

CGM

CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO



Recorrer las páginas de este libro para la mirada de alguien que viene aterrizando hace apenas pocas semanas en esta tierra y en su cultura supone un descubrimiento que promueve la curiosidad.

Por un lado, la oportunidad de conocer una parte sustancial de la historia del Club de Grabado de Montevideo. Al mismo tiempo, acceder a la efervescencia intelectual, a la coyuntura social y política tan particular que atravesó el país, en el cual se inscribe el proyecto y el proceso expresivo de esta institución cultural independiente.

Por otro, reafirmar el interés de este Centro Cultural –como instrumento de la Cooperación Cultural Española– en respaldar este tipo de iniciativas, las cuales evidencian, a través de una valiosa elaboración conjunta, la reflexión e investigación orientada al rescate y la reconstrucción de la memoria uruguaya.

No quiero dejar de mencionar, por último, la dimensión colectiva de esta labor documental, resultado del esfuerzo de sus propios protagonistas, de investigadores, técnicos y de las mismas instituciones involucradas, sin las cuales no hubiera sido posible abordar la revisión crítica de este relato.

CARLOS COUTO
DIRECTOR



DIRECTOR
Carlos Couto

DIRECTORA DE EXPOSICIONES
Patricia Bentancur

EDITORA
Ana Tiscornia

GESTIÓN CULTURAL
Paola Gallo

INVESTIGACIÓN
Olga Laurnadie
Gabriel Peluffo Linari
Thiago Rocca

DIGITALIZACIÓN Y EDICIÓN DE IMÁGENES
Ariel Seoane

DISEÑO
Alejandro Schmidt

CORRECCIÓN
Rosanna Peveroni

TRADUCCIÓN
Marcela Dutra

Con la colaboración especial de Jorge Figueroa y Óscar Ferrando.

ORGANIZA
Centro Cultural de España en Montevideo

En el marco de la Línea de la Cooperación Cultural Española: “Comunicación y Cultura con impacto en el desarrollo”, dentro del Proyecto de investigación en arte uruguayo orientado a promover la investigación y la difusión en las artes visuales de Uruguay e Iberoamérica.

ÍNDICE

7.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

Ana Tiscornia
13.

CLUB DE GRABADO Y CULTURA INDEPENDIENTE (1953-1976)

CLUB DE GRABADO AND INDEPENDENT CULTURE (1953-1976)

Olga Larnaudie
47.

CLUB DE GRABADO EN LA CRISIS DE LA “CULTURA INDEPENDIENTE” (1973-1989)

CLUB DE GRABADO AND INDEPENDENT CULTURE CRISIS (1973-1989)

Gabriel Peluffo Linari
91.

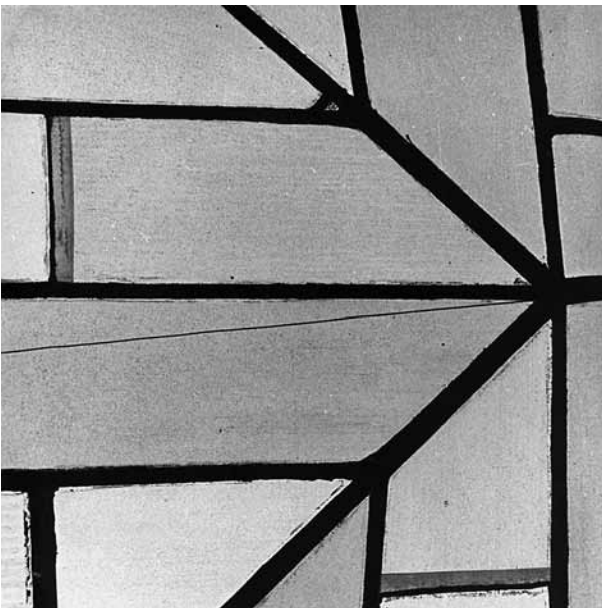
ENTREVISTAS AL CLUB DE GRABADO. MANUAL DE USO

CLUB DE GRABADO INTERVIEWS. USER’S MANUAL

Pablo Thiago Tocca
105.

TEXTOS EN INGLÉS

ENGLISH TEXTS



INTRODUCCIÓN

El propósito inicial de este volumen es tejer una urdimbre de memorias capaz de recomponer la historia del Club de Grabado de Montevideo (CGM). Esta historia que quedó indocumentada es la de una institución independiente orientada al desarrollo y la consolidación de vínculos socioculturales entre productores de imágenes, y entre éstos y su entorno social. Es el recuento de una fecunda tarea editorial y de una sostenida labor educativa encauzada inicialmente en la formación técnica en el grabado y ampliada posteriormente a un estudio más comprehensivo de las estrategias de la comunicación visual. Consecuentemente, es el examen de una parcela de la gráfica del siglo XX uruguayo, ineludible al pensar el acontecer sociocultural de nuestro país.

Si recapacitamos sobre esos cuatro mil socios que en algún momento sostuvieron al Club a cambio de un grabado mensual; si detallamos las 592 ediciones que se produjeron a lo largo de cincuenta años de existencia, los más de treinta almanaques ilustrados, las decenas de afiches, los *posters* de gran formato, las ediciones populares, los boletines, las revistas, los plegables, etcétera, es evidente la importancia de recomponer su archivo de imágenes. El solo repaso de ese repertorio gráfico es una travesía sin igual. Si recordamos las numerosas exposiciones, las presentaciones, las charlas, las clases, los encuentros y los desencuentros, los nombres de tantos artistas que transitaron, es forzoso sentir el peso de un patrimonio sociocultural y político detrás del CGM.

Lo que este libro se propone es aproximarse a ese archivo y a este periplo conjugando recuerdos con un análisis reflexivo del proceso y las ideas que fueron sustentando esta faena cultural, de los trances que las distintas circunstancias sociopolíticas le impusieron a lo largo de su historia, y las formas que fue tomando su ejercicio en cada una de esas instancias. Los ensayos que presentamos son reconstrucciones críticas que se concentran fundamentalmente en dos de los tres períodos más definidos de la existencia de CGM. El primer trabajo, a cargo de Olga Larnaudie, recorre las dos décadas inaugurales, cubriendo

la etapa fundacional iniciada en 1953 y extendiéndose hasta el comienzo de la dictadura militar, en 1973. Es un tiempo comprendido entre el Uruguay del florecimiento de las instituciones culturales independientes –una época signada para el Club por el desarrollo y la consolidación de la relación entre sus artistas y su medio así como por su propia expansión– y el infortunio del golpe de Estado con sus consecuentes fracturas.

El segundo ensayo, realizado por Gabriel Peluffo, analiza una época que empieza en los prolegómenos de la dictadura militar y se extiende poco más allá de la vuelta a la democracia, en 1985, hasta un momento de quiebre institucional en el que la redefinición de rumbos sienta la iniciación de una tercera fase que culminará en la desaparición de la institución. Si bien el período analizado está marcado por cambios obligados de trazado y por una introspección forzada, es en este contexto en el que emergen nuevas prácticas artísticas y en el que es destacable una segunda fase de significativa cohesión institucional.

Es de hacer notar que en este libro no haremos disquisiciones sobre el cierre-abandono del Club, el desmantelamiento de su cede y el robo de su patrimonio. Dado que esa etapa está aún sin terminar de esclarecerse, las investigaciones incompletas y los procesos judiciales inconclusos, sólo podríamos evidenciar nuestra indignación para con aquellos que irresponsablemente propiciaron, permitieron o concretaron ese triste final.

El tercer trabajo que incluimos parte de una recopilación de entrevistas que Pablo Thiago Rocca hiciera a propósito de este volumen y otras que realizara a miembros del CGM en distintas instancias. El intento detrás de este resumen es traer la palabra directa, las experiencias y los puntos de vista de aquellos que transitaron algunos de los tres períodos mencionados, compartiendo clases ya sea como estudiantes o como profesores, exhibiendo juntos en algunas de las numerosas muestras a las que el Club fue convocado, representando a la institución en algunas de las incalculables Ferias del Libro y del Grabado de las que fue partícipe, o intercambiando ideas en asambleas institucionales y comisiones de trabajo. Aunque muchos tal vez no se cruzaron en el tiempo, la mayoría se conocieron entre sí, y así como a menudo acordaron en la orientación a seguir con la institución y sus múltiples actividades, a veces discreparon radicalmente respecto al camino a continuar.

Rescatar el legado del CGM sin duda nos impone un gravamen nostálgico, como en cualquier reconstrucción histórica hecha mayormente por sus actores y a corta distancia de los hechos. La carga subjetiva es ineludible, por lo cual las aproximaciones al análisis no parten necesariamente de las mismas premisas, ni las entrevistas intentan privilegiar un perfil institucional unívoco. Expresamente hemos optado por este cruce de miradas en



CASA DEL CGM, CALLE PAYSANDÚ.
FOTOGRAFÍA: JORGE FIGUEROA.

el entendido de que la cristalización de estas memorias con toda esa carga de subjetividad es una forma de fidelidad con la realidad, más pertinente para el caso que un intento de abarcar el tema desde una perspectiva más estable o monolítica. Así como este volumen es resultado de una circunstancia desdichada, el fin de la institución y el saqueo de su acervo y sus archivos, es también fruto de un encuentro venturoso, el de un grupo de artistas e historiadores del arte, ex miembros del Club, convencidos de la importancia del emprendimiento crítico-memorioso y de su materialización en un libro. A todos ellos les agradecemos su impulso. A Jorge Figueroa y Óscar Ferrando les debemos el esfuerzo de golpear puertas en la búsqueda de recursos para esta publicación.

Al Centro Cultural del España, a Hortensia Campanella, exdirectora, y a Patricia Bentancur, su encargada de exposiciones, les estaremos siempre agradecidos porque esta publicación nunca hubiera sido posible sin su confianza, su apoyo y su decisión.

A Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo y Thiago Rocca les agradecemos sus investigaciones y la dedicación para sus ensayos. A Ariel Seoane, la diligencia para digitalizar las imágenes que acompañan el libro.

A Alma Pedretti y Laura Bolón, que dieron acceso a los archivos de Hugo Bolón, quien fuera socio fundador del Club, y a Jorge Curi, Eugenio Darnet y Enrique Gómez, que pusieron los suyos a disposición, les agradecemos su enorme fidelidad.

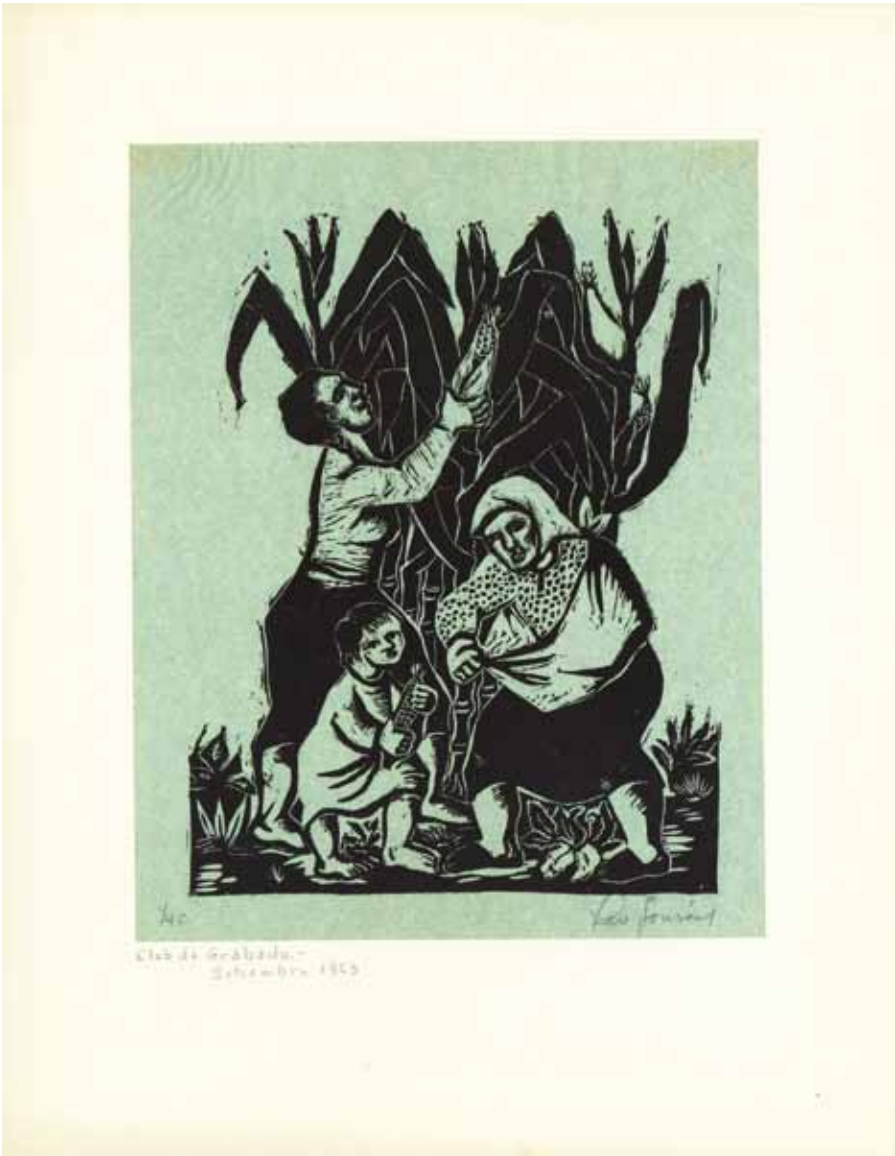
Gracias a Gladys Afamado, Claudia Anselmi, Salomón Azar, Beatriz Battione, Noel Bonansea, Rimer Cardillo, Álvaro Cármenez, Cristina Casabó, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Hilda Ferreira, Edgardo Flores, Yoselín García, Leonilda González, Alberto Lambach, Mónica Packer, Mabel Pérez, Octavio Podestá, Nelbia Romero, Bernardo Siré, Alejandro Schmidt, Alfredo Torres y todos los que de una manera u otra contribuyeron a recuperar el legado cultural del Club.

Ana Tiscornia

ANA TISCORNIA. Es artista plástica, docente en State University of New York College at Old Westbury, y editora de arte de *Point of Contact*, distribuida por Syracuse University. Es colaboradora de *Brecha*, *Art Nexus* y *Atlántica Internacional*. Ha realizado numerosas exposiciones a nivel nacional e internacional. Ingresa a Club de Grabado de Montevideo en 1979, donde estudia grabado, se desempeña como docente y entre 1983 y 1987 ejerce la Secretaría General.

ALMANAQUE CGM, 1967. LETRAS DE TANGO. CARLOS FOSSATTI.
ALMANAQUE CGM, 1969. CANTO POPULAR. ANTONIO FRASCONI.
MILONGA DE ARTIGAS ULIVE Y GARCÍA VIGIL. WASHINGTON
LEDESMA. YAMANDÚ PALACIOS Y OSCAR DEL MONTE.





LEONILDA GONZÁLEZ. SIN TÍTULO.
2ª EDICIÓN (SIN NUMERAR). , SEPTIEMBRE 1953. LINÓLEO.

CLUB DE GRABADO Y LA CULTURA INDEPENDIENTE (1953-1976)

OLGA LARNAUDIE

El signo de Leo

El humor de Óscar Ferrando lo llevó a ubicar bajo “el signo de Leo” este largo período de Club de Grabado de Montevideo, para recordar su fecha de fundación y la presencia decisiva de Leonilda González¹. Esta artista impulsó un proyecto de institución –junto con otra grabadora, en los primeros años²– para liderarla después hasta su partida al exilio en 1976³. Vinculado por mucho tiempo a la práctica mayoritaria del grabado en relieve, “el Club” había iniciado en los años 70 un proceso de apertura a otras técnicas gráficas. Atendía tanto a variantes en las opciones expresivas como a la importancia de contar con un número mayor de integrantes, en momentos de represión y muy pronto de dictadura.

El movimiento independiente

Una serie de instituciones culturales independientes van surgiendo en Uruguay desde la posguerra mundial. En 1946 Enrique Amorim lidera en Salto la Asociación Cultural Horacio Quiroga y su Taller Pedro Figari de Artes Plásticas, al que llega como docente el pintor húngaro José Cziffery. En 1947 Dumas Oroño encabeza el proceso fundacional del Museo Departamental y Taller de San José. El Primer Salón de Artistas Plásticos del Interior es convocado en 1948 en ese departamento, al año siguiente se funda la Asociación de Artistas Plásticos del Interior y los salones continúan en otras capitales. El movimiento independiente tiene alcance cinematográfico, literario, musical, plástico y teatral⁴. Mientras tanto, los artistas figurativos exponen en conjunto a lo largo de los años 50, en 1955 se inaugura el Museo Torres García y en 1956 un grupo de artistas del Taller Torres García se nuclea en Sótano Sur para trabajar el metal en diversas técnicas artesanales⁵.

Antecedentes y vínculos en la práctica del grabado

Existen análisis pormenorizados acerca del grabado en Uruguay hasta mediados del siglo XX⁶. Son numerosos los artistas, en general pintores, que abordaron el grabado como ilustración, en libros y revistas⁷. También son muchos los que se volcaron a estas técnicas como sustento de propuestas costumbristas –urbanas y rurales– y/o vehículo de denuncias sociales. Importa recordar en qué contexto trabajan y qué filiaciones técnicas y expresivas tienen los grabadores difundidos por Club de Grabado, y también nombrar a quienes se destacan fuera de la institución en el período que nos compete. El grabado fue ubicado y premiado como tal en los salones oficiales desde su inicio y también en los salones del interior⁸. Adolfo Pastor y Luis Mazzey fueron los encargados sucesivos de la formación en la Escuela de Bellas Artes. Anhele Hernández, alumno de Pastor, Antonio Frasconi y Luis Solari, que se formaron en el exterior, colaboraron con el Club en alguna edición y/o viñeta. La actividad de Carlos González y sus xilografías, la de María Carmen Portela y Carmen Garayalde en la práctica de la punta seca, así como la de los más jóvenes Claudio Silveira Silva, José Gamarra y Margarita Mortarotti es “independiente” de la del Club⁹.

El Premio Blanes confirma en 1964 la visibilidad de este sector técnico al convocar a cinco grabadores, Glauco Capozzoli, Leonilda González, Luis Mazzey, Margarita Mortarotti y Claudio Silveira Silva, junto a un dibujante, Nelson Ramos, que resulta ser el ganador del certamen¹⁰.

Los inicios de Club de Grabado

Club de Grabado de Montevideo surge a partir del encuentro en Europa, en 1949 o 1950, de un grupo de jóvenes formados en la Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura (Leonilda González viaja en “misión de estudios”, después de recibirse). Logran concretar dos años después “aquella idea romántica concebida en París de alquilar un taller en forma colectiva” que “se dio mucho antes de lo soñado”¹¹, cuando encuentran una sede para “El Taller”, que integran Leonilda González, Nicolás (Cholo) Loureiro, atraído por las artes gráficas, Aída Rodríguez y Beatriz Tosar, estudiantes de arquitectura, y Susana Turiansky, pintora y grabadora¹².

Habían conocido en Francia a artistas brasileños que les hablaron acerca de los clubes de grabado de Bagé y de Porto Alegre¹³. Leonilda González asiste en 1953 al Congreso de la Cultura en Santiago de Chile, donde los grabadores de Río Grande do Sul llaman a crear movimientos similares. Regresa a Montevideo con la misión de vincular el arte a sectores más amplios de la población mediante obras multieemplares. Los miembros de “El Taller”,



JOSÉ CZIFFERY. SIN TÍTULO.
EDICIÓN (SIN NUMERAR). ENERO 1955. RELIEVE.



RAÚL CATTELANI. SIN TÍTULO.
EDICIÓN (SIN NUMERAR). ENERO 1957. RELIEVE.

salvo Susana Turiansky, no habían realizado grabados; la idea fue previa a los posibles practicantes. El proyecto queda pronto en manos de Leonilda y Susana, mientras que los demás se vinculan a El Galpón, en particular a su teatro de títeres¹⁴. El grupo colabora en la campaña de socios, “abordando a los amigos en forma compulsiva, casi”¹⁵. Pablo Thiago Rocca aporta el testimonio del escultor Octavio Podestá acerca de su viaje a Brasil con Turiansky y Loureiro, interesados por el grabado y sus organizaciones¹⁶.

Susana Turiansky estuvo a cargo, en agosto de 1953, de la primera edición de cincuenta ejemplares, un linóleo, “Pescador”. Leonilda González abordó en otro linóleo un sector temático que le sería habitual, el del campo y sus tareas. El tercer grabado fue de Fernando Cabezudo; visitado en la ciudad de Mercedes, les hizo llegar otro linóleo. El año se completó con una escena de trabajadores urbanos, de Turiansky, y un linograbado de Anhele Hernández¹⁷. Entre 1954 y 1959, las ediciones que recuperamos están firmadas por veinte grabadores y hay entre ellas quince de Leonilda González, siete de Susana Turiansky y seis de Fernando Cabezudo¹⁸. Participan artistas de la misma generación que los citados, como Anhele Hernández, Glauco Capozzoli, Raúl Cattelani, César Prieto y Ruisdael Suárez. También incluyen a varias figuras que ya habían transitado por el grabado en la etapa del realismo social y que habían practicado la ilustración¹⁹. Uno de los envíos está firmado por el chileno Julio Escamez, invitado a exponer en Montevideo. Las ediciones registran el número de ejemplares, alrededor de cincuenta al comienzo, unos quinientos al terminar la década. Proponen escenas de vida y trabajo urbano y rural y espacios populares de esparcimiento, con una calidad promedio destacable²⁰. La soltura y el humor –con color incluido– de Ruisdael Suárez y su vedette de carnaval, de agosto de 1958, contrastan con la severidad de una imaginería en la que incide la opción dominante por el blanco y negro, y es en ocasiones lírica y a menudo esquemática, con una voluntad de acercamiento simbólico a lo local que revela influencias del exterior²¹.

En esta etapa de los años 50 la institución cumple con buena parte de las líneas de trabajo trazadas desde la fundación. En noviembre del primer año inicia su política de organizar o auspiciar muestras de grabadores extranjeros, presentando en la Facultad de Arquitectura a los artistas de Bagé y Porto Alegre. La exhibición se acompaña de un folleto en el que Carlos Scliar expone los fundamentos del trabajo de los dos grupos²². El grabador chileno Julio Escamez expone en la Facultad de Arquitectura en 1954. La Comisión Nacional de Bellas Artes exhibe la obra del artista argentino Abraham Vigo, integrante del grupo Artistas del Pueblo, que aborda temas sociales en aguafuertes y xilografías. En 1957 llega al Subte²³ el Grupo de Grabadores de Viña del Mar, que reúne a alumnos de Carlos Hermosilla, quien practicó las técnicas en relieve, abordó la problemática social, fue fundador del primer taller de grabado de Chile en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad y promotor del primer Salón de Grabadores de su país²⁴.

Club de Grabado expone en 1955 en la Plaza Libertad y lo hace al año siguiente en Buenos Aires, Mendoza y Río de Janeiro. En 1958 interviene en una muestra de grabado en el Subte²⁵. La Feria Nacional de Libros y Grabados cuenta con un stand del Club desde su primera edición²⁶.

En febrero de 1954, un volante informa de los propósitos de Club de Grabado y demuestra una mayor apertura conceptual que los artistas de Río Grande do Sul. No se mencionan opciones expresivas, por ejemplo la disyuntiva abstracción/figuración, que Vasco Prado había calificado como ideológica. “Con la base de que, por medio del grabado, cuya técnica permite una gran difusión, se puede llegar a los distintos sectores del pueblo manteniendo despierto el interés por las manifestaciones artísticas y de que, por medio del contacto del público con los artistas, éstos se pueden orientar hacia la formación de un arte popular y auténticamente nacional, se ha creado el primer Club de Grabado del Uruguay”²⁷.

A partir de 1956 Luis Mazzey dicta cursos de perfeccionamiento en xilografía y linóleo en la sede y realiza un cursillo en la Comisión Municipal de Cultura. Se menciona en un listado de actividades un curso de punta seca de la prestigiosa escultora y grabadora María Carmen Portela. Se trata de una técnica ajena a los objetivos del Club, por su reducida posibilidad de seriación. Los alumnos no pagan, los profesores y colaboradores gráficos no cobran.

Los años 60

En 1961 Leonilda González se casa con Carlos Fossatti. Se demuele la construcción de Río Branco y 18 de Julio. Se mudan, junto con el Club y su escuela, a la calle San Lorenzo, en Pocitos. En 1963 trasladan vivienda e institución a apartamentos vecinos, en 25 de Mayo 581. Allí funciona Club de Grabado hasta la compra de una sede y su inauguración, en 1973²⁸. En ese período los cambios internos son paulatinos y otras situaciones, artísticas y políticas, inciden en la vida del Club. Los 70 serán años de cambios más rápidos, de mucha actividad, de realizaciones y textos en los boletines visiblemente “militantes”, mientras se pudo.

Los boletines se editan desde 1964 y son particularmente numerosos en los primeros años²⁹. Dejan de publicarse en 1975, para volver, como segunda época, a fines de 1980³⁰. El número 2, de agosto de 1964, anuncia una campaña financiera con la consigna “Otra vez a 18 (o por allí cerca)”, que prioriza el objetivo de la casa propia. El camino recorrido se resume en cifras: 50 socios en 1953, 1.400 en 1964, con la meta de llegar a 2.000³¹. Los estatutos de Club de Grabado son aprobados ese año y los boletines informan acerca de su estructura interna³².



AFICHE SEGUNDA FERIA NACIONAL DE LIBROS Y GRABADOS. SEPTIEMBRE, 1961. DISEÑO HUMBERTO TOMELO.



RUISDAEL SUÁREZ. SIN TÍTULO. EDICIÓN (SIN NUMERAR). AGOSTO 1958. RELIEVE.

Se suman ocho grabadores, uno por año, hasta 1963: Antonio Lista, Carlos Fossatti, Lila González Lagrotta, Gloria Carrerou, y en 1964 Gladys Afamado, Rita Bialer, Miguel Bresciano y Juan Douat. Quienes llegan con alguna formación anterior intervienen de todos modos en los cursos de Mazzezy.

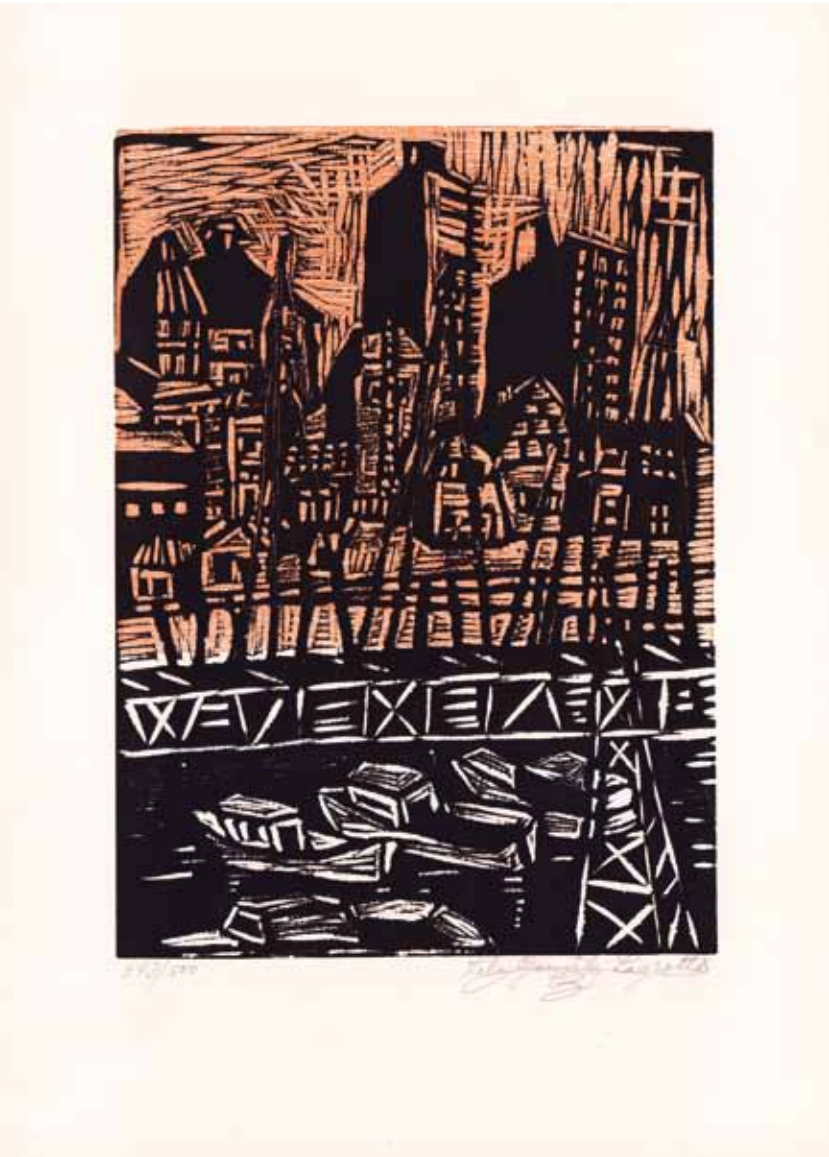
Cziffery y Mazzezy continúan colaborando en las ediciones, así como Fernando Cabezudo, Glauco Capozzoli, Raúl Cattelani y Ruisdael Suárez, y se agrega Eduardo Larrarte³³. El Club cuenta entonces con diecisiete artistas que participan con variable asiduidad, entre los que permanecen y los nuevos. Con la presencia de Bresciano se inicia una nueva generación, que crecerá en los años posteriores. En 1965 Luis Solari colabora con una xilografía, mientras que Adela Caballero, Octavio San Martín y Sergio Schmidt firman por primera vez un envío³⁴. En 1966 aparecen Tina Borsche y Delia Pick, en 1967 lo hace Homero Martínez y el Club edita un grabado de Joaquín Aroztegui, del Grupo Toledo Chico³⁵. En 1968 se suman Hugo Alíes, Domingo Ferreira, Rimer Cardillo y Susana Donas y al año siguiente Luis Pollini.

El proceso de cambios en el lenguaje y la técnica se inicia con el acercamiento a la institución de protagonistas del impulso del dibujo en los años 60. Algunos de ellos ensayan también técnicas de grabado, como Hugo Alíes, alumno de la institución, con una xilografía, y Mingo Ferreira con una litografía³⁶. Leonilda González en 1969 y Gladys Afamado en 1970 ceden a la tentación de combinar la técnica que siempre usan con el *offset*, que es ubicado por primera vez como práctica exclusiva en 1971 en obras de Carlos Pollini e Hilda Ferreira³⁷. Rimer Cardillo maneja formas abstractas con referencias orgánicas en sus primeros envíos. El espectro expresivo se amplía con el juego formal y temático de Gladys Afamado, el humor de Adela Caballero y Mingo Ferreira y el monstruismo de formas y escalas, propio de ciertos dibujantes, de Hugo Alíes.

La prensa especializada se ocupa de las actividades de Club de Grabado y reclama una calidad más sostenida en las ediciones. Este planteo da lugar a concursos internos con jurados y premios, destinados a grabadores y alumnos³⁸. Los almanaques dan cuenta, a partir de 1966, del proceso expresivo y también de los cambios político-culturales. El primero de ellos retoma los textos de un calendario de 1861; las xilografías –edificios de aquel Montevideo– son de Gloria Carrerou y Lila González Lagrotta, la diagramación y las viñetas son de Adela Caballero. En el de 1969 ocho de los nuevos grabadores trabajan a partir de textos del canto popular uruguayo³⁹.



GLADYS AFAMADO, "AGRADECIMIENTO" DE IDEA VILARIÑO. CARPETA DE CUENTOS Y POEMAS. SERIGRAFÍAS. 1968.



LILA GONZÁLEZ LAGROTTA. SIN TÍTULO. EDICIÓN (SIN NUMERAR). AGOSTO 1962. RELIEVE.

*Nuestra institución*⁴⁰ recuerda los fines y características organizativas y agrega que “El Club de Grabado no es un hecho cultural aislado, sino que se integra a un vasto movimiento intelectual que abarca a otras ramas de la cultura y acaba de adoptar también una forma orgánica, constituyéndose en la Confederación de Organizaciones Culturales (COC) a la que el Club se ha afiliado”⁴¹.

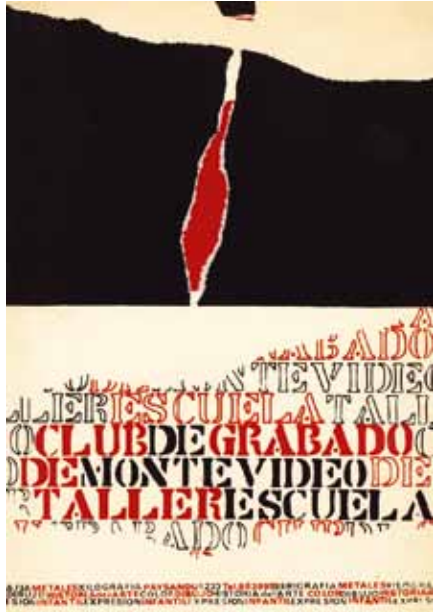
En el impreso *A la opinión pública*, en el que se realiza un balance de los once años transcurridos, Club de Grabado reafirma otra vez sus objetivos, entre ellos la búsqueda de una cultura que incluya a las masas populares, y anuncia: “En esta acción conjunta de grabadores, plásticos en general, intelectuales y de un público que nos acompaña, el Club de Grabado de Montevideo inicia una segunda etapa basada en un programa de realizaciones que, acorde a nuestros propósitos, abre perspectivas de insospechable alcance”⁴².

