMFOD,  
Beatriz Tanca

**Restaurador:** S/d

**RESEÑAS DE AUTOR**

**Arquitectos:**  
Collet-Neri: Diseño y restauración  
-con énfasis en espacios sacros-. Inter-  
vinieron las Catedrales de Montevi-  
deo, Canelones y Florida, entre otros.  
Programa MEMFOD: Oficina de  
arquitectura ANEP Codicen.



**OTROS DATOS DE INTERÉS**

**Protección patrimonial:**

MHN  BID  BIM  CPP

**Características generales del edificio:**

Ocupa una manzana céntrica al lado del  
edificio central de la Universidad. Con  
una estructura de claustro de doble patio,  
se resuelven en tres niveles los requisitos  
funcionales de enseñanza secundaria,  
en una composición de base académica.  
Se incorporan recurrencias formales del  
repertorio lingüístico del art nouveau,  
especialmente de la corriente austríaca.  
Este lenguaje se observa en los diversos  
elementos ornamentales que se encuentran  
en el edificio, entre los que se destacan los  
detalles de herrería.



de obtención del metal y no debe confundirse con el hierro forjado que alude a una técnica de trabajarlo.

Finalmente, resulta de interés mencionar el excepcional desarrollo registrado a partir del convertidor desarrollado por Bessemer a fines del siglo XIX en la producción de distintas variantes de aceros con propiedades mecánicas y químicas superiores a la de los hierros que los antecedieron.

Con relación a las técnicas tradicionales para dar forma o fabricar piezas de hierro en caliente, se reconocen principalmente dos: la forja y la fundición. Ambas, han sido empleadas desde los comienzos del uso del hierro como metal y al igual que la producción de éste, su evolución ha sido diferente dependiendo de las distintas civilizaciones y temporalidades. En la actualidad las dos continúan vigentes, en el caso de la forja, la técnica mantiene los procedimientos, herramientas y habilidades asociadas al oficio y saber del herrero con una impronta más tradicional. Por su parte la fundición ha incorporado nuevos materiales.

La forja requiere en primer lugar del calentamiento del metal para llevarlo a su estado de deformación plástica a partir del cual y por efecto de la aplicación de fuerzas se consigue dar forma, hacer perforaciones, dividir o unir barras. Forjar insinúa tiempo, destreza manual, herramientas específicas y un vasto conocimiento acerca del comportamiento del material en sus distintos estados.

Los elementos fundidos se obtienen vertiendo hierro derretido en moldes especialmente diseñados para obtener la forma deseada. Durante la Revolución Industrial se instalaron en países como Inglaterra y Francia gran cantidad de fundiciones que permitieron abastecer la enorme demanda de piezas utilitarias, estructurales y decorativas gracias a la posibilidad de reproducir moldes.

El proceso requiere en primer lugar del diseño y de la ejecución del modelo a duplicar (el positivo del molde) para lo cual se empleaba madera, yeso, cobre, zinc u otros dependiendo del formato de la pieza y de la cantidad de usos esperados.

El molde tradicionalmente se conformaba en el piso o en una caja de made-

#### EL TRABAJO DEL HIERRO



Fundición de hierro

ra que contenía una mezcla de arcilla y otros componentes, capaz de mantener la forma a moldear y de resistir las altas temperaturas del hierro. Según sea la forma, el molde se compone de dos mitades las cuales una vez cerradas deben conformar un vacío correspondiente al negativo del modelo. Si además la pieza es hueca requiere de un núcleo o noyo para definir el espesor. También se deben prever orificios para verter el metal derretido y permitir la salida del aire. Una vez colado el hierro y enfriado, se desmolda cuidadosamente y con la ayuda de cinceles se retiran las rebabas.

El destacado arquitecto francés Charles Garnier (1825-1898), defensor de la capacidades del hierro fundido, afirmaba que los logros obtenidos por las fundiciones permitían crear piezas de excelente calidad artística, que alcanzaban la perfección de las mejores esculturas de bronce. La Ópera de París (1875) es un fiel reflejo del uso intensivo y de calidad de este material.



Catálogo-libro  
Ornamento y Memoria  
Valor Patrimonial de las fachadas  
en la Arquitectura Uruguaya



## Ornamento y memoria

VALOR PATRIMONIAL DE LAS FACHADAS  
EN LA ARQUITECTURA URUGUAYA  
MONTEVIDEO ENTRE 1870 Y 1940

ERNESTO BERETTA | MIRIAM HOJMAN | GIANELLA MUSSIO  
TATIANA RIMBAUD | CAROLA ROMAY | VERÓNICA ULFE

MEMORIA  
ORNAMENTAL  
EN  
LA  
CIUDAD

#### Montevideo suntuosa

Las calles de Montevideo presentan una imagen conformada por edificios cuyos elementos ornamentales responden a las distintas visiones estéticas —y éticas— de la cultura de diferentes épocas. La utilización masiva de elementos ornamentales artesanales aplicados a fachadas puede ubicarse entre las últimas décadas del siglo XIX —en correspondencia con el gran desarrollo artesanal producto de las intensas corrientes migratorias de la época— hasta los años cuarenta del siglo XX. Este fenómeno se enmarca en un país joven con una sociedad en transformación, donde la arquitectura se consolida como una de las manifestaciones de la cultura más trascendentes realizadas por el hombre.

Sin embargo, la ornamentación en la arquitectura uruguaya se desarrolló tímidamente desde el siglo XVIII, aunque de esa producción se conservan actualmente muy pocos testimonios. Montevideo, concebida inicialmente como plaza fuerte, debió muchas de sus obras a los ingenieros militares de la corona, más interesados en los aspectos prácticos y en la solidez de las edificaciones que en su ornamentación.

Además, al tratarse de una población de valores austeros, con sectores pudientes vinculados a las grandes propiedades territoriales y al comercio pero sin títulos nobiliarios y alejados de los grandes centros artísticos virreinales, la ornamentación escultórica y pictórica realizada en plaza fue puntual. Por otro lado, la etapa de primer crecimiento de la ciudad se engloba dentro del reformismo del despotismo ilustrado borbónico que estableció como modelo arquitectónico el estilo neoclásico. La sobriedad y la escasa ornamentación del modelo resultaba también más práctica y económica. La capilla del Hospital de la Caridad (hoy Hospital Maciel), las fachadas del Cabildo y de la Catedral, y la Puerta de la Ciudadela ejemplifican esta característica.

Avanzado el siglo XIX se produjo un intenso crecimiento poblacional ocasionado por los frecuentes arribos migratorios. Los inmigrantes desempeñaron



Esquina de las calles Rincón y Juan Carlos Gómez, anterior a 1901

y seis o más edificios en construcción, muchos de ellos de altos. Las grandes zanjas que existían hace algún tiempo por esa parte de la ciudad han desaparecido como por encanto y en su lugar se ven bonitas casas de arquitectura moderna (La ciudad nueva aumenta, julio de 1861).

Se estableció de esta forma, además, un contraste con los modos de vida tradicionales, asimilados a la barbarie y al salvajismo:

Al dejar Montevideo parece que nos sumergiéramos de golpe de la más alta civilización de la época actual a la semibarbarie de la Edad Media. La muy hermosa ciudad, con sus plazas, bulevares, clubs, teatros, tranvías y toda clase de lujo y comodidad no difiere en nada de una gran capital europea; no hay nada en la indumentaria o costumbres del pueblo que los distinga de los habitantes del viejo mundo (Christison, D., 1880, citado en Museo Histórico Nacional [MHN], 1977, p. 686).

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX se profundizó el proceso de modernización, acompañado por una profunda transformación en la sociedad. Se produjeron importantes cambios en los valores y las costumbres cotidianos que siguieron el proceso de inserción del país en el mercado mundial.

Este período se caracteriza por el crecimiento demográfico y el descenso de la mortalidad, novedosas legislaciones laborales, la jerarquización del Estado sobre lo privado, el orgullo olímpico, la reforma moral, la secularización y la idea de cercanía social, entre otros factores (Caetano, 2000). Además, se alimentó el culto a la excepcionalidad a nivel mundial y con énfasis en el escenario latinoamericano: «una experiencia impar en el cuadro de las casi veinte naciones que al sur de los Estados Unidos cumplan a tropezones su trayectoria histórica» (Real de Azúa, 1964, p. 21).

Los sectores dominantes —clases altas, empresarios y gobiernos— propiciaron el impulso de Montevideo como ciudad a la europea en cuanto a su desarrollo urbanístico y su arquitectura pública y privada. También adherían a la idea

Taller Alonzo



de Montevideo como ciudad turística y balnearia, en la cual la calificación de los espacios públicos, parques y lugares de ocio eran muy importantes. La capital se enmarcaba en el proyecto de país modelo, con una sociedad cosmopolita, joven y pujante, a todas vistas afrancesada.

Batlle y muchos de los dirigentes colorados que lo apoyaron en el 900 privilegiaron con mucha fuerza el proyecto de refundar Montevideo. [...] Se buscaba que la capital del país modelo fuera ella misma modélica, en términos de expresión acabada de modernidad, belleza, y hasta grandiosidad republicana, nunca imperial. [...] Al igual que en el plano ideológico, cultural y educativo, la matriz de esa reforma urbana era francesa, hubo muchos arquitectos europeos de gran destaque entre quienes construyeron materialmente esa nueva ciudad (Caetano, 2012, p. 29).