Este nucleamiento de los llamados trabajadores de la cultura, con dimensión institucional, da lugar a la aparición sucesiva, en boletines de 1966 y 1967, de textos sobre temas polémicos y/o política cultural, firmados por figuras de distintos sectores de la COC⁴³. Desde distintos ángulos reafirman las razones de ser del movimiento independiente y coinciden en un llamado a la militancia cultural. Fossatti reflexiona acerca del brazo corto de los artistas, que llega cada vez a menos personas, por la complejidad de lo que manejan, y justifica la opción realizada por Club de Grabado. Blas Braidot plantea una situación similar en relación con el profesionalismo y el teatro independiente.

El número de exposiciones colectivas de la obra personal de los artistas y/o de las ediciones de Club de Grabado, los envíos al exterior de los miembros del Club en forma grupal, o seleccionados en participaciones nacionales, y la llegada de muestras de grabadores extranjeros a Montevideo se acrecientan. Cinco exposiciones circulantes se exhiben en centros de enseñanza, espacios culturales, gremios, en la capital y el interior⁴⁴. Algunos grabadores se desplazan los fines de semana para dar charlas y demostraciones. Se abren filiales en varios departamentos, a cargo de artistas locales⁴⁵. Un puesto en la feria de Tristán Narvaja y la colaboración con Extensión Universitaria son extremos de esta voluntad de presencia⁴⁶. Los boletines registran muestras y premios de los grabadores del Club y de otros grabadores nacionales, comunican lo que va y lo que llega del exterior. En 1965 José Pedro Argul escribe acerca de “La Bienal de Grabado de Tokio y los últimos aportes uruguayos”⁴⁷. En 1966 se informa de la presencia del grabado uruguayo en la Bienal de Ljubljana, Yugoslavia⁴⁸. Ese mismo año se inicia la destacada participación de la xilografía uruguaya en la Exposición de La Habana, una convocatoria bienal al grabado latinoamericano, con jurado internacional, que realiza Casa de las Américas⁴⁹. En 1962 Club de Grabado envía una muestra a Yugoslavia, que irá después a Holanda y Alemania.



CARÁTULA DE “AQUÍ POESÍA”.



AFICHE TALLERES ESCUELA CGM. DISEÑO ELBIO ARISMENDI.

A partir de un acuerdo del Club con el Ministerio de Cultura de la República Democrática Alemana (RDA), llega en 1965 la obra de seis grabadores alemanes, que se exhibe en la sala menor del Subte, al mismo tiempo que una exposición de grabados búlgaros⁵⁰. El convenio también implica una estadía de dos años en la RDA para dos artistas del Club. Club de Grabado participa en 1962 en la primera Feria Nacional de Artes Plásticas de la Plaza Libertad⁵¹. En marzo de 1966 el Primer Salón de Club de Grabado se inaugura en el Subte Municipal⁵². Se muestra poco después una selección, en la sala del Club de la Estampa de Buenos Aires⁵³.

La voluntad de colaborar en emprendimientos editoriales, con ilustraciones grabadas, se concreta en 1961 con las tapas de la serie *Aquí poesía*⁵⁴. En 1962 Club de Grabado edita *Títeres*, de Otto Freitas, con xilografías de Leonilda González.

La escuela, que siguió funcionando a partir de 1956, comienza por limitarse “a la parte práctica y conceptual del grabado”. Un nuevo plan de estudios se inicia en 1965⁵⁵. Esta etapa contará a partir de 1967 con la participación de Rimer Cardillo, que había sido alumno de Mazzei en Bellas Artes⁵⁶. En 1968 una carpeta de 50 x 33 centímetros, coordinada por Rimer Cardillo, reúne serigrafías de matriz recortada en las que gráficos del Club, entre ellos Gladys Afamado, Nelbia Romero y Octavio San Martín, trabajan a partir de cuentos y poemas de autores nacionales.

Años de represión y de reajuste institucional (1970-1976)

Club de Grabado había condenado en 1968 las medidas de seguridad decretadas por el gobierno y adherido a la decisión de la UAPC, que convocó a boicotear los salones oficiales, con la consigna “Con Medidas, Salón No”⁵⁷.

Las ediciones ya habían comenzado a atender a la represión local y la situación internacional: en mayo de 1968, con *Vietnam*, grabado en metal de Luis Mazzei, y al mes siguiente con la xilografía *Novia muy enojada*, primera edición de esa serie excepcional de Leonilda González que será conocida como la de *Las novias revolucionarias*⁵⁸. Esta etapa lleva a un reacomodo de las formas de comunicación y las propuestas gráficas, que se “radicalizan” en los primeros años y van procesando después maneras más sutiles de comunicación y resistencia. Las transformaciones son en algunos casos estratégicas y se refieren en otros aspectos al terreno expresivo⁵⁹.

Los boletines se enfrentan al proceso político. El número 21, de abril de 1970, apela a un mundo más justo. El número 22 informa en julio de ese año de la participación del Club en el Primer Congreso Nacional de la Educación y la Cultura, una amplia movilización que reúne a los distintos sectores de la educación y organizaciones culturales con los sindicatos. El número 26, de 1972, declara: “Porqué somos antifascistas”⁶⁰.

En 1971 Club de Grabado compra la ex sede de la Sociedad Mutualista Batlle, en Paysandú 1233 entre Yí y Cuareim, que será inaugurada el 4 de mayo de 1973, con amplio apoyo y una presencia plural de artistas e instituciones. En 1972 Aron Vandel es elegido secretario general, cargo que ocupa hasta 1979, cuando es sustituido por Óscar Ferrando. Ingresado en 1973, Ferrando será desde el año siguiente el encargado de la administración⁶¹.

Las ediciones dan cuenta tanto de la incorporación de nuevos integrantes –Hilda Ferreira y Nelbia Romero en 1970, Cristina Paiva y Ruben Pepe en 1971, Salomón Azar, Melquíades Jater y Héctor Contte en 1976– como del apoyo solidario de reconocidas figuras del continente, en 1973, en su vigésimo aniversario. Llegan obras de Antonio Frasconi desde Estados Unidos, de Luis Trama, uruguayo, desde México, de Abel Bruno Versacci desde Buenos Aires, de Mañuela Pintos desde Rosario, Argentina, de Vasco Prado y Zoravia Bettiol desde Porto Alegre y de Olga Blinder desde Asunción del Paraguay, como apoyo solidario a Club de Grabado en su vigésimo aniversario. En 1976 se edita otra obra –un linóleo– de Versacci. En enero de 1977 Antonio Martorell envía desde Puerto Rico la xilografía “Saludo”. Los Concursos Nacionales de Artes Gráficas suman el dibujo como categoría⁶². El primer concurso se exhibe en 1974 en las Galerías U y Palacio Salvo, dirigidas por Enrique Gómez⁶³. El segundo concurso mantiene el mismo esquema y cuenta con el apoyo de varias embajadas, en particular de la de Italia, y del Instituto Italiano de Cultura, donde se muestran las obras seleccionadas, en junio de 1975⁶⁴.

El tercer concurso suma nuevos apoyos de embajadas e institutos culturales extranjeros⁶⁵. Las ediciones irán dando cuenta de la selección de obras en estos tres concursos, a través de dibujos impresos en *offset* de Álvaro Armesto, Nelson Avdalo, Beatriz Battione, Yamandú Canosa, Héctor Contte, Eugenio Darnet, Óscar Ferrando, Marco Maggi, Marta Restuccia, grabados de Salomón Azar y Anhele Hernández y una monocopia de César Rodríguez Musmanno. La edición número 258, de agosto de 1975, es un homenaje a Luis Mazzey en sus 80 años. Se trata de un linóleo, “Tropero”. Ese reconocimiento se traduce también en un boletín y una muestra.



ALMANAQUE CGM , 1972. A DESALAMBRAR- CANTO POPULAR PORTADA. CONCEPCIÓN LUIS POLLINI, Y EQUIPO.



LUIS POLLINI. “PECADO”. EDICIÓN N° 220. JUNIO 1972. OFFSET.

Se editan grabados financiados de Rimer Cardillo, Leonilda González, y Luis Pollini, de tiraje más limitado y otras dimensiones, así como afiches de Salomón Azar, Leonilda González y Carlos Palleiro⁶⁶. La variedad de lenguajes contrasta notoriamente con cierta coherencia expresiva, más allá de las características personales, y crece el *offset*. Los almanaques se mantienen con gran éxito y abordan temáticas vinculables con la situación⁶⁷, hasta llegar a “Canción con todos”, la edición secuestrada en la Feria del Libro de 1973-1974⁶⁸.

Los hechos están narrados en *Ésta soy yo*, de Leonilda González, y en ese extensísimo intercambio de mensajes desde que se inició hace ya dos años este esfuerzo de memoria Gladys Afamado, Salomón Azar y Rimer Cardillo aportaron su versión. Los fueron a buscar a sus casas –salvaron a Mazzei con el argumento de su edad– y los llevaron a la calle Maldonado⁶⁹. Pasaron horas en un patio, cuando conversaban los llamaban al orden. Vieron a detenidos en mucho peor situación. Los artistas pasaron esa noche adentro: los iban llamando de a uno y los dejaban salir⁷⁰. Gladys Afamado fue interrogada acerca de por qué los personajes de la tapa tenían los brazos levantados.

En 1975 se vuelve a una temática nostálgica, ilustrando avisos del diario El Siglo, en 1869. En 1976 se edita *Verso a verso, poetas uruguayos*. En la carátula figura un poema manuscrito por Óscar Ferrando. No se identifica el autor: es de Mario Benedetti⁷¹.

Casi en primera persona

La historia del Club continúa a partir de 1976⁷². Mientras tantos compatriotas vivían el infierno y/o la expulsión, tuvimos la suerte de contar con ese espacio humano de creación, de discusiones, de proyectos y realizaciones. Un espacio gratificante –de amistad y, a pesar de todo, de humor– que enriqueció nuestra comprensión del hecho artístico y nos llevó a participar ahora, con el entusiasmo del reencuentro, en esta empresa colectiva de rescate, más allá de las diferencias que se plantearon acerca del futuro de la institución, al salir de la dictadura. Estas diferencias tuvieron que ver con la crisis del movimiento independiente, difícil de aceptar entonces por razones afectivas y vinculada con las transformaciones que se habían vivido de distinta manera, incluso en el insilio, con opiniones diversas que también llegaban desde la cárcel y el exilio⁷³.

OLGA LARNAUDIE (Montevideo, 1941). Arquitecta. Ejerce la crítica y la docencia de la historia del arte entre 1967 y 1990. Centra después su trabajo, en forma independiente, en la investigación del arte uruguayo y la realización de curadurías. Desde enero de 2007 hasta fines de 2010 se desempeñó como directora del Museo de Arte Precolombino e Indígena. Participó en las actividades de Club de Grabado de Montevideo en los años de dictadura.



HÉCTOR CONTE. “FIGURA II”.
EDICIÓN N° 265. MARZO 1976. GRABADO EN MADERA, DURABOARD Y PLANCHA DE ZINC.

Notas

1. “Así nace finalmente, en agosto de 1953, el CGM, bajo el signo de Leo...y de Leonilda González...” escribe en “Desde los orígenes pre-natales hasta nuestros días pre-fatales”. Texto publicado, sin firma, en el boletín *Club de Grabado de Montevideo. Los treinta años*, agosto-noviembre 1983.

2. Dos afirmaciones de Leonilda González son elocuentes acerca de su personalidad y sus motivaciones. Se refiere a los comienzos y reconoce haber sido atrapada por la xilografía a la que se había dedicado por obligación. También alude a quienes se acercaban y “...se iban cuando querían, dejándome sola de nuevo como Atlas sosteniendo el mundo, lo que me hacía trastabillar un poco”. Ver Leonilda González, *Ésta soy yo*, Productora Gráfica Ltda., Montevideo, 1994.

3. Formas orgánicas que la única institución de las artes visuales entre las llamadas “independientes” hereda y que retoman, a su manera, las de agrupamientos políticos de izquierda y organizaciones gremiales.

4. Teatro del Pueblo existe desde 1937. El Centro Cultural de Música inicia sus actividades en 1942. La Federación Uruguaya de Teatros Independientes se crea en 1947. En 1948 se funda Cine Club, en 1949 Club de Teatro, El Galpón y Cine Universitario, en 1952 Cinemateca Uruguaya, en 1953 La Máscara y Club de Grabado, en 1954 Teatro Circular y la Editorial Alfa. La editorial Banda Oriental es de 1961 y el Núcleo Música Nueva de 1966. A fines de 1960 la primera Feria Nacional de Libros y Grabados abre un espacio de amplio contacto entre el público y muchos de estos emprendimientos. Estas instituciones buscan y cuentan con apoyos oficiales, desde la Comisión Nacional de Bellas Artes y la Escuela Nacional de Bellas Artes, Adolfo Pastor colabora con Oroño; Herrera Mac Lean envía a Cziffery a Salto, desde la CNBA. La Feria del Libro funciona varios años en el atrio sin terminar de la Intendencia de Montevideo.

5. Valen como ejemplos de la diversidad de un sector particularmente activo en los años 50 y 60.

6. El tema ha sido abordado por Gabriel Peluffo Linari en varias de sus publicaciones, en particular en los catálogos *Realismo social en el arte uruguayo.1930-1950*, Exposición Museo Blanes, Editorial Trilce, Montevideo, 1992, y *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Exposición Museo Blanes, Montevideo, 2003.

7. Vale como ejemplo singular, por haber sido publicado en francés, el libro de Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz. *Lautréamont & Laforgue*, Collection du Comité France-Amérique de Montévideu, 1925. Contiene cinco xilografías de Melchor Méndez Magariños, una de Gervasio Furest y una de Adolfo Pastor.

8. En los salones nacionales, un sector diferenciado para dibujo y grabado incluía la ilustración.

9. Los dos últimos fueron becados por el Instituto Cultural Uruguayo Brasileño para formarse con Iberé Camargo y Johnny Friedlaender. Nelson Ramos viajó con el mismo objetivo y trabajó con Friedlaender, para dedicarse después a la ilustración durante su estadía en Brasil.

10. Instituido en 1960 por el Banco República, se trata de la cuarta edición, después de dos de pintura y una de escultura. Adolfo Pastor prologa el catálogo: espera que este premio ayude a terminar con la ubicación del grabado como “arte menor”, destaca la creación del taller de grabado en la ENBA –que logró la presencia docente en Montevideo de Livio Abramo, Iberé Camargo y Oswaldo Goeldi– y reconoce la tarea de difusión de Club de Grabado. Recuerda la opción xilográfica de los “primitivos” del grabado uruguayo: “El franco hablar de la madera era hallado rudo en la época, pero su franqueza, síntesis y vigorosos contrastes encontraron eco simpático en muchos jóvenes...” Cuatro de los convocados al premio muestran sólo xilografías, Mazzey presenta una xilografía y cemento, Margarita Mortarotti exhibe obras abstractas en aguafuerte, aguatinta y relieve.

11. Ver Leonilda González, op. cit.

12. Un galpón en lo alto de un edificio, en 18 de Julio y Río Branco, con gran salón, piso y paredes de madera, ventanal al sur y parte del techo vidriado.

13. La historia que les contaron había comenzado con el Grupo de Bagé, que nucleó artistas de Bagé y de Porto Alegre que expusieron juntos en 1948, en esta última ciudad. Lo integraban, entre otros, Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado y Glauco Rodrigues. Defendían la popularización del arte a través de temas sociales y regionales, y formaron con ese objetivo el Clube de Gravura de Bagé y el Clube de Gravura de Porto Alegre.

14. Ver César Campodónico, *El vestuario se apolilló. Una historia del Teatro El Galpón*, Banda Oriental, Montevideo, 1999.

15. Ver Leonilda González. op. cit.

16. Las fuentes de información acerca de esta historia de los años 50 han sido la mayoría de las ediciones, los escasos volantes difundidos por el Club, las informaciones que Leonilda González incluye en su libro –con alteraciones en la cronología, a partir de sus recuerdos–, el texto de Oscar Ferrando, que aporta datos enviados desde México por esta artista, el trabajo de Pablo Thiago Rocca en ocasión del Premio Figari 2006 –Leonilda González, el arte como comunicación–. Existe un material abundante de los años 60 y 70 –envíos mensuales, almanaques, afiches, catálogos, volantes y boletines, otras ediciones realizadas por la institución, publicaciones ilustradas por miembros del Club, entrevistas y críticas–. Todo esto se fue reuniendo gracias al esfuerzo de un equipo numeroso. También están los recuerdos de quienes llegaron primero a la institución, como Gladys Afamado, Óscar Ferrando, Nelbia Romero, y los de la autora, desde afuera primero y desde adentro por unos pocos años.

17. En la impresión se puede leer “los patriotas”. Estuvo incluido como “Ocupación” en la muestra *Anhelo Hernández: de antes y durante, dibujos, grabados y estampas*. Museo Blanes, 2005.

18. Quedan por ubicar 15 de las 77 posibles.

19. Manuel Collazo Castro, Nicolás Cúparo, José Lanzaro, Luis Mazzey y Roberto Orlando son editados en este período y aparecen, excepto Mazzey, por esa única vez.

20. Las técnicas no figuran en la edición, se trata de relieves –linóleos y xilografías– salvo la cincografía de Anhelo Hernández, de setiembre de 1947.

21. Más europea que regional.

22. Son 28 obras de 13 grabadores.

23. Salón Municipal de Exposiciones

24. Llegan por otras vías muestras de artistas de la región. En 1955 el brasileño Lívio Abramo expone en el Subte y el Taller 99 de grabado, fundado por el chileno Nemesio Antúnez, realiza una muestra en Montevideo en 1958.

25. *El grabado* reunió distintos tiempos y grandes figuras de la historia universal del grabado, disponibles en las colecciones nacionales, junto a artistas nacionales –entre ellos los que presenta Club de Grabado– y grabadores argentinos y brasileños.

26. La intención no es enumerar las múltiples actividades de Club de Grabado de Montevideo durante años, sino dar una medida que confirma, a través de lo realizado en los años 50, la disposición de cumplir con las líneas de trabajo trazadas desde su fundación, aunque la voluntad de abrirse en diferentes direcciones deba someterse a los tiempos de respuesta del medio y también del exterior (léase región y mundo socialista).

27. Enumeran las formas de divulgación previstas. Además del envío de las ediciones mensuales a los socios, se realizarán exposiciones en capital e interior, muestras de grabados del extranjero, ilustraciones y boletines. Hablan de formar grabadores y alcanzar 500 socios. Prevén crear filiales, realizar debates. Plantean los deberes y derechos de socios y grabadores, que incluyen posibilidades de participación en la vida institucional.

28. Estas relaciones entre lo privado y lo institucional no pueden omitirse en un recorrido histórico. El libro de Leonilda González es en ese sentido elocuente.

29. Se distribuyen 28 en 11 años. Incluyen grabados y viñetas, con variada suerte en la calidad de la impresión, por problemas del soporte. Aportan información sobre las técnicas del grabado.

30. Dejan paso, después de 22 números, a una mini revista, *Grafo*, cuyas ocho ediciones se publican entre 1985 y 1987.

31. Olga Larnaudie y Alfredo Torres, “Entrevista a Leonilda González”, El Popular, Montevideo, 5 de abril de 1968. Se refiere allí a 2.500 socios y afirma que “Desde el 53 hasta ahora calculamos que debemos haber hecho unos diez mil socios”. El número seguirá creciendo y si bien la cantidad de ejemplares de cada edición los superan, la cifra de 3.700 registrada a mediados de los años 70 da cuenta de esta evolución. Comenzará muy pronto a decrecer –en forma inquietante para la economía de la institución– por varias razones: la situación del país, que afecta en particular al grupo humano afín con el movimiento independiente y en particular con el Club, cambios de lenguaje que algunos rechazan.

32. Es así como en abril de 1966 se anuncia que a partir de recientes elecciones Leonilda González continúa al frente de la Secretaría General, mientras que otros miembros del Consejo Directivo quedan a cargo de las distintas secretarías: Aron Vandel de Administración y Finanzas, Adela Caballero de Artística, Carlos Fossatti de Boletín y Relaciones, Tina Borche de Exposiciones, y Juan Douat de Taller y Escuela.

33. En estos años la opción técnica dominante es la xilografía y hay unos pocos linóleos. Una obra de Mazzey figura como metal en relieve. La edición de diciembre de 1964 aparece como la número 130, es un “Homenaje a Artigas” en técnica mixta, de Luis Mazzey. Confirma su voluntad de experimentación técnica, que mantendrá hasta el final. Al contar los meses que transcurrieron a partir de la edición número 1, en agosto de 1953, se llegaría en realidad en el caso de Mazzey a la número 137. Como la numeración sólo aparece después de unos cuantos años, es posible suponer errores y pensar que se estuvo por lo menos muy cerca de cumplir el objetivo de hacerlas llegar mes a mes a los socios.

34. Luis Solari es el autor de la xilografía “Lobizón cabra”, edición número 139, de agosto de 1965.

35. Este artista ubica la actividad grupal y las ediciones de su boletín *El Mate* entre 1963 y 1971. Los reúne la atención a nuestras raíces y al arte de América. Acuerdan con Club de Grabado cambiar la difusión del grabado de Aroztegui por la edición de un trabajo de Homero Martínez, que realizan en la minerva del grupo. Entrevista telefónica de la autora, noviembre de 2010.

36. La edición firmada por Anhelo Hernández en 1957 era una cincografía. También la de Mingo Ferreira y la que se edita en abril de 1969 con la firma de Rimer Cardillo, ubicadas como litografía, para referirse al uso litográfico del cinc.

37. Más de la mitad de los envíos son xilografías y hay varios linóleos.

38. Se realizan tres llamados; José Pedro Argul, Fernando García Esteban, Ernesto Heine, Alberto Muñoz del Campo, Celina Rollerí, Amalia Polleri y María Luisa Torrens seleccionan, en una u otra ocasión, las futuras ediciones.

39. En 1967 doce colaboradores gráficos incorporados hasta 1964 trabajan sobre letras de tango. En 1968 las citas de héroes y escritores latinoamericanos convocan a algunos de los nuevos, como Hugo Alíes y Homero Martínez, mientras que Jaime Pérez Jorge colabora por única vez.

40. Boletín número 3, de agosto de 1964.

41. Esta organización se propone formas de movilización conjunta de los distintos sectores de la cultura –con esa acepción acotada a la actividad de artistas y escritores, y a sectores de la enseñanza, que era entonces la habitual–. Deriva de un hecho puntual, el cuestionamiento de los artistas plásticos al jurado del Salón Municipal de 1963, que lleva a la ocupación del Subte –sala subterránea de exposiciones de la comuna– en la que participan numerosos artistas. Esta situación, que se mantiene cerca de cuatro meses, con asambleas diarias y apoyo de otros sectores de la cultura, termina con la desocupación policial. Los plásticos forman allí la UAPC –Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos–, los escritores se nuclean en la SEU y surge la COC, que termina por contar con once agrupaciones y su propio local.

42. La declaración es respaldada por las firmas de 226 figuras de la actividad cultural,

40 artistas plásticos, 8 críticos de arte, 12 músicos, 15 escritores, 18 profesionales universitarios, 11 periodistas y 122 figuras del teatro. Coinciden en el apoyo una diversidad de posturas artísticas y opiniones político-culturales, una realidad de aquel Uruguay que no será duradera. Aparece en esta lista, por primera y única vez en publicaciones del Club de Grabado, el nombre de Adolfo Pastor, una figura significativa en el grabado y la educación.

43. El primero de ellos, “Amateurismo o Independentismo”, de agosto de 1966, es de Blas Braidot, presidente de FUTi e integrante de El Galpón. Carlos Fossatti escribe ese año sobre “Club de Grabado, una institución independiente” y Aramis Tavares acerca de la “Cultura uruguaya: una sensible apertura”. En 1967 se incluyen artículos de Perla Svirsky sobre “Extensión Universitaria y el Centro Barrio Sur”, en el que colabora Club de Grabado, de Jesús Bentancour Díaz, catedrático de Filosofía de la Historia, que se refiera a “La guerra y el arte”, y de Amanecer Dotta, que reflexiona acerca “De lo que nos queda por hacer”.

44. La autora se encontró por primera vez con Club de Grabado, en realidad con un grabado de Cabezudo, en el stand de esta institución, en una kermesse del Movimiento Volpe, en 1960 o 1961.

45. Jaime Parés en Mercedes, Osmar Santos en Rivera. La lista incluye Carmelo, Nueva Palmira, Punta del Este y Tacuarembó, con un total de unos 150 socios.

46. Corresponde recordar como actividad con el mismo objetivo de difundir el arte en forma más amplia entre la población a las Ventas Populares de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Además de las cerámicas, ofrecen serigrafías y estampados, entre 1961 y 1972. Se realizan una vez por año y agotan muy pronto el stock. Se ubican varias veces en la explanada de la Universidad, también llegan a algunos barrios de Montevideo e incluso, una vez, al interior. Ver *Bellas Artes. Proyección de su experiencia educacional*. Catálogo exposición Subte Municipal, Montevideo, agosto de 1986.

47. Boletín número 6, febrero de 1965. Encargado de seleccionar el envío uruguayo a este certamen que considera el más importante del grabado en el mundo, envió en 1960 a Fernando Cabezudo, Leonilda González y Luis Mazze, “una línea de Club de Grabado bien uruguaya”, en 1962 a Camnitzer y Gamarra y en 1964 a Margarita Mortarotti y Ruisdael Suárez, que obtuvo el Premio Gobernador.

48. Se trata de Camnitzer, Catellani, Fossatti, Gamarra y Suárez.

49. Concurso de grabado, que el jurado de 1968 considera “...un arte de singular vigencia si consideramos la actitud vigilante y activa que toman los incisores en relación a las inquietudes que políticamente preocupan al hombre de todas las latitudes...”. Participan en cada jurado destacados grabadores del continente. Frasconi en 1968 y Bresciano en 1970 alcanzan el Gran Premio. Gamarra en 1966, Bresciano en 1967 y 1969 y Leonilda González en 1968 obtienen el Premio Posada en xilografía. Una mención es para Gladys Afamado en 1968 y para Octavio San Martín en 1970.

50. Adela Caballero, Carlos Fossatti y Miguel Bresciano se presentan al llamado, con un jurado interno, integrado por Gloria Carrerou, Luis Mazze y Aron Vandel. Les atribuyen un puntaje similar en méritos artísticos y resultan elegidos los dos primeros, por su actividad institucional. En otras instituciones independientes, la participación en otras tareas condicionaba las posibilidades de decisión de los miembros. Este caso, que incide en sus oportunidades como artista, es extremo. En 1968 Bresciano es becado a Francia para trabajar en el taller de Hayter. Ese mismo año Cardillo es seleccionado por Club de Grabado para viajar a la RDA.

51. Fruto, como las siguientes, del destacable, generoso y en buena medida olvidado esfuerzo de María Luisa Torrens, que fue por muchos años una referencia continental para el acercamiento al arte uruguayo y una impulsora de la actividad de los grabadores, desde la dirección del Centro de Artes y Letras de *El País* y a través del Instituto de Cultura Uruguayo Brasileño.

52. Reúne 80 obras de 16 integrantes y participa como invitado Luis Solari. El jurado, integrado por Argul, García Esteban y Amalia Polleri, define los premios otorgados por diversas instituciones públicas y privadas. El Club edita afiches para los tres salones realizados, que se muestran sucesivamente dos veces en el Subte y la tercera en Amigos del Arte.

53. Esta asociación, recién fundada, nuclea a grabadores argentinos, en su mayoría xilógrafos. Impulsada por Albino Fernández, la integran Alfredo de Vincenzo, Abel Bruno Versacci y Daniel Zelaya, entre otros. Sus propósitos, así como una edición mensual destinada a los socios, lo asemejan a Club de Grabado.

54. Creada por Rubén Yacovski, se edita hasta 1974.

55. Ver Boletín número 15, de diciembre de 1966. La enseñanza comprende un primer año con “dibujo y xilografía” y una clase semanal de “conocimiento de materiales” de estampación e historia del arte del siglo XX. En segundo año, cursos prácticos de metal y xilografías informa de clases de imprenta –Emilio Verdesio– de artes gráficas –Ayax Barnes, Carlos Pieri–, de historia del grabado contemporáneo, incluyendo el nacional –José Pedro Argul–. En 1969 un extenso informe firmado por Rimer Cardillo se refiere a los conceptos básicos, la metodología y la incorporación de nuevas prácticas, serigrafía, litografía *offset*, en esos dos años. Leonilda González enseña xilografía.

56. Será el nuevo becado a la RDA, en 1968.

57. Boletín 20, de 2 de abril de 1968.

58. Hilda Ferreira es la autora, en setiembre de 1971, del *offset* “Homenaje a Heber Nieto”, un estudiante de la Escuela de la Construcción asesinado durante una movilización.

59. En relación a una situación, y también un futuro no previsto, por los uruguayos en general y por los miembros de las instituciones independientes en particular.

60. Puede sorprender, visto a la distancia, un texto del boletín número 22, de julio de 1970, que adhiere a la celebración del centenario del nacimiento de Lenin, invocando resoluciones de la Conferencia General de la Unesco.

61. Leonilda González habla en su libro, sin dar nombres, de una conspiración para sustituirla en la Secretaría General. Ferrando, que será una figura fundamental en el manejo de la institución en los años siguientes, cuenta en cambio con su total confianza (también con el aprecio de los que se irán incorporando).

62. Se realizan seis, hasta 1979.

63. El jurado, integrado por Fernando García Esteban, Nelson Di Maggio y María Luisa Torrens, selecciona 80 obras de 32 artistas. El Premio Bolsa de Viaje a la RDA es para Eugenio Darnet, el premio en la categoría grabado es para Rimer Cardillo y el de dibujo para Marta Restuccia. Óscar Ferrando recibe el premio al libro ilustrado. Gladys Afamado, Leonilda González y Anhele Hernández reciben premios adquisición.

64. Un afiche plegado, obra de de Salomón Azar, informa acerca de la integración del jurado en el que actúan Fernando García Esteban, Florio Parpagnoli y Celina Rolleri López. Miguel Fabruccini es el ganador del Premio Beca a Italia, Rimer Cardillo obtiene el premio categoría grabado y Alejandro Casares el de dibujo.

65. García Esteban y Parpagnoli participan nuevamente en el jurado, junto con Manuel Espínola Gómez, Alfredo Torres y Olga Larnaudie. Seleccionan obras de 41 artistas. Ana Salcovsky obtiene el Premio Beca al Taller de Vicenzo en Buenos Aires. Se otorgan cinco premios adquisición –a tres grabados y dos dibujos–. Héctor Contte resulta premiado en la nueva categoría, diseño gráfico.

66. La actividad de difusión suma una nueva iniciativa. Ediciones del Trébol, dirigida por Ana Tomeo, comienza a enviar a sus socios, a partir de 1975, una serigrafía mensual de artistas con extensa trayectoria.

67. En 1970 los grabadores trabajan a partir de citas de Artigas. En 1971 se ilustra “Los Estatutos del Hombre”, de Thiago de Mello. Se trata de xilografías, linóleos y cincografías, con una carátula de Nelbia Romero. El canto popular vuelve en 1972 con “A desalbrar”. La carátula es una concepción de Luis Pollini, trabajada en equipo. En 1973 el tema de trabajo es un horóscopo, propuesto por la escritora Cristina Peri Rossi, con carátula de Rimer Cardillo.

68. La carátula es de Gladys Afamado y los implicados en trabajar sobre las canciones son, de enero a diciembre, Rita Baler, Luis Mazze, Rimer Cardillo, Leonilda González, Salomón Azar, Juan Douat, Lila González Lagrotta, Tina Borche, el taller de Club de Grabado, Cristina Paiva, Ruben Pepe y Octavio San Martín. La autora logró quedarse con un ejemplar, y no recuerda cómo.

69. Centro policial de detención.

70. Con la triste lógica de comparar la historia de Club de Grabado y sus integrantes con lo que estaba pasando.

71. Si comparamos con situaciones vividas por otras instituciones independientes, en particular por El Galpón, el Club sortea “con suerte” este período. Hay sustos que a esta altura pueden dar para reír, que tienen que ver con la llamada “Comisión del papel”, que hace sustituir una hoz que aparecía en un dibujo de Beatriz Battione, o la pregunta acerca de la razón del color –rojo– de unos pequeños personajes de una obra de Mabel Pérez.

72. Me tocó escribir acerca de unos pocos años de la etapa en la cual participé. Resumiré los nombres de los que allí estuvieron en los años siguientes, a través de artistas que probablemente aparecieron en 1976, o por lo menos no fueron editados hasta entonces. Se trata de Horacio Gómez, que vive en España, de Claudia Anselmi, Enrique Badaró, Álvaro Cármenes y Ana Tiscornia, participantes entre muchos otros de esta empresa memoriosa. Quiero también evocar a Nancy Bacelo, como amiga fiel y colaboradora de Club de Grabado en la Feria y en la Galería del Notariado.

73. Gabriel Peluffo aborda en el boletín número 21, de abril-mayo de 1984, en “Club de Grabado, desde la crisis con pesar”, el tema de la crisis existencial de la institución y sus razones. Se centra en la razón de ser de aquel Club de Grabado y cómo lo encuentran los nuevos tiempos.