La apariencia de la fachada era de tal magnitud que su ornamentación era analizada en todos los permisos de construcción solicitados para edificar en Montevideo. Los proyectos podían ser observados o rechazados por la Comisión de Estética creada para ello si esta consideraba que la fachada no correspondía con los criterios de belleza valorados en la época. La ornamentación jugó un papel primordial en la imagen de esa ciudad moderna.

En Uruguay se consolidó una matriz ciudadana sólida y perdurable sustentada por una síntesis republicana y laica. El batllismo impulsó una estrategia de reforma y transformación hacia una sociedad moderna. Los avances técnicos se sucedían a gran velocidad en Montevideo —electricidad, automóvil, cines, etc.—, y colaboraban para instalar la sensación de cambio vertiginoso, de *avant-garde*, con la mirada puesta en el futuro. Sin embargo, esta transformación fue híbrida y se manejó en una constante dialéctica entre cambio y permanencia, donde la contradicción entre modernidad y tradición se resolvió sin enfrentamientos.

La aceptación de una modernidad permisiva, con cierta persistencia del eclecticismo, se vio reforzada por el pensamiento de intelectuales como José



Talleres de la Compañía de Materiales de Construcción, para la construcción del Palacio Legislativo, 1915-1925



Balustrada en acceso

el antepecho, su función no es esa, sino simplemente completar el sector vacío bajo aquel. La tradición indica que los balaustres se separan a una distancia igual a medio ancho de la pieza, aunque evidentemente esta regla no siempre es respetada y pueden verse balaustres colocados uno contra el otro o separados en proporciones que superan la regla tradicional.

Los pilones macizos que flanquean la sucesión de balaustres son quienes reciben el peso del antepecho y están en general también ornamentados en

Tamborillo en forma  
de frontón curvo con  
típano ornamentado



Iglesia de San Juan Bautista.  
Durán Gassini y Durán Veiga, 1917

**PORTADA CEMENTERIO CENTRAL**  
Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ORNAMENTOS. DATOS GENERALES  
EN FACHADA

**B**

FICHAS DE REGISTRO

**OBSERVACIÓN**

Material de terminación general:

Mortero sin pintar

Mortero pintado

**ESTADO DE CONSERVACIÓN:**

Bueno  Aceptable  Malo

**RELACION ORNAMENTO-  
ARQUITECTURA SOPORTE:**

El conjunto ornamental acompaña el carácter clásico del edificio. Las distintas imágenes se asocian al relato religioso cristiano. El ornamento central ubicado en el eje de simetría riga la fachada sobre la puerta principal. Es un relieve figurativo enmarcado en un medallón circular y varias formas tetralobuladas concéntricas, una de ellas perlada.

**ELEMENTOS (FORMA):**

Antropomorfía  Vegetal

Animal  Abstracta

Otro

**ELEMENTOS (COLORES):**

Monocromático (gris)

**TÉCNICAS:**

Esgrafado  Relieve

Taller  Obra

**RELATO ICONOLÓGICO:**

Nacional  Indígena  Religioso

Mítico  Hermético  Decorativo

**VALORACIÓN ICONOGRÁFICA-  
ICONOLÓGICA:**

En el remate de la fachada al centro, una escultura con la imagen de Dios Padre recogiendo a su hijo muerto, mármol de Juan Manuel Ferrari, sustituyó al campanario original. A sus costados cuatro arcos que funcionan como mediadores divinos. Los dos de los extremos tienen las alas extendidas, representan la resurrección y los otros dos con las alas plegadas, la reflexión. Sobre la puerta principal, un medallón con un relieve de Dios Padre con sus brazos abiertos en clara alusión a la recepción del alma de los muertos (Barriola y Mendizábal, 2015).

**Bibliografía:**

Barriola, Rey y Mendizábal.  
Montevideo Afuera. Montevideo: El País, 2015.





BOTÓN



BOTÓN



CAPIEL



CAPIEL



CAPITEL



CHAMBRANA



CLAVE



CLAVE

**BOTÓN**

Elemento ornamental circular que recuerda el fruto de un castaño de la India abriéndose. Se lo denomina también *botón de flor*. Por extensión, se aplica a todo ornamento circular de dimensiones reducidas y relieves concéntricos.

**CAPIEL**

Elemento ornamental colgante, en forma de lágrima o sucesión de hojas apiladas. Se lo emplea frecuentemente en los capiteles, cayendo sobre el fuste de la columna o directamente sobre el paño.

**CAPITEL**

Parte superior de la columna o palastra que contribuye a determinar el orden arquitectónico. Heredados del mundo clásico son el capitel dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto. El eclecticismo sumó capiteles nuevos inspirados en la arquitectura egipcia, como el lotiforme o de fantasia, que puede incorporar figuras animales o humanas o combinar sucesión de molduras diversas.

**CHAMBRANA**

Conjunto de molduras y ornamentos que acompañan el perímetro de puertas y ventanas. Puede desbordarlo y extenderse sobre el paño.

**CLAVE**

Pieza central con forma de cuña en la culminación del arco. En su origen, de carácter funcional, ya que mantiene al resto de piezas o dovelas en su lugar. Se constituyó como elemento ornamental al añadirsele motivos animales y vegetales. Por extensión se denomina así a todo

elemento decorativo con esta forma situado encima de una puerta o ventana.

**COPÓN**

Elemento ornamental en forma de cilio o copa de grandes dimensiones utilizado como ornamento sobre balaustradas o en nichos. Puede ser liso o estar decorado con escenas y elementos de la fauna, la flora y la mitología.

**CORNUCOPIA**

Motivo ornamental que reproduce el mítico cuerno de la abundancia —el cuerno que, jugando, el dios Zeus, siendo niño, arrojó a la cabra Amaltea—. En compensación, el dios atribuyó al cuerno el don de la abundancia, por lo que siempre está repleto de frutos, flores y riquezas de todo tipo.

**CORONA**

Elemento ornamental redondo u oval compuesto de flores y follaje, envuelto en cintas que simulan mantener unidos los distintos elementos.

**DENTICULOS**

Elemento ornamental lineal formado por una sucesión de pequeños bloques cúbicos o dientes.

**ELEMENTOS ANTROPOMORFOS**

Se denominan así aquellos que incorporan figuras humanas completas o incompletas. Se reconocen entre ellos:

**ALLEGORÍAS:** figuras que simbolizan empresas, vicios y virtudes humanas, como la agricultura, la industria, la abundancia, el comercio, las artes, etcétera.



CORON



COPON



CORNUCOPIA



CORNUCOPIA



CORONA



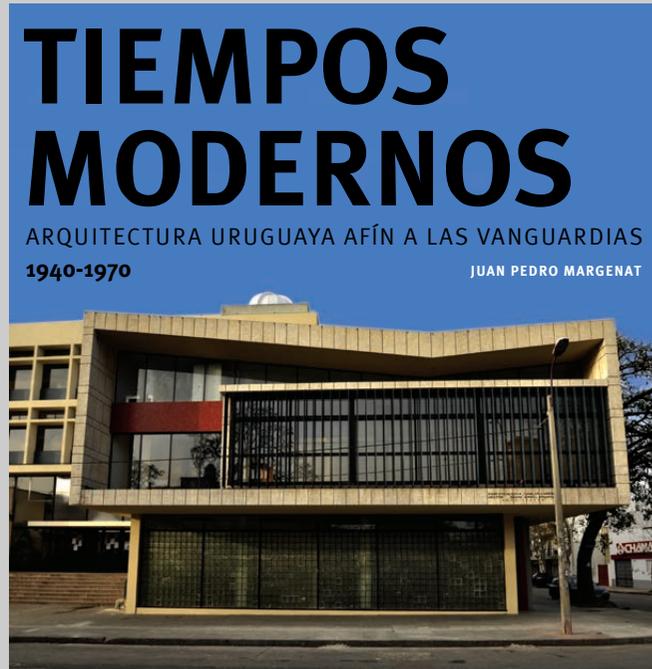
DENTICULOS



DENTICULOS



ALLEGORIAS



Catálogo-libro  
Tiempos Modernos  
Arquitectura Uruguaya afín a las  
vanguardias



## CULTURA MODERNA Y SOCIEDAD

### AVANCES Y RETROCESOS (1940-1945)

El 13 de diciembre de 1939 la población de Montevideo asistió con asombro a un acontecimiento, que aproximó a sus costas, dramáticas escenas navales de la *Segunda Guerra Mundial* (1939-1945)<sup>1</sup>. En efecto a una distancia lejana pero visible, los uruguayos pudieron presenciar el desarrollo de la Batalla del Río de la Plata, en la que el acorazado alemán *Graf Spee* culminó averiado en el combate con tres embarcaciones británicas (*Achilles*, *Ajax* y *Exeter*)<sup>2</sup>, a los pocos meses de comenzado el conflicto bélico.

La Segunda Guerra Mundial repercutió favorablemente en la economía uruguaya. Esa situación permitió acumular importantes deudas de los principales países beligerantes que facilitaron su uso ulterior con destino en inversiones en Uruguay. Las consecuencias en materia política, en el intercambio comercial, la economía, la sociedad y el acontecer cultural, fueron muchas e importantes, como también lo había sido la crisis internacional de 1929. Pero es justo reconocer que las consecuencias de la guerra fueron bastante más graves a las ocasionadas por la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York. Cinco años después de la derrota de Alemania comenzó la guerra de Corea. A consecuencia de ello se le abren a Uruguay buenas oportunidades de exportación, proporcionando al país un período de prosperidad que tuvo su mayor auge en los cincuenta y se fue diluyendo hasta fines de los sesenta.