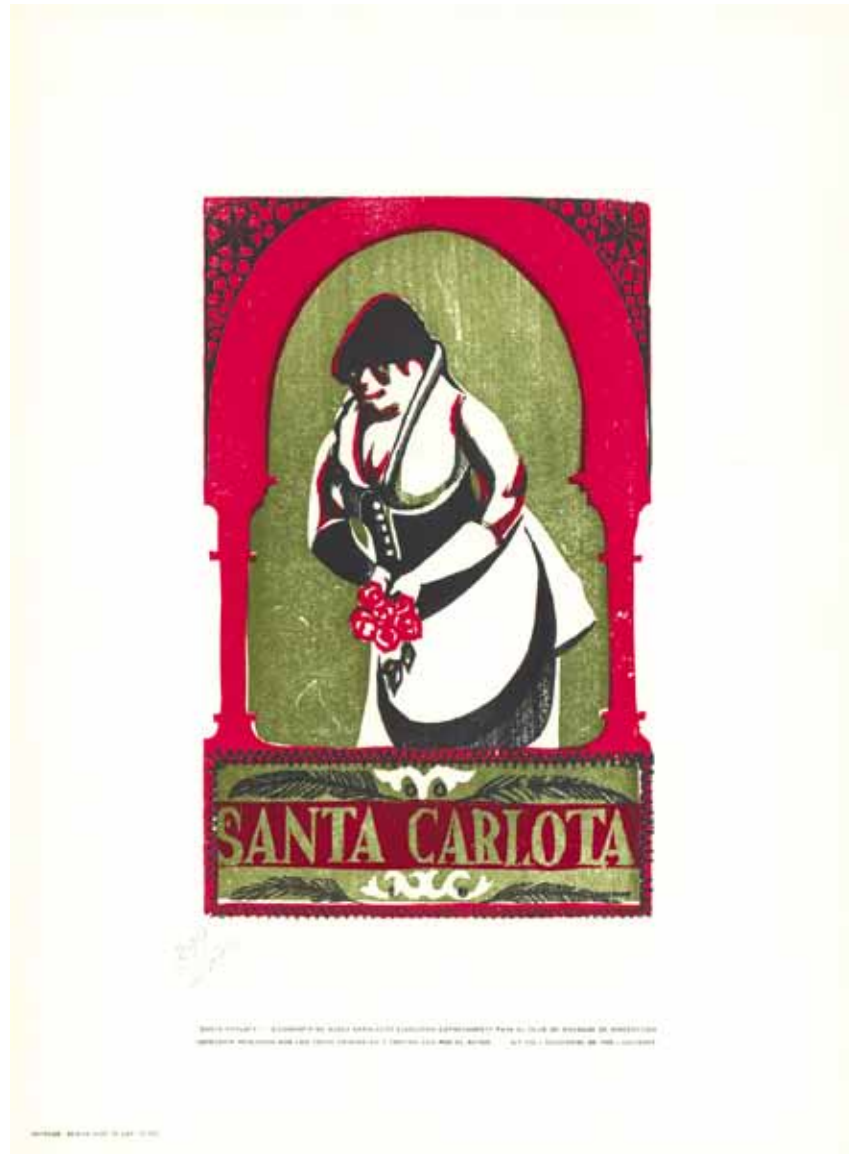




SUSANA TURIANSKY. "PESCADOR".
PRIMERA EDICIÓN (SIN NUMERAR). AGOSTO 1953. LINÓLEO.



ANHELO HERNÁNDEZ. "OS PATRIOTAS".
QUINTA EDICIÓN (SIN NUMERAR). DICIEMBRE 1953. LINÓLEO.



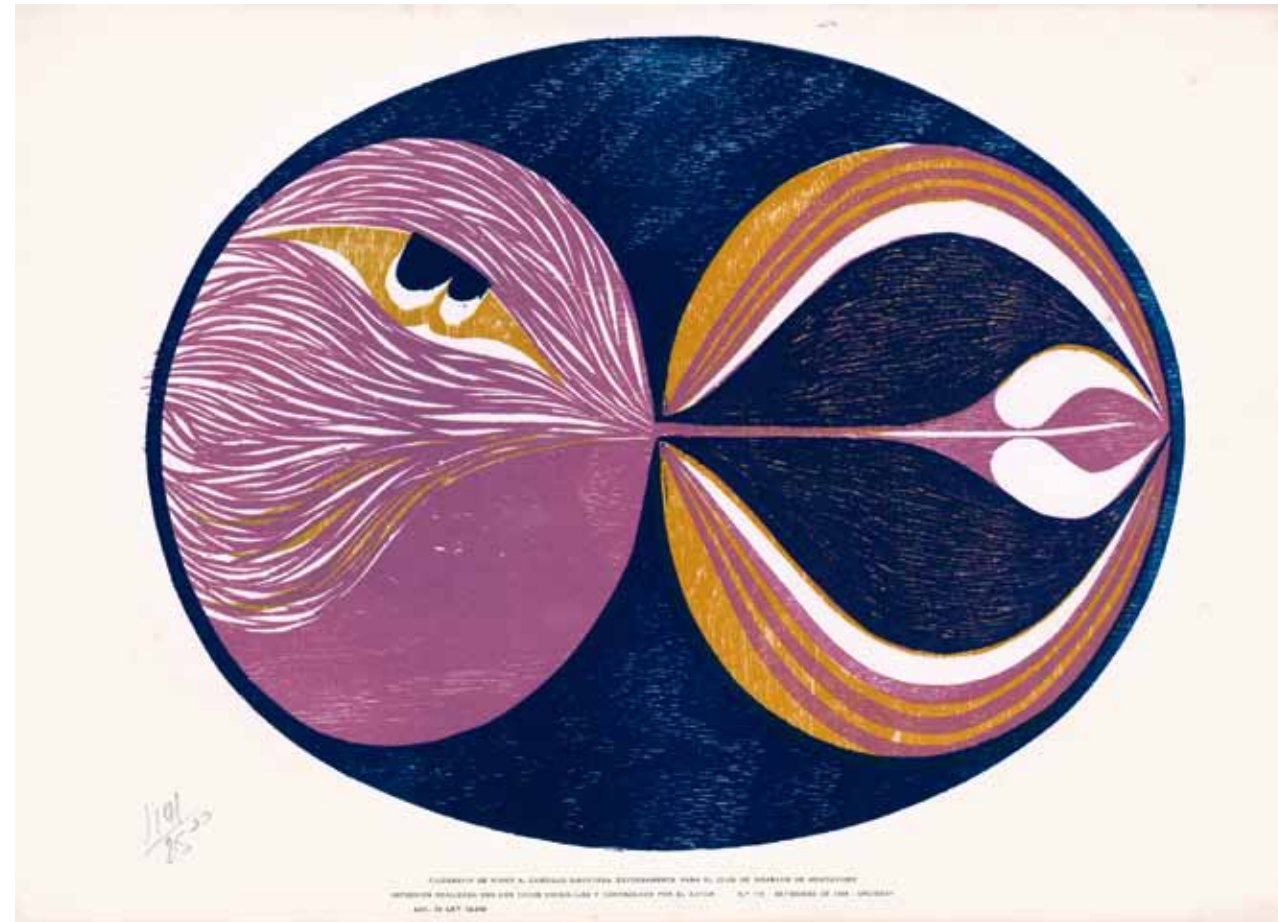
ADELA CABALLERO. "SANTA CARLOTA".
EDICIÓN N° 153. NOVIEMBRE 1966. XILOGRAFÍA.



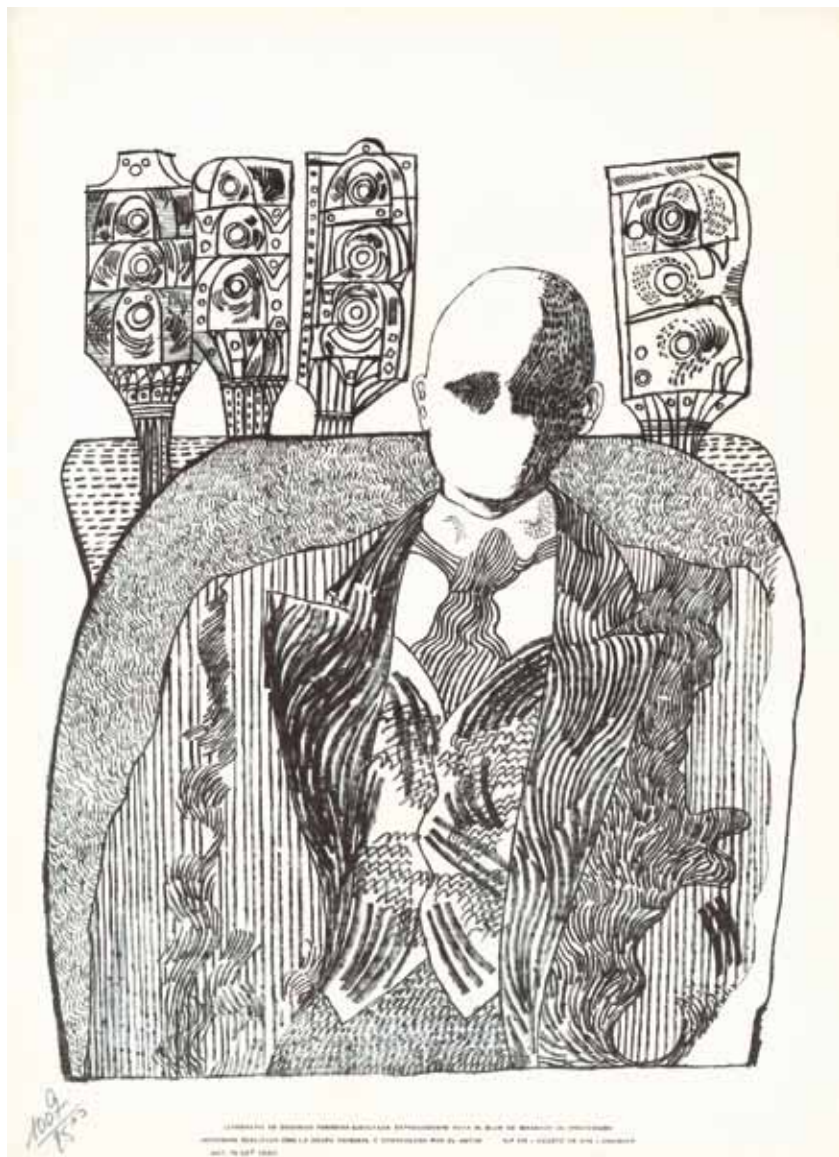
LUIS SOLARI. "LOBIZÓN CABRA".
EDICIÓN N° 139. SETIEMBRE 1965. XILOGRAFÍA.



LEONILDA GONZÁLEZ. "NOVIAS MUY ENOJADAS".
EDICIÓN N° 176. JUNIO 1968. XILOGRAFÍA.



RIMER CARDILLO. SIN TÍTULO.
EDICIÓN N° 175. SEPTIEMBRE 1968. XILOGRAFÍA.



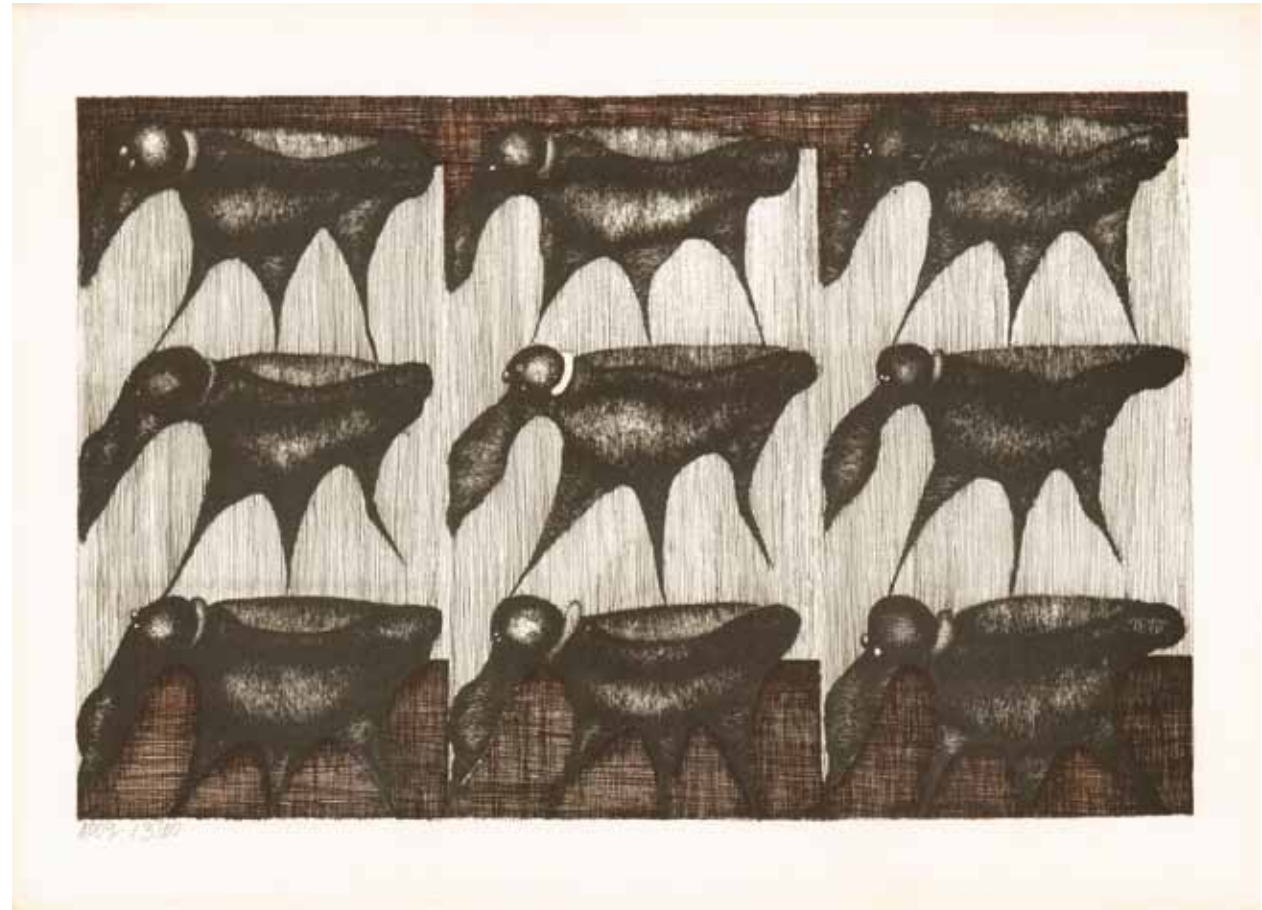
DOMINGO FERREIRA. SIN TÍTULO.
EDICIÓN Nº 174. AGOSTO 1968. LITOGRAFÍA.



HUGO ALÍES. "CARRO".
EDICIÓN Nº 167. ENERO 1968. XILOGRAFÍA.



VASCO PRADO. "HOMENAJE".
EDICIÓN N° 237. NOVIEMBRE 1973. XILOGRAFÍA.



EUGENIO DARNET. SIN TÍTULO.
EDICIÓN N° 253. MARZO 1975. DIBUJO TINTA CHINA IMPRESO EN OFFSET.
PREMIO EDICIÓN I CONCURSO NACIONAL DE ARTES GRÁFICAS.



ÓSCAR FERRANDO. "MUJER CON PÁJAROS".
EDICIÓN N° 261. NOVIEMBRE 1975. DIBUJO A TINTA IMPRESO EN OFFSET.
PREMIO EDICIÓN (CATEGORÍA DIBUJO) II CONCURSO NACIONAL DE ARTES GRÁFICAS.



HOMERO MARTÍNEZ. "RETRATO DE LA VIEJA MATRONA".
EDICIÓN N° 178. DICIEMBRE 1968. XILOGRAFÍA.

Trataré de reconstruir aquel día que ahora parece muy lejano. Diciembre de 1973. Decomisaron en la Feria de Libros y Grabados nuestro almanaque del Club de Grabado con “canciones de protesta”. Creo que alguien tiene alguno (yo no). Allí podrán ver quiénes fuimos los que participamos. Porque no recuerdo a todos. Sé que éramos Leonilda, Salomón, Juan, una chica muy joven (no sé cómo se llamaba), Luis Mazzey, yo, y me faltan otros seis que no recuerdo. Nos llevaron a todos menos a Mazzey (les dijimos que era muy mayor) a la calle Maldonado, un centro de detención. Nos dejaron en un patio grande; la pared del fondo estaba agujereada de balas. Pasamos horas allí. Nosotros empezamos a hacer bromas para pasar el rato, nos reíamos y estábamos aparentemente de buen humor. Había sol. Se acercó un soldado y nos dijo que teníamos que estar callados. Ahí cambió nuestro humor. Vino alguien y nos dijo que habían avisado a nuestras familias para que nos trajeran ropa de cama. Tortura psicológica. Preguntamos cuándo nos soltarían y nadie sabía. Nos decían que dependía del superior, que podría ser una semana, o más, o menos. Mientras estábamos ahí en el patio, un hombre me dijo que yo había participado en una exposición en Cuba. ¡Mala palabra! Le contesté que también había participado en países como Inglaterra, Francia, Suecia y otros, y que de lo de Cuba hacía muchos años. Pasamos adentro a una pieza común. Creo que había sillas. Nuestras familias nos acercaron comida y repartimos, porque no a todos les llevaron. Nos interrogaron. A mí me tocó un soldado achinado muy seco y antipático. Cuando le pregunté por qué yo estaba ahí, me dijo de mal modo que las preguntas las hacía él.

Quería saber si yo era comunista y por qué. Porqué estaba en el Club, a lo que le inventé que me convenía para vender grabados. Y por qué le había puesto las manos para arriba a los personajes de la carátula. Le dije que era cuestión de estética visual. Interrogaron a todos. Recuerdo que la chica joven era la más afectada, su madre tuvo que alcanzarle Valium, estaba muy nerviosa. En un momento nos dijeron que tal vez nos tuvieran que poner capucha para que los otros presos no nos identificaran. Otra tortura psicológica. Como yo sufría de asma me puse muy angustiada pensando que no iba a respirar bien. En algún momento me llevaron a mí y a la más joven a ver a un superior. Nos ofreció un whisky, que rechazamos gentilmente, y empezó a hablar de los tupamaros con mucho odio, diciendo cosas como que eran desclasados, que no querían a sus familias, que eran asesinos, todo por el estilo, y nosotros no decíamos nada de nada, no hablamos. Creo que quería ver si los defendíamos. Cuando volvíamos a la pieza vi a un muchacho, en el patio, parado con sus manos en la pared y sus piernas separadas. Pensé que estaba allí hacía horas, se notaba muy cansado, y le pegaban en las piernas cuando él intentaba cambiar su posición.

Después nos llevaron a todos a otra pieza y nos sentamos sobre nuestra ropa en el suelo. Cuando nos hablaban nos trataban con respeto. Escuchamos que, del otro lado, unos soldados decían, entre ellos, que oían en sus casas esas canciones de Viglietti y otros, y que entonces para qué nos tendrían allí. Que no habíamos hecho nada. De tardecita cayó otra mujer joven con nosotros. Era una maestra que había dicho en una manifestación ese mismo día “Pacheco podrido” y sintió que la levantaban del cuello y la entraban en una camioneta policial. Estaba muy preocupada porque su familia no sabía nada. Pasó unas horas con nosotros y se la llevaron. Así estuvimos sin saber hasta cuándo ni a dónde iríamos. Comentábamos si nos llevarían al Cilindro, que era un lugar de detención. Así estuvimos hasta la noche, nos dijeron que podíamos dormir si queríamos. A eso de las 4 de la mañana vino alguien y dijo que juntáramos todas las ropas y saliéramos al patio. Nos pusieron de cara a la pared y a esperar.

Nosotros, hablando bajito, hacíamos conjeturas de a dónde nos enviarían. Pasaba el tiempo. No nos decían nada. Después de largo rato nos llamaron de a uno desde una oficina donde había varios hombres. Allí me dijeron, muy convincentes, que no contara nada a nadie. Repetían: nada a nadie, y abriendo la puerta me dejaron salir a la calle. Así a cada uno de nosotros. Hasta que no estuvimos en la calle no sabíamos a dónde íbamos.

El día anterior, yo había puesto un aviso en el diario pidiendo una limpiadora para mi casa, y entre las que se presentaron tomé a la que me pareció mejor. Empezó justo el día en que yo estuve detenida. Cuando volví a mi casa ella me preguntó si yo era del Club de Grabado, le dije que sí. Y atando cabos supo que yo era una de las que había estado detenida y que su esposo me había interrogado. El achinado antipático ese. A los pocos días este hombre vino a disculparse y parecía otro. Cumplía órdenes. Su esposa era muy inteligente y estudiaba para nurse. Cuando se fue de mi casa entró a trabajar en un sanatorio. Pocos años después la encontré de casualidad y era viuda.

Quedó un poco largo, pero ese día fue muuuu largo.

Gladys Afamado



HÉCTOR CONTTE. "LA SILLA RASGADA".
EDICIÓN 325. MARZO 1981. SERIGRAFÍA.

CLUB DE GRABADO EN LA CRISIS DE LA “CULTURA INDEPENDIENTE” (1973-1989)

GABRIEL PELUFFO LINARI

Durante el siglo XX en América Latina, buena parte de las prácticas del grabado han estado (desde la Escuela de Barracas en Argentina al Taller 4 Rojo en Colombia) en función de una intención reivindicatoria de la “esfera pública proletaria”¹, aun cuando no fueran tributarias directas de una determinada ideología político-partidaria. El solo hecho de crear una imagen impresa extrayéndola de los circuitos que operan con la lógica de la imagen única implicó, en los diversos contextos latinoamericanos, una toma de posición respecto a las políticas sociales de la imagen y a los asuntos en ella representados.

El Taller de Gráfica Popular de México (1937) significó un referente de primer orden para otros grabadores y grupos en distintas partes del continente². Para el estudio que nos ocupa no es un dato menor que este taller conformara, desde sus inicios, una asociación de adherentes que constituyó el núcleo de receptores activos, el más directamente vinculado con el pensamiento y la operativa del grabado, encargado, a su vez, de articular esa producción con el resto del cuerpo social, ampliando progresivamente sus radios de difusión, adquisición y participación.

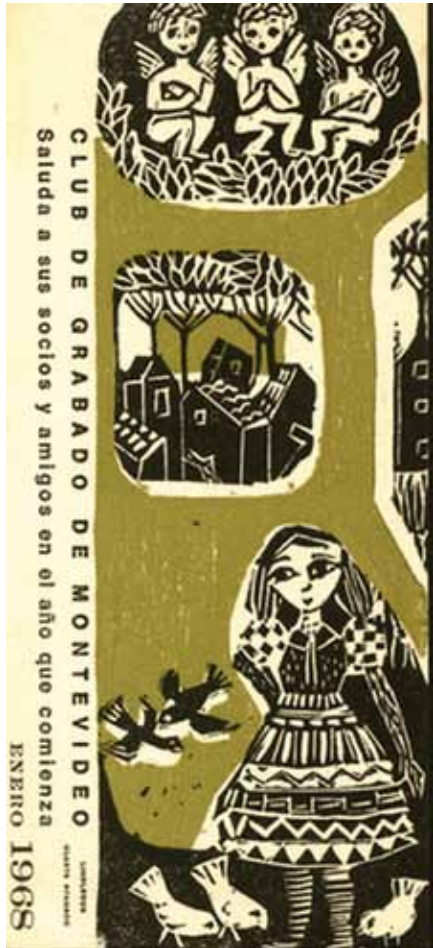
El mexicano Leopoldo Méndez, artista dirigente del Taller de Gráfica Popular, fue quien estableció fortuitamente los vínculos de esa iniciativa con otras que se formularían en el Cono Sur, a través de su estadía en París y del encuentro allí, hacia 1947, con los brasileños Vasco Prado y Carlos Scliar, quienes, animados por la experiencia mexicana, al regresar a Brasil fundaron el Club de Grabado de Porto Alegre (1950). A su vez Scliar había alentado en aquel encuentro parisino a su compatriota y artista riograndense Danúbio Gonçalves para hacer lo propio en la ciudad de Bagé, lo que dio lugar al *Club de Grabado de Bagé*, fundado en 1951. Estos talleres tan cercanos fueron referentes e inspiradores fundamentales para que un grupo de artistas uruguayos egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes se propusiera la práctica del grabado con carácter netamente programático y fundaran el Club de Grabado de Montevideo, en agosto de 1953. Pero al margen del papel estimulante que les cupo a los modelos vecinos, la idea de un club de grabado en Montevideo se inscribe perfectamente

en el seno de la cultura *socioclubista* que tenía fuertes antecedentes en Uruguay. El Foto Club Uruguayo se había fundado en 1940, el Cine Club del Uruguay en 1948, y el Club de Teatro en 1949, el mismo año en que se inauguró el Teatro El Galpón³, también sostenido a base de una estructura de socios activos.

El propósito de contar con un grupo creciente de asociados para realizar actividades culturales no solamente se debió a la búsqueda de soporte económico para llevarlas a cabo, sino, sobre todo, era un propósito coherente con la definición asociativa del campo cultural que propugnaba la llamada “cultura independiente”, la cual, desde la década de 1930, se venía construyendo con un carácter nacional, popular y paraestatal.

El socio es visto, en este sentido, como un colaborador participante; vehículo efectivo, igual que el artista, del programa de alianzas culturales de las “clases populares”. Carlos Fossatti, grabador y teórico militante del Club de Grabado en los años 60, afirmaba que “es necesario agrupar al socio y al grabador, crear equipos de trabajo, atender (...) un sentido de responsabilidad (compartido) que permita hacer planes a largo plazo con la seguridad de que el concurso ofrecido en un primer momento será mantenido más tarde”⁴. En uno de los manifiestos del Club aparecido en 1956 se hacía la siguiente declaración de propósitos: “Sobre la base de que por medio del grabado se puede llegar a los distintos sectores del pueblo manteniendo despierto su interés por las manifestaciones artísticas, y de que, sólo de la consustanciación del artista y el público nacerá una expresión popular y auténticamente nacional, se ha creado el primer Club de Grabado del Uruguay”⁵.

En ese momento el objetivo fundamental no es la transmisión de ideas políticas a través de la imagen múltiple, sino la creación de una “plataforma gráfica”⁶ al servicio de una estrategia de implementación de lo que las capas medias intelectuales entendían como “popularizar el arte”, propósito concomitante con la alianza de esos sectores con el proletariado sindicalizado. Pero además, allí se habla de la “consustanciación del artista y el público”, con lo cual se hace referencia a un proyecto dirigido hacia una hipotética *cultura popular nacional*. El objetivo programático del Club de Grabado comenzó siendo, entonces, la construcción de un campo cultural basado en alianzas sociales a través de una cultura visual tributaria de ciertas prácticas estéticas reconocidas y respetadas. Carlos Fossatti argumenta la posibilidad de que el Club contribuya a la “cultura independiente” en la medida en que haga posible la “creación sin coacción, el trabajo unido de diferentes estéticas, el camino a lo popular, la evitación de circuitos clásicos de difusión, etcétera”⁷.

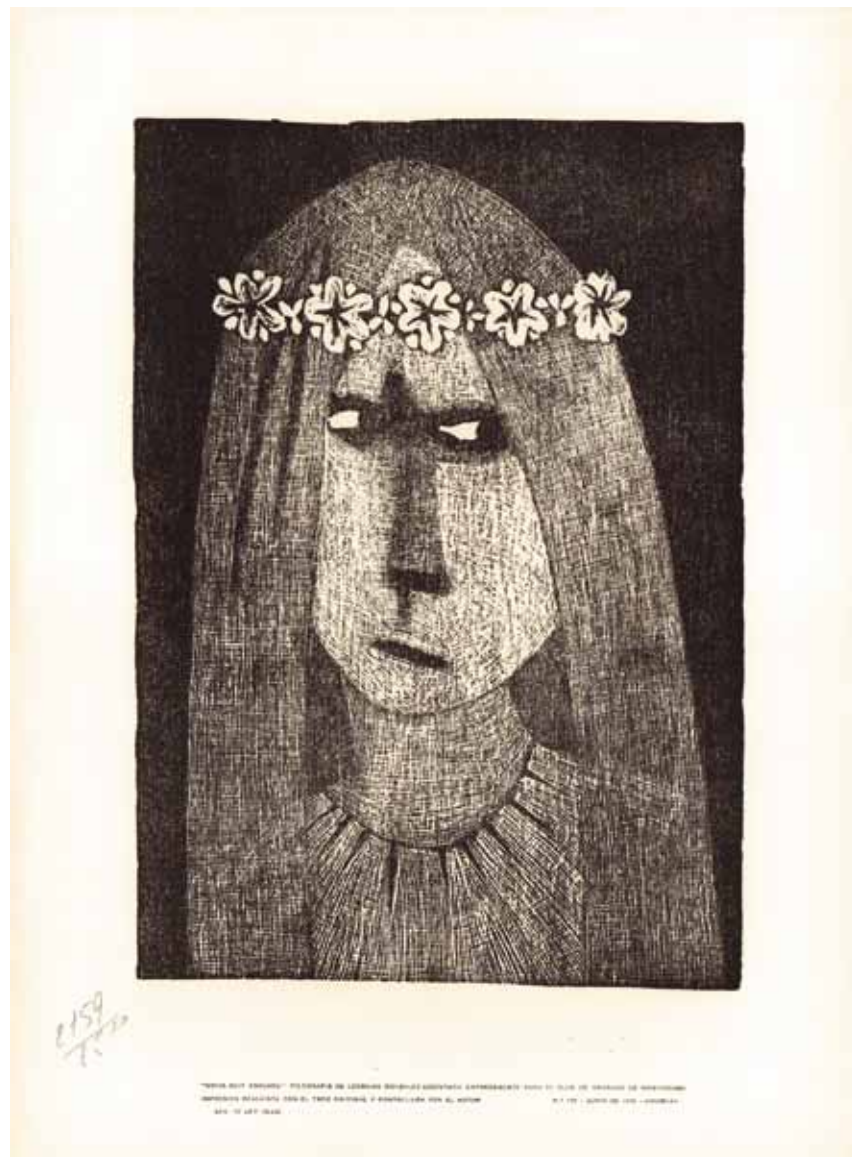


DISEÑO GLADYS AFAMADO.

Si bien desde 1956 existían cursos de perfeccionamiento técnico –con el magisterio de Luis Mazzey–, a partir de 1965 la fundación de la Escuela de Club de Grabado⁸ establece la posibilidad real de participación del socio, el cual, de ser socio-contribuyente, pudo pasar, desde entonces, a ser socio-grabador, o las dos cosas al mismo tiempo. Esto constituyó una manera de poner en práctica ideas presentadas en la declaración de principios, en el sentido de que “el artista no es necesariamente un genio” y que “es necesario agrupar al socio y al grabador”⁹. Esta preceptiva programática tiene un desarrollo expansivo durante veinte años, pero comienza a experimentar algunas variantes importantes después de 1970 y, particularmente, una vez que se perfila el accionar represivo del golpe de Estado de 1973. A partir de un artículo aparecido en una publicación del Club en abril de 1970, hay un ligero viraje discursivo que tiende a enfatizar públicamente la intencionalidad política que impregna los contenidos sociales del programa institucional. “(...) No se trata de crear en un sentido comprometido solamente (...). Puede o no hacerse arte combatiente. Pero lo que sí debe hacerse es asumir una actitud militante en el campo de la cultura, pues éste es el medio propio del artista, que contribuirá al mejoramiento de la condición humana”¹⁰. La política y la cultura se funden en ese “medio propio del artista”: la militancia en el campo de la cultura es considerada una prolongación específica de la que se dirime en el campo de la política¹¹.

Los modelos estéticos y político-institucionales ante la ruptura democrática

Desde su fundación hasta mediados de los años 60 prevalece en el Club una producción xilográfica en gran medida tributaria del realismo social en sus formas epigonales, así como ilustraciones de la vida urbana o rural con un tono a veces humorístico, generalmente amable y ornamental. Entre 1968 y 1969 se produce un giro hacia el predominio de lo que podríamos llamar *figuración lírica* que, sin renunciar por completo a sus antecedentes, enfatiza una poética de la subjetividad con nuevos recursos experimentales. Sus exponentes más notorios –aun cuando esta consideración no sea taxativa ni suponga juicio de valor– se encuentran en la obra tardía de Leonilda González y en los grabados de Gladys Afamado, a los que deberíamos agregar la prolífica producción xilográfica de Miguel Bresciano, más allá de las indiscutibles diferencias en lo concerniente al estilo y al trasfondo ideológico de sus respectivas imagologías¹². La obra que aparece como un hito peculiar en la articulación de esos dos períodos es la de Carlos Fossatti, que, por su potencia formal, por su rudeza técnica y por el aura fantasmática de sus figuras, se desmarca claramente del resto, para instalarse en un extremo del neorrealismo expresionista “duro”, simultáneamente abordado desde diversas perspectivas en el campo de la pintura y del dibujo fuera del Club de Grabado.



LEONILDA GONZÁLEZ. "NOVIA MUY ENOJADA".
EDICIÓN 172. JUNIO 1968. XILOGRAFÍA.



GLADYS AFAMADO. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 223. SETIEMBRE 1972. LINÓLEO.

La nueva estética que parece ser predominante en la imagen editorial de la institución desde 1968 no alcanza a constituirse en categoría hegemónica –aunque extenderá sus preferencias en el público por lo menos hasta fines de la década del 70–, no solamente porque esa *figuración lírica* admitió un amplio espectro de diversidades expresivas personales, sino porque, ya desde 1969, con obras de Hugo Alíes, Rimer Cardillo, Mingo Ferreira, Luis Pollini, Nelbia Romero y otros, se habían ido introduciendo gradualmente tanto las pautas de la “abstracción” pictórica como las de una “nueva figuración”, al tiempo que la xilografía dejaba de ser el *tecnos* monopólico para compartirlo con la serigrafía, la litografía, el aguafuerte y el *offset*³, creando las condiciones propicias para la ampliación conceptual de la disciplina del grabado en el marco de un territorio más amplio: el de las *artes gráficas*.

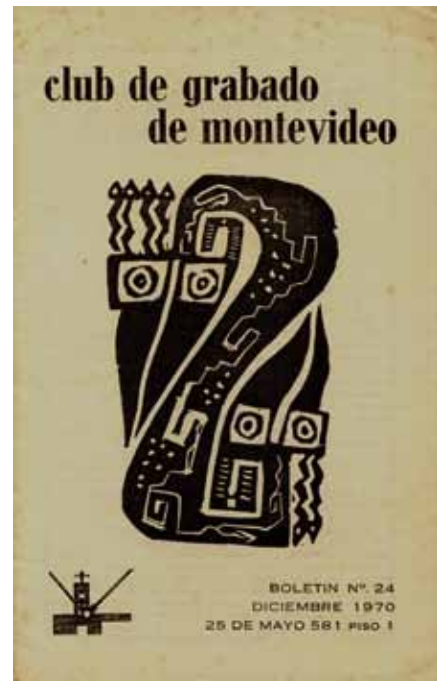
La figuración de denuncia política aparece en las ediciones mensuales hacia 1971, con referencias a la represión policial, al asesinato de estudiantes y a la guerra de Vietnam, al tiempo que las exposiciones, conferencias y cursillos en sindicatos obreros, liceos y centros del interior del país se intensifican en un lapso fugaz cancelado por el golpe de Estado de 1973. Las alternativas sufridas por el Club de Grabado después del golpe de Estado deben ser vistas como un hecho particular dentro de la crisis general del campo cultural “independiente”, cuya etapa de desmantelamiento más radical tiene lugar a partir de 1976, con la profundización de la represión y del terrorismo de Estado a todos los niveles de la vida social¹⁴. En este sentido, los cambios que se suscitaron en el interior del Club y en su relación con la colectividad –real e imaginaria– de la cual era portavoz son indicadores de otros cambios en las conductas, en los estímulos –o desestímulos–, en la reorganización de los vínculos familiares y grupales que tuvieron lugar en el cuerpo social.

Hay varias circunstancias que llevan a pensar en los años 1974 y 1976 como dos momentos decisivos de estos cambios que cobran matices específicos en el ámbito interno del Club de Grabado y en su manera de relacionarse no solamente con los socios, sino con el programa de acción cultural heredado de los años 60.

A partir de 1974 se impuso la revisión de dicho programa sobre la base de la nueva realidad política signada por la censura, por la imposibilidad de reunión, por la permanente amenaza de las medidas coercitivas y por la consiguiente recomendación de cancelar muchos de los compromisos que la institución mantenía con institutos de la enseñanza media y con ámbitos gremiales. No obstante, es necesario señalar que en 1975 aún no estaba declarada la desertificación institucional que sobrevendrá en el campo cultural a partir de 1976, con el recrudecimiento de la acción represiva del Estado. En el Boletín de diciembre de 1975 todavía puede leerse: “Allí donde hay un acontecimiento y un local apropiado vamos a colgar nuestros grabados y dibujos (...). Todo esto se hace con la demostración de impresiones y cursillos



DISEÑO GLADYS AFAMADO.



sobre las distintas técnicas del grabado”. Ese mismo año se celebra el 80° aniversario del maestro Luis Mazzei junto con los 22 años de existencia del Club de Grabado, y en el Boletín del mes de agosto se registra el estado de ánimo que acompaña las celebraciones: “Al cumplir 22 años, queremos festejarlos junto a nuestros asociados (...). Es claro que no lo podemos hacer como serían nuestros deseos: alegremente, codo con codo, en un brindis de camaradería. Las circunstancias nos proponen nuevas fórmulas para estos festejos, promoviendo un vínculo más estrecho, más activo, más solidario”. Para el mes de octubre se programa un evento especial en el Teatro El Galpón, institución que se encontraba ya en los últimos momentos de su actividad¹⁵.

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

El vínculo entre socio e institución se presentaba, hacia 1974-75, en los términos inversos de como había sido planteado originalmente: si desde los años 50 se proclamaba al artista grabador como una suerte de “educador visual” que debía llevar su mensaje a las masas populares¹⁶, ahora se trataba, a la inversa, de un artista que debía encontrar respuestas tanto a las nuevas pautas de valor en cuestiones estéticas como a las preferencias de una audiencia disminuida y presa de cierto extrañamiento cultural. Es decir, comienza a operar, sobre la traza del programa político expansionista que dio origen al Club, otra traza propia de un programa cautelosamente controlado, dependiente en muchos aspectos de las nuevas lógicas del mercado. En el citado Boletín se pone de relieve “la lucha entre la obligación de elevar estéticamente el trabajo (de ediciones) y, a la vez, ponerlo a la consideración de un público cada vez más amplio”. En realidad, debió decirse *de un público cada vez más ampliamente extraño y extrañado*, ya que no era precisamente la ampliación numérica lo que caracterizaba el nuevo mercado potencial para esas imágenes, sino que era la ruina de una cultura ilustrada de corte universitario acompañada por la descomposición social y cultural de los sectores medios que habían conformado su perfil identitario en un proceso continuo desde los años 40. El texto continuaba: “Si no se hace lo mejor, no se puede seguir adelante, pero hay que hacerlo de modo que atraiga y satisfaga las apetencias culturales de la población”. Tal era esta nueva etapa de “ceguera” comunicativa que pasó a determinar el presunto diálogo (o su falta) entre la producción editorial del Club y sus destinatarios. La edición en *offset* de un dibujo premiado en el Concurso Nacional de Artes Gráficas fue devuelta por uno de los socios a los que fue destinado, con la siguiente protesta escrita: “A los esforzados impulsores de Club de Grabado: los ejercicios déjenlos para los cursos (...)

¿qué pasó con los buenos grabados? El problema se agudiza mes a mes. Deseo seguir siendo socio pero me empujan a convertirme en ex socio. Lástima. Y ahora algo positivo: excelentes los grabados de Gladys Afamado. Octubre 78”¹⁷. El documento es un sintético testimonio de la situación de desconcierto generada por la variopinta iconografía editorial publicada mes a mes en esos años, al tiempo que da cuenta del sempiterno arraigo del grabado clásico (“figuración lírica”) entre los socios, convertidos ahora en meros consumidores una vez desaparecido el antiguo vínculo participativo-militante con la institución, que había impulsado la política *socioclubista* de los años 60.

En diciembre de 1975 se restablece la producción de *posters* (*la Repostería* como la llamó Óscar Ferrando) con diseños de Salomón Azar, Leonilda González y Carlos Palleiro, en tanto ese tipo de imagen ofrecía una cierta neutralidad estética –en el sentido de que se trata de un tipo de piezas altamente codificado como hecho visual–, propiciando una mejor aceptación frente al carácter imprevisible de la demanda. Por otra parte, la caída paulatina de la cantidad de asociados puede medirse a través del tiraje de las ediciones, que en 1974 todavía se mantenía en el récord de cuatro mil ejemplares mensuales alcanzado ya tres años antes, pero que en 1979 se reduce a dos mil ejemplares mediante una caída gradual, año a año, no llegando a mil ejemplares al promediar la década del 80. El período 1974-79 marca, precisamente, el lapso de transformaciones internas que dará lugar a un nuevo perfil institucional del Club de Grabado en los inicios de la década siguiente.

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

El acuerdo alcanzado en 1965 con la República Democrática Alemana y la amistad del ICUS (Instituto Cultural Uruguayo Soviético) ya no eran en 1974 los vínculos más recomendables como respaldo político-institucional. A pesar de que durante ese año continuaron los vínculos con la República Democrática Alemana, la estrategia fue buscar el amparo de otras delegaciones culturales extranjeras y de instituciones consideradas menos vulnerables frente al régimen dictatorial. Bajo los auspicios –entre otras instituciones– de la Embajada de Italia y del Instituto Italiano de Cultura dirigido por Emidio Simini, el Club de Grabado comenzó a realizar en 1974 los Concursos Nacionales de Artes Gráficas¹⁸ que, hasta 1979, constituyeron el evento más importante no solamente para otorgarle continuidad al ejercicio profesional del dibujo, del grabado y del diseño gráfico, sino para mantener vivas las actividades internas y las proyecciones sociales de aquella institución.



AFICHE DE SALOMÓN AZAR.



AFICHE DE CARLOS PALLEIRO.

En 1973 el Club había inaugurado su sede propia en la antigua casona de la calle Paysandú 1233, al cumplir sus veinte años de existencia. Si bien en términos estrictamente cronológicos este cumplimiento tenía lugar en el mes de agosto, las celebraciones se realizaron entre el 4 y el 13 de mayo, al inaugurarse el nuevo local, como si hubiera existido la funesta premonición del golpe de Estado que ocurriría el 27 de junio de ese año. Entre los variados actos del día inaugural, cabe destacar una conferencia del Dr. Guillermo García Moyano dedicada al “Movimiento Independiente en el Uruguay”, que no hacía sino confirmar en el discurso académico la inserción del Club en esa orientación histórica de la gestión cultural local. En los días siguientes, entre homenajes a los poetas Federico García Lorca y César Vallejo¹⁹ se proyectaron los audiovisuales del dibujante Haroldo González *Dibujo en cinco lecciones* (1972) y *¿En qué mundo vive usted?* (1973). La presencia de estas dos obras en el mismo programa en que se anunciaba la preparación de las bases para el Concurso Nacional de Artes Gráficas²⁰ parece ser un inequívoco indicio de que la renovación institucional pasaba por asumir el impacto comunicacional del dibujo y sus derivaciones conceptuales –sello de identidad en la cultura “joven” de los años 60–, en el marco de un *diseño gráfico* cada vez más demandado por el empresariado local de los años 70. Ya la gráfica polaca y cubana²¹ habían dejado su impronta entre los artistas uruguayos, y había una cultura visual propicia para el desarrollo de esas prácticas, sobre todo entre las promociones más jóvenes.

El salón del poema ilustrado creado en la Feria de Libros y Grabados a finales de la década del 60, y las ediciones mensuales del Club de Grabado de 1971 en homenaje a García Lorca, habían puesto en evidencia una preocupación por las relaciones entre imagen textual e imagen icónica, hurgando en las competencias conceptuales específicas del diseño gráfico²². A partir de 1974 se hace cada vez más marcada esta tendencia, junto con el transvase de elementos residuales de un “arte joven”, iniciado y desarrollado en la década anterior, hacia el único sitio donde todavía sobrevivían condiciones propicias para manifestarse, creando un nuevo mapa de cuestionamientos internos en el Club de Grabado.

La presencia magistral de Rimer Cardillo en el taller de grabado en hueco y xilografía –después de casi siete años de actividad en el Club– y la incorporación de Óscar Ferrando²³ determinaron las condiciones propicias para importantes cambios internos en la institución. Cardillo ya realizaba impresiones experimentales en técnicas mixtas, explorando el campo del color, las formas orgánicas y la representación del espacio, con lo cual dio lugar a una producción no ilustrativa a contracorriente de un contexto editorial del Club mayoritariamente tendiente a la ilustración gráfica y al dibujo como tributarios del diseño. Paradójicamente, será Héctor Contte, uno de sus discípulos, quien en los años siguientes se constituirá en una figura de referencia dentro de la corriente de “diseñadores”. Por su parte, Óscar



NELBIA ROMERO. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 202. DICIEMBRE 1970. XILOGRAFÍA.

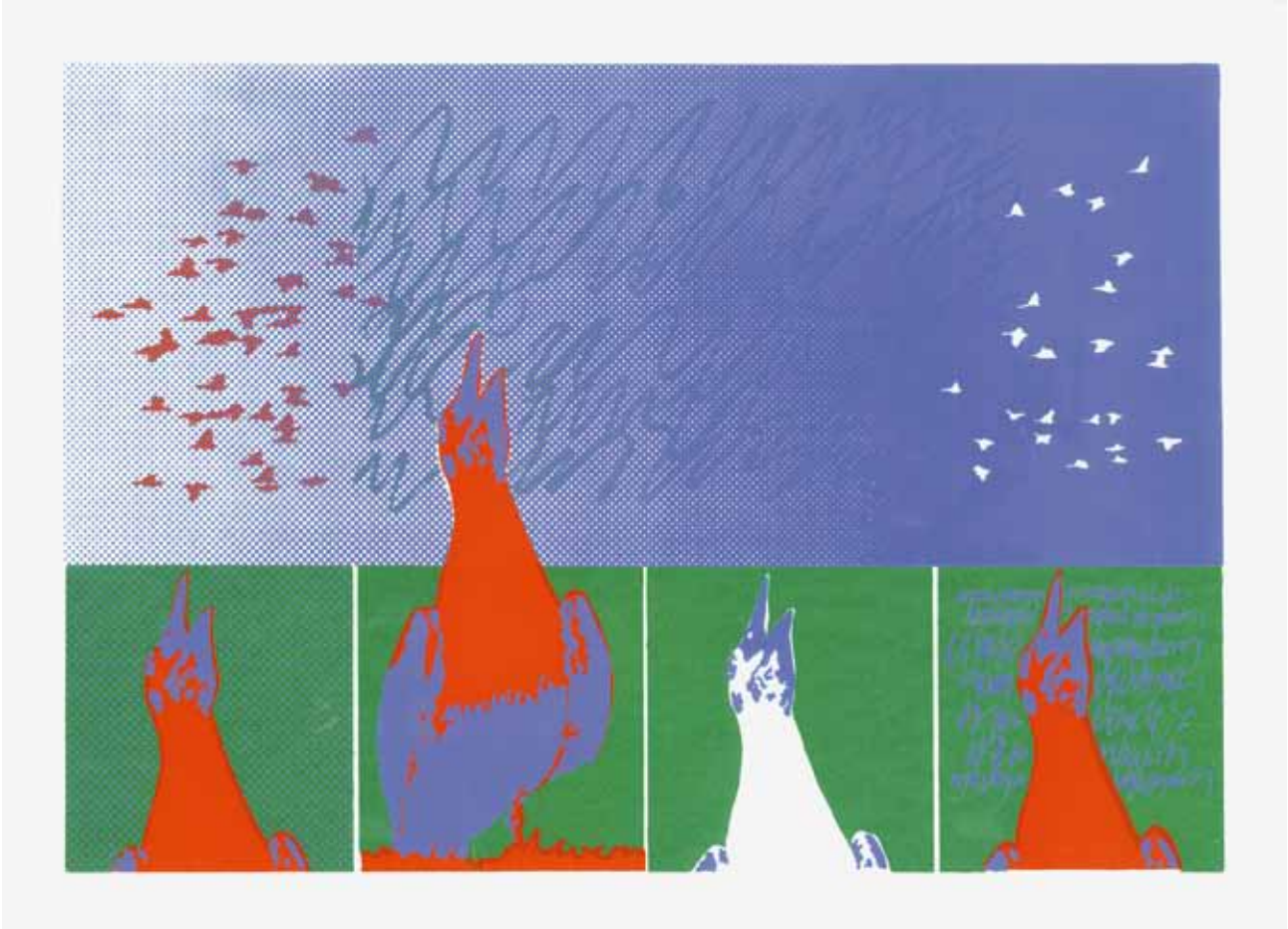


RIMER CARDILLO. "VÁSTAGO ALUMBRANTE".
EDICIÓN 248. OCTUBRE 1974. TÉCNICA MIXTA.

Ferrando será desde entonces no solamente el renovador y promotor de la técnica serigráfica (además de sus incursiones en el metal y la linografía), sino que, sobre todo, será una figura central en lo que atañe a la organización de los talleres y a la administración interna de la institución desde 1976 en adelante²⁴. Ese año, cuando Leonilda González y Rimer Cardillo se habían alejado del Club²⁵, la reestructura de la escuela confirma una tendencia que operará simultáneamente con la lógica purista del diseño gráfico por un lado, y con la lógica experimental de lo plástico-visual por el otro, teniendo como principales maestros de taller a Nelbia Romero en los cursos de grabado en relieve, a Óscar Ferrando en los de serigrafía y a Héctor Contte en los de grabado en metal, a los que, durante un tiempo, se sumaron los de dibujo orientados por Ana Salcovsky y los de color a cargo de Alicia Asconeguy.

Esta estructura de talleres con cursos para alumnos externos, la producción editorial y el Concurso Nacional de Artes Gráficas pasan a ser las principales actividades de vinculación social generadas por el Club en medio de la más dura represión del período dictatorial (1976-1979), durante la cual decae abruptamente el número de socios, subsistiendo el almanaque anual como el producto de mayor y más continua recepción pública, con temáticas que buscaron eludir la censura del régimen. Durante esos años se realizaron, sin embargo, varias exposiciones y se establecieron nexos activos con grabadores e instituciones de la región²⁶.

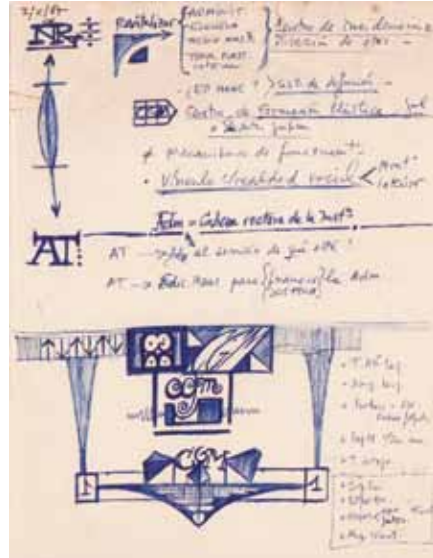
Uno de los aspectos significativos del proceso experimentado por el Club de Grabado en esos años es el referido a la consolidación de un concepto del grabado más amplio en relación con el secular prestigio no solamente de la xilografía –dentro del círculo estrecho de la tradición local–, sino, sobre todo, de la pieza “original”, es decir, de la pieza seriada con un tiraje limitado controlado en cada uno de sus ejemplares por el propio autor. Por cierto que, en lo referente a las ediciones del Club, el aura de la pieza “original” era más una fantasía generada en el colectivo de los socios que un producto del proceso de impresión, ya que las matrices de madera y de linóleo no se imprimían en prensa xilográfica sino en una imprenta comercial que disponía de una prensa plana adecuada para esos fines²⁷. No obstante, la introducción de la serigrafía y de las técnicas matriciales para rotativas tipo *offset* –asunto, este último, relacionado con la incorporación del dibujo en el tiraje editorial del Club– determinó en el imaginario *socioclubista* una ruptura de aquella fantasía del “grabado original” cuidadosamente cultivada durante muchos años. Aun cuando en casos excepcionales se tratara de dibujos realizados sobre la propia chapa de *offset* –lo cual teóricamente reinvestía a la impresión de su carácter original–, tanto este procedimiento como el de la serigrafía, basado en el pasaje de la tinta por un tamiz de tela previamente intervenido, constituían sistemas de seriación que eliminaban la acción directa sobre materiales consistentes



ÓSCAR FERRANDO. "VOLAR NO ES SÓLO DE PÁJAROS".
EDICIÓN N° 327. MAYO 1981. SERIGRAFÍA.

—matriz de madera o de metal— y, por lo tanto, deconstruían la antigua idea del grabado como resultado de un *trabajo escultórico*. Esa raíz escultórica del grabado inciso sobre la materia bruta—asunto que había dotado a la xilografía de un vago prestigio como disciplina artística fundada en el tiempo invertido y en la destreza manual del operador de la gubia— es lo primero que se rompe con la irrupción de las nuevas técnicas introducidas en el campo de las artes gráficas desde mediados de los años 70, incluyendo los procedimientos fotográficos.

Dentro de los cursos de taller, sin embargo, Nelbia Romero representaba la continuación (actualizada) de la tradición matérica del grabado en relieve, utilizando matrices compuestas de diversos elementos con agregados e intervenciones varias, todo lo cual suponía una tarea “escultórica” previa a la impresión²⁸. Esta línea de trabajo retomaba, en el nuevo contexto político de la imagen, procedimientos que se aplicaban en los talleres del Club de Grabado desde mediados de la década del 60, tal cual queda consignado en uno de los Boletines de aquella época: “Se efectúan *collages* en la plancha; golpes, quemaduras, adición de materiales; se usan plásticos, alambres, pedazos de cartón, latas, trapos, arena, vidrios, etc. Y los tacos son quemados, quebrados, golpeados, macerados, incididos, en una búsqueda incesante de enriquecer un lenguaje ya fascinador y misterioso”²⁹.



ASAMBLEA PERMANENTE DE CLUB DE GRABADO.
NOTAS DE PRIMERA REUNIÓN, 2 DE OCTUBRE DE 1987.
ARCHIVO ÓSCAR FERRANDO.

1979-1988: El “enclave deliberativo”

Hemos hecho referencia al quiebre institucional del país y a la consecuente desarticulación del campo cultural independiente. Ahora bien, una cosa es la fractura del campo cultural como trama, como tejido activo de personas e instituciones, y otra es la crisis de los dispositivos de simbolización que habían sido operados por ese campo. Sucedieron ambas cosas. Sin embargo, habría que definir esa instancia no tanto como un quiebre radical, sino como una fractura traumática que puso en funcionamiento mecanismos defensivos y de recomposición del sentido en las nuevas circunstancias, renovando los dispositivos de simbolización. La desaparición de la trama social dio lugar a nuevas formas de relacionamiento grupal, de las cuales el Club de Grabado, en la etapa que estamos considerando, resulta, como veremos, un caso singular. Por otro lado, la crisis de los sistemas de simbolización (debida tanto a las presiones externas impuestas por la censura como a las argucias “internas” de lenguajes dedicados a recodificar el diálogo social en contexto crítico) conlleva una tendencia a explorar nuevos campos de recursos expresivos, asunto que, como se vio anteriormente, en el caso del Club de Grabado significó una fuerte presión sobre los antiguos límites disciplinares que lo circunscribían a ciertas poéticas de la imagen y a ciertas técnicas específicas.



DOMINGO FERREIRA. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 364. JUNIO 1984. DIBUJO IMPRESO EN *OFFSET*.

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

La esfera pública oficial (la de los círculos del poder y los medios masivos) tenía, entonces, como contracara, una multiplicidad de “microesferas públicas” en las que se dirimía secretamente (y simbólicamente) el discurso colectivo acerca de lo político y lo social, pero en el ámbito de la más escrupulosa privacidad. En este sentido es posible afirmar que el Club de Grabado constituyó, en dicho período, un *enclave deliberativo* como tantos otros que le fueron contemporáneos, desde el momento que desempeñó un papel cultural de resistencia a los modelos de discursividad y de subjetividad operados desde el poder dictatorial, pero mediante una forma de “deliberación típica de grupos más o menos aislados, en los que las personas de ideas afines hablan fundamentalmente entre ellas”³⁰. Prueba de esta circunstancia es el hecho de que, poco antes de 1980, no solamente había incorporado algunos nuevos artistas³¹, sino que había convocado también a un pequeño grupo de estudiosos y críticos de arte con trayectorias anteriores a la dictadura militar, algunos de los cuales orientaron cursos específicos o se sumaron a la producción de obra³².

Las deliberaciones giraban, principalmente, en torno a la producción de taller –que en esos años se consolida en la técnica de la serigrafía, con el magisterio de Óscar Ferrando, y en la del grabado en metal, con el de Héctor Contte–, pero incorporaron también al debate otras áreas de la producción artística –como es el caso de la *instalación* y de la *escenografía*– y nuevas pautas del pensamiento teórico, estas últimas relacionadas con la semiótica y el conceptualismo tardío. Esta ampliación del campo deliberativo se acompañó con una lenta actualización bibliográfica –uno de los vehículos de información internacional en materia de arte fue la revista *Arte en Colombia*, hoy *Art Nexus*–, todo lo cual estuvo alentado por la actuación en el seno del Club de integrantes de grupos que cobraron notoriedad en los espacios de arte alternativo, como fue el caso de los grupos Axioma y Retinas³³.



NELBIA ROMERO. BRICOLLAGE Y FOTOCOPIA.
“FOSSATTI X ONCE + FOSSATTI”, APROX. 130 X 100 CM.
GALERÍA DEL NOTARIADO, 1981. MONTEVIDEO.



ANA TISCORNIA. “FOSSATTI X ONCE + FOSSATTI”.
GALERÍA DEL NOTARIADO, 1981. MONTEVIDEO.

Vale decir que, si bien la ausencia de una Escuela de Bellas Artes (nunca reabierta por el gobierno militar) propició la convocatoria obtenida por el Club de Grabado, nunca existió una afluencia masiva de estudiantes, sino una integración lenta y selectiva, de alguna manera “filtrada” por el aparato de confianza y complicidad abierto en esta etapa del enclave deliberativo. Esto propició el debate amistoso y la integración más o menos orgánica de nuevos allegados que traían sus propias expectativas, enfatizando aquellos aspectos comunicativos relacionados con la teoría de la información, con el legado de las prácticas conceptualistas y con los estudios semióticos de la imagen³⁴, en un momento en que las urgentes necesidades de identificación individual y grupal a través de nuevas prácticas iconográficas se volvían impostergables.

Este mapa diverso de inclinaciones personales no ocultaba las tensiones que se crearon a partir de esa brusca interpelación a los problemas del arte desde sistemas de pensamiento y desde mediaciones materiales que se apartaban claramente de las técnicas estrictamente tributarias del grabado bajo cualquiera de sus formas. Sin embargo, esta tensión no se hizo explícita de manera polémica en las deliberaciones internas hasta mediados de la década del 80, dando lugar, antes de esa fecha, a emprendimientos grupales que conjuntaron ambas vertientes de trabajo e incentivaron las discusiones teóricas internas, como fue el caso de la exposición homenaje a Carlos Fossatti (1928-1980), fallecido en Francia, que tuvo lugar en la sala de Galería del Notariado en mayo-junio de 1981³⁵.

La complicidad institucional entre Club de Grabado y Cinemateca, en tanto funcionaban como ámbitos deliberativos y de difusión sobre la base de una estructura de socios, incorporaba naturalmente también al Teatro Circular, actuando este último como baluarte no solamente del teatro, sino de la llamada “música popular” en tiempos de dictadura. En 1981 estas tres instituciones deciden una alianza buscando reforzar, en medio de la crisis, la clásica cultura *socioclubista*, a efectos de potenciar sus posibilidades de articulación social en un momento en que la dictadura aparecía algo debilitada después de su primera gran derrota política³⁶. En el folleto publicitario de esta alianza³⁷ se decía: “La idea es muy simple. Hasta nos extraña cómo no se nos ocurrió antes. (...) Lo que ahora le proponemos es una fórmula para que el teatro, el cine, la plástica, sean accesibles a todos. Nuestro interés es popularizar la cultura. Lo hacemos pensando en usted, en nuestro trabajo, en todos...”. Aparecía nuevamente el discurso de los años 60, con la diferencia de que ahora no había una expresa intención política hacia determinados públicos, sino un difuso propósito de mantener en la órbita de magros circuitos culturales un público indefinido, o definido por el anonimato social, por el “individuo en serie”, retraído y autocensurado, creado por los mecanismos de subjetivación dictatoriales.



ENRIQUE BADARÓ. “SUEÑO CON SERPIENTES”. SERIGRAFÍA. APROX. 170 X 300 CM. EXPOSICIÓN CLUB DE GRABADO EN CINEMATECA, 1981. MONTEVIDEO.



AFICHE DE CGM “DE LA HUELLA AL ACTO DE IMPRIMIR”. EXPOSICIÓN EN INSTITUTO GOETHE. OCTUBRE 1985.

Las sesiones deliberativas del Club de Grabado eran, precisamente, una manera microsocial de construir subjetividad³⁸ al margen y en contra del sistema. Ellas giraban, entre otros tópicos, en torno al asunto central del lenguaje, vale decir, por una parte, en torno al concepto de obra “original” en las nuevas prácticas de impresión³⁹ y, por otra parte, en torno a las estrategias (elusivas) de comunicación visual impuestas a partir de la censura militar; estrategias cuyos recursos, muchas veces, pasaron a constituirse en lugares comunes del discurso gráfico. Uno de los más invocados fue la representación de ataduras, de lacrados, de cintas adhesivas y de otros elementos de clausura u ocultamiento, que, según su disposición, parecen encerrar a los objetos representados o, en otros casos, éstos parecen desprenderse de sus contenedores. Un ejemplo es el afiche que Héctor Contte realizó para la exposición del Club de Grabado en Cinemateca Uruguaya, en octubre de 1981. Pero esos recursos aparecen también en varias ediciones mensuales, como es el caso de serigrafías de Álvaro Cármenes –noviembre de 1982–, de Nelbia Romero –febrero de 1983–, y otras piezas de Ángel Fernández, Beatriz Battione y Ana Tiscornia de la misma época. También se generalizó entre estos artistas una forma más “abstracta” de aludir al sistema de represiones imperante así como a su inminente fragilidad, mediante manchas plenas rasgadas o fisuradas, asunto que se reitera en grabados de Contte, de Farber, de Tiscornia, constituyendo una casi obsesiva alegoría del resquebrajamiento.

Estos instrumentos de representación no llegaron a conformar un estilo, pero destacan su obviedad narrativa dentro de la diversidad de imágenes que caracteriza la actividad editorial del Club en los años 80. Por otra parte, dentro de esa diversidad puede observarse también la emergencia de una figuración que operó con recursos cromáticos de alto contraste y con nítida definición formal⁴⁰, dando predominio a la lógica sintáctica del afiche. Esta tendencia no solamente se desarrolló paralelamente al culto del dibujo con un deliberado acento en la gestualidad –Hugo Aliés, Claudia Anselmi, Domingo Ferreira, Enrique Badaró, Álvaro Cármenes, Fernando Álvarez Cozzi, Héctor Contte, entre otros–, sino que, hacia 1980, incorpora la matriz *fotoserigráfica* como parte del lenguaje de una nueva “figuración lírica” de la que fue portavoz, en esos años, Óscar Ferrando⁴¹. Todo este conjunto de producciones dado a conocer parcialmente a través de las ediciones mensuales cobra notoriedad en 1983, cuando con motivo de los treinta años del Club se realizan varios actos y exposiciones. No menos importante como puesta a punto de un pensamiento sobre el concepto de huella, estampación y seriación de las obras es la exposición *De la huella al acto de imprimir* que el Club de Grabado realiza en el Instituto Goethe en octubre de 1985.



ANA TISCORNIA. EDICIÓN N° 337, MARZO 1982. SERIGRAFÍA



AFICHE DE CGM EXPOSICIÓN EN GALERIA CINEMATECA. 1981.

Por otra parte, los cursos programados para adultos⁴² sobre la base de la enseñanza técnica –grabado en relieve, grabado en hueco y serigrafía– incorporaron desde 1980 sesiones paralelas de “experimentación y formación plástica”⁴³. Ese mismo año el Club retoma su contacto con los socios a través de un *Informe a los socios* renovado en su formato –en buena medida debido a la decisiva intervención de Alfredo Torres– y, en 1983, vuelve a cambiar de papel, formato y diseño, continuando con las entrevistas y notas de opinión acerca de la situación de la institución y de las lentas expectativas que se abrían en el campo social y cultural del país. Después de 22 ediciones, en abril de 1985, se publica el primer número de la revista *Grafo*⁴⁴, con la intención de fundar un proyecto editorial sobre temas de arte más allá de las problemáticas estrictas de la institución.

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

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

Esta súbita intemperie institucional provoca una crisis paradójica, una crisis por exceso de posibilidades que origina, a su vez, una crisis depresiva, ante la toma de conciencia repentina de la carencia de sentido del modelo organizativo sostenido hasta entonces.

La asamblea general de integrantes del Club de Grabado comienza a funcionar en régimen permanente el 2 de octubre de 1987, extendiendo sus reuniones hasta el 7 de enero de 1988, fecha en la que se decide por votación, y luego de un extenso debate, el proyecto institucional que habría de regir el destino del Club en el futuro. Durante ese lapso se



REVISTA GRAFO N°6, FEBRERO 1987.
ILUST. CARÁTULA: ÁLVARO CÁRMENES. 22,5 X 18 CM.