<sup>1</sup> En el desarrollo de este trabajo se constató la necesidad de definir el área de estudio para hacerlo más abordable para el autor. Por tal motivo se establecieron límites en los siguientes aspectos: 1) Se abarcó el período de estudio que figura en el título (1940-1945); 2) Se incluyeron las áreas vinculadas al urbanismo y al ordenamiento territorial; 3) No se consideró convenientemente incluir propuestas arquitectónicas de depósitos, galpones, talleres, estacionamientos de gran magnitud.

<sup>2</sup> Se adopta como fecha de comienzo el momento en que Francia o Inglaterra declaran la guerra a Alemania. Por otro lado, se considera como finalización la caída de Berlín.

<sup>3</sup> A consecuencia de los Tratados de Versalles, Alemania se vio obligada de construir buques de un peso superior a su peso toneladas. En consecuencia proyectó un tipo de buques con mejor armamento, mayor autonomía y más rápidos (por ser más chicos) que los acorazados enemigos. Por eso se los denominó "acorazados de bolsillo". Además estaban un 20% por encima del límite del peso admitido. El *Graf Spee* zarpó en agosto de 1939, y actuó como buque corsario atacando buques mercantes en el Atlántico sur. En la batalla naval el *Graf Spee* se vio dañado, aunque aparentemente los averías eran menores, y se refugió en el puerto de Montevideo. Los días después el capitán del *Graf Spee* ordenó la salida del puerto, y lo hizo dinamitar para impedir que cayera en manos enemigas.



**Superestructura Madí**  
Rhod Rothfuss. Año 1946.



**Máquina Madí**  
I. Uricchio. Año 1946.

esa arquitectura, otro espíritu, y la pintura ha de solidificarse con él hasta el punto de ser una sola y misma cosa [...] " [...] el arte para todos, arte humanidad, prolongación de la arquitectura, queriendo ser todavía arquitectura, no ya adherido al muro, sino queriendo ser el muro, en recintos públicos, en bibliotecas y teatros, en templos, en escuelas y universidades, en laboratorios científicos y en conservatorios de música."<sup>14</sup>

Pero el ambiente cultural de esos años anidaba otras trascendentes experiencias de firme adhesión a las vanguardias. En 1946 realiza su primera exposición en Montevideo el **Movimiento Madí** con sus propuestas vanguardistas que sacuden el calmo ambiente montevideano. Se instalan en el ambiente cultural uruguayo las primeras expresiones de un abstraccionismo radical. Sus conceptos de avanzada van más allá del impuro abstraccionismo torresgarciano, y también de la abstracción geométrica, incluyendo piezas móviles que podían ser intervenidas por el público. En muchos sentidos sus obras se adelantan en varios años a ciertas experiencias internacionales, y podría afirmarse que en algunos aspectos preanuncian al *op-art* y el *cinetismo*.

En el grupo Madí de Montevideo participaban: Rhod Rothfuss, Rodolfo Uricchio, Valdo Wellington, Adhemar Sánchez, Pérez Martella y Antonio Llorens. El cambio de nombre formaba parte del ritual de ingreso al grupo; así Carlos María Rothfuss cambió su nombre por Rhod Rothfuss y Rodolfo Troncone, pasó a llamarse Rodolfo Ian Uricchio.

Más adelante, en los cincuenta, se suman María Freire y Horacio Faedo. Este último vivía en la ciudad de Colonia y era poeta; en los noventa se vuelca a la escultura con piezas metálicas. María Freire (esculтора) vivía en Montevideo y daba clases de enseñanza secundaria en Colonia lo mismo que Rhod Rothfuss.

Este grupo pionero, integrado por artistas plásticos y poetas – uruguayos y argentinos – que actúa como disparador del abstraccionismo en nuestro medio, había publicado en Buenos Aires (en 1944) el primer número de la revista *Arturo*, y ya había presentado el *Manifiesto Madí*. La revista *Arturo* se presentaba como una publicación de artes abstractas. A consecuencia de desencuentros el colectivo inicial se fractura; por un lado se forma el grupo que lidera Tomás

<sup>14</sup> Joaquín Torres García. *La educación manual del pueblo Montevideo de la Colonia del Sacramento*. Talleres Gráficos Sur. Montevideo 1946.  
<sup>15</sup> Joaquín Torres García. *La operatividad concreta en arte*. Fideclube 3, Montevideo 1947. Página 40.

Maldonado (creando la Asociación Arte Abstracto-Inventivo) acompañado por Edgar Bayley (su hermano mayor), Hlito, Manuel Espinosa y Raúl Lozza; por otro lado se agrupan los que luego formarán el Madí. El catálogo de la primera exposición del movimiento *Madí*, en 1946 en Buenos Aires, aspiraba a englobar poesía, literatura, pintura, escultura, dibujo, arquitectura, objetos, música y danza, siguiendo postulados básicos del Movimiento Moderno. Algunos de sus participantes eran: Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Martín Blaszko, Valdo W. Longo y Diyi Laañ otros artistas más<sup>15</sup>. Obviamente los tres primeros lideraban el grupo. Kosice en realidad se llamaba Fernando Fallick que es una ciudad de Hungría. A su vez Carmelo Arden Quin en verdad era Carmelo Heriberto Alves, de acuerdo a su partida de nacimiento.

Carmelo Arden Quin (1913-2003) fue un artista (nacido en Rivera) que se vincula al surgimiento del grupo Madí en Argentina. Su radicación en Montevideo fue muy breve (de 1939 a 1940). Durante unos años vive y expone en Buenos Aires (de 1942 a 1948), y luego se radicó en París (en 1949). Ese traslado perjudicó las relaciones grupales ya afectadas por personalismos, y se crearon dos polos enfrentados entre sí: por un lado un grupo encabezado por Gyula Kosice asentado en Buenos Aires; por otro el de Arden Quin, radicado en París.

En el año 1948 los Madí realizaron una exposición en París, en el Salón des Réalités Nouvelles, fue de gran trascendencia y se constituyó en la primera presentación europea del grupo Madí. Confirmando el éxito de la primera muestra, en 1949 exponen por segunda vez en el mismo espacio. Esta difusión europea del grupo se corona con la exposición que los Madí realizaron en 1958 en la Galería Denise René (París).

Los Madí concebían sus obras como invención pura. La teoría del marco recortado, la disposición coplanar, con piezas transformables (móviles y/o articuladas), colores planos y homogéneos (sin claroscuro) y el abandono radical del ilusionismo (se rechaza toda ilusión de la forma), son conceptos que introducen y con los que se despegan del resto de los artistas plásticos que actúan en el medio rioplatense. Rhod Rothfuss (1920-1969), protagonista de primera línea de este grupo, escribe en la revista *Arturo*, un artículo en el que plantea la redefinición del marco y propone organizarlo en relación a la



**Forma Madí Nº 1**  
C. Arden Quin. Año 1946.

<sup>16</sup> A los mencionados debemos agregar a Elisabeth Sussiac, Ricardo Humbert, Alejandro Hays, Dionisio Cotto, Raymundo Kasas Pel, Sylvia Joffe, Laraine, Escobar Elber y Paulina Osorio.



Escultura A.T.  
M. Falke. Año 1951-1952.

obra ("marco recortado"), cuestionando su disposición rectangular como efecto residual del "cuadro-ventana"<sup>14</sup>.

Con motivo de algunas formulaciones (sobre el "marco recortado") de Rhod Rothfuss salen a la luz pública inevitables discrepancias con el Taller Torres García. Estas se ponen de manifiesto en el número 14 de la revista *Removedor* (noviembre de 1946), en el que aparece un artículo firmado por Sarandy Cabrera que intenta fundamentar contra el marco recortado (de Rothfuss) y rechaza el concepto de *invención* en el arte, tal como había sido expuesto en la revista *Arturo*. La respuesta surge de Tomás Maldonado, artista plástico y teórico argentino, vinculado inicialmente al surgimiento del grupo Madi, en un artículo del Boletín de la Asociación Arte Concreto-Inventiva<sup>15</sup>, titulado "Torres García contra el Arte Moderno"<sup>16</sup>. Estalla la polémica en el ámbito cultural rioplatense con un estilo combativo propio de las vanguardias europeas, que sorprende a muchos. Se trata de una confrontación tripartita: el constructivismo torresgarciano, el grupo Madi y la Asociación Arte Concreto-Inventiva.

La relación amistosa de muchos años de Rothfuss con Uricchio (eran vecinos de barrio desde la infancia) le facilitaba las cosas al grupo de Montevideo, encabezado por el primero, cuyo vínculo con Buenos Aires era Kosice. En la década del cincuenta la relación de los dos uruguayos se hace menos asidua cuando el primero empieza a trasladarse con mayor frecuencia a Colonia. Rothfuss muere en 1969, a los 49 años. Rodolfo Uricchio decae en su actividad durante varios años, y reaparece en 1994 cuando después de cuarenta años presentó una exposición individual<sup>17</sup>.