REVISTA GRAFITO N°1. JUNIO 1988.

redactan varios informes de las partes contendientes. El que Álvaro Cármenes⁴⁵ elabora con fecha 29 de diciembre de 1987 prioriza la cuestión económica como sustento de cualquier proyecto institucional, dando cuenta del grado de aislamiento social, falta de recursos y segregación interna al que se había llegado. En este sentido, su crítica estructural se orienta hacia lo que considera una estratificación jerárquica interna construida a lo largo del período dictatorial: “El CGM, luego de varias etapas a través de su historia, ha llegado a un punto de estancamiento y de indefinición de objetivos que encubre diferencias de intereses personales y colectivos. (...) Como consecuencia, se ha producido un desgaste en el grupo humano motor de la institución (...), un estancamiento en todas las actividades (...), una inmovilidad de las estructuras que ha favorecido la formación de compartimentos estancos...”⁴⁶. Esos compartimentos están relacionados, según Cármenes, con la polarización de, por un lado, una “clase alta” que se corresponde con la dirigencia intelectual de “pensadores o ideólogos”, y, por otro, una “masa indefinida de obreros” que realiza tareas “poco dignas”. Entre estos extremos, se ubican los artistas que suelen interesarse solamente por sus exposiciones “sin importarles las demás actividades de la institución”. Como consecuencia, “no existen canales abiertos de integración y participación reales para personas externas a la institución, la cual aparece a sus ojos (con mucha razón) como un grupo cerrado”. Por otra parte, Cármenes vuelve a plantear como objetivo el que dio la tónica de los años 60: “(...) la transformación artística y cultural del medio, siendo el objetivo prioritario la formación sensible y de conciencia crítica del individuo con el fin de desarrollar sus potencialidades de hombre libre, es decir, de libre pensador”. Todo esto en el marco de una reivindicación actualizada de la cultura *socioclubista* clásica y de las prácticas específicas de producción de imágenes multieemplares como cometido de la institución: “El CGM reitera que sus actividades fundamentales se desarrollan en el campo del grabado, los sistemas de estampación y artes afines (...) (así como) en el campo del diseño gráfico (...)”. De hecho, el informe de Cármenes representaba una de las dos corrientes de opinión que se encontraban enfrentadas: aquella a la que adherían, principalmente, Óscar Ferrando, Beatriz Battione, Ángel Fernández y Héctor Contte.

El otro informe estaba liderado por Ana Tiscornia y Nelbia Romero. En él se daba cuenta de la existencia de “una nueva realidad social y política (...) en muchos sentidos antagónica respecto a la proyectada y prevista en los años de creación de nuestras Instituciones Culturales Independientes”, por lo que se observa “un envejecimiento de las estructuras orgánicas que estas Instituciones se han dado para su funcionamiento”. Este informe coincide con el anterior en cuanto a la existencia de un desgaste interno, de un estancamiento

de las actividades, de un paulatino desmembramiento de sus integrantes y de un notorio vacío en los objetivos finales de la institución. También es coincidente, en líneas generales, con respecto al sostenimiento del sistema de socios y con respecto a la política cultural “independiente” que se debería instrumentar en oposición a las previsibles políticas culturales gubernamentales asociadas a la lógica mercantilista neoliberal, “en detrimento del papel del arte como creador de conciencia crítica”. El punto de discrepancia fundamental no radica en estos aspectos generales, sino en los límites conceptuales de la actividad artística a desarrollar por parte del Club.

La presunta caducidad de la vieja idea de “llevar el arte a las masas”, que fundamentó en buena medida la elección de la técnica del grabado para la distribución popular de “arte en serie” en los años 50 y 60 habilitaba ahora a pensar en un Club de Grabado dispuesto a insertarse en el proceso complejo de reinstitucionalización del campo cultural, sin ataduras previas a determinadas disciplinas técnicas. En tal sentido el informe Romero/Tiscornia sostenía: “Las actividades fundamentales del CGM serán el desarrollo de las artes visuales, la promoción de la formación plástica y el diseño gráfico (...) sin que esto signifique el desmantelamiento o abandono de los aspectos técnicos conquistados hasta hoy”. Esta posición entraba en fricción con la que pretendía, en las nuevas circunstancias políticas, una actualización técnica y disciplinaria, pero dentro del campo estricto de las “artes gráficas”.

La discrepancia se dirimió en un plebiscito llevado a cabo el 7 de enero de 1988, que dio lugar a la renuncia de Ana Tiscornia y Nelbia Romero como promotoras de la orientación que, por un voto⁴⁷, fue desestimada. En realidad no hubo un proyecto exitoso y otro derrotado, sino que hubo un desprendimiento interno previsible como desenlace inexorable de una situación de crisis sin posibles soluciones de emergencia. El nombramiento de un nuevo Consejo Directivo se lleva a cabo en el marco de un fugaz renacimiento de las relaciones entre el Club de Grabado de Montevideo y el Núcleo de Gravura de Porto Alegre, en Brasil, aunque el año 1989 se encarga de disipar las expectativas de que esas relaciones internacionales prosperaran más allá de los intercambios que entonces se llevan a cabo.



CASA DEL CGM, CALLE PAYSANDÚ.
FOTOGRAFÍA: JORGE FIGUEROA.

A partir de ese momento la institución no se fortaleció, sino todo lo contrario, continuó un proceso de deterioro que se fue agravando con los sucesivos retiros –por motivos de diversa índole– de sus principales protagonistas históricos. En 1990 se aleja Álvaro Cármenes⁴⁸, en 1992, Óscar Ferrando, y en 1993 Héctor Contte abandona sus esporádicos aportes a las ediciones mensuales. A mediados de esa década, ya no quedaban en la institución artistas ni docentes que hubieran tenido un protagonismo relevante en los años 80. Quienes continuaban realizando tareas en ese lugar no solamente carecían de un programa ético-político en sentido institucional, sino que mantenían la edición de grabados, de almanaques, y algunos de los cursos, paralelamente a lo que constituía su razón de ser primordial: la empresa privada Grabados SRL, una firma comercial cuya quiebra, hacia el año 2004, significó la desaparición de los archivos⁴⁹, la venta de todos los grabados existentes y de los instrumentos de impresión, a lo que se agregó, para colmo, el remate judicial del edificio.

Más allá de las circunstancias y responsabilidades individuales comprometidas en la desaparición del legado histórico de la institución, este final viene a inscribirse, inexorablemente, no sólo en una decadencia y transformación de la cultura *socioclubista* clásica⁵⁰, sino en el contexto crítico general de un campo cultural balcanizado, amenazado por grandes y pequeñas corrupciones, afectado profundamente por las transformaciones que le impuso la lógica neoliberal cuyos resultados se hicieron sentir, de manera radical, desde la primera década del nuevo siglo.

El autor agradece la invalorable colaboración de Óscar Ferrando.

GABRIEL PELUFFO LINARI. Arquitecto graduado en la Universidad de la República, investigador en historia del arte nacional y latinoamericano, con publicaciones, cursos y seminarios dictados desde 1985 en Uruguay y en el extranjero. Libros: *Historia de la pintura uruguaya*, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, *El oficio de la ilusión*, *Arte e industria en el Novecientos*. Académico de Número de la Academia Nacional de Letras (Uruguay) y académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Desde 1992 es director del Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Participó como docente en Club de Grabado de Montevideo entre 1980 y 1985.

Notas

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

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

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

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

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

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

7. Carlos Fossatti, op. cit.

8. En mayo de 1964 quedó montado el Taller de Artes Gráficas, que a partir del mes de junio asume la edición de los boletines informativos bimensuales del Club (con el Boletín N° 2) y en 1965 edita el primer almanaque de Club de Grabado, correspondiente al año 1966.

9. Carlos Fossatti, op. cit.

10. Boletín del Club de Grabado N° 21, abril de 1970. (Archivo Óscar Ferrando).

11. El Boletín del Club de Grabado N° 26 (julio de 1972) contiene un editorial titulado *Por qué somos antifascistas*, declaración política que posiciona decididamente a la institución contra la inminencia del golpe de Estado militar y contra la escalada de violencia que prefigura el terrorismo de Estado. (Archivo Óscar Ferrando).

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

13. El primer dibujo en *offset* es una ilustración de denuncia política realizado por Luis Pollini (Edición N° 208, junio de 1971).

14. La primera requisa de materiales y detención de artistas por parte de las llamadas Fuerzas Conjuntas tiene lugar en diciembre de 1973 (ver relato de Gladys Afamado en esta publicación).

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

16. Si bien ésta era la postura estratégica dominante, había pensadores aislados que opinaban lo contrario. Tal es el caso de Amanecer Dotta, quien en el Boletín de Club de Grabado N° 16 (abril de 1967) escribe un artículo titulado *De lo que nos queda por hacer* en el que, entre otras cosas, declara: “Desterremos esa mentalidad pequeño-burguesa de llevar nuestra obra al pueblo. Estamos en el pueblo mismo...”. (Archivo Óscar Ferrando).

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

18. El Primer Concurso Nacional de Artes Gráficas mereció el siguiente agradecimiento del Club de Grabado: “a la Unión de Artistas Plásticos de la RDA y a las Embajadas de Italia, Bulgaria, Holanda, Yugoslavia y Perú; así como también a Galería ‘U’ de Montevideo, y al señor Enio Collazo”. El segundo concurso contó con una beca a Italia (ganada por Miguel Fabruccini) y el tercero con una beca al taller de De Vincenzo en Buenos Aires (obtenida por Héctor Contte). Las exhibiciones del 4º al 6º Concurso (1979) ya no se realizan en la sede del Club, sino en el Instituto Italiano de Cultura, que asume todos los costos. (Boletines de agosto 1974, agosto 1975 y diciembre 1975. (Archivo Óscar Ferrando).

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

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

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

22. El Boletín N° 23 (setiembre de 1970) da cuenta de un programa de enseñanza en la Escuela del Club de Grabado que otorga una importancia fundamental al diseño tipográfico, realizándose ejercicios de “composición con letras” y culminando con un trabajo de equipo consistente en la realización de una carpeta de grabado de prosa o poesía (Archivo Óscar Ferrando). Esta línea de trabajo cobrará renovados bríos con los Concursos de Cuentos Ilustrados que se convocan entre 1978 y 1981.

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

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

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

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

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

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

29. Boletín Club de Grabado N° 2. Junio de 1964. (Archivo Óscar Ferrando).

30. Cass R. Sunstein, *Internet, democracia y libertad*. Barcelona, Paidós, 2003; 78. 222 pp.

31. Claudia Anselmi, Elbio Arismendi, Enrique Badaró, Álvaro Cármenes, Mario D’Angelo, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Ana Nuño, Mabel Pérez, Ana Tiscornia, entre varios otros que se agregaron en los años siguientes.

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

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

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

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

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

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

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

39. En el Boletín N° 3 (segunda época), de enero-febrero de 1981, se le dedica un editorial al problema de las nuevas técnicas de impresión, el predominio del dibujo, y la necesaria superación del viejo mito del grabado xilográfico. Entre las notas del año 1981 que conservo en mi archivo personal con motivo de la exposición en Cinemateca, pueden encontrarse preguntas como: “¿Qué concepto expositivo nos une: el objeto como alegoría de las técnicas seriales, el grabado, o la mera impresión como ‘huella’, aunque sea monocopia?; ¿importa más lo conceptual de las propuestas o su arraigo a técnicas artesanales de reproducción? (...)”.

40. En realidad, el primer grabado de edición mensual que mezcla el dibujo con otro tipo de signos de impacto visual (tachaduras, punteados, señalización en bandas inclinadas) corresponde a una serigrafía de Mabel Pérez (edición N° 309, de noviembre de 1979).

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

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

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

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

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

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

47. A favor de la corriente de opinión liderada por Álvaro Cármenes y Óscar Ferrando votaron, además de ellos, Ángel Fernández, Beatriz Battione y Héctor Contte. A favor de la liderada por Nelbia Romero y Ana Tiscornia votaron, además de ellas, Claudia Anselmi y Mónica Packer.

A mediados de enero se formalizan las renunciadas de Romero y de Tiscornia, así como el alejamiento de la artista y colaboradora Marineta Montaldo. El nuevo Consejo elegido estuvo integrado por Álvaro Cármenes (secretario general), Beatriz Battione, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Óscar Ferrando y Mónica Packer. (Grafito N° 1, junio de 1988).

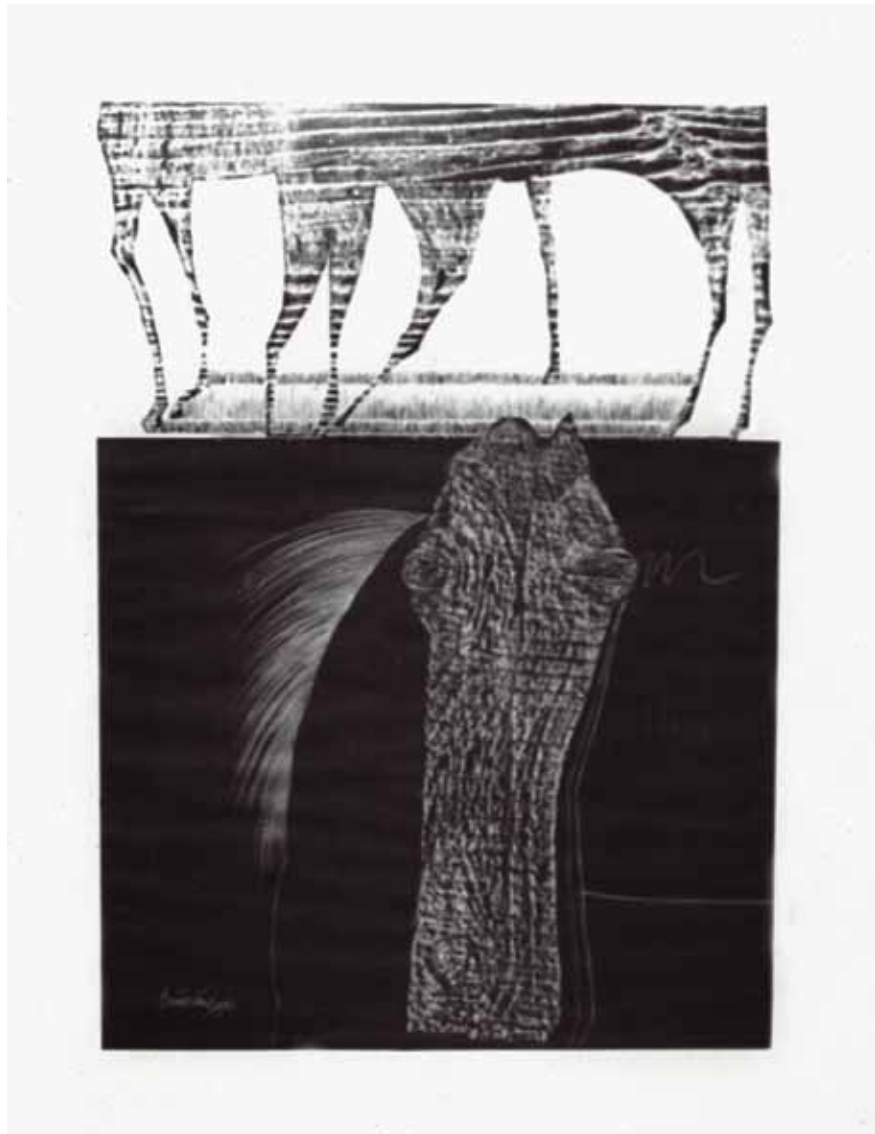
48. Una de las últimas actividades importantes que llevó a cabo Cármenes en el Club fue la organización del Primer Encuentro Internacional de Grabado de Montevideo, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Artes Visuales a fines de 1988. Intervinieron grabadores de Brasil (es de destacar la presencia del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

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

50. Al finalizar la década del 90 los teatros El Galpón y Circular ponen en marcha un plan de rescate del socioclubismo que, bajo el nombre de “Socio Espectacular”, comenzó a sumar otras instituciones teatrales, cinematográficas, editoriales y deportivas, constituyendo actualmente un amplio conglomerado que ofrece ventajas económicas bajo la consigna de “ser socio del espectáculo”. Si bien se presenta como una reconstrucción de la “cultura independiente”, se aparta de las características históricas de ese campo, ya que hoy no se pretende un vínculo interactivo con el asociado más allá del Facebook. Es el inocultable triunfo debordiano de la sociedad del espectáculo. No obstante, el texto de presentación de “Socio Espectacular” en internet trata de revivir la retórica de los años 60: “El socio Espectacular demostró, finalmente, que podíamos resistir a una crisis económica y a una invasión cultural sin precedentes. No fue fácil convencer que vientos nuevos eran posibles, que aún estaban ahí los molinos y que nos sobraban Rocinantes”.



NELBIA ROMERO. XILOGRAFÍA MURAL Y ELEMENTOS INCORPORADOS. APROX. 130 X 300 CM.
EXPOSICIÓN CLUB DE GRABADO EN CINEMATECA, 1981. MONTEVIDEO



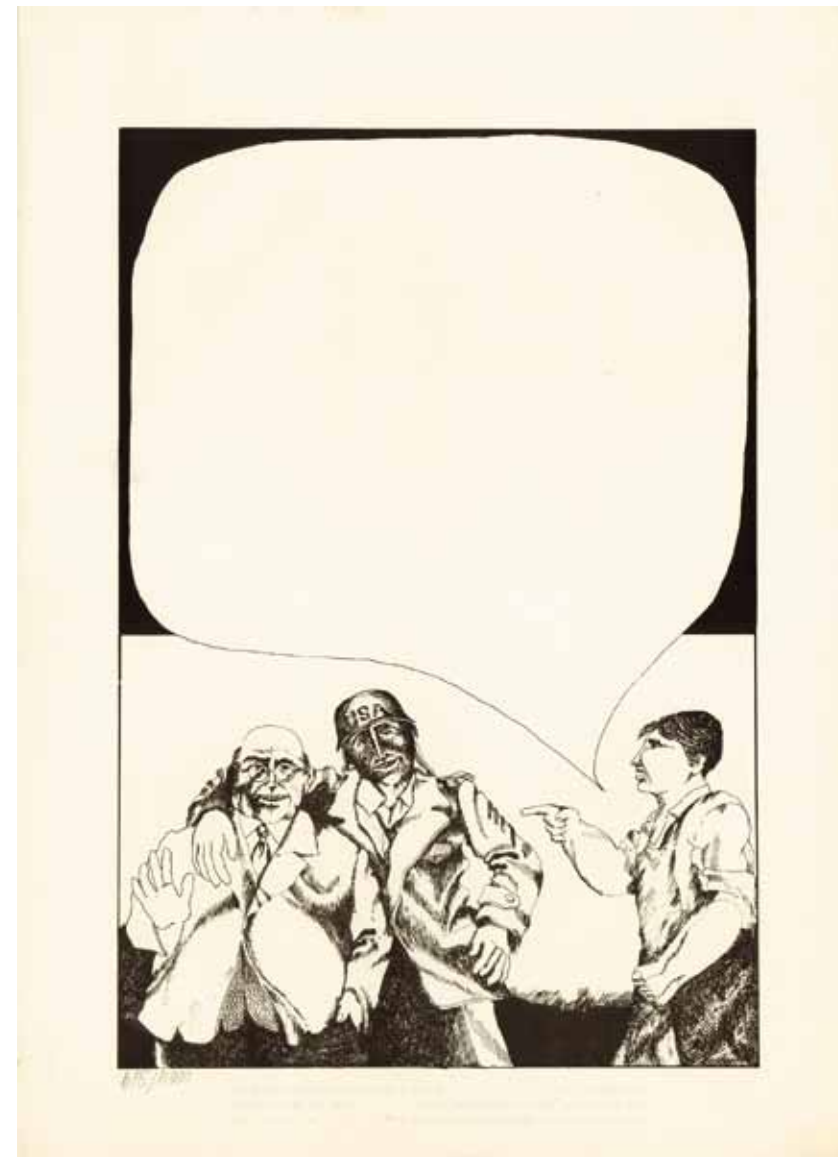
ÓSCAR FERRANDO. "CABALLOS II". DIBUJO, COLLAGE Y FROTTAGE. 67 X 47 CM.
"FOSSATTI X ONCE + FOSSATTI" GALERÍA DEL NOTARIADO, 1981. MONTEVIDEO.



CLAUDIA ANSELM. "FOSSATTI X ONCE + FOSSATTI".
GALERÍA DEL NOTARIADO, 1981. MONTEVIDEO.



HUGO ALÍES. "LUDIA".
EDICIÓN N° 338. ABRIL 1982. DIBUJO IMPRESO EN *OFFSET*.



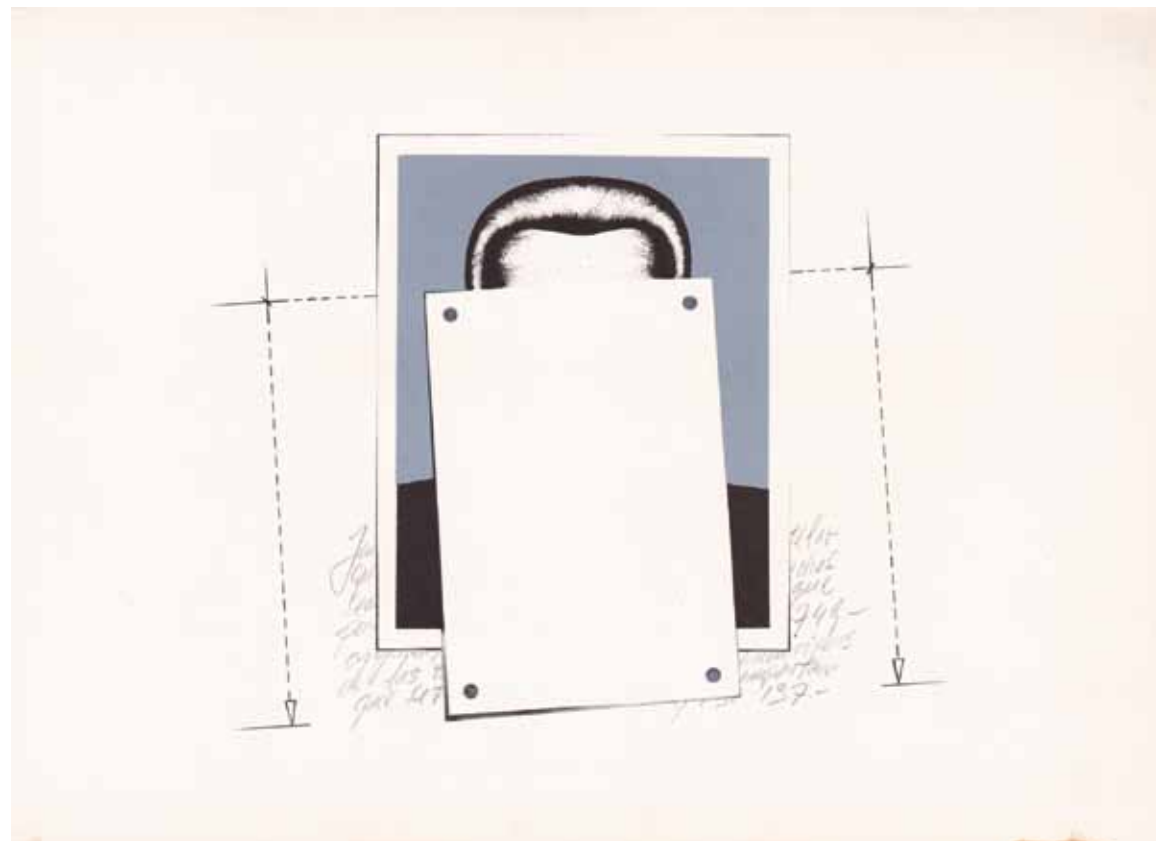
LUIS POLLINI. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 208, JUNIO 1971. DIBUJO IMPRESO EN *OFFSET*.



MABEL PÉREZ. "LA VIDA...".
EDICIÓN 309, NOVIEMBRE 1979. SERIGRAFÍA.



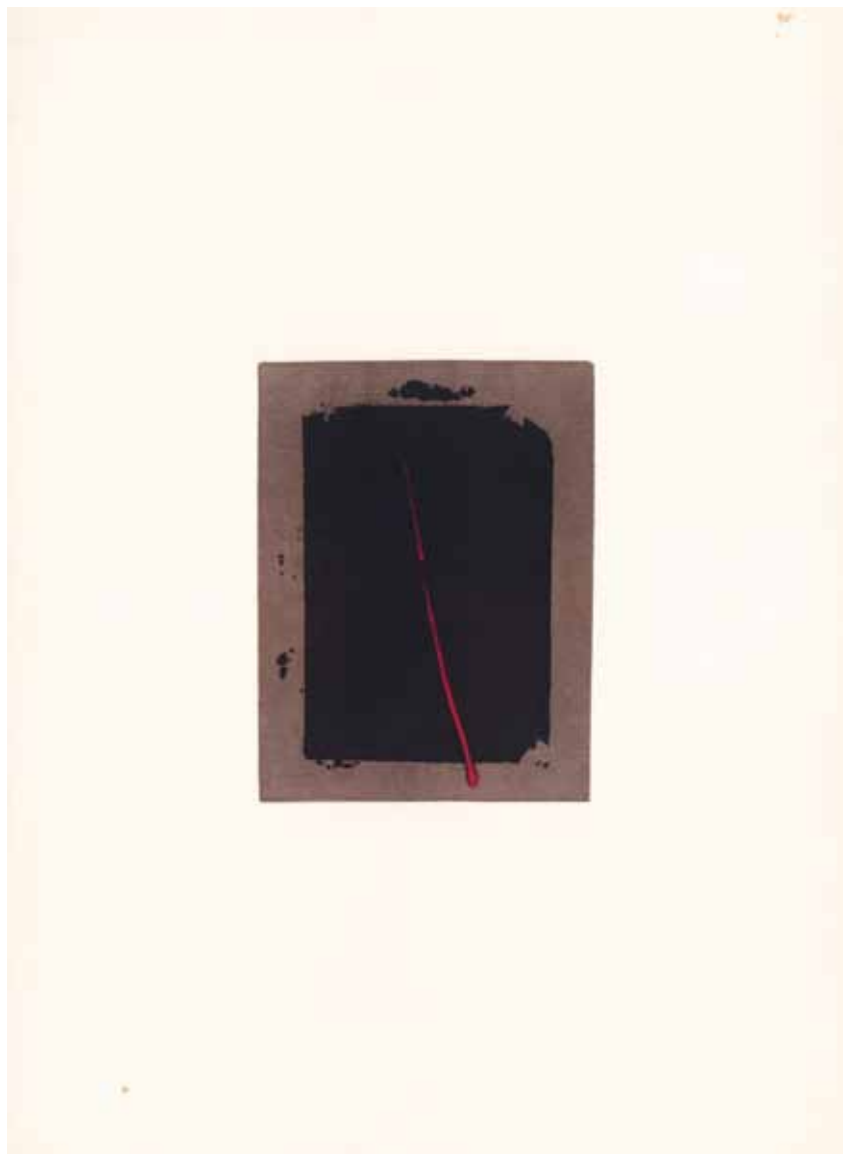
ELBIO ARISMENDI. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 335, ENERO 1982. SERIGRAFÍA.



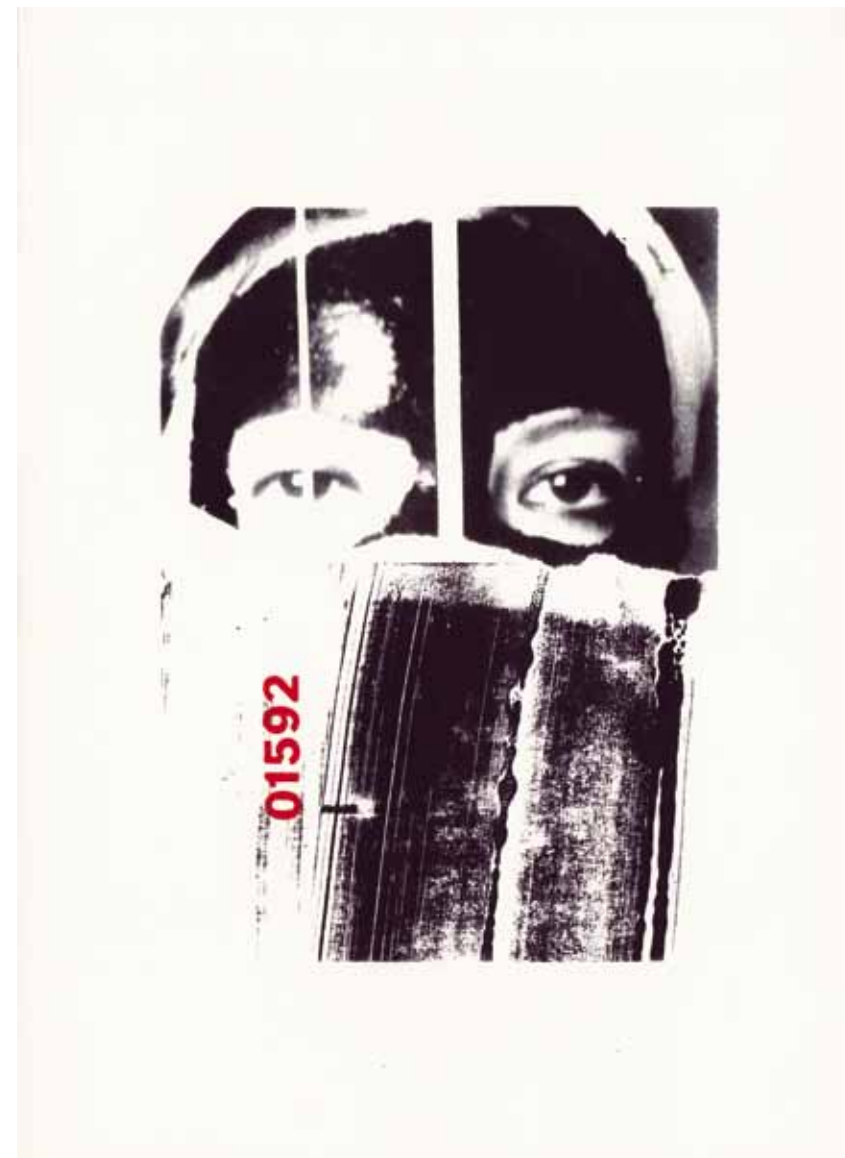
MIGUEL MALFATTO. "IDENTIDAD BLOQUEADA".
EDICIÓN 317. JULIO 1980. DIBUJO IMPRESO EN OFFSET.



ÁLVARO CÁRMENES. SIN TÍTULO.
EDICIÓN N° 345, NOVIEMBRE 1982. SERIGRAFÍA.



GERARDO FARBER. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 304. JUNIO 1979. AGUAFUERTE Y AGUATINTA.



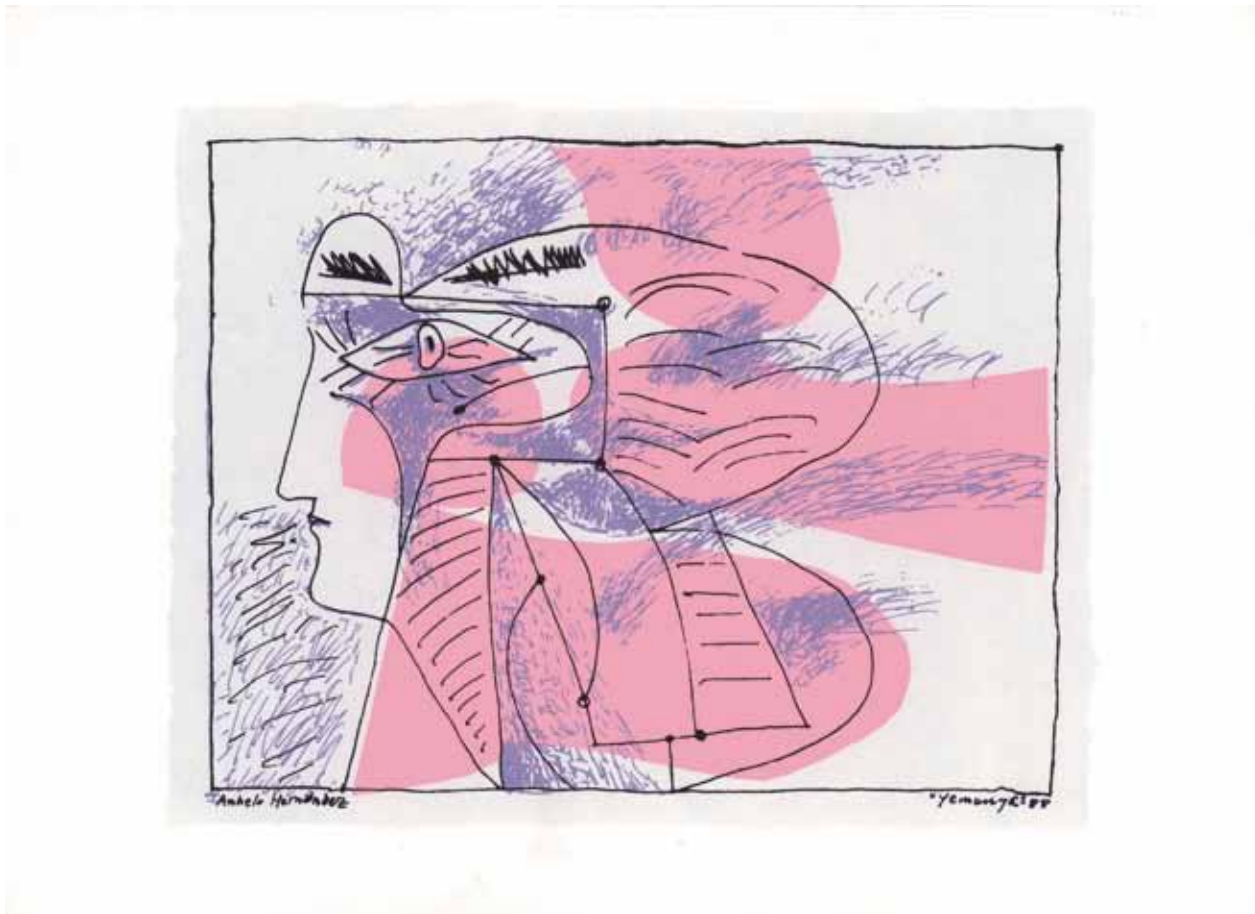
NELBIA ROMERO. SIN TÍTULO.
EDICIÓN N° 348. FEBRERO 1983. SERIGRAFÍA.



FERNANDO DE SOUZA. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 384. FEBRERO 1986. SERIGRAFÍA.



MÓNICA PACKER. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 398. ABRIL 1987. SERIGRAFÍA.



ANHELO HERNÁNDEZ. "YEMANYÁ".
EDICIÓN 414. AGOSTO 1988. SERIGRAFÍA.



GLADYS AFAMADO. "ARTIFICIO DE PÁJAROS".
EDICIÓN 415. SETIEMBRE 1988. LINÓLEO.

ENTREVISTAS AL CLUB DE GRABADO

Manual de uso

PABLO THIAGO ROCCA

Los siguientes textos, hasta ahora inéditos, surgen de una serie de trabajos de investigación que en conjunto comprenden un lapso de aproximadamente siete años. Forman parte de distintos proyectos, algunos con amparo institucional (catálogo de Leonilda González para el Premio Figari 2006, exposición Antológica de Anheló Hernández en 2008, reportajes para medios de prensa escrita y radial, y la presente publicación), pero también nacen de la curiosidad y de la empatía personal, sin ningún plan previo. Los medios en que se registraron fueron igualmente diversos: entrevistas grabadas, correspondencias por carta y correo electrónico. Huelga decir que la selección de artistas no aspira a completitud y que representa apenas una mínima fracción de las horas grabadas y de las epístolas y mensajes recibidos. No pretende, por tanto, conformar una panorámica del CGM ni condensar una síntesis reveladora. Acaso puedan verse como los distintos “estados” de una misma matriz que precisa ser intervenida una y otra vez hasta alcanzar una forma depurada. Esos “estados”, difusos, plenos, oscuros o coloridos, según se mire, parten de la palabra de personalidades protagónicas del CGM tanto como de figuras tangenciales, que aportaron matices y texturas disímiles a su paso por el Club. Con mayor énfasis que en otros campos del arte, en el grabado se hace patente la dinámica grupal del proceso creativo: las entrevistas no son más ni menos que ese fenómeno dialéctico que no concluye con la última respuesta sino que discurre por un espacio de memoria y reflexión colectivas.

1. La elección del papel y las tintas

“Cuando vinimos de París, nos habíamos hecho muy amigos cuatro o cinco. Recuerdo que Susana Turiansky dijo: ‘Qué lindo sería tener un taller todos juntos’. Eso fue en agosto y en setiembre o algo así, pasaba por 18 de Julio y dijo: ‘¡Mirá aquello qué raro!’”. Subimos y era el taller de Río Branco, donde funcionaba el grupo Paul Cézanne: se habían ido de allí y estaba vacío. Pero preciosísimo taller. Y en seguida lo alquilamos. Eso fue en el 50. El Club de Grabado se formó allí mismo en el 53.”

Leonilda González

“La vinculación viene por la Escuela (de Bellas Artes)... yo trabajaba cerquita de allí, en una importadora. Un día pasaba por ahí, otro me quedé, después ya comía con ellos y me fui integrando. Recuerdo que empezaron las tentativas del Club de Grabado. Entonces Susana (Turiansky), Cholo (Nicolás) Loureiro y yo nos hicimos un recorrido fenomenal, desde Montevideo hasta Bahía (de Todos los Santos) en ómnibus visitando todos los clubes de grabado. El primero fue el de Porto Alegre, en el que estaba Vasco Prado... ahora ya no me acuerdo... pero había muchos, sobre todo de xilografía. Había una grabadora, Fayga Ostrower, que era una capa en grabado en metal. Pero por lo general eran de xilografía. Ellos ya habían hecho contactos, yo fui en ese aspecto muy lateral. Ya estaba en el espíritu de ellos, sobre todo de Leonilda (González) y Susana, crear el Club de Grabado. Yo quería conocer Bahía y me fui solo. Ellos (Nicolás y Susana) se quedaron en Río y luego nos volvimos todos juntos. Bueno, después de todo ese bagaje de conocimientos fundan el CGM con Leonilda. Y en ese grupo fundador estaban la hermana de Héctor Tosar, Beatriz, y Aída Rodríguez, que eran arquitectas las dos, pero se vincularon más con El Galpón y ahí empiezan a hacer escenografías y Cholo empieza con los títeres de El Galpón.”

Octavio Podestá



II FERIA DE LIBROS Y GRABADOS. 1961. ANTONIO LISTA Y LEONILDA GONZÁLEZ.

“Fui socia de Club de Grabado, de acuerdo al primer grabado que tengo, desde marzo de 1966. Fui docente de Historia del Arte de la Escuela del Club en la calle Buenos Aires y en el grupo de alumnos estaba Nelbia Romero. Fue en 1968 o 69. Antes de eso habíamos hecho una larga entrevista a Leonilda (Alfredo Torres y yo) sobre el CGM para *El Popular*. Dentro de la institución pasé a trabajar cuando ya no podía hacerse en otros lados a nivel político/cultural, para mí no había diferencia. Tareas: de todo un poco. Jurado de

los concursos, docente de la Escuela, miembro de la comisión artística con Gabriel Peluffo y Pinkie (Beatriz Battione), opinadora y escritora de los textos de los catálogos, de muchos artículos de los boletines. Pasé la dictadura dentro de Club de Grabado, era un espacio de resistencia y amistad.”

Olga Larnaudie

“Iba a la Escuela de Bellas Artes, quería aprender grabado con (Luis) Mazzei pero en ese tiempo todo el mundo quería ir con él. Entonces él me dijo: ‘Hilda, si vos querés aprender lo mejor que tenés es el Club de Grabado’. Sería por el año 64 o 65, antes de que me fuera a Europa. Tuve una profesora alemana, Delia Pick. El Club estaba instalado en la calle 25 de Mayo, en unos apartamentos donde vivían Leonilda y (Carlos) Fossatti. Recuerdo que tenía además una serie de compañeros, Glauco Cappozzoli (lo conocía de otro ámbito), Homero Martínez, Gladys Afamado, Luis Solari que a veces colaboraba, Rimer Cardillo, Miguel Bresciano, Nelbia Romero, Óscar Ferrando. Y luego algunas compañeras como Tina Borsche, Gloria Carrerou... no era una cosa que me atrapara lo que ellas hacían desde el punto de vista plástico, pero tenían mucha disciplina (...) Bueno, hice grabados mensuales, participé en dos o tres almanaques, también en una muestra que fue para Chile, fui gráfica del Club. El CGM tenía una dinámica muy linda, se exponían todas las obras y cada uno hablaba y comentaba, y se veía la parte negativa y positiva de cada grabado. Fue algo que luego apliqué en el taller de plástica de la Colonia Etchepare, porque un día me di cuenta de que mi vocación era la enseñanza... En 1968 tuve a mi hijo y ahí aflojé con el Club, pero seguí con colaboraciones esporádicas.”

Hilda Ferreira

“Todavía no conocía a Leo (Leonilda González) ni casi a nadie. Por el año 1964 o 65, hubo problemas con un Salón Municipal y los artistas agremiados y los otros (yo) se pusieron a protestar y a ocupar el Subte. Allí estaba Leonilda, muy gremialista con el Club de Grabado. Me acerqué para estar con ellos, los protestones. También quería apoyarlos y me puse de ocupadora del Subte... ¡qué tiempos! Hacíamos guardias. Allí conocí a Leo y fue entonces que me invitó a integrar el Club. En esa época el CGM estaba muy bien conceptualizado como difusor del grabado. Claro que acepté. En 1965, ya estando en el Club, todavía seguía yo con mis grabados blanco y negro (...) Yo notaba que Leonilda me distinguía como grabadora, me apoyaba mucho. Me encargaba que colaborara de alguna manera y mi manera era grabando.”

Gladys Afamado

“El CGM tuvo tres etapas bien distintas. En principio, la historia de los artistas que dejaron la pintura por una técnica multiejemplar y que fue toda una ruptura en nuestro medio contra la élite de la pintura. Fue muy importante esa etapa, no la viví más que en sus prostrimerías. Pero quiero decir que era coherente porque formó ese Club de Grabado con artistas. Luego comenzaron a hacer comisiones de trabajo... pero la mayoría eran artistas. Por ahí pasaron Anhele Hernández, María Carmen Portela, pasó Bresciano. Unos con mayor genialidad, como Fossatti, Bresciano, le seguía Leonilda con sus grisados, que es una experiencia personal interesante. Pero todo se fue dispersando por rupturas que se hacían con respecto al liderazgo de Leonilda, por enfrentamientos. Nadie hablaba de tener un problema con Fossatti.”

Nelbia Romero



NELBIA ROMERO, HÉCTOR CONTTE, GERARDO FARBER. EXPOSICIÓN EN CINEMATECA.

“Mi vinculación con el Club está precedida por mi participación en la Feria de Libros y Grabados en 1967 a través del Salón del Poema Ilustrado, un espacio que existió hasta el 70. Me gustó mucho la idea pues yo escribía poemas (semiocultos) y eso me permitía combinar la plástica con la poesía. En esos años conocí a Leonilda (poco, simplemente había sido jurado de algunos salones donde obtuve mis primeras ‘distinciones’); en 1971-72 tuve mi propio stand y trabé amistad con (Rimer) Cardillo, quien me impulsó a ingresar al CGM en el taller de técnicas de hueco (metales) porque había mucha afinidad entre mi manera de dibujar y las técnicas de aguafuerte, punta seca, etcétera. Así fue que ingresé al CGM al inaugurarse la casa nueva, en 1973, como alumno de Cardillo; al año siguiente me nombraron su asistente para el taller de hueco. En ese tiempo él estaba como único docente y atendía los dos talleres existentes: relieve (xilografía sobre todo) y hueco. Ése fue mi primer trabajo remunerado en el CGM y a partir de entonces me fui involucrando más con su actividad.”

Óscar Ferrando¹

2. Boceto y decalque

“Los brasileños (del Club de Grabado de Porto Alegre) hacían muy pocos socios y cobraban mucho. En Uruguay había una clase media pudiente y culta, mientras que ellos tenían o mucha pobreza o mucha plata. Nosotros adoptamos la manera nuestra con la experiencia de los teatros independientes, que habían hecho una obra popular, de hacer socios caminando casa por casa. El Galpón se hizo así, casa por casa, antes incluso de estar construido el teatro. Y nosotros hicimos 50 socios antes del primer grabado. Había una receptividad y un apoyo a la cultura en la clase media... que nos hacíamos socios de todo. Recuerdo que salió Aquí Poesía, que editaba una vez por mes un librito. Fue la época en que pudimos salir, ahora no podríamos... Como fundadores estaban Susana Turiansky –que era la única grabadora que había estudiado en la Escuela de Bellas Artes– y Loureiro, que luego se dedicó al teatro El Galpón. Cuando se fue Cholo salimos a buscar a otros y aparecieron Glauco Capozzolli, Antonio Lista, a (Fernando) Cabezudo lo fuimos a buscar a Mercedes, que tenía un alto así de grabados en linóleo y le encantó la idea. A todos los jóvenes les encantó. Después pudimos conseguir a Mazzey como apoyo fundamental y entusiasmado.”

Leonilda González

“Se hacía más tiraje que los socios para conservar, y para vender. Yo manejo esa cifra de socios (dos mil quinientos) como la más verdadera. Inclusive ahora, la casa en la calle Paysandú, que desgraciadamente se ha perdido, esa casa costó mucho en su momento y hubo que refaccionarla y bueno, gracias a que el Club se podía autoabastecer a través de sus socios (...) Llegué a ser parte del Consejo Directivo. La Escuela estaba a mi cargo y después se empezó a ampliar, comenzó a venir gente de afuera. El que me invitó a ir al Club fue Luis Mazzey y después conocía a toda la gente que había allí: Leonilda González, Tina Borche, Rita Bialer, (Octavio) San Martín, Homero Martínez... yo después invité a Óscar

Ferrando y después vino Nelbia Romero, que había sido compañera de Bellas Artes, se integran Ana Tiscornia, Gabriel Peluffo, Alfredo Torres (...) En la Escuela de Bellas Artes el clima era muy fermental, de corrientes políticas antagónicas como comunistas, socialistas, anarquistas, independientes. Había mucha fricción y confrontación. En el Club es más homogeneizado, está dominado por el marxismo, por gente que pertenece al Partido Comunista. Pero el CGM tenía una particularidad, era bastante abierto. Si bien las invitaciones, por ejemplo, a reuniones políticas estaban allí, se invitaba a colaborar a gente que para nada pertenecía a esa orientación, por ejemplo, Solari, que colabora en el grabado mensual o (Antonio) Frasconi u otros artistas.”

Rimer Cardillo

“Empecé, invitado por Leonilda González, trabajando como teórico a nivel de algún curso y, sobre todo, como mero opinante en las asambleas que decidían las imágenes del Club en los mensuales y almanaques. Después, aceptando un desafío de Nelbia Romero y como manera de demostrarle que un crítico no necesariamente era un artista frustrado, se me dio por ser artista. Sucede que siempre secretamente había dibujado mucho, ocasionalmente pintado. Trabajos míos aparecieron en las ediciones mensuales, en los almanaques. Empecé a participar en exposiciones y certámenes, logrando incluso un par de premios. Finalmente, entusiasmado con los nuevos relatos que se daban en el mundo y que en Uruguay impulsaban grupos como Octaedro y Los Otros, con integrantes del Club decidimos formar Axioma. En el grupo estaban Ángel Fernández, Álvaro Cármenes, Gerardo Farber y yo, todos integrantes del Club. De afuera vino José Onir da Rosa. Comenzamos a trabajar con objetos e instalaciones. Progresivamente, por modos disciplinarios, por una cierta oposición de otros integrantes, sentimos una cierta ajenidad respecto al Club. En realidad, sólo tuvimos el apoyo de Gabriel Peluffo.”

Alfredo Torres



CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO EN SOFÍA, BULGARIA, FEBRERO DE 1957.

“En el Club no aprendí nada de grabado. Yo aportaba lo mío. Con Adolfo Pastor en Bellas Artes hicimos todas las técnicas en un año. Yo me dediqué al linóleo. Desde el principio me fue bien en cuanto a la aceptación de parte del ambiente artístico. En 1966 me dieron un primer premio en el Salón Nacional y en el 67 una mención en La Habana. Todas linoleografías. Años más tarde experimenté en el taller de Rimer Cardillo la serigrafía. Hice dos, una muy trabajada, de muchas ‘pasadas’ que se vendieron todas en una bienal europea y no me quedó ninguna, sólo fotos. Después de años, en 1985 asistí a un taller en el Museo de Artes Visuales de Técnicas del Grabado en Metal a nivel de posgrado con David Finkbeiner, de Nueva York. Pero seguí trabajando en linóleo, que era lo mío.”

Gladys Afamado



ÓSCAR FERRANDO, CLAUDIA ANSELMÍ.

“Ingresé como alumno en 1979 y ya ese año pasé a integrar el taller gráfico, haciendo ilustraciones y grabados para las diferentes ediciones que sacaba el Club, esto por once años, hasta mi desvinculación en 1990. También desde 1979 empecé a participar en forma permanente en las exposiciones que realizaba el CGM. Cada vez me fui involucrando más en las actividades y en 1986 fui elegido miembro integrante del Consejo Directivo, tarea que desarrollé hasta 1990. También de 1988 hasta mi desvinculación en 1990 fui elegido Secretario General de CGM. A su vez, desde 1986 hasta 1990 fui docente de la escuela de CGM, dictando cursos de arte y grabado. En ese entorno fui el creador del taller de litografía, aportando una disciplina más a las que ya tenía el Club, además de crear el único lugar en Uruguay donde se enseñó litografía, lugar además que recibió a muchos artistas uruguayos que fueron a experimentar con la técnica.”

Álvaro Cármenes

“En 1976 introduzco la serigrafía como un taller de la Escuela que se añade a los clásicos (relieve y hueco), y en el 79 iniciamos el Taller de Ediciones en serigrafía, que siempre estuvo a cargo de algún alumno experimentado en la técnica, secundado por algunos más que participaban en la engorrosa tarea de imprimir un millar de grabados a tres tintas, a tracción a sangre. Este trabajo –que era remunerado– era una suerte de inserción laboral un poco precaria, pero la experiencia adquirida también habilitaba para aspirar a trabajar fuera del CGM.”

Óscar Ferrando²

“Cuando fui a Bellas Artes no pensaba en grabar, ni siquiera aproveché que estaba Adolfo Pastor (...) Apareció el grabado cuando apareció la idea del Club de Grabado, que surgió de una experiencia que tenían los brasileños. Ellos tenían un Club en Porto Alegre y me gustó tanto que dije: ‘por aquí es mi camino, esto es lo que yo quiero’. Y enseguida armamos el Club acá y tuve que aprender de apuro porque había que sacar el grabado mensual (...) Y después me gustó, me encantó la madera, y ya no la dejé más.”

Leonilda González

3. Talla y contratalla

“Era del Partido (Comunista), pero eso no tenía mayor incidencia. En esa época todos los principales artistas plásticos y actores culturales eran de izquierda. La derecha no tenía casi ningún representante, salvo dos o tres medio fascistoides. Participé colaborando con algunas obras para las entregas mensuales (...) Llegó un momento en que saturaron el medio con las estampas. Y en todas las casas había grabados de Leonilda, de Fossatti y de la gente del Club. El declive se fue dando lentamente. La embarraron cuando empezaron a sacar tirajes en *offset* que ni siquiera eran cuidados por el autor, simplemente eran reproducciones. Después, en la última etapa, no tenían cómo sostener el local.”

Anhelo Hernández

“Cuando Leonilda volvió de su exilio y quiso volver a ser la Directora del Club, no la aceptaron. En una asamblea que hubo para ver cómo se seguía, me enojé porque no dejaban que Leo volviera, me parecía que el Club era obra más que nada de ella, la defendí mucho, pero nadie me hizo caso. Yo creía que con la vuelta de Leo el Club sería otra vez aquello que fue con cuatro mil socios, que deberían dejarla dirigir a ella.”

Gladys Afamado

“En el regreso se nos hacía difícil insertarnos de nuevo. Había como celos entre los que habían sufrido mucho por quedarse acá. Yo me estoy dando cuenta de que de afuera no sabíamos todo lo que se había sufrido como ahora nos damos cuenta, con las cosas que están saliendo a luz, recordando los años fatídicos. Nos decían que habíamos pasado mejor. Probablemente en el aspecto de no tener el miedo –aunque había otro miedo–, que no había represión, que casi todo el mundo se pudo arreglar bien, no se por qué, pero tuvimos suerte, creo que los uruguayos cuando salimos afuera tenemos una forma de ser que nos va bien, que nos ayudan. (...) Todos pensaban que habíamos pasado mejor. probablemente en una parte



ÓSCAR FERRANDO, GABRIEL PELUFFO, ANA TISCORNIA. EXPOSICIÓN HOMENAJE A FOSSATTI, GALERÍA DEL NOTARIADO. 1981.

sí, pero en la otra no, de que te quiten tu país, que no puedas volver... Yo empecé a tener estados depresivos que llegué a pensar en desaparecer, porque cuando llegué a Perú te daban una visa por tres veces más... pero después de eso qué, ¿a dónde te ibas? (...) había una cuestión de celos... a mí me cerraron las puertas en el Club de Grabado. Era integrante, había mantenido correspondencia y trabajado en el Club de Grabado desde el exterior y me hicieron la vida imposible hasta que dije ‘no puedo entrar’.”

Leonilda González

“En 1987 para mí se hizo evidente que el tiempo de la resistencia se había terminado y que había que redefinir el papel del Club en una nueva etapa del país y de la cultura. La discusión se centró en resolver si se volvía a la idea del CGM original o impulsábamos una idea nueva. Yo promovía la idea de un proyecto nuevo. A mis ojos estaba claro que se venía un tiempo en el que la computadora y los avances tecnológicos eran imparable y el grabado iba a caer en desuso si no se incorporaba a esa revolución en puerta. La Escuela de Bellas Artes reabría con un esquema que era el mismo con el que había cerrado 15 años antes, para mí teníamos grandes posibilidades con un plan a futuro, y muy pocas con el viejo esquema del Club. Pero en la asamblea del Club triunfó la postura de quedarnos como estábamos y renuncié porque no podía quedarme funcionando dentro de algo en lo que ya no creía, ni obstaculizar a los que querían seguir en esa ruta.”

Ana Tiscornia



HÉCTOR CONTTE, ANA TISCORNIA, OLGA LARNAUDIE, CLAUDIA ANSELMÍ, NANCY BACELO.

“En los años pre y post salida de la dictadura las instituciones sufrieron conmociones. El Club no fue ajeno a esto. En los últimos años se fue integrando gente con distintos intereses. Esto hizo que llegado un momento se planteara si seguir siendo club de grabado o virar hacia otras áreas visuales. Se planteó como disyuntiva. Finalmente se decidió que siguiera siendo club de grabado y esto hizo que la gente que tenía la postura alterna abandonara el Club. Yo me quedé unos años más pero ya no me era posible seguir participando de manera similar porque la vida toda en Uruguay fue cambiando y por consiguiente los intereses y los tiempos de cada uno de nosotros.”

Beatriz Battione

“La diferencia que tuve con todos ellos era que creí siempre que el arte no es una especificidad de técnicas a estudiar. No es simplemente entrar y agarrar una gubia. Para mí era insertar otra forma de abordaje, de vivencias. En los años tan duros de la dictadura vos no podías hacer que la gente viniera de la calle con toda la problemática, maestras que venían de su temor... que entraran y pusieran ácido en una chapa. Yo trataba de trabajar en

la sensibilidad. Hice distintas experiencias. Y eso fue fermental. Y fue fermental esa primera etapa en la que los pintores eligen ir hacia el grabado abaratando los costos de la obra de arte y tratando también de hacer una educación hacia las escuelas y hacia el movimiento obrero. Eso no me parece desechable, pero son etapas. El artista es un médium... Eso que decían que era hacia el Pueblo no lo creía. Como todas las instituciones culturales independientes estaba conformada por la clase media. Nuestros socios eran maestros, profesores de secundaria, gente de la educación y de la intelectualidad. Llegamos a tener tres mil socios en años de la dictadura. Cuando empezó a durar más de lo conveniente comenzó a bajar el número de socios. Porque, claro, mucha de esa gente se tuvo que ir exiliada, calló presa o murió. Llegamos a novecientos socios y fue cuando hicimos un convenio con el Teatro Circular y con Cinemateca. Son las fases fermentales. Porque además nos vino gente que no tenía interés en hacer grabado. ¿Qué buscaba? Buscaba un lugar donde tener la oportunidad de seguir enganchada con las artes plásticas, porque Bellas Artes seguía cerrada y sólo quedaban talleres particulares, algunos. La tercera etapa es cuando llega la democracia: ahí fue el pantano.

Nelbia Romero

“Lo cierto es que ya no quedaban ni las razones primeras –las de Leonilda y otros fundadores– que valieron veinte años (del 55 al 75), cambiaron en los años de dictadura por las características y opciones expresivas de los integrantes y del medio. A partir de 1985 se enfrentaron dos enfoques de cómo seguir adelante, y eso ayudó a que se fueran los que quedaban. La etapa final es resultado del abandono de la mayoría, y del aprovechamiento personal –que llega al delito– de un par de ex alumnos de la Escuela.”

Olga Larnaudie

“El declive del Club se remonta al inicio de la dictadura (exilados, socios que se borran por miedo, por cárcel o persecución, y también por disgusto con las nuevas ediciones del CGM, que se apartaron de la clásica xilografía en blanco y negro, a partir del ingreso de jóvenes dibujantes). Pero la escuela se reorganizó en el 76 y el CGM fue un lugar de nucleamiento de artistas o aspirantes a serlo, y ello dio lugar a una presencia activa en el medio y en el exterior a través de exposiciones. Paradójicamente, el declive final empieza con el retorno a la democracia. La gente encontró otros lugares donde desarrollar sus actividades, tanto artísticas como políticas y sociales. También influyeron factores económicos. Nuestros ingresos caían sin interrupción y la vieja casa se nos venía abajo. Finalmente, se generaron dos tendencias entre los integrantes del Club: quienes querían transformarlo en un centro de formación en artes plásticas –cuyas cabezas eran Nelbia Romero y Ana Tiscornia–, y quienes pensábamos que había que continuar y modernizar la orientación hacia la gráfica, encabezados por Álvaro Cármenes, Héctor Contte y yo. Luego de una ‘asamblea permanente’ que tuvo varias sesiones entre octubre del 87 y enero del 88 se resolvió en pelea votación que seguiríamos en la línea gráfica. Esto motivó el retiro de Nelbia, Ana y otras artistas, que habían condicionado su permanencia al cambio de orientación.”

Óscar Ferrando³

“Primero que nada nos planteamos: ¿cómo vamos a seguir en esto? ¿Vamos a seguir mandando un grabadito mensual? Nones. No teníamos dinero, que era para arreglar la casa que se estaba viniendo abajo... Nosotros pensamos en abrir compuertas, llamamos a dar charlas a Hugo Alíes como diseñador gráfico, a Mario Sagradini, para tratar (...) de ampliar el concepto de diseño gráfico. Es decir, formar diseñadores gráficos, ofrecer productos que fueran más que el grabadito mensual (nadie habló de eliminarlo, tampoco). No fue una propuesta de armar una escuela, si apenas teníamos espacio para los talleres. Queríamos brindar herramientas tecnológicas. En ese momento era el boom de la fotocopidora, queríamos comprar una pero sacábamos cuentas y ni siquiera alquilada... te estoy hablando de hace más de veinte años. Nos adelantamos porque

hoy está bien visto que armes una institución con trayectoria... Si hubiéramos seguido adelante bien que podríamos estar metidos en convenios con Primaria con las XO y trabajando con computadoras. Lo que pasa es que eran, y son, muy conservadores. A partir de allí nuestras vidas se abrieron, tanto que ahora está Ana (Tiscornia) en Nueva York y yo sigo haciendo arte y los demás (que se quedaron en el CGM) no hicieron más nada. Algo dice eso.”

Nelbia Romero

4. Tiraje e impresión final

“Éramos independientes en la estética (respecto a su compañero Carlos Fossatti). Yo seguí con lo mío y él con lo suyo. Ninguna influencia, un respeto mutuo. Él era mucho más expresionista. Un excelente dibujante además. Cuando llegó al Club había dibujado muy poco, antes no había tenido oportunidad en Paysandú, de donde vino. Fue llegar al Club y ni en 15 días, el primer grabado que hizo, en linóleo, salió en la edición mensual. De ahí en más empezó, carrera, carrera... Cientos de dibujos de él tengo, que los desconocía porque los hacía cuando yo estaba trabajando, y él guardaba y guardaba porque tenía una gran capacidad y un sentido del humor impresionante.”

Leonilda González

“Cuando en 1970 comencé a escribir entrevistas a artistas en el semanario *Marcha*, tuve ocasión de hacer dos o tres artículos (entre 1970 y 1973) sobre Club de Grabado, lo cual me permitió tomar contacto con Leonilda, Luis Mazzei (a quien también entrevisté para *Marcha* individualmente), Bresciano (a quien visité varias veces en su casa), Cardillo, y otros. A todos ellos ya conocía personalmente del ambiente cultural de los años sesenta. Por otro lado, en los círculos de jóvenes ‘sesentistas’ que nos reuníamos en cafés y nos veíamos con frecuencia en la Feria de Libros y Grabados entre 1965 y 1970, rondaba gente como Óscar Ferrando, Hugo Alíes, Nelbia Romero, Nelson Avdalov, Jorge Satut, Beatriz Battione, Mingo Ferreira, Julio

Garateguy, Walter Tournier, Ana Tiscornia, y muchísimos otros. Varios de ellos ya tenían vínculos con CGM desde que el Club se había mudado a la calle Paysandú. Recuerdo haber estado en el acto que se hizo al cumplir un año el nuevo local, en el que intervino el actor Juan Sobrino (el Beto) haciendo su incansable monólogo de (Mario) Benedetti e intervino también la poetisa Ida Vitale leyendo poesía de César Vallejo. Mi última visita al Club antes del golpe de Estado fue para ver la exposición del Premio de Grabado que había ganado Anheló Hernández. Después pasé varios años sin tener contacto con ellos, hasta que en 1980 Ferrando me invitó a participar en las tertulias que allí se realizaban, y de paso me invitó a que diera algunas sesiones de ‘docencia’ con jóvenes totalmente desamparados desde el punto de vista de la formación plástica, que comenzaron a concurrir a las clases del Club. Dictando clases y usando las prensas de grabado estaban Óscar Ferrando (serigrafía), Nelbia (impresión en general), Ana Tiscornia, que investigaba con matrices de piedra artificial y otros materiales, Contte, Claudia Anselmi, que estaba haciendo sus primeras armas en el grabado, (Enrique) Quique Badaró, Gladys Afamado, Pinky Battione, Álvaro Cármenes, Elbio Arismendi, Gerardo Farber y seguramente me olvido ahora de varios más (Florencia Flanagan era una niñita de quince años que trabajaba de secretaria). Hacia 1986 se integró a dar clases Mario Sagradini, ya sobre el momento en que yo dejaba de asistir.”

Gabriel Peluffo

“El balance es positivo, personalmente fue el lugar para conocer muchas personas, que más allá de acuerdos o desacuerdos, recuerdo con mucho cariño y respeto. En una época oscura del país encontré en CGM una luz que me ayudó a crecer, y en donde también traté de aportar algo de mi parte. De las muchas cosas realizadas la que recuerdo como más significativa (porque además en su momento muchos pensaron que era imposible realizar sin los fondos necesarios) fue el llevar adelante y organizar para CGM una numerosa exposición de grabados, con obras de Argentina, Brasil y Uruguay, muchas de grandes formatos, y expuesta en el Museo



OLGA LARNAUDIE, ELBIO ARISMENDI.

Nacional de Artes Visuales (un lugar que siempre estuvo remiso al CGM), en donde además vinieron personalmente grabadores de Brasil y organizamos una mesa redonda en la sala de actos del propio Museo, con la participación de dos grabadores brasileños, Olga Larnaudie, Rimer Cardillo y yo. Pienso que ése fue el último ‘grito’ importante del CGM antes de su declive final. Muchos de esos grabados incluso fueron donados a CGM por los propios artistas, y estaban en el acervo que se ‘perdió’.”

Álvaro Cármenes

“El momento en que me integro al club y los años subsiguientes fueron años muy particulares. El Club fungió de faro en estos años difíciles. Gente como Óscar Ferrando, Claudia Anselmi, Quique Badaró, Álvaro Cármenes, Gerardo Farber, Héctor Contte, Nelbia Romero, Marineta Montaldo, Cristina Casabó, Alfredo Torres, (Olga) Ninie Larnaudie, Lala Severi, Ana Tiscornia, Mingo Ferreira, Hugo Alíes, Gabriel Peluffo, Sagradini, y tantos otros hicieron que la experiencia tanto a nivel artístico como humano fuera muy enriquecedora, y creo que entre todos logramos apoyarnos y crecer.”

Beatriz Battione

“La ‘crónica de una muerte anunciada’ comienza ahí, cuando nosotros proponemos el cambio y se dijo: ‘No cambiarán el nombre del Club de Grabado, antes pasarán sobre mi cadáver’. Yo me retiré del Club y dije sanseacabó. Pasé quince años allá dentro. Si ellos creían que estaban tan clarificados en lo que tenían que hacer con la institución cómo es posible –aunque quedaran conservadoramente haciendo lo mismo– que todos se marcharan tan pronto (...) Terminó remando solo Óscar (Ferrando)... y cuando me enteré de que se había ido dije: ‘¡Esto es el acabose!’. Luego Peluffo me llamó un día, que estaba que ardía, y me dijo lo que había pasado con la casa de la calle Paysandú (estaba a la venta y ocupada por intrusos)... Entonces aquellos que se habían resistido a aquel cambio no fueron capaces de hacer nada, ¿cómo van a quedar como paralizados y que parece que perdonaran a quienes se habían quedado a lo último robando al CGM? ¿Pasar por arriba de mi cadáver por un cambio necesario del Club o pasar por arriba de mi cadáver y dejar que vendieran hasta la casa? No entiendo.”

Nelbia Romero

“Los límites del grabado se volvieron muy indefinidos en esa época y de alguna manera la escuela fue creando nuevos cursos de plástica para albergar a todos los que caminábamos en esos bordes imprecisos. En ese contexto comienza mi actividad como docente. Creamos unos cursos de experimentación plástica en conjunto con Gabriel Peluffo y Nelbia Romero. Fueron unos tiempos muy interesantes para mí, en los que aprendí muchísimo. Por otra parte, habíamos instrumentado un sistema para seleccionar los grabados mensuales, los almanaques y también nuestras participaciones en exposiciones y envíos, que era la de una crítica abierta y colectiva, que para mí fue extraordinaria.”