En el ámbito rioplatense de las vanguardias de la arquitectura, también se producen cambios trascendentes. El arquitecto catalán Antonio Bonet, (que había participado en el IV y V CIAM)<sup>18</sup> se traslada a vivir en Buenos Aires en

<sup>14</sup> Según el artista y curador Mario Sagradín, Rothfuss inicia su primer gran cambio en 1941 por la vía de algunas realizaciones con marco recortado y en 1943 con algunas propuestas de figuración simbólica. En un catálogo Madi de 1943 se declara: "Ideas del Madi: Anon Quis, Opus Kosice, Rhod Rothfuss". Mario Sagradín, *Rhod Rothfuss de Buenos Aires recorre Madi*. Catálogo de Arte Madi. Reina Sofía, Madrid 1997.

<sup>15</sup> En 1941 Max Bill vivió en Brasil y Argentina y tal vez dejó allí sus ideas respecto al Arte Concreto. En 1936 adoptó el término Arte Concreto propuesto por Van Doesburg en 1930 en sustitución de la denominación Arte Abstracto, pretendiendo expresar mejor el mismo concepto.

<sup>16</sup> Tomás Maldonado integra inicialmente el grupo Madi en Buenos Aires. En 1945 funda la Asociación Arte Concreto-Inventiva. En su artículo Tomás Maldonado dice: "El problema fundamental del arte no representativo se convirtió no solamente en no representar objetos cotidianos sino en la destrucción del espacio representado, como decía Mondrian... Torres García se declara como la perspectiva y la tercera dimensión por sus "estructuras" no expresan el por generación, un anhelo verdaderamente plúvino, en el sentido absoluto, CONCRETO, como lo entienden los arquitectos." Gabriel Peñalba López, *Historia de la Pintura Uruguaya*. Tomo II. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo 1999. Páginas 86, 87 y 88.

<sup>17</sup> Esta exposición contó con la curaduría del artista plástico Mario Sagradín. En el año 2005 le fue otorgado a Rodolfo Uricchio el Premio Pedro Figari, correspondiente a ese año, y fallece en 2007.

<sup>18</sup> CIAM, Congreso Internacional de Arquitectura Moderna.

1938, evitando la dictadura franquista y el clima bélico europeo. En esos años se genera un entorno favorable (*Le constructivismo*, el *Movimiento Madi* y el *arte concreto*), y propicio para las propuestas de avanzada. Bonet, junto a los arquitectos argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan crean el grupo **Austral** que se convierte en un protagonista central en el proceso de asimilación de las propuestas de actuación vanguardistas.

Bonet conoció a éstos cuando trabajaban en el *atelier* de Le Corbusier (París, 1937). Allí incubaron la decisión de formar un grupo que después denominaron Austral, con el propósito de divulgar las propuestas vanguardistas de la arquitectura del *Movimiento Moderno*. En 1937 se había desarrollado en París el quinto CIAM, evento al que Bonet asistió y adhirió desde muy joven.

En la reunión inicial, en Buenos Aires, los integrantes del grupo designaron a Bonet como presidente (lo que da una pauta de su liderazgo). Llegó a Buenos Aires en abril, y en junio de 1939 el grupo Austral publica su primera declaración una suerte de manifiesto titulado *Verdad y Acción*, incorporado como encarte de la revista *Nuestra Arquitectura*. Luego publicaron dos declaraciones más en setiembre y diciembre, en plena efervescencia vanguardista. Al principio el grupo alcanzó un importante apoyo y llegó a alrededor de 25 personas, la mayoría estudiantes de arquitectura, pero paulatinamente se fue desdibujando. Austral tuvo una existencia que se extendió de 1938 a 1944, aunque el mayor activismo se produjo en los primeros años.

Muy rápidamente Bonet empieza a destacarse entre sus pares del grupo Austral. Pronto el arquitecto catalán muestra su talento de diseñador (sillón BKF, 1939), o como proyectista en arquitectura (edificio de Suipacha y Paraguay, 1939) y en el urbanismo (Punta Ballena, 1945-48).

Después del año 1941 el Grupo Austral comienza un proceso paulatino de desaceleración de su actividad. Esto ocurre al desvincularse parcialmente su principal animador, que se instala por tres años en Punta Ballena (Uruguay). En 1945 Bonet se traslada a Uruguay para desarrollar el proyecto urbanístico de Punta Ballena, algunas viviendas de veraneo, el parador *Solana del Mar*, y regresa a Buenos Aires en 1948. El Grupo Austral no llegó a contar con integrantes uruguayos, aunque cabe suponer una importante influencia que provocó la propuesta del parador Solana del Mar, y las casas Bertlingieri, Cuatrecasas, Booth, La Rinconada, y la ampliación de El Peñasco (con Julio Vilamajón).

El fuerte impacto de las actividades impulsadas por el *constructivismo* torresgarciano, sumado a las propuestas vanguardistas del *Movimiento Madi*, más el accionar del *Grupo Austral* en Buenos Aires, fueron muy trascendentes



Atelier para artistas.  
Edificio Suipacha y Paraguay.  
A. Bonet. Año 1939.



Ventorrillo de la Buena Vista.  
Vila Soriano, Lavilledo, J. Vilamajó. Año 1946.  
Foto J.P.M.



obra cumbre de Julio Vilamajó. Se trata de una creación con fuertes rasgos de modernidad que no se observaban plenamente en realizaciones anteriores del maestro. Pero además estamos en presencia de una obra con una clara apropiación de rasgos locales, adoptando aspectos modernos, nítidos y una fuerte presencia de materiales como el *quincho* en el techo, los troncos de eucaliptos en su estructura, el ladrillo de las habitaciones para huéspedes y revestimientos en barro. Ya no se observan cerámicas decorativas de origen español, ni otros rasgos ibéricos. A todo ello debemos agregar la ubicación estratégica de los ventanales del restorán que proporcionan un marco al paisaje maravilloso del valle, la represa y la laguna. Esto lo consigue con un quiebre del sistema ortogonal del conjunto, girando 45 grados el volumen principal, que corresponde al comedor.

Otra obra notable de Julio Vilamajó es el *Mesón de las Cañas* (1947) que fue realizado casi en paralelo con el Ventorrillo. Esto ocurrió claramente en la selección de materiales y en su tratamiento constructivo. La obra tiene un ala para dormitorios y por otro lado incorpora un amplio salón comedor que adopta sorprendentes cambios en la inclinación del techo y un desarrollo volumétrico que se ajusta con acierto a las variaciones topográficas del terreno.

En 1943, Lorente Escudero realizó la *Estación de Servicio* de ANCAP en la Avenida Arocena (Carrasco). Se trata de una magnífica obra en la que el autor introduce un cambio en la orientación de su producción, abandonando las realizaciones vanguardistas de la refinería de ANCAP (entre 1934 y 1940), próximas a un racionalismo con rasgos parciales expresionistas<sup>10</sup>. Le sigue una nueva etapa, con un enfoque que jerarquiza de manera nítida su diálogo con el entorno, en un rico proceso de apropiación recurriendo al techo inclinado (de teja) y a la expresividad de materiales naturales (granito, madera) en tonalidades y superficies, que con sensibilidad anticipan su acercamiento a el uso de materiales y a las texturas naturales ya comentadas, alejándose de sus primeras obras más cercanas al movimiento moderno<sup>11</sup>, no por ello menos auténticas.

<sup>10</sup> En estos ejemplos de la refinería de ANCAP (La Teja) no estaba presente aún el ladrillo a la vista. La relación con Torres García muestra que huellas en estos cambios.

<sup>11</sup> En este caso también debían considerarse las dificultades para la importación del hierro, debido a la Segunda Guerra Mundial.



Composición.  
A. Llorens. Año 1952.

Es mismo año 1952, un núcleo de cuatro de los artistas que estuvieron en la muestra de la Facultad de Arquitectura, se presentan en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Ellos son José Pedro Costigliolo, María Freire, Rhod Rothfuss, y Rodolfo Uricchio. Contaron en la oportunidad, con el aporte crítico de Celina Rolleri López, que presenta al grupo, en una suerte de curaduría, que se adelanta en varios años a esta práctica contemporánea. En 1953 se presenta otra exposición de *Arte no Figurativo*<sup>10</sup>. En julio de 1954 José Pedro Costigliolo, María Freire y Antonio Llorens exponen en la librería Salamanca y volverán a exhibir a fines de 1955 en la Facultad de Arquitectura siguiendo el camino de un abstraccionismo geométrico radical.

Pese a algunas reacciones motivadas por la anterior exposición de la Facultad de Arquitectura (en 1952) y aún esta de 1955 en la misma facultad, la realización de dos muestras consecutivas en el mismo ámbito, resultan significativas de la creciente asimilación de las ideas de vanguardia, y del grado de aceptación que empezaba a generarse en torno a ellas en el ámbito académico, además de los cambios operados en esa dirección. A estos nombres de pintores abstraccionistas habría que agregar la trayectoria algo solitaria de Juan Sarthou<sup>11</sup> que a partir de la década del treinta avanza hacia un progresivo informalismo, mostrando otro camino de la abstracción, diferente al de los Madi y también al de José Pedro Costigliolo y María Freire.

Culminando este proceso, en agosto de 1955 se realiza en el Subte Municipal, la muestra "19 artistas de hoy"<sup>12</sup> que reúne de un modo un tanto ecléctico las distintas variantes del abstraccionismo practicadas en Uruguay, consolidando la posición de estas corrientes en el medio cultural del país. Se la considera la exhibición colectiva más trascendente del arte abstracto nacional de esos años.