Ana Tiscornia

REFERENCIAS

Afamado, Gladys. Correspondencia, 27/4/2007.
Battione, Beatriz. Correspondencia, 13/9/2010.
Cardillo, Rimer. Entrevista, 2/8/2006.
Cármenes, Álvaro. Correspondencia, 18/8/2010.
Ferrando, Óscar. Correspondencia: 1 17/4/2007, 2 20/4/2007, 3 1/5/2007.
Ferreira, Hilda. Entrevista, 3/6/2010.
González, Leonilda. Entrevista para el Museo de la Palabra (SODRE), 7/7/2005.
Hernández, Anheló. Entrevista, 6/4/2007.
Larnaudie, Olga. Correspondencia, 28/5/2007.
Peluffo, Gabriel. Correspondencia, 16/3/2007.
Podestá, Octavio. Entrevista, 14/6/2010.
Romero, Nelbia. Entrevista, 9/7/2010.
Tiscornia, Ana. Correspondencia, 15/7/2010.
Torres, Alfredo. Correspondencia, 15/8/2010.

PABLO THIAGO ROCCA. Escritor, investigador y crítico de arte. Como curador ha realizado las exposiciones *Arte otro en Uruguay* (2008), *Retrospectiva antológica de Anheló Hernández* (2008), *Leonilda González: Premio Figari* (2006), *Imaginario prehispánico en el arte uruguayo 1870-1970* (con Olga Larnaudie, 2006), entre otras. Actualmente se desempeña como coordinador del Museo Figari (Montevideo, Uruguay).



ALMANAQUE CGM, 1970. CITAS DE ARTIGAS.



ENGLISH

To turn the pages of this book with the eyes of one who has landed in this land and its culture only a few short weeks ago implies a journey of discovery which arouses our curiosity.

On the one hand, it is an opportunity to learn about a substantial part of the history of the *Club de Grabado de Montevideo* and, at the same time, witness the intellectual effervescence, and the exceptional social and political situation that the country underwent and which constitutes the background for this project and the expressive history of this independent cultural institution.

On the other hand, it is a reaffirmation of the interest of this Cultural Center – as a branch of Spanish Cultural Cooperation – in providing support to this kind of initiative, which encompasses reflection and research aimed at rescuing and reconstructing the memories of Uruguayan culture through this significant effort in joint production.

Lastly, I should like to refer to the collective nature of this documentary task; it is the outcome of the efforts of the protagonists themselves, of researchers, technicians and of the institutions involved in the events, without which it would not have been possible to address a critical review of this account.

CARLOS COUTO
DIRECTORA



INTRODUCTION

The initial purpose of this volume is to weave a fabric of memories capable of reconstructing the history of *Club de Grabado de Montevideo* (CGM). This story, which has been unrecorded, is that of an independent institution aimed at developing and consolidating the socio-cultural links between producers of images, and between these producers and their social environment. It is an account of a fertile editorial task and of sustained educational work initially directed at technical training in printmaking and subsequently broadened to include a more comprehensive study of the strategies of visual communication. Consequently, it is the analysis of a portion of 20th century graphics in Uruguay that cannot be overlooked when reviewing socio-cultural events in our country.

If we reflect upon those four thousand members who at some point supported the *Club* in exchange for a monthly print; if we list the 592 prints that were produced over the course of fifty years, the more than thirty illustrated calendars, the dozens of posters, large and small, the popular editions, the newsletters, journals, leaflets and so on, the importance of reconstructing its pictorial archives becomes evident. The mere run-through of this graphic compilation constitutes an unparalleled voyage. If we recall the countless exhibitions, presentations, talks, classes, agreements and disagreements, and the names of so many artists who passed through the *Club*, it is inevitable to feel the weight of the socio-cultural and political heritage behind CGM.

What this book proposes is an approximation to these archives and these peregrinations, combining memories with a reflexive analysis of the process and the ideas that sustained these cultural chores, of the difficult periods that the different socio-political circumstances imposed throughout the *Club*'s history, and the shape its operations took at each of those moments.

The essays presented here are critical reconstructions that focus mainly on two of the three most clearly defined periods in the existence of CGM. The first paper, by Olga Larnaudie, covers the two initial decades, encompassing the foundational stage, which began in 1953,

and extending to the start of the military dictatorship in 1973. This period includes the flourishing of independent cultural institutions in Uruguay – a time that was marked for the *Club* by the development and consolidation of the relationship between its artists and their environment, as well as by its own expansion – and the adversities brought about by the coup d’état, with its resulting ruptures.

The second essay, written by Gabriel Peluffo, analyzes an era that began with the preamble to the military dictatorship and extended to just beyond the return to democracy, to 1985, a moment of institutional divisions in which the redefinition of directions marked the beginning of a third phase, which was to conclude with the disappearance of the *Club*. Although the period under analysis was marked by enforced changes in design and compulsory introspection, it is in this context that new artistic practices emerged and in which it is possible to highlight a second phase of significant institutional cohesion.

It should be noted that we make no disquisitions in this book with regard to the closure-neglect of the *Club*, the dismantling of its headquarters and the theft of its assets. In view of the fact that this stage is still not entirely clear, that investigations are incomplete and that judicial proceedings have not concluded, we can only express our indignation towards those who irresponsibly encouraged, allowed or brought about this distressing conclusion.

The third piece we have included here is based on a collection of interviews conducted by Pablo Thiago Rocca for the purpose of this publication, and others that he carried out with CGM members at different times. The intention of this summary is to present the actual words, experiences and points of view of those who traveled some of the three periods we have mentioned, sharing classes as students or as teachers, exhibiting together in some of the numerous shows to which the *Club* was invited, representing the institution in some of the countless *Ferías del Libro y del Grabado* (Print and Book Exhibitions) it took part in, or exchanging ideas at institutional assemblies and work committees. Although many perhaps did not happen to meet over the years, most of them did know each other, and even when they were often in agreement with regard to the course the institution and its many activities should follow, sometimes they were in radical opposition with regard to which path to take.

To rescue the legacy of CGM unquestionably imposes the weight of nostalgia upon us, as occurs in any historical reconstruction carried out mainly by its actors and not long after the events themselves. The subjective burden is unavoidable, for which reason the attempts at analysis are not necessarily based on the same premises, nor do the interviews attempt to favor a single, univocal institutional profile. We have expressly opted for this opposition of views in the understanding that crystallizing these memories with all of their subjective



EXPOSICIÓN CLUB DE GRABADO EN PLAZA LIBERTAD, MONTEVIDEO, 1955.

load is a form of being faithful to reality that is more relevant in this case than an attempt to address the subject from a more stable or monolithic perspective.

Although this publication is the result of a series of unfortunate circumstances: the end of the institution and the ransacking of its property and its archives, it is also the fruit of an auspicious encounter, that of a group of artists and art historians, former members of the *Club*, who were convinced of the importance of this critical-recollective undertaking and its materialization in this book.

To all of them our gratitude for their endeavors. We are in debt to Jorge Figueroa and Óscar Ferrando for knocking on doors in search of resources for this publication. We shall always be grateful to the *Centro Cultural de España* (Spanish Cultural Center), to Hortensia Campanella, its former director, and to Patricia Bentancur, its head of exhibitions; this venture would never have been possible without their trust, support and determination.

Our thanks to Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo and Thiago Rocca, for their research and dedication with regard to the essays they have written. To Ariel Seoane, for his diligence in digitizing the images that are included in this book.

To Alma Pedretti and Laura Bolón, who provided access to the archives of Hugo Bolón, a founding member of the *Club*, and to Jorge Curi, Eugenio Darnet and Enrique Gómez, who placed theirs at our disposal; we are grateful for their remarkable loyalty.

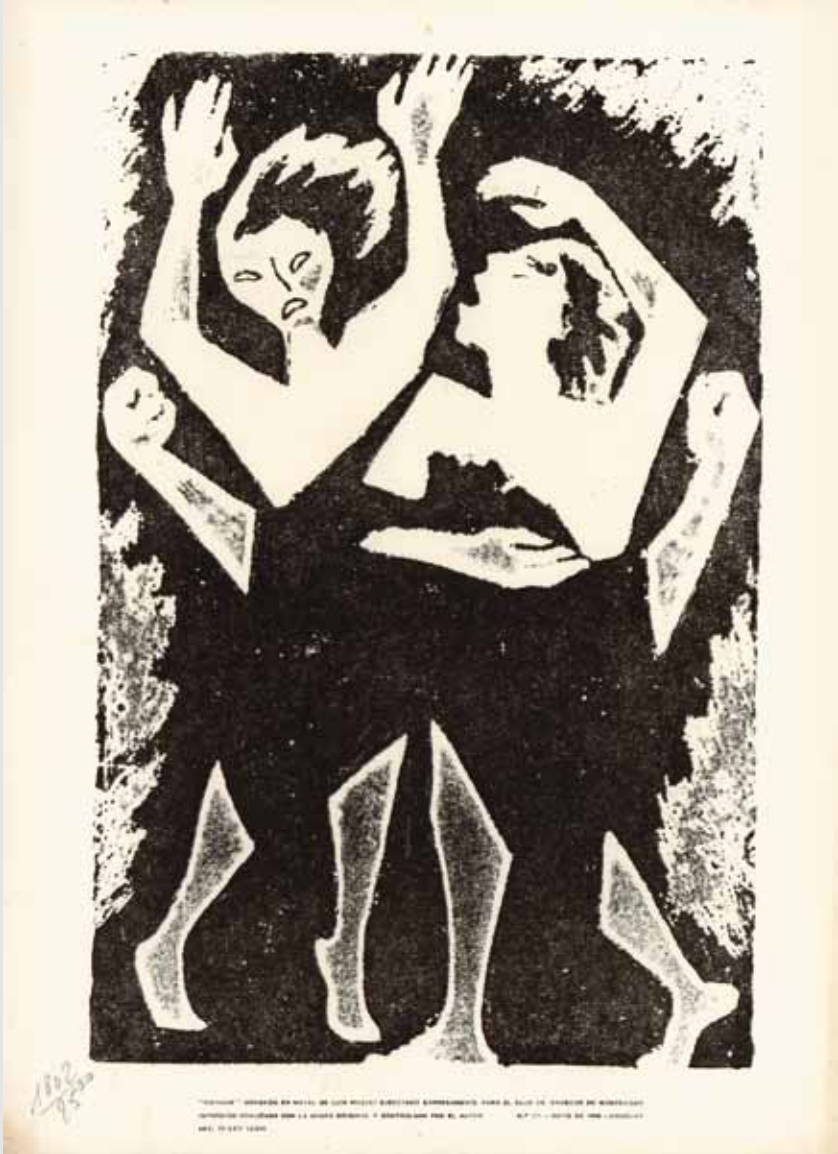
Our thanks to Gladys Afamado, Claudia Anselmi, Salomón Azar, Beatriz Battione, Noel Bonansea, Rimer Cardillo, Álvaro Cármenes, Cristina Casabó, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Hilda Ferreira, Edgardo Flores, Yoselín García, Leonilda González, Alberto Lambach, Mónica Packer, Mabel Pérez, Octavio Podestá, Nelbia Romero, Bernardo Siré, Alejandro Schmidt, Alfredo Torres and all of those who, in one way or another, contributed to recovering the cultural legacy of the Club.

Ana Tiscornia

ANA TISCORNIA is an artist, as well as being a teacher at State University of New York College at Old Westbury. She is also the art editor for *Point of Contact*, which is distributed by Syracuse University Press. She is a contributor to *Brecha*, *Art Nexus* and *Atlántica Internacional*. She has exhibited her work nationally and internationally on a number of occasions. She joined the *Club de Grabado de Montevideo* in 1979, where she studied printmaking, was a teacher, and from 1983 to 1987, held the position of Secretary General.



ALMANAQUE CGM, 1974. "CANCIÓN CON TODOS".
GLADYS AFAMADO Y OCTAVIO SAN MARTÍN.
ALMANAQUE CGM, 1975.



LUIS MAZZEY. "VIETNAM".
EDICIÓN N° 171. MAYO 1968. GRABADO EN METAL.

CLUB DE GRABADO AND INDEPENDENT CULTURE (1953-1976)

BY OLGA LAURNADIE

The Sign of Leo

Óscar Ferrando's brand of humor led him to situate this long period of the *Club de Grabado de Montevideo* under “the sign of Leo”, as a reminder of the date of its foundation, as well as of the decisive presence of Leonilda González¹. This artist – together with another printmaker, in the early years² – first promoted and then led an institutional project, until she went into exile in 1976³. Linked for a long time to the prevailing practice of relief printmaking, during the seventies the “*Club*” initiated the process of incorporating other graphic techniques. In addition to dealing with alternative expressive options, it also acknowledged the importance of attracting a greater number of members during a time of repression that was soon to become a dictatorship.

The Independent Movement

During the post world war period, a series of independent cultural institutions began to emerge in Uruguay. In 1946, in Salto, Enrique Amorim led the *Asociación Cultural Horacio Quiroga* (Horacio Quiroga Cultural Association) and its *Taller Pedro Figari de Artes Plásticas* (Pedro Figari Plastic Arts Workshop), which the Hungarian painter José Cziffery joined as a teacher. In 1947, Dumas Oroño headed the foundation of the *Museo Departamental y Taller de San José* (Museum and Workshop of the Department of San José). The *Primer Salón de Artistas Plásticos del Interior* (First Exhibition of Plastic Artists of the Interior) was convened in San José, in 1948; the following year, the

Asociación de Artistas Plásticos del Interior (Association of Plastic Artists of the Interior) was founded and exhibitions continued to be held in other departments of the country. The independent movement encompassed film-making, literature, music, plastic arts and theater⁴. Meanwhile, figurative artists exhibited their work jointly throughout the fifties. In 1955, the *Museo Torres García* (Torres García Museum) was inaugurated and in 1956, a group of TTG (Torres García Workshop) artists came together in *Sótano Sur*, in order to work on metal in a variety of craft techniques⁵.

Background and Printmaking Connections

There are detailed analyses of printmaking in Uruguay up to the middle of the 20th century⁶. There were a number of artists, mainly painters, who approached printmaking as a means of illustration for books and magazines⁷. There were also those who embraced these techniques as a form of addressing local customs and manners – both urban and rural – and/or as a vehicle for social protest.

It is worth recalling the context they worked in, as well as the technical and expressive affiliations of the printmakers whose work was circulated by the *Club de Grabado*, in addition to mentioning those who made a name for themselves outside the institution during the period we are dealing with. From the start, printmaking was acknowledged and received awards as such in official exhibitions, as well as in exhibitions in the interior of the country⁸. Adolfo Pastor and Luis Mazzei were successively responsible for providing training

in these techniques at the *Escuela de Bellas Artes* (School of Fine Arts). Anheló Hernández, who studied under Pastor, Antonio Frasconi and Luis Solari, who had trained abroad, collaborated with the Club in some of the editions and/or sketches. The activities of Carlos González and his woodcuts, those of María Carmen Portela and Carmen Garayalde, using the drypoint technique, as well as those of the younger artists, Claudio Silveira Silva, José Gamarra and Margarita Mortarotti were carried out “independently” of the Club⁹. In 1964, the organizers of the *Blanes Award* confirmed the visibility of this technical sector when they invited five printmakers to submit their work: Glauco Capozzoli, Leonilda González, Luis Mazzei, Margarita Mortarotti and Claudio Silveira Silva, together with a drawer, Nelson Ramos, who was the winner of the contest¹⁰.

Club de Grabado: the Beginning

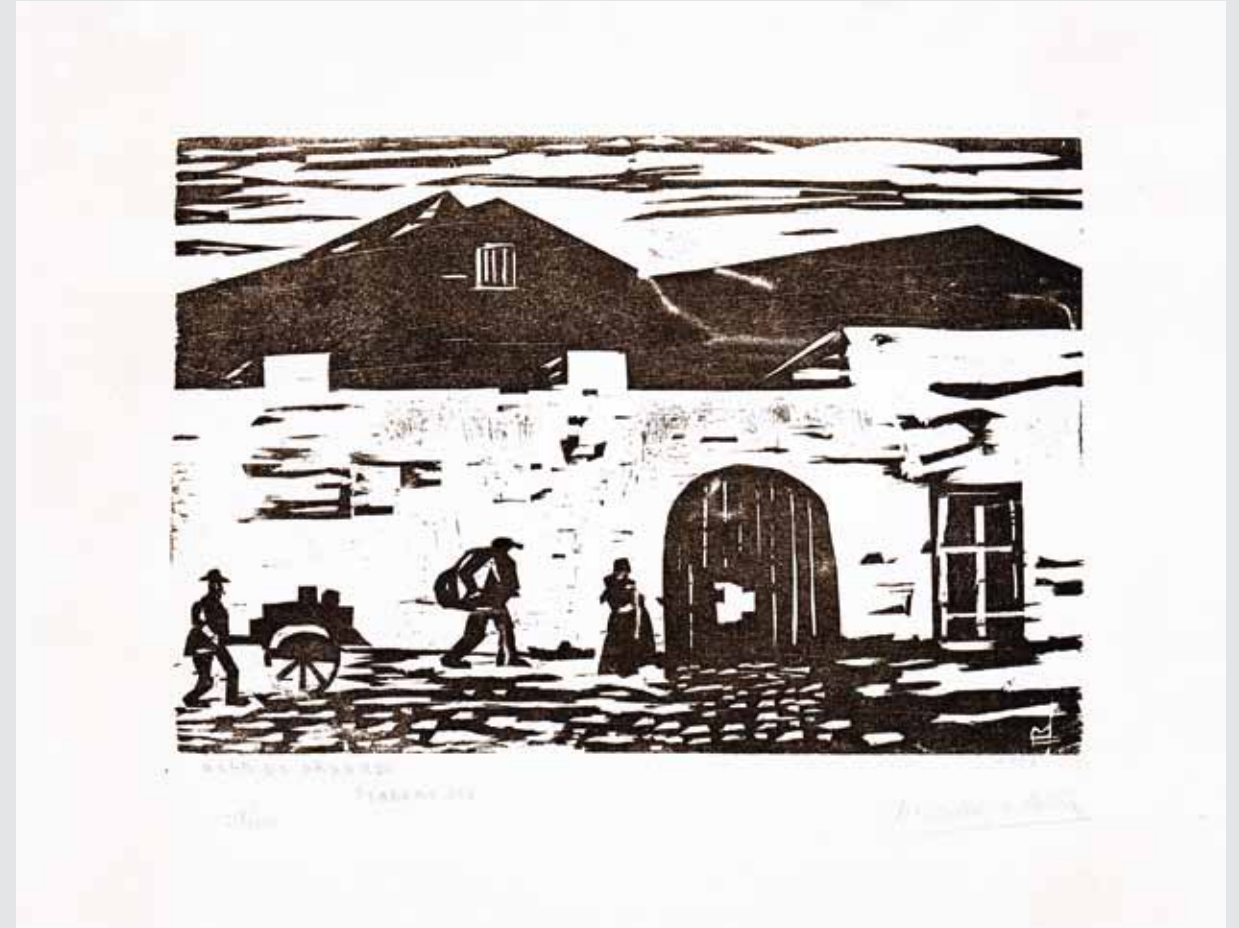
Club de Grabado de Montevideo emerged as a result of the encounter in Europe, in 1949 and/or 50, of a group of young people who had trained at the *Escuela de Bellas Artes* and the School of Architecture (Leonilda González travelled on a “study mission” after she graduated). Two years later they were able to make a reality “...that romantic idea of renting a workshop collectively that we conceived in Paris and that came true much sooner than we had dreamed possible”¹¹, when they found premises for “*El Taller*” (The Workshop), which included Leonilda González, Nicolás (Cholo) Loureiro (attracted by graphic arts), Aída Rodríguez and Beatriz Tosar, architecture students, and Susana Turiánsky, a painter and printmaker¹².

In France, they had met Brazilian artists who had told them about the printmakers’ guilds in Bagé and Porto Alegre¹³. In 1953, Leonilda González attended the *Congreso de la Cultura* (Culture Conference) in Santiago, Chile, where printmakers from Río Grande do Sul, in Brazil, called for the creation of similar movements. She returned to Montevideo with the mission of connecting art to broader sectors of the population by means of multicopy techniques. Except for Susana Turiánsky, none of the members of *El Taller* had any experience in printmaking; the idea preceded the potential practitioners. Soon the

project was left in the hands of Leonilda and Susana, while the rest joined *El Galpón*, and particularly, its puppet theater¹⁴. The group collaborated in the membership recruitment campaign, “approaching our friends and compelling them, almost”¹⁵. Pablo Thiago Rocca contributes the testimony of the sculptor Octavio Podestá, and his trip to Brazil with Turiánsky and Loureiro, who were interested in printmaking and its organization¹⁶.

In August 1953, Susana Turiánsky was responsible for the first run of 50 copies, a linocut called “*Pescador*” (Fisherman). In another linocut, Leonilda González approached a theme that was to become habitual for her, the countryside and the work that is done in it. The third print was produced by Fernando Cabezudo. After they visited him in the town of Mercedes, he sent them another linocut. Two more prints rounded off the year’s production: a scene depicting urban workers, by Turiánsky, and a linocut by Anheló Hernández¹⁷.

The prints we have recovered from between 1954 and 1959 are signed by twenty printmakers. Among them there are fifteen by Leonilda González, seven by Susana Turiánsky, and six by Fernando Cabezudo¹⁸. Among the artists who also participated are Anheló Hernández, Glauco Capozzoli, Raúl Cattelani, César Prieto and Ruisdael Suárez, who belonged to the same generation as the others. They also included several personalities who had already been involved in printmaking during the social realism stage, and who had produced illustrations¹⁹. One of the monthly distributions is signed by Escaméz, the Chilean artist, who was invited to exhibit in Montevideo. The number of copies was recorded in each edition; around fifty at the start, some five hundred by the end of the decade. They depict scenes of life and work in urban and rural settings, as well as scenes of popular amusements, of a quality that was, on average, remarkably high²⁰. The liveliness and humor – color included – of Ruisdael Suárez and his Carnival queen, of August 1958, contrasted with the severity of an imagery in which the dominant choice was black and white. It was, on occasion, lyrical, and often schematic, with an evident desire to approach local elements symbolically, revealing influences from abroad²¹.



MANUEL COLLAZO CASTRO. “1938”.
EDICIÓN (SIN NUMERAR). FEBRERO 1954. RELIEVE.

At this stage of the fifties, the institution fulfilled most of the lines of work established during its foundation. In November of the first year, the *Club* began implementing its policy of organizing or sponsoring exhibitions of foreign printmakers, displaying the work of artists from Bagé and Porto Alegre at the School of Architecture. A brochure was circulated during the exhibition, in which Carlos Scliar stated the basic elements of the work carried out by both of these groups²². The Chilean printmaker Julio Escaméz exhibited at the School of Architecture in 1954. The *Comisión Nacional de Bellas Artes* showed the work of Argentine artist Abraham Vigo, a member of the group *Artistas del pueblo* (The People's Artists), which addressed social issues through etchings and woodcuts. In 1957, the *Grupo de grabadores de Viña del Mar* (Viña del Mar Printmakers' Group) opened at the *Subte*²³; this group included artists who trained under Carlos Hermosilla, who devoted himself to relief techniques, addressed social issues, was the founder of the first printmaking workshop in Chile, at the School of Fine Arts of Viña del Mar, and promoted the first Printmakers' Exhibition in that country²⁴. *CdeG* exhibited in 1955, on Plaza Libertad, and the following year in Buenos Aires, Mendoza and Rio de Janeiro. In 1958 it took part in an exhibition of prints at *Subte*²⁵ (an exhibition hall). In addition, the *Club* had a stand at the *Feria Nacional de Libros y Grabados* (National Print and Book Fair) from the start²⁶.

In February 1954, a leaflet was produced that provided information about the purposes of *CdeG*, showing more conceptual flexibility than the artists of Río Grande. There is no mention of expressive options, such as the abstract-figurative alternative, which Vasco Prado had described as ideological.

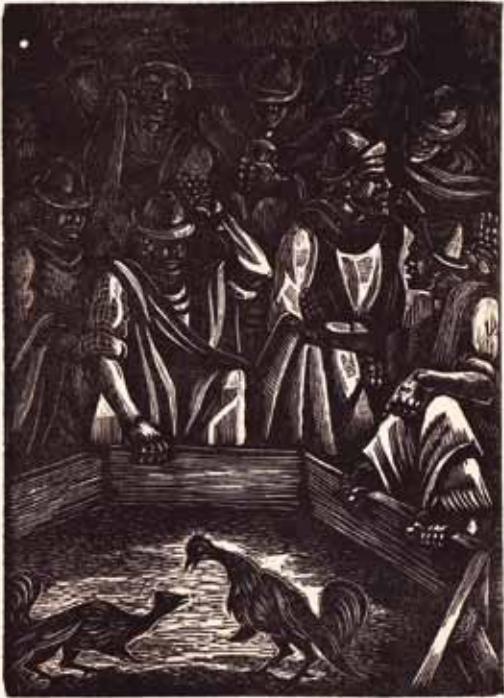
“The first *Club de Grabado del Uruguay* has been established on the grounds that through printmaking, whose techniques make a wide distribution possible, we can reach different sectors of the population and keep alive their interest in artistic expression and that by establishing connections between public and artists, these artists can aim at producing a popular and genuinely national art”²⁷.

As from 1956, Luis Mazzey began to teach advanced woodcut and linocut courses at the *Club*, in addition to a short course at the *Comisión Municipal de Cultura* (Municipal Cultural Commission). There is mention in a list of activities, of a course on drypoint taught by the prestigious sculptor and printmaker María Carmen Portela. This is a technique that is not included among the *Club's* objectives, owing to its reduced possibilities in terms of serialization. Students did not pay and teachers and graphic assistants did not charge for their services.

The Sixties

In 1961, Leonilda González married Carlos Fossatti. The building on the corner of Río Branco and 18 de Julio was demolished. Together with the *Club* and the school, they moved to San Lorenzo, a street in the neighborhood of Pocitos. In 1963, they transferred their home and the institution to neighboring apartments at 25 de Mayo 581. *Club de Grabado* was to operate at that address until its own premises were purchased and inaugurated, in 1973²⁸.

During this period, internal changes took place gradually and other circumstances, both artistic and political, affected life in the *Club*. In the seventies, changes occurred more swiftly; there was a great deal of activity and production, and the articles that appeared in the newsletters were more visibly “militant”, for as long as they could be. The *Club's* newsletter began to appear in 1964 and the issues were particularly numerous during the early years²⁹. Publication was interrupted in 1975 and returned for a second stage, in late 1980³⁰. Issue N°2, of August 1964, announced a financial campaign with the slogan, *Otra vez a 18 (o por allí cerca)* (Back to 18 (or thereabouts)), focusing on the target of acquiring their own premises. The trajectory of the *Club* can be summarized in figures: 50 members in 1953; 1400 in 1964, with a target of 2000³¹. The *CdeG* statutes were approved that year and the newsletters reported on its internal structure³².



J. LANZARO. SIN TÍTULO.
EDICIÓN (SIN NUMERAR). OCTUBRE 1956. RELIEVE.

Eight printmakers joined the *Club*, one per year until 1963: Antonio Lista, Carlos Fossatti, Lila González Lagrotta, Gloria Carrerou, and in 1964, Gladys Afamado, Rita Bialer, Miguel Bresciano and Juan Douat. Those who already had some previous training still took part in Mazzey’s courses.

Cziffery and Mazzey continued to collaborate with the print editions, as did Fernando Cabezudo, Glauco Capozzoli, Raúl Cattelani and Ruisdael Suárez, with the addition of Eduardo Larrarte³³. So, counting those who remained and the new ones, there were at that time seventeen artists in the *Club*, who collaborated with varying regularity. With the addition of Bresciano, a new generation appeared, which was to grow over the succeeding years. In 1965, Luis Solari contributed a woodcut, while Adela Caballero, Octavio San Martín and Sergio Schmidt signed a print distribution for the first time³⁴. Tina Borche and Delia Pick appeared in 1966, and Homero Martínez in 1967, and the *Club* published a print by Joaquín Aroztegui, of the *Toledo Chico* Group³⁵. Hugo Alíes, Domingo Ferreira, Rimer Cardillo and Susana Donas joined in 1968, and Luis Pollini the following year.

The process that involved changing languages and techniques began when leading figures who promoted drawing in the sixties joined the *Club*. Some of them also attempted printmaking techniques: Hugo Alíes, a pupil of the institution, produced a woodcut, and Mingo Ferreira, a lithograph³⁶. Leonilda González in 1969, and Gladys Afamado in 1970, yielded to the temptation of combining the technique they had always used, with offset, which began to be used exclusively for the first time in 1971, with the works of Carlos Pollini and Hilda Ferreira³⁷. In his first prints for distribution, Rimer Cardillo handled abstract shapes with organic references. The expressive spectrum broadened through the formal and thematic play of Gladys Afamado, the humor of Adela Caballero and Mingo Ferreira, and the monstrous features in terms of shapes and scale of Hugo Alíes, a style typical of some of the drawers.

The specialized press concerned itself with the activities of *CdeG* and demanded that the quality of the print editions be more consistent. This led to internal competitions, with judging and prizes, for printmakers and students³⁸.

As from 1966, the calendars provide an account of the expressive process, as well as of political and cultural changes. The first of them evoked the texts of an 1861 calendar; the woodcuts – depicting buildings of Montevideo at that time – were by Gloria Carrerou and Lila González Lagrotta, the diagram and sketches by Adela Caballero. In the 1969 calendar, eight of the nine printmakers based their work on the words of Uruguayan popular songs³⁹. *Nuestra institución*⁴⁰ (Our Institution) recalled its organizational purposes and characteristics, and added that “*Club de Grabado* is not an isolated cultural event, but is part of a vast intellectual movement that includes other branches of culture and has also recently adopted a constitutional form in a *Confederation of Cultural Organizations* (COC in Spanish) that the *Club* has joined”⁴¹.

In a printed text that began “*To Public Opinion*” and that provided a review of the past eleven years, *CdeG* reaffirmed its objectives; among them, the search for a kind of culture that included the masses, and announced that: “In this joint activity of printmakers, artists in general, intellectuals and the public that supports us, *Club de Grabado de Montevideo* now begins a second stage based on a program of activities that, in accordance with our purposes, leads to unlimited prospects”⁴². This concentration of the so-called cultural workers, with an institutional dimension, gave rise to successive appearances in the newsletters of 1966 and ’67, of articles on controversial and/or politico-cultural subjects, signed by personalities from different sectors of the COC⁴³. From different angles, they reaffirmed the *raison d’être* of the independent movement and concurred in calling for cultural militancy. Fossatti reflected on the short arm of artists, reaching fewer and fewer people, owing to the complexity of the subjects they addressed, and provided a justification of the choices made by *CdeG*. Blas Braidot depicted a similar situation in terms of professionalism and independent theater. The number of collective exhibitions of the personal works of the artists and/or of the *CdeG* editions, the work of *Club* members sent abroad as a group, or selected for national participations, and the arrival of exhibitions of foreign printmakers in Montevideo continued to increase. Five roving exhibitions were being shown in teaching centers, cultural areas and unions, in the capital and in the

interior⁴⁴. Some printmakers travelled on week-ends to give talks and demonstrations. Branches were established in several different departments, run by local artists⁴⁵. A stand at the *Tristán Narvaja* market, and cooperation with extramural university studies marked the two extremes of this wish to be present⁴⁶.

Newsletters gave accounts of shows and awards involving the *Club*’s printmakers and other national printmakers, and of traffic to and from the country. In 1965, José Pedro Argul wrote about *La Bienal de Grabado de Tokio y los últimos aportes uruguayos* (The Tokyo Printmaking Biennial and the latest Uruguayan contributions)⁴⁷. In 1966, the presence of Uruguayan prints was reported at the Ljubljana Biennial⁴⁸. That same year, Uruguayan woodcuts began to participate very successfully at the Havana Exhibition, a biennial event for Latin American printmaking, with international judges, held at *Casa de las Americas*⁴⁹. In 1962, *CdeG* sent representative works to Yugoslavia, which later went to Holland and Germany. After an agreement reached by the *Club* with the Ministry of Culture of the GDR, the work of six German printmakers arrived in 1965, to be exhibited in the smaller hall in the *Subte*, together with an exhibition of Bulgarian prints⁵⁰. The agreement also included a two-year stay in the GDR for two of the *Club*’s artists.

In 1962, *Club de Grabado* participated in the first *Feria Nacional de Artes Plásticas* (Plastic Arts National Fair) on Plaza Libertad⁵¹ in Montevideo. In March 1966, the *Primer Salón de Club de Grabado* (First *Club de Grabado* Exhibition) opened at the municipality’s *Subte*⁵². A selection of works was exhibited a little later at the *Club de la Estampa* (Print Club) in Buenos Aires⁵³.

The desire to collaborate with printed illustrations in editorial undertakings became a reality in 1961, with the title pages of the *Aquí Poesía* (Poetry Here) series⁵⁴. In 1962, *Titeres* (Puppets) by Otto Freitas was edited by *CdeG*, with woodcuts by Leonilda González. The school, which operated continuously as from 1956, began to restrict itself to “the practical and conceptual aspects of printmaking”. A new study program was implemented in 1965⁵⁵. As from 1967, Rimer Cardillo, who had trained under Mazzey at

*Bellas Artes*⁵⁶, began to participate in the school. In 1968, a folder measuring 50x33 cm, coordinated by Rimer Cardillo, provided a compilation of cut away matrix silkscreen prints in which the *Club*’s graphic artists, among them, Gladys Afamado, Nelbia Romero and Octavio San Martín, worked on the basis of stories and poems by national authors.

The Years of Repression and Institutional Readjustments (1970-1976)

In 1968, *Club de Grabado* had denounced the security measures decreed by the government and supported UAPC’s decision to boycott official exhibitions, under the slogan *Con Medidas, Salón No* (With measures, no exhibitions)⁵⁷.