El devenir histórico del abstraccionismo, que encuentra su mayor desarrollo desde mediados de los cuarenta hasta los sesenta, tuvo como actores de primera línea a algunos de los integrantes del Madi, como Rhod Rothfuss, Rodolfo Uricchio, Carmelo Arden Quin, y Antonio Llorens, especialmente el

<sup>10</sup> En 1953 tiene lugar una nueva exposición de *Arte No Figurativo* que se realiza en la Asociación Cristiana de Jóvenes con la participación de seis artistas: Roberto Barila, José Pedro Costigliolo, María Freire, Antonio Llorens, Julio Verdú y Juan José Zaveri.

<sup>11</sup> Respecto a la trayectoria de Juan Sarthou, escribió María Sagristini en el catálogo de una retrospectiva en posición: "T... hoy en su obra embriónes del informalismo, de la pintura de acción, muchas veces con serenos matices repetidos, significados, citando los soportes y el color, su movimiento en constante movimiento".

<sup>12</sup> María Sagristini, *De Vanguardia en arte*, Juan Sarthou, 1989 - 1988. Catálogo de exposición, Montevideo, 2003.

<sup>13</sup> Los diecinueve artistas eran: Guisardo Améndola, Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo, José Echano, María Freire, Óscar García Reino, Berget Helgren, Antonio Llorens, Hugo Mazza, Margarita Mortarotti, Lincoln Ponce, Otilia Ordo y Viana, Raúl Pavlovich, José Saint Roman, Rhod Rothfuss, Elizabeth Thompson, Julio Verdú, Teresa Vira y Juan José Zaveri.

primero que había sido un fuerte animador de este grupo. Junto a estos artistas abstractos debemos destacar también los nombres de José Pedro Costigliolo y María Freire, activos protagonistas de esta corriente que potencian a la vanguardia abstraccionista en nuestro país.

En 1943 se había producido un hecho que resultó trascendente en el largo plazo: la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) sobre la base de la del Círculo de Bellas Artes. Cumplió esta etapa funcionando en el ámbito directo del Ministerio de Instrucción Pública, con una orientación académica aún volcada en ciertos aspectos a la tradición *Beaux Arts*. En 1957 pasó a la Universidad de la República (UdelaR) dependiendo directamente del rectorado y desde 1993 funcionó como Instituto asimilado a Facultad. A partir de su incorporación a la UdelaR se inicia un proceso (c. 1958) de renovación académica y acercamiento al arte moderno que alcanza su culminación en los sesenta.

Acompañando este proceso debemos mencionar la formación de algunos agrupamientos de artistas, que aunque no pretendían alcanzar la definición de aspectos doctrinales en relación a la pintura y el arte, de cualquier manera muestran ciertas afinidades. Ya en la década anterior se habían observado nucleamientos como el del grupo Siete (1938 integrado entre otros por Felipe Seade, Julio Suárez); el grupo Paul Cézanne proveniente del Círculo de Bellas Artes, y finalmente en 1949 el grupo Carlos Federico Sáez, que habrá de reunir algunas personalidades descollantes de la plástica nacional (Washington Barcala, Manuel Espinola Gómez, Luis Solari y Juan Ventayol).

En 1953 se había formado el grupo *La Cantero* que provenía de algunos discípulos de Miguel Ángel Pareja, Vicente Martín y Eduardo Díaz Yepes. Sus integrantes afirmaban que: "no tenemos un credo artístico común" y sostenían que "en la pintura mantuvimos nuestros puntos de vista intocados". Al mismo tiempo declaraban desinterés por los premios oficiales<sup>13</sup>.



Manel geométrico de cerámica vidriada.  
J. P. Costigliolo. Año 1956.

Rectángulos XLIII.  
J. P. Costigliolo. Año 1964.

<sup>13</sup> Entre sus integrantes estaban Nelson Ramez, Pascual Ordoqui, Octavio Prokoff, Silveira Peñar, Hugo Améndola, Robert Casull y entre otros. Funcionaron durante diez años como un taller abierto, que se caracterizó por la heterogeneidad de ideas, pero en la Bienal de San Pablo (c. 1953) "definió una línea clara de arte moderno".



**Cine Plaza.**  
Año: R. Lorente Escudero. Año 1947 - 50.  
Dibujó Lorente Escudero.

**Cine Plaza.**  
Año: R. Lorente Escudero. Año 1947 - 50.

conceptual. En el jardín de la vivienda, de generosas dimensiones y vegetación exuberante, se crean espacios más reducidos con ayuda de las plantas, el follaje y pequeños recursos arquitectónicos, en los que se incorporan varias obras de artistas del taller, que juegan un papel protagónico<sup>14</sup>. El paradigma de la integración de las artes se cumple en alto grado en este ejemplo. Las obras son numerosas y su enfoque cumple con las aspiraciones de los textos teóricos del arte moderno. La vivienda hoy se halla reciclada, con cambios que no desvirtúan sustancialmente la idea original.

Otro de los arquitectos de ese período que también adhirió a las ideas de Torres García fue Rafael Lorente Escudero. Este realizador tuvo en su carrera una labor creativa que experimentó importantes cambios de rumbo, resueltos con extraordinaria solvencia, lo que nos habla de una sólida formación académica y de una sensibilidad formal muy cultivada, que le permitieron explorar distintos caminos con absoluta comodidad, en ciertas instancias de su trayectoria profesional. Un núcleo muy importante de realizaciones de Lorente, está constituido por obras en las que busca aplicar en el territorio de la arquitectura, ciertas orientaciones del creador del constructivismo.

En este agrupamiento cabe destacar el complejo de las salas del **Cine Plaza** y del **Cine Central** (con edificio de apartamentos), realizado en 1947-50, con proyecto de Lorente Escudero, ubicado en el Centro de Montevideo frente a la Plaza Libertad. Es sobre la fachada principal del Cine Plaza donde se aprecian en su mayor plenitud los recursos expresivos de cuño torresgarciano con un gigantesco hueco que anticipa a escala de la ciudad, el acceso a la sala, incorporándose en feliz solución al área de la rinconada de la Plaza Libertad que se encuentra a su frente<sup>15</sup>. En el interior y en las tres fachadas, - pero particularmente en ésta - el tratamiento cromático adquiere calidades sugestivas. Esto se podía confirmar con una gran pintura mural en el interior de la **Confitería Babaló** (1950), a la cual se accedía en forma independiente al complejo. En los colores y texturas adoptados se trasluce su relación con el T.T.G.<sup>16</sup> con cuyos integrantes le unían lazos de amistad y de afinidad de

<sup>14</sup> En el jardín, donde se alcanzan los niveles más altos de calidad, hay obras de Horacio Torres, Augusto Torres, Rojas, Fonseca, Motta, Díaz Torres, y del propio Laborgne; allí se generan pequeños espacios con murales, bustos, etc., académicos "lugares" de Ribal torresgarciano.

<sup>15</sup> Para su inauguración prevista un bajorelieve en zócalo tallado

que formaba parte del proyecto inicial pero luego no fue ejecutado.

<sup>16</sup> En la planta baja del edificio, se hallaba la confitería Babaló que fue concebida en colaboración con el artista Horacio Torres y constituyó un notable ejemplo de integración entre arquitectura, diseño interior y arte mural, hoy lamentablemente desaparecida. En ella espacio, equipamiento,

iluminación, color y arte mural fueron proyectados de forma unitaria, superando los límites tradicionales disciplinares". Rafael Lorente Escudero en "Rafael Lorente Escudero". A.A.V.V. Editorial Dos Puntos, 1993.

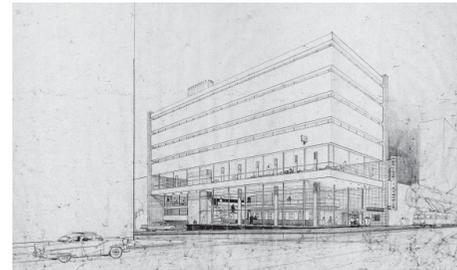


En el año 1954 Ildefonso Aroztegui realiza un edificio destinado a comercio para la venta de repuestos automotores, **Merlinsky & Syrowicz**, ubicado en la calle Mercedes 953 esquina Río Branco. En esta obra el autor vuelve a mostrar rasgos muy definidos confirmados por un racionalismo geométrico contundente y de fuerte austeridad formal. La fachada muestra un severo despojamiento manteniendo idéntico tratamiento en las dos fachadas, cambiando solamente la altura de su ventaneo, que consiste en tres tiras sin interrupciones.

También de la década del sesenta es el edificio **Salvador Livio S.A.** (1962) destinado a automotores y maquinaria de gran porte. Se encuentra ubicado en Yaguarón y Cerro Largo, y fue proyectado por Haroldo Albanelli y Luis Mazzini. La planta baja tiene doble altura lo que facilita la contemplación de la maquinaria en exhibición que además puede visualizarse desde un generoso entrepiso. Las columnas de apoyo permiten un espacio libre, para exhibición de gran magnitud, lo que es absolutamente necesario en un local para este destino. La racionalidad, el despojamiento y el tamaño de las superficies vidriadas de piso a techo de las fachadas configuran un excelente ejemplo para satisfacer las necesidades comerciales de esta obra.

La **casa Orlando Ovelar**, construida en 1960 para uso de vivienda y oficina de escribanos. Es una excelente obra de I. Aroztegui, ubicada en la calle Aparicio Saravia 817 (Melo). La vivienda está ubicada entre medianeras. En su acceso exterior dispone de una amplia escalera con dos quiebres que elevan al visitante a una gran terraza de acceso parcialmente cubierta hacia la calle, facilitando su privacidad.

El restorán-posada **Solana del Mar** (1946) proyectado por el arquitecto catalán Antonio Bonet es una obra que surge entre los médanos con toda su fachada principal frente a la playa del **Portezuelo** en Punta Ballena. Parte del edificio emerge de las dunas en uno de sus extremos, a su misma altura, y culmina rematando en la otra punta, con un espacio de estar (salón de té, bar, etc.) de doble altura, totalmente vidriado, que se muestra en su interior el comedor, balconando sobre el nivel inferior. Este ambiente totalmente vidriado de piso a techo, permite disfrutar del paisaje de la playa del Portezuelo. Parte del encanto es la de una construcción polifuncional, para cinco habitaciones, que culmina en una suerte de restorán. La obra fue concebida en un entorno que no escapa a una duna que brota en forma casi mágica, mimetizándose entre el paisaje y la arena. En la actualidad el edificio sufre alteraciones graves que afectan al parador.

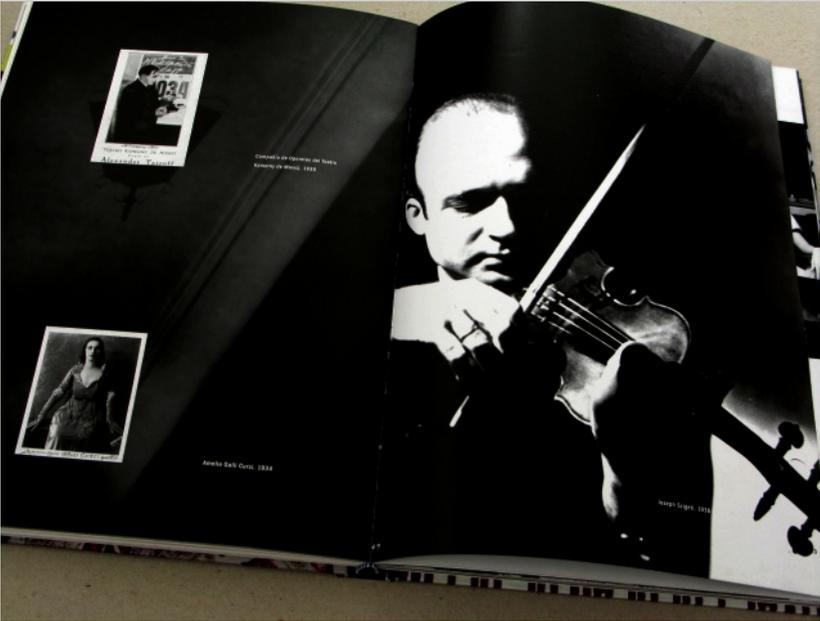


Merlinsky Syrowicz.  
Arq. I. Aroztegui-1954.  
Foto J.P.M.



Catálogo-libro  
Teatro Solís  
150 años de Historias en el  
escenario





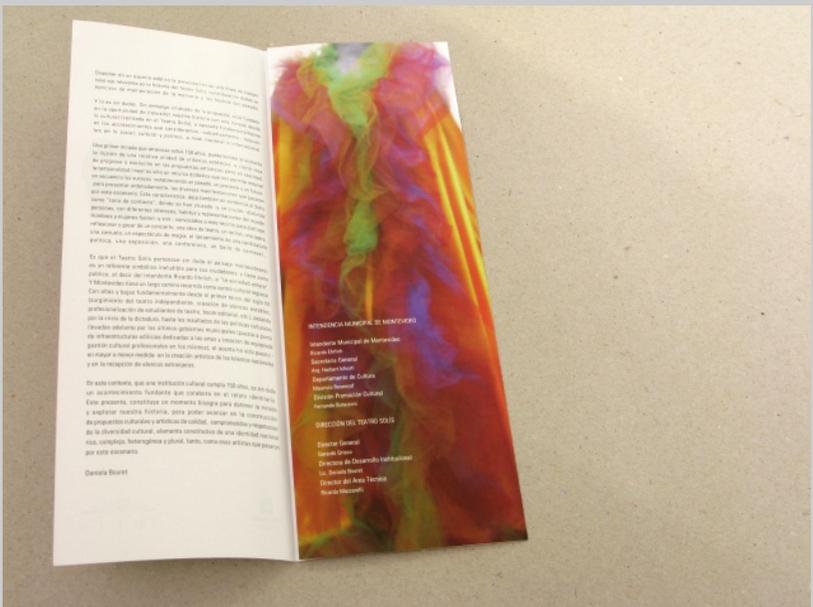




Catálogo-libro y folletos  
Exposición OpusOpera  
Vestuario y escenografía  
Teatro Solís







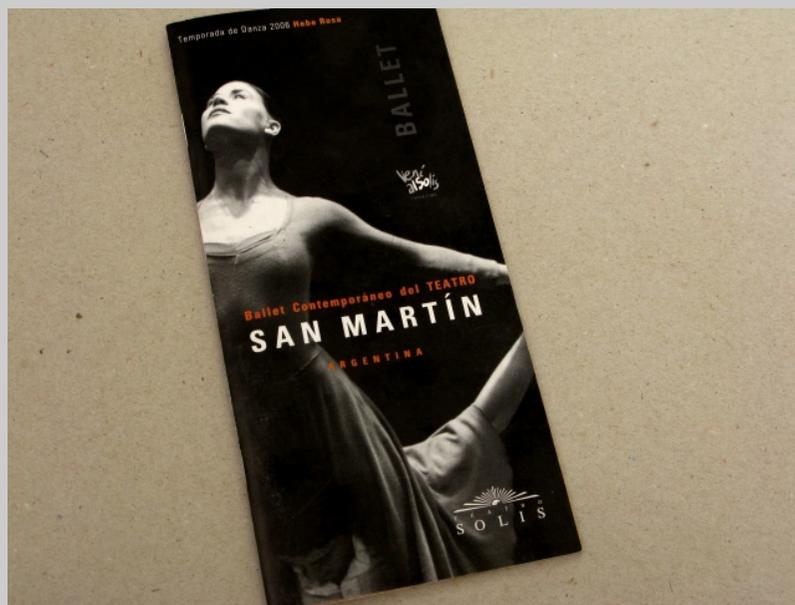


Afiche Temporada de Ballet  
Margaret Graham  
Teatro Solís



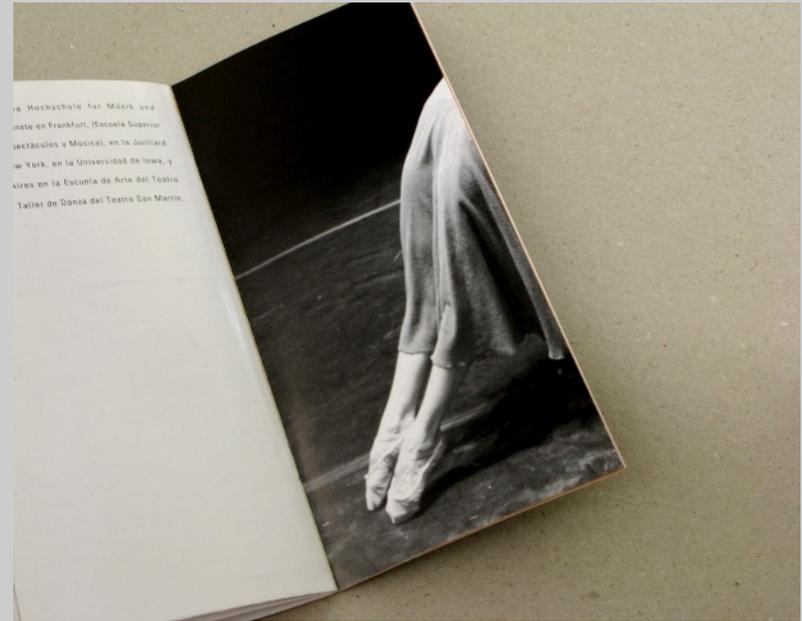


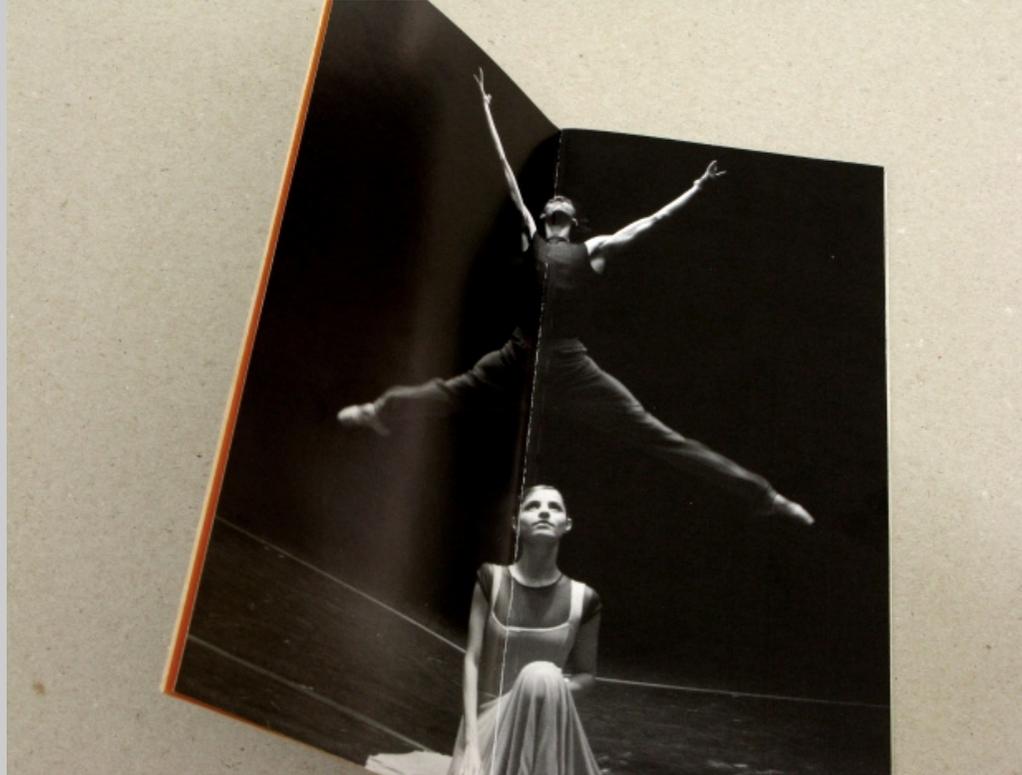
Afiche Temporada de Danza  
Hebe Rosa  
Teatro Solís



Programa Temporada de Danza  
Hebe Rosa  
Teatro Solís







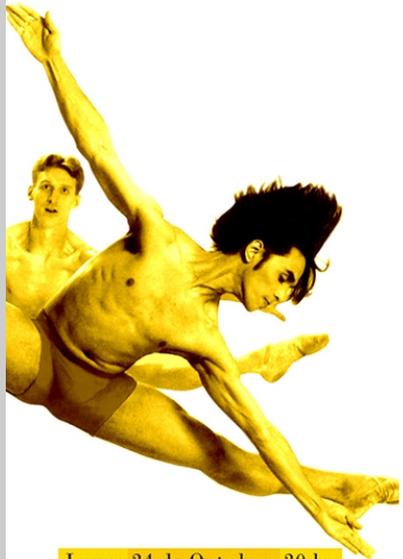


Abono Temporada de Ballet  
Margaret Graham  
Teatro Solís

<b>PROGRAMA</b>	<b>1</b> BALLET CONTEMPORÁNEO TEATRO SAN MARTÍN Dirección artística <b>Mauricio Wainrot</b>	TEATRO SAN MARTÍN BUENOS AIRES ARGENTINA
	<b>2</b> EL ESPLENDOR DEL 900	
	<b>3</b> BALLET TEATRO COLÓN BUENOS AIRES LA BELLA DURMIENTE DEL BOSQUE Dirección artística <b>Michael Uthoff</b>	TEATRO COLÓN BUENOS AIRES ARGENTINA
	<b>4</b> BALLET TEATRO COLÓN BUENOS AIRES ROMEO Y JULIETA Dirección artística <b>Michael Uthoff</b>	TEATRO COLÓN BUENOS AIRES ARGENTINA
	<b>5</b> BALLET TEATRO COLÓN BUENOS AIRES PEDRO Y EL LOBO Dirección artística <b>Michael Uthoff</b>	TEATRO COLÓN BUENOS AIRES ARGENTINA
	<b>6</b> BALLET DE SANTIAGO CARMEN Dirección artística <b>Marcia Haydee</b>	TEATRO MUNICIPAL SANTIAGO CHILE
	<b>7</b> BALLET DE NASHVILLE Dirección artística <b>Paul Vasterling</b>	COMPAÑIA DE BANZA TENESSE USA

• TEMPORADA DE BALLET 2005 • MARGARET GRAHAM •

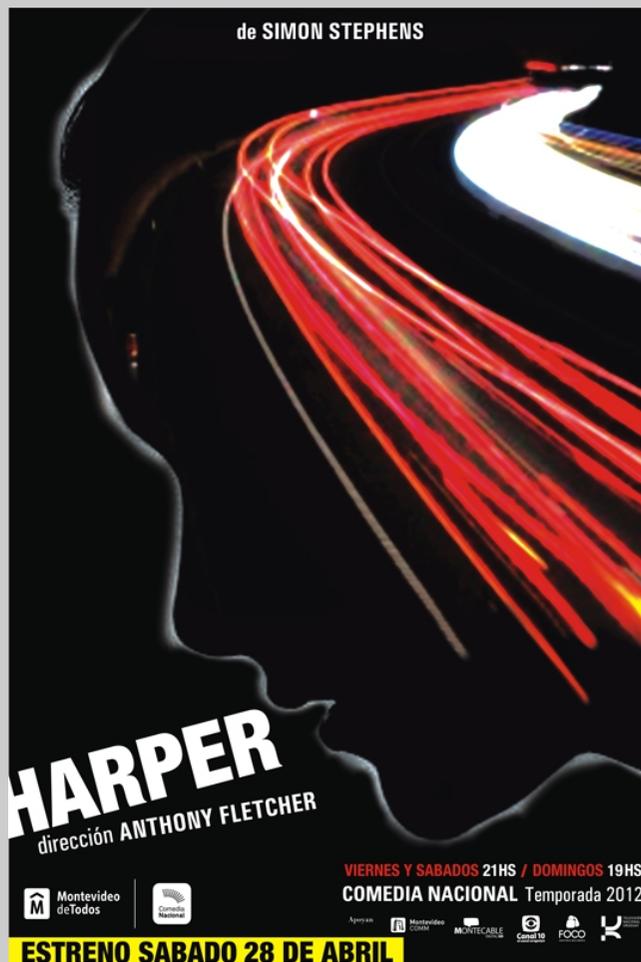
BALLET DE  
**NASHVILLE**  
 Director Artístico PAUL VASTERLING



Lunes 24 de Octubre, 20 hs.

PATROCINADA POR:
 

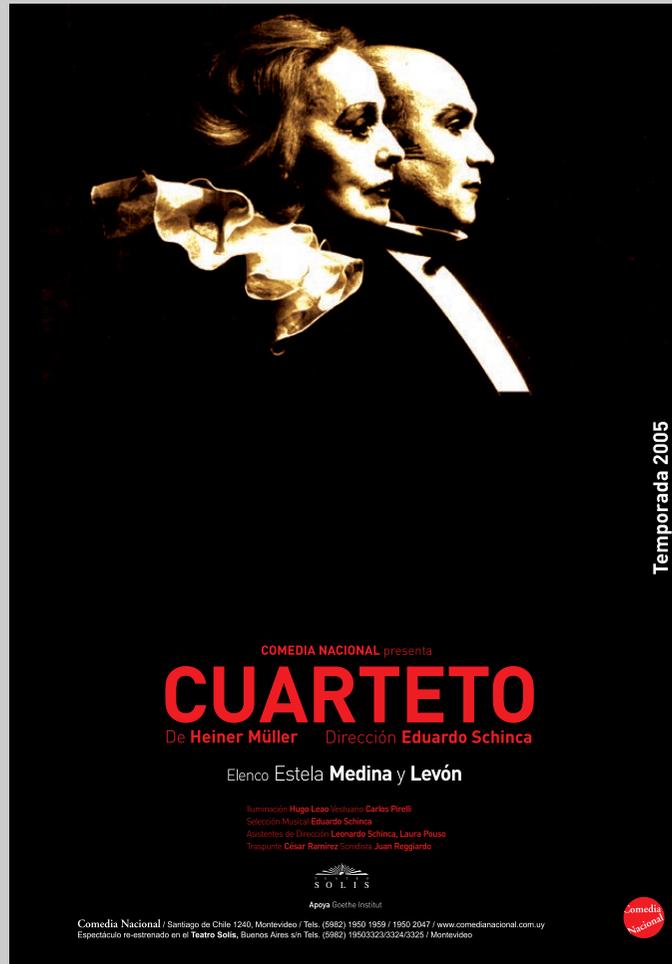

ORGANIZADA POR:
 

Afiche Harper  
Comedia Nacional  
Sala Verdi



Afiche Macbeth  
Comedia Nacional  
Teatro Solís



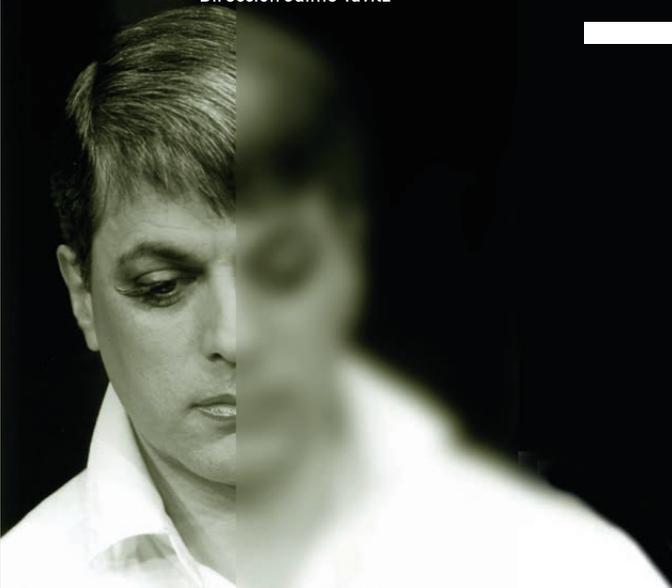
Afiche Cuarteto  
Comedia Nacional  
Teatro Solís

Comedia Nacional TEMPORADA OFICIAL LVIII 2004 - Atahualpa del Cioppo

De Jacobo Langsner

# Damas y caballeros

Dirección Jaime Yavitz



**Elenco**  
**Duilio Borch**  
**Gloria Demassi**  
**Cristina Machado**  
**Oscar Serra**  
**Daniel Spinno Lara**

**Actores invitados**  
**Federico Galemire**  
**Bettina Mondino**

Espacio escénico: **Beatriz Arteaga** Ambientación: **Ramón Mélica** Vestuario: **Hugo Millán**  
 Iluminación: **Miguel Guida** Música original y efectos sonoros: **Papo Romano** Germán Caballón  
 Maquillaje: **Daniel De muro** Asesor coreográfico: **Nacho Cardozo** Transporte: **Alejandro Rey**  
 Apuntador, sonidista: **Beatriz Nicolini**

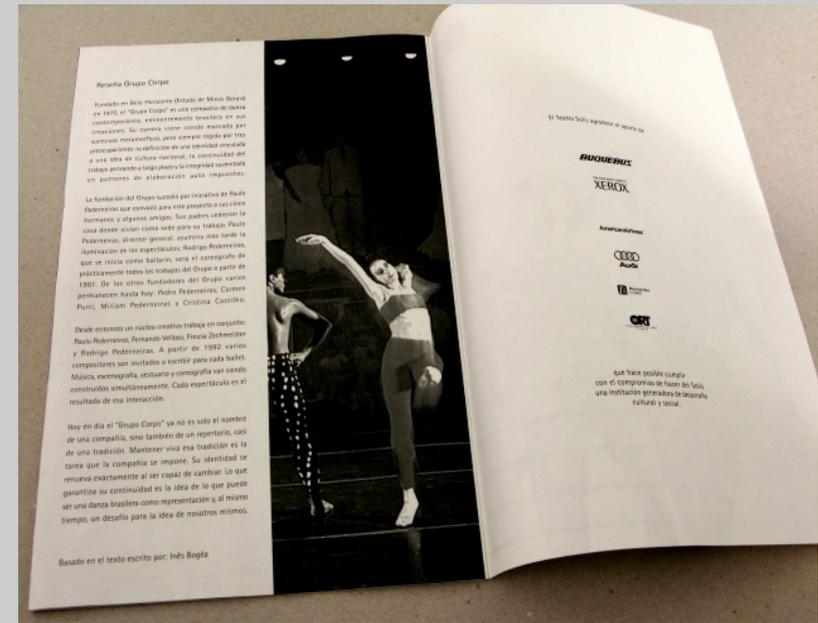
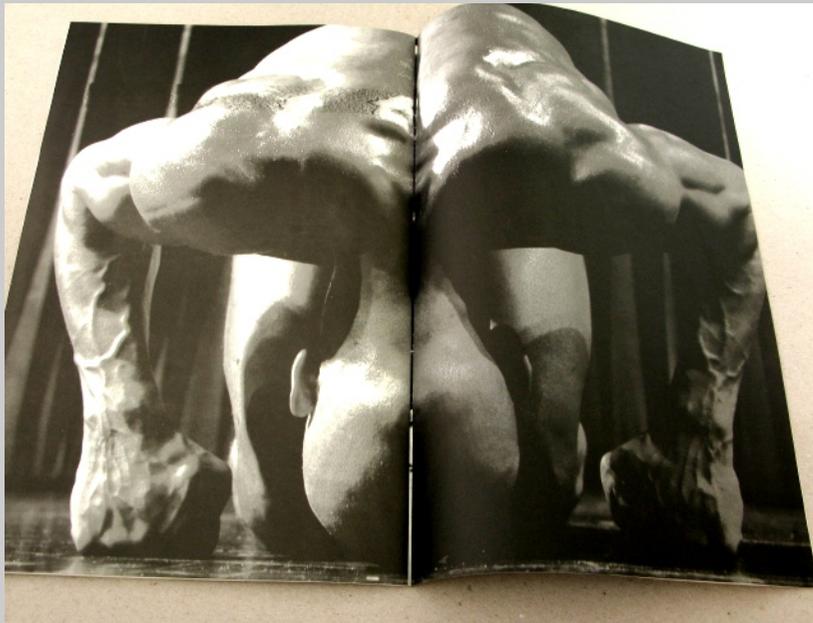
Comedia Nacional / Santiago de Chile 1240, Montevideo / Tels. (5982) 1950 1959 / 1950 2047 / [www.comedianacional.com.uy](http://www.comedianacional.com.uy)  
 Espectáculo estrenado en el Teatro Sala Verdi, Soriano 914 Tels. (5982) 9017453 / 9010298 / Montevideo

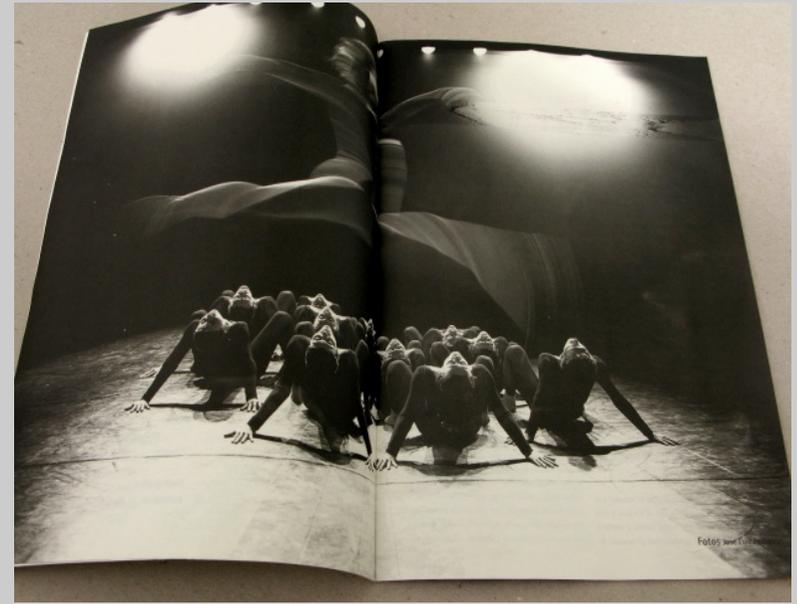
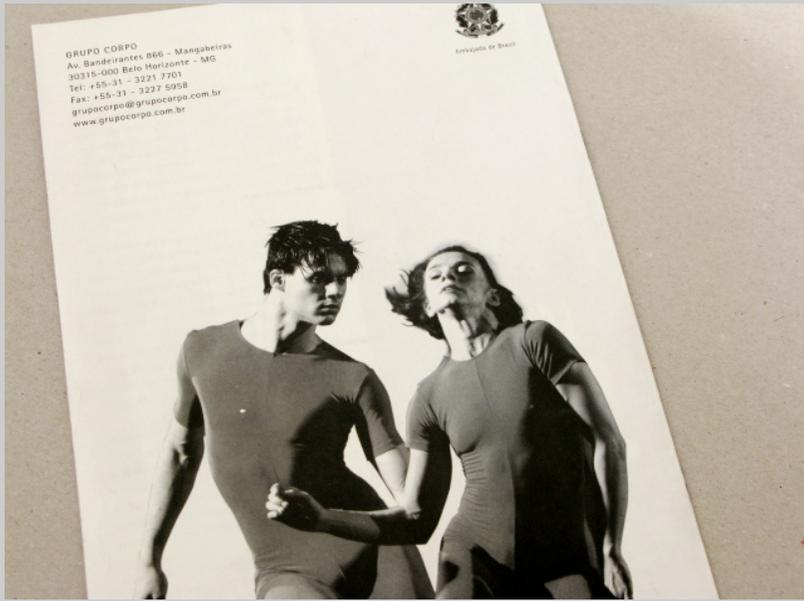
© Daniel B. Galesman - Fotografía G. Compañía



Afiche Damas y Caballeros  
 Comedia Nacional  
 Sala Verdi

Programa Compañía Corpo  
 Brasil  
 Teatro Solís





# Persona

Bienal de Venecia 2022  
Representación nacional

Fragmento del texto curatorial de  
Laura Malosetti y Pablo Uribe

Desde el Uruguay, la obra de Gerardo Goldwasser propone en Venecia y para todo el mundo una reflexión crítica que pone en escena un aspecto tan básico como complejo de las sociedades humanas: los modos de cubrir y exhibir los cuerpos, de disciplinarlos y también de distinguirlos. El asunto que plantea su obra refiere a las maneras en que cada ser humano se percibe como persona construyendo su apariencia, su modo de entrar en escena cada uno de los días de su vida. La etimología del concepto remite al teatro clásico: 'máscara de actor' sería su significado primero. Esa máscara está en el origen de la cultura del vestir. La instalación, que abarca todo el espacio del pabellón uruguayo, plantea —deconstruyéndola— la tensión dramática implícita en la dinámica de mirar y dejarse mirar que realiza cada ser humano que se pone en escena cada día, de cada persona que establece una red de vínculos a partir de su propia apariencia, de sus modos de aparecer frente a sí misma y frente a los demás con su cuerpo completado y normatizado por las prendas que cubren su desnudez.





































Veronica





