The prints had begun to revolve around local repression and the international situation. This trend had started in May 1968, with *Vietnam*, a print on metal by Luis Mazzey, and the following month, *Novia muy enojada* (Very angry bride), the first issue of Leonilda González’s exceptional series, which was to be known as *Las Novias Revolucionarias* (The Revolutionary Brides). This stage led to a readjustment of forms of communication and graphic proposals, which became “radicalized” during the early years and later began to display more subtle forms of communication and resistance. In some cases, the transformations were strategic and referred to expressive areas in other aspects⁵⁸. The newsletters began to face up to the political process. N° 21, of April 1970, made an appeal for a more equitable world. In July of that year, N° 22 reported on the *Club*’s participation in the *Primer Congreso Nacional de la Educación y la Cultura* (First National Conference on Education and Culture), a broad mobilization that included different sectors of education and cultural organizations, as well as the unions. In 1972, N° 26 made a statement on *Por qué somos antifascistas* (Why we are anti-fascist)⁵⁹.



MARTA RESTUCCIA. SIN TÍTULO.
EDICIÓN N° 249. NOVIEMBRE 1974. DIBUJO IMPRESO EN *OFFSET*.



MARCO MAGGI. "PLAYA".
EDICIÓN N° 268. JUNIO 1976. DIBUJO A LÁPIZ IMPRESO EN *OFFSET*.
PREMIO EDICIÓN (CATEGORÍA DIBUJO) III CONCURSO NACIONAL DE ARTES GRÁFICAS.

In 1971, *Club de Grabado* acquired the former headquarters of the *Sociedad Mutualista Batlle* (a mutual association), located on Paysandú 1233, between the streets Yí and Cuareim, for its own premises, inaugurated on 4 May 1973, with the extensive support and presence of artists and institutions. In 1972, Aron Vandel was elected Secretary General, a position he held until 1979, when he was replaced by Óscar Ferrando. Ferrando, who joined in 1973, would be responsible for the administration of the *Club* as from the following year⁶⁰.

The print editions show evidence of new members joining the *Club*: Hilda Ferreira and Nelbia Romero in 1970, Cristina Paiva and Ruben Pepe in 1971, Salomón Azar, Melquíades Jater and Héctor Contte in 1976. Also, in 1973, of the support manifested by well-known figures of the continent, on the occasion of the *Club*'s 20th anniversary. Works arrived by Antonio Frasconi from the USA; by Luis Trama, an Uruguayan, from Mexico; by Abel Bruno Versacci, from Buenos Aires; by Mañuela Pintos, from Rosario, Argentina; by Vasco Prado and Zoravia Bettiol, from Porto Alegre, and by Olga Blinder, from Asunción, Paraguay, showing their cooperative support for *CdeG* on its 20th anniversary. Another work by Versacci was edited in 1976, a linocut. In January 1977, Antonio Martorell sent a woodcut from Puerto Rico, entitled *Saludo* (Greeting).

The National Graphic Arts Competition began to add drawing as a category⁶¹. The first contest was exhibited in 1974, at *Galerías U* and *Palacio Salvo*, directed by Enrique Gómez⁶². The second competition maintained the same plan and received the support of several embassies, particularly the Italian embassy, as well as of the Italian Cultural Institute, where the selected works were exhibited in June 1975⁶³. The third competition had the support of even more embassies and foreign cultural institutes⁶⁴.

The editions of prints provided an account of the works selected at those three competitions through the offset printed drawings of Álvaro Armesto, Nelson Avdalov, Beatriz Battione, Yamandú Canosa, Héctor Contte, Eugenio Darnet, Óscar Ferrando, Marco Maggi, Marta Restuccia, prints by Salomón Azar and Anheló Hernández, and a monocolour by César Rodríguez Musmanno. Issue 258, of August 1975, was a tribute to Luis Mazzey on his 80th birthday. It was a linocut; *Tropero* (Drover). The recognition of Mazzey also extended to a newsletter and an exhibition.

Financed prints were published of works by Rimer Cardillo, Leonilda González and Luis Pollini, with more restricted runs and different dimensions. Posters by Salomón Azar, Beatriz Battione and Carlos Palleiro were also published⁶⁵. The variety of languages contrasted sharply with a certain expressive coherence that went beyond personal characteristics. The use of offset printing continued to grow. The calendars were still very successful and addressed subjects related to the situation⁶⁶, until the publication of *Canción con todos* (A song with everyone), which was seized during the *Feria del Libro* of 73/74⁶⁷.

Those events are related in *Esta soy yo* (This is me), by Leonilda González, and during that very long exchange of messages involving this current effort of recollection, which started two years ago, Gladys Afamado, Salomón Azar and Rimer Cardillo contributed their version. They went to fetch them at their homes – only Mazzey was exempt, in view of his age – and took them to Maldonado Street⁶⁸. They spent hours in a courtyard; they spoke amongst themselves and were reprimanded. They saw prisoners in far worse conditions. They asked Gladys why the characters on the title page had their arms up. They spent the night inside; then they called them one by one and let them go⁶⁹.

In 1975, the depiction of nostalgic themes was resumed, with illustrations of advertisements from the 1869 newspaper *El Siglo*. In 1976, *Verso a verso, poetas uruguayos* (Verse by Verse, Uruguayan Poets) was published. On the title page was a poem written out by hand by Óscar Ferrando; the author was not identified: it was by Mario Benedetti⁷⁰.

Almost in the First Person

The history of the *Club* continued after 1976⁷¹. While so many of our compatriots were living through hell and/or expulsion, we were lucky to have this human area for creation, discussion, projects and achievements. A gratifying area – of friendship and, despite everything else, humor – that enriched our understanding of artistic undertakings and led to our present joint participation in this collective enterprise of recovery, with the enthusiasm arising from our reunion, beyond any differences that might have emerged with regard to the future of the institution after the dictatorship. These differences were related to the crisis of the independent movement, which was difficult to accept at the time, for emotional reasons, and which was linked to the transformations that had been experienced in different ways, even in the situation of internal exile, with a variety of opinions received from people in prison and in exile abroad⁷².

OLGA LARNAUDIE (Montevideo, 1941) is an architect. She worked as an art critic and History of Art teacher from 1967 to 1990. Later she worked independently on her research studies in the field of Uruguayan art, and on curatorships. From January 2007 to late 2010 she was the Director of the Museum of Pre-Columbian and Indigenous Art. She participated in the activities of the *Club de Grabado de Montevideo* during the years of the dictatorship.

Notes

1. “Thus the CGM was finally born, in August 1953, under the sign of Leo... and of Leonilda González...” he wrote in *Desde los orígenes pre-natales hasta nuestros días pre-fatales* (From pre-natal origins to our pre-fatal days). An unsigned text published in the *Club de Grabado de Montevideo* newsletter. *Los treinta años* (Thirty Years). August November 1983.

2. Two statements by Leonilda González eloquently express her personality and motivations. She was referring to the beginnings and acknowledged having been trapped by the woodcutting to which she had turned only because she was compelled by circumstances. She also alluded to those who approached and then “...left whenever they wanted, leaving me alone again, like Atlas supporting the world, which used to make me stagger a little”. See Leonilda González, *Esta soy yo* (This is me). Productora Gráfica Ltda. Montevideo, 1994.

3. The constitutional forms inherited by the only visual arts institution among the “independent” bodies, and emulated by the political groups of the left and trade union organizations, in their own way.

4. Teatro del Pueblo has existed since 1937. The *Federación Uruguaya de Teatros Independientes* (Uruguayan Federation of Independent Theaters) was established in 1947. *Cine Club* was founded in 1948; *Club de Teatro, El Galpón* and *Cine Universitario*, in '49; *Cinemateca Uruguaya*, in '52; La Máscara and Club de Grabado, in '53; Teatro Circular and *Editorial ALFA* in '54; *Editorial Banda Oriental*, in '61; *Núcleo Música Nueva*, in '66. In late 1960, the first *Feria Nacional de Libros y Grabados* (National Print and Book Fair) began providing ample opportunities for contact between the general public and many of these enterprises. These institutions sought and found official support. Adolfo Pastor, of the *Comisión de Bellas Artes* (Fine Arts Commission) and the *Escuela Nacional de Bellas Artes* (School of Fine Arts) collaborated with Oroño; Herrera Mac Lean, of the CNBA, sent Cziffery to Salto. The *Feria del Libro* was held for several years in the unfinished vestibule of the Town Hall of Montevideo.

5. They serve as examples of the diversity of a sector that was particularly active in the fifties and sixties.

6. The subject has been addressed by Gabriel Peluffo Linari in several of his publications, particularly in the catalogs, Realismo social en el arte uruguayo.1930-1950 (Social Realism in Uruguayan Art. 1930-1950). Museo Blanes exhibition. Editorial Trilce, Montevideo 1992, and *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950* (Printmaking and Illustration. Uruguayan Woodcutters between 1920 and 1950). Museo Blanes exhibition, Montevideo 2003.

7. A unique example, because it was published in French, is the book by Gervasio and Álvaro Guillot Muñoz. *Lautréamont & Laforgue*, Collection du Comité. France-Amérique de Montévideo, 1925. Contains five woodcuts by Melchor Méndez Magariños, one by Gervasio Furest and one by Adolfo Pastor.

8. In national exhibitions, a section was set apart for prints and drawings, and included illustration.

9. The two last named were awarded grants by the *Instituto Cultural Uruguayo Brasileño* (Uruguayan Brazilian Cultural Institute) to train under Iberé Camargo and Johnny Friedlaender. Nelson Ramos also travelled to Brazil with the purpose of working with Friedlaender, and later devoted himself to illustration during his stay in that country.

10. This was the fourth occasion on which this accolade, established in 1960 by the *Banco República*, was awarded; previously, two prizes had been awarded for painting and one for sculpture. In the prologue of the catalog, Adolfo Pastor said that he hoped that this award would contribute to putting an end to printmaking's status as a “minor art”. He highlighted the establishment of the printmaking workshop at ENBA, which was instrumental in acquiring the presence as teachers in Montevideo of Livio Abramo, Iberé Camargo and Oswaldo Goeldi, and also acknowledged the dissemination carried out by CdeG. He recalled the woodcutting option chosen by the “primitives” of Uruguayan printmaking: “The open speech of wood was considered rough at that time, but its sincerity, synthesis and vigorous contrasts found a sympathetic response amongst many young people...” Four of the artists invited to take part only exhibited woodcuts; Mazzey showed a woodcut with cement, Margarita Mortarotti exhibited abstract works that included etching, aquatinta and relief.

11. See Leonilda González, op. cit.

12. A shed at the top of a building on the corner of the streets 18 de Julio and Río Branco, with a large open room, wooden floor and walls, a large window facing south and part of the roof glassed in.

13. The account they gave began with the Grupo de Bagé, with artists from Bagé and Porto Alegre who exhibited together in 1948, in Porto Alegre. It included, among other artists, Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado and Glauco Rodrigues. They defended the popularization of art through social and regional subjects, and with that as an objective they founded the Clube de Gravura de Bagé and the Clube de Gravura de Porto Alegre.

14. See César Campodónico, El vestuario se apolilló. Una historia del Teatro El Galpón (The Wardrobe got Moth-Eaten. A history of El Galpón theater). Banda Oriental, Montevideo, 1999.

15. See Leonilda González, op. cit.

16. The sources for information about events that occurred during the fifties are most of the prints, the few leaflets circulated by the Club, the information Leonilda González included in her book – with some chronological alterations, based on her memories – Óscar Ferrando's text, which contributed data sent by Leonilda González from Mexico, the work produced by Pablo Thiago Rocca on the occasion of the 2006 Figari Award: Leonilda González, el arte como comunicación (Leonilda González, art as communication). For the sixties and seventies there is an abundance of material – the monthly print distributions, calendars, posters, catalogs, leaflets and newsletters, other publications produced by the Club, publications illustrated by Club members, interviews and reviews. All of which was gradually compiled thanks to the efforts of a large team of people. Other sources are the memories of those who were first involved with the institution, such as Gladys Afamado, Óscar Ferrando, Nelbia Romero and the author of this essay, from the outside, and from the inside for a few years.

17. On the print are the words Los patriotas (The Patriots). It was included as Ocupación (Occupation) in the show Anheló Hernández. de antes y durante (Anheló Hernández, before and during), which included drawings, prints and engravings. Museo Blanes, 2005.

18. Fifteen of the seventy-seven possible publications remain to be found.

19. Manuel Collazo Castro, Nicolás Cúparo, José Lanzaro, Luis Mazzey and Roberto Orlando were edited during that time and – with the exception of Mazzey – only made that one appearance.

20. The techniques used were not recorded on the publications; they were reliefs, linocuts and woodcuts – except for a zincograph produced by Anheló Hernández in September 1947.

21. More European than regional.

22. There were 28 works, by 13 printmakers.

23. Salón Municipal de Exposiciones (Municipal Exhibition Hall).

24. Examples of the work of regional artists arrived by other means. In 1955, the Brazilian artist Livio Abramo exhibited at Subte; the printmakers' workshop, Taller 99, founded by the Chilean Nemesio Antúnez, exhibited its work in Montevideo in 1958.

25. El Grabado (Printmaking) included different eras and leading figures in the universal history of printmaking, available in national collections, together with national artists – among them those appearing with Club de Grabado – as well as Argentine and Brazilian printmakers.

26. The purpose here is not to enumerate the many activities of the Club de Grabado de Montevideo over the years, but to provide examples that confirm, through the productions of the fifties, its willingness to fulfill the line of work established at its foundation, although the desire to open up in different directions was forced to submit to the time of response of its milieu, as well as that of other areas (that is, of the region and the socialist world).

27. There is an enumeration of the forms of dissemination that were foreseen. In addition to the monthly distribution of prints to members, there were exhibitions in the capital and in the interior of the country, exhibitions of prints from abroad, illustrations and newsletters. They talked of training printmakers and attaining 500 members. They anticipated establishing branches and holding debates. They also established the duties and rights of members and printmakers, which included the possibility of participating in institutional life.

28. These links between private and institutional life cannot be omitted in this historical journey. Leonilda González's book is eloquent in this respect.

29. Over the course of eleven years, 28 were distributed, including prints and sketches, with uneven results with regard to printing quality, owing to problems with the medium. They provide information about printmaking techniques.

30. After 22 issues it was succeeded by a mini-journal, Grafo, whose eight issues were published between 1985 and 1987.

31. Olga Larnaudie and Alfredo Torres. Interview of Leonilda González. El Popular, Montevideo, 5 April 1968. She referred here to 2500 members and stated that “From '53 to the present we reckon we must have made about ten thousand members.” Numbers continued to increase, and although the number of issues in each edition was greater, the quantity of 3700 recorded in the mid seventies is proof of this evolution. Very soon, membership began to drop – alarmingly for the finances of the institution – for several reasons: the country's situation, which particularly affected the kind of people who were sympathetic to the independent movement, and with regard specifically to the Club, language changes that some people rejected.

32. Thus, in April 1966 it was announced that as a result of recent elections, Leonilda González continued as Secretary General, while other members of the Directing Council were in charge of other departments: Aron Vandel headed Administration and Finance; Adela Caballero, Art; Carlos Fossatti, Newsletter and Relations; Tina Borche, Exhibitions, and Juan Douat, Workshop and School.

33. At that time, the dominant technical option was woodcut, and there were a few linocuts. One of Mazzey's works appears as metal relief. The December 1964 print – N° 130 – was a “Tribute to Artigas” in mixed techniques, by Luis Mazzey. This confirmed his desire to venture into technical experimentation, which he maintained until the end. If the months after the first edition in August 1953 are counted, Mazzey's issue would actually be N° 137. As the prints for distribution only began to be numbered after quite a few years, it is possible that mistakes were made and that the objective of distributing prints to members every month was – at least – very close to be fulfilled.

34. Luis Solari was the author of the woodcut Lobizón cabra (Goat Werewolf), edition N° 139 of August 1965.

35. This artist places the group's activities and the publication of its newsletter El Mate, between 1963 and 1971. Their purpose was to address our roots, and the art of America. They struck an agreement with CdeG to exchange the circulation of Aroztegui's print for a work by Homero Martínez, which they produced on the group's platen press. Telephone interview by the author, November 2010.

36. The print signed by Anheló Hernández in 1957, was a zincograph, as was Mingo Ferreira's and the one published in April 1969, signed by Rimer Cardillo. They were recorded as lithographs, referring to the lithographic use of zinc.

37. More than half of the prints distributed were woodcuts, and several were linocuts.

38. There were three calls; José Pedro Argul, Fernando García Esteban, Ernesto Heine, Alberto Muñoz del Campo, Celina Roller, Amalia Polleri and María Luisa Torrens selected the future editions, at one time or another.

39. In 1967, twelve of the graphic collaborators who had joined up to 1964, worked on the words of tangos. In 1968, quotations by Latin American heroes and writers attracted some of the new artists, such as Hugo Alies and Homero Martínez, as well as Jaime Pérez Jorge, who only collaborated once.

40. Newsletter N° 3, of August 1964.

41. This organization aimed at forms of joint mobilization between the different cultural sectors – in the limited sense of the activities of artists and writers, and certain areas of teaching, which was then current. It emerged from a specific event, when plastic artists questioned the decision of the judges of the 1963 Municipal Exhibition, leading to the occupation of the Subte – the municipality's subterranean exhibition hall – in which a number of artists took part. The occupation was maintained for close to four months, with daily assemblies and the support of other cultural sectors, and ended when the police intervened. The Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (Union of Contemporary Plastic Artists) – UAPC was then formed by artists, writers grouped themselves into the SEU, and the COC emerged, eventually composed of eleven groups and with its own premises.

42. The declaration was backed by the signatures of 226 personalities of the cultural scene; 40 plastic artists, 8 art critics, 12 musicians, 15 writers, 18 university professionals, 11 journalists and 122 people connected with the theater. They jointly supported a variety of artistic positions and politico-cultural opinions, a reality of the Uruguay of that time that was not to last. The name of Adolfo Pastor, a significant figure in printmaking and education, appeared on the list for the first and only time in a CdeG publication.

43. The first of these, *Amateurismo o Independentismo* (Amateurism or Independentism), of August 1966, was by Blas Braidot, the president of FUTI and a member of *El Galpón*. That year, Carlos Fossatti wrote about *Club de Grabado una institución independiente* (Club de Grabado, an independent institution) and Aramis Tavares about *Cultura uruguaya: una sensible apertura* (Uruguayan Culture: Opening Up Noticeably). In 1967, there were articles by Perla Svirsky on extramural studies and on the *Barrio Sur* center, with which CdeG collaborated, by Jesús Bentancour Díaz, a Philosophy of History professor, who wrote about *La guerra y el arte* (War and Art), and by Amanecer Dotta, who reflected about *De lo que nos queda por hacer* (What remains to be done).

44. The author encountered CdeG for the first time – in fact, a print by Cabezudo – at the Club’s stand at a charity fair in aid of *Movimiento Volpe*, in 1960/61.

45. Jaime Parés in Mercedes, Osmar Santos in Rivera. The list includes Carmelo, Nueva Palmira, Punta del Este and Tacuarembó, with a total of some 150 members.

46. The ‘popular’ sales of the Escuela Nacional de Bellas Artes should be recalled as an activity with the same aim of disseminating art in the widest possible way amongst the general population. In addition to ceramic pottery, they offered silkscreen prints and printed material, between 1961 and 1972. The sales were held once a year and stocks were quickly exhausted. They were held several times in the open space in front of the main university building and also in some of the neighborhoods of Montevideo, and even, once, in the interior of the country. See *Bellas Artes. Proyección de su experiencia educacional* (School of Fine Arts. A projection of its educational experience). Exhibition catalog, *Subte Municipal*, Montevideo, August 1986.

47. Newsletter N° 6, February 1965. He was responsible for selecting the works Uruguay sent to that contest, which he considered the most important in the world for printmaking, and in 1960 he sent Fernando Cabezudo, Leonilda González and Luis Mazzey, “a typically Uruguayan and *Club de Grabado* line of work”, in 1962 he sent Camnitzer and Garmarra, and in 1964, Margarita Mortarotti and Ruisdael Suárez, who won the Governor’s Prize.

48. Represented by Camnitzer, Catellani, Fossatti, Gamarra and Suárez.

49. Printmaking competition, at which the 1968 judges considered “...a singularly current style of art if we consider the vigilant and active attitude of the incisors, with regard to the concerns that involve human beings politically all over the world...”. The judges at these events were well-known American printmakers. Frasconi in 1968 and Bresciano in 1970 obtained the Grand Prize. Gamarra in 1966, Bresciano in ’67 and ’69, Leonilda González in ’68, obtained the Posada Award for woodcuts. Gladys Afamado obtained a mention in 1968, as did Octavio San Martín in 1970.

50. Adela Caballero, Carlos Fossatti and Miguel Bresciano responded to the call for submissions. The internal judges’ panel was composed by Gloria Carrerou, Luis Mazzey and Aron Vandel. The three artists were assigned a similar number of points on the basis of the artistic merit of their work and the first two were chosen because of their institutional activity. In other independent institutions, participation in other tasks conditioned members’ possibilities with regard to decisions. This case, which had an effect on the individuals’ opportunities as artists, was an extreme example. In 1968, Bresciano received a grant to travel to France, to work in Hayter’s workshop. That same year, CdeG selected Cardillo to travel to the GDR.

51. The result, as were succeeding fairs, of the notable, generous and to a large extent forgotten efforts of María Luisa Torrens, who was for many years a continental point of reference in any approach to Uruguayan art, and a promoter of the activities of printmakers, in her position at the head of the *Centro de Artes y Letras* (Arts and Letters Center) of the daily newspaper *El País*, and through the *Instituto Cultural Uruguayo Brasileño* (Uruguayan-Brazilian Cultural Institute).

52. The exhibition included 80 works by 16 members, as well as the participation as a guest of Luis Solari. The panel of judges, constituted by Argul, García Esteban and Amalia Polleri, allocated the prizes, which were provided by various public and private organizations. The Club issued posters for the three exhibitions, which were displayed successively, twice at the *Subte* and a third time at *Amigos del Arte*.

53. This was a recently founded association of Argentine printmakers, mostly woodcutters. It was promoted by Albino Fernández, and also included Alfredo de Vincenzo, Abel Bruno Versacci, Daniel Zelaya, and others. Its objectives, as well as the monthly print it published for members, made it similar to CdeG.

54. Created by Rubén Yacovski and published until 1974.

55. See Newsletter N° 15, Dec. ’66. The courses included a first year with lessons in “drawing and woodcutting”, and a weekly class on “learning about materials”, on printmaking and on the history of 20th century art. The second year included practical courses on metals and woodcuts, as well as printing classes (Emilio Verdesio), graphic arts (Ajax Barnes, Carlos Pieri), the history of contemporary printmaking, including national printmaking, (José Pedro Argul). In 1969, a long report signed by Rimer Cardillo referred to basic concepts, methodology and the inclusion of new techniques – silkscreen printing, offset-lithography – during those two years. Leonilda González taught woodcutting.

56. In 1968, he received the grant to travel to the GDR.

57. Newsletter N° 20. 2 April 1968.

58. With regard to a situation, as well as to a future not anticipated by Uruguayans in general, and by the members of independent institutions in particular.

59. At this distance, an article in Newsletter N° 22, of July 1970, may seem surprising: it expressed support for the celebrations held on the 100th anniversary of the birth of Lenin and cited resolutions arising from the General Conference of UNESCO.

60. In her book, and without mentioning names, Leonilda González refers to a conspiracy to replace her as Secretary General. Ferrando, who was to become a leading figure in the administration of the institution over the following years, enjoyed her full confidence (as well as the esteem of those who were to join the Club over the next period).

61. Six of these contests were held, up to 1979.

62. The judges’ panel, composed by Fernando García Esteban, Nelson Di Maggio and María Luisa Torrens, selected 80 works by 32 artists. The travel grant to the GDR was awarded to Eugenio Darnet, the prize in the prints category went to Rimer Cardillo and in the drawing category, to Marta Restuccia. Óscar Ferrando was awarded the prize in the illustrated books category. Gladys Afamado, Leonilda González and Anheló Hernández received purchase prizes.

63. A folded poster by Salomón Azar provided information regarding the constitution of the panel of judges: Fernando García Esteban, Florio Parpagnoli and Celina Rollieri López. Miguel Fabruccini won the travel grant to Italy, Rimer Cardillo received the prize in the print category, and Alejandro Casares in the drawing category.

64. García Esteban and Parpagnoli were again part of the panel of judges, together with Manuel Espínola Gómez, Alfredo Torres and Olga Larnaudie. They selected the works of 41 artists. Ana Salcovsky obtained the travel grant to Buenos Aires, to work at Taller de Vicenzo. Five purchase prizes were awarded – to three prints and two drawings. Héctor Contte received an award in the new category, graphic design.

65. This dissemination activity led to a new initiative. As from 1975, *Ediciones del Trébol*, headed by Ana Tomeo, started sending its members a monthly silkscreen print by artists of acknowledged standing.

66. In 1970, the printmakers produced work based on quotations of Artigas’s words. In 1971, Thiago de Mello’s “Statutes of Man” was illustrated by means of woodcuts, linocuts and zincographs, with a title page by Nelbia Romero. Popular songs returned in 1972, with *A desalambrar* (Bring the fences down). The title page was a concept by Luis Pollini, produced by a team. In 1973, the theme was a horoscope, proposed by the writer Cristina Peri Rossi, with a title page by Rimer Cardillo.

67. The title page was by Gladys Afamado, and the artists involved in working on the songs were, from January to December, Rita Baler, Luis Mases, Rimer Cardillo, Leonilda González, Salomón Azar, Juan Douat, Lila González Lagrotta, Tina Borche, the CdeG workshop, Cristina Paiva, Ruben Pepe and Octavio San Martín. Although the author kept a copy, she has no recollection of how she managed this.

68. Police detention center.

69. With the depressing rationale of making a comparison between what was going on, the history of *Club de Grabado* and its members.

70. Compared with the situations undergone by other independent institutions, particularly *El Galpón*, the *Club* managed to live through this period with a measure of “luck”. There were frightening events that may seem amusing at this distance, related to the so-called “Paper Committee”, which ordered a sickle in a drawing by Beatriz Battione to be replaced, or queried the presence of a color (red) in some of the small figures of a work by Mabel Pérez.

71. It fell to me to write about a few years of the period in which I took part. I shall condense the list of names of those who were there in subsequent years, into three artists who probably appeared in 1976, or at least had not been published before then. These artists were Enrique Badaró, Claudia Anselmi and Ana Tiscornia, three of the many participants in this venture into recollection. I should also like to recall Nancy Baceolo, a loyal friend and collaborator of *Club de Grabado* at the *Feria* and at *Galería del Notariado*.

72. In Newsletter N° 21, of April-May 1984, Gabriel Peluffo addressed the subject of the institution’s existential crisis and its causes, in *Club de Grabado, desde la crisis con pesar* (Club de Grabado, from the crisis with regret). He focused on the raison d’être of that other *Club de Grabado* and its situation in the new epoch.



VOLANTE CGM.

I shall try to reconstruct that day, which now seems so distant. December 1973. They seized our *Club de Grabado* calendar with “protest songs” at the *Feria de Libros y Grabados* (Print and Book Fair). I think someone still has a copy (not me). On it you'll see who participated. Because I can't remember them all. I do know it was Leonilda, Salomón, Juan, a very young girl (I don't know her name), Luis Mazzei, me and there were six others I don't remember. They took us all except Mazzei (we told them he was too old) to a custody center on Maldonado. They left us in a large courtyard; the wall at the back was riddled with bullet holes. We spent hours there. We began to make jokes to pass the time; we laughed and seemed to be in a good mood. The sun shone. One of the soldiers came up to us and told us we had to be quiet. Our mood changed. Someone came and told us they had let our families know so they could bring us some bedclothes. Psychological torture. We asked when they would release us and nobody knew. They told us it was up to the commanding officer; it could be a week, or more, or less. While we were in the courtyard, a man told me I had participated in an exhibition in Cuba. Bad word! I answered that I had also participated in countries such as England, France, Sweden and others, and that the Cuban event had been many years before. We went inside, to an ordinary room. I think there were chairs. Our families brought us food and we shared it, because we hadn't all received food. They questioned us. I got a slant-eyed soldier who was very curt and disagreeable. When I asked him why I was there he told me very rudely that he was the one asking the questions.

He wanted to know if I was a communist. Why did I belong to the *Club*; to which I made up a reply – that it was a convenient way to sell prints. And why had I depicted the characters on the front page with their hands up. I told him it had to do with visual aesthetics. They questioned us all. I remember that the young girl took it the hardest; her mother had to send her a Valium, she was very nervous. At one moment they told us they might have to put hoods on us so that the other prisoners wouldn't be able to identify us. More psychological torture. As I suffered from asthma, I felt very anxious as I thought I wouldn't be able to breathe properly. At one point, they took me and the youngest girl to see a superior officer. He offered us some whiskey, which we refused politely, and he began to talk about the tupamaros with a lot of hatred, saying things such as that they were untrue to their class, that they didn't love their families, that they were murderers, and things of that sort. We said nothing. We didn't say a word. I think he wanted to see whether we would defend them. When we returned to the room I saw a boy in the courtyard, standing with his hands on the wall and his legs apart. I thought he'd been there for hours, he looked very tired and they hit him on the legs when he tried to change positions.

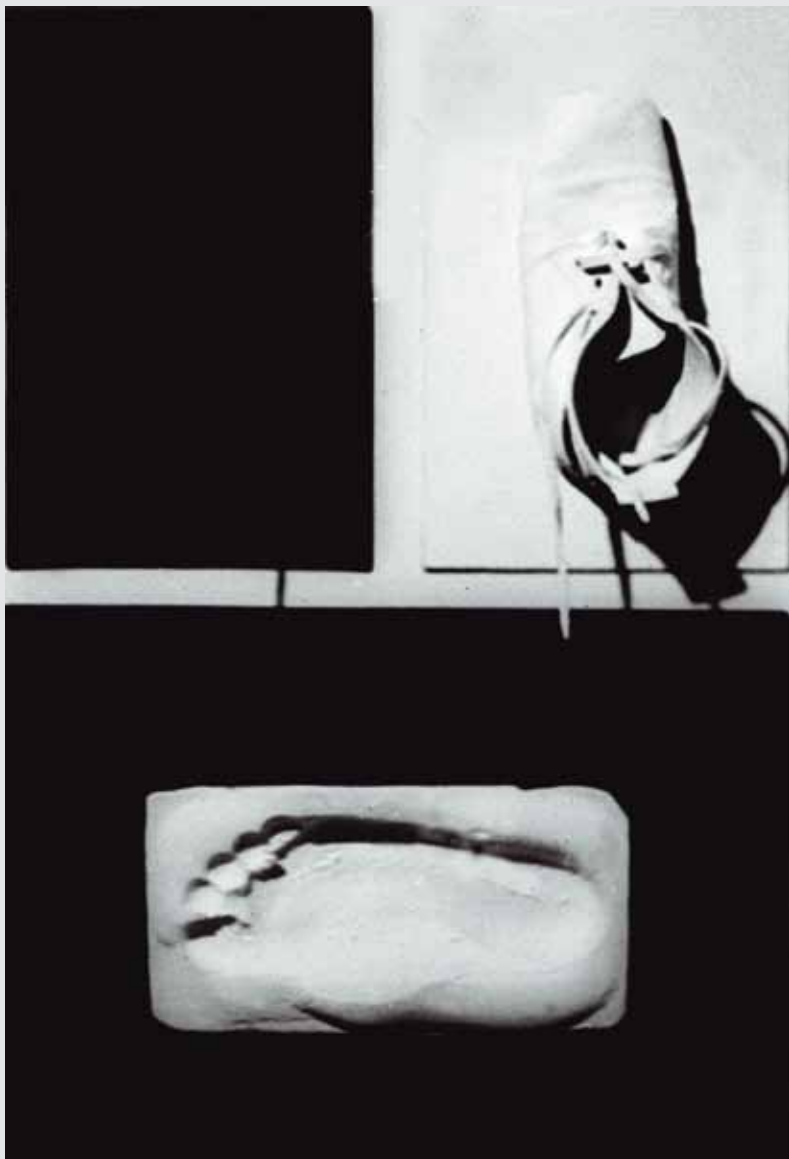
Then they took us all to another room and we sat on our clothes on the floor. When they spoke to us they treated us with respect. We heard, on the other side, some soldiers talking to each other saying that they listened to those Viglietti songs at home, and others, and why were we being kept there. That we hadn't done anything. In the evening, another young woman appeared and was put in with us. She was a teacher who that very same day had said in a demonstration, “Pacheco is rotten”, and had felt herself being lifted by the neck and put into a police van. She was very worried because her family knew nothing. She spent a few hours with us and then they took her away. So there we were without knowing for how long nor where we would be taken. We thought we might be taken to the *Cilindro*, which was being used as a detention center. So there we remained until nighttime. They told us we could sleep if we wanted to. At about four in the morning someone came and told us to collect our clothes and go out into the courtyard. They told us to face the wall and wait.

In whispers, we tried to guess where they would be sending us. Time passed. They told us nothing. After a long while, they called us, one by one, into an office with several men in it. There they told me, very firmly, not to say anything to anyone. And they repeated: nothing to anyone, and they opened the door and let me out into the street. And so with each one of us. Until we were in the street, we didn't know where we were going.

The day before, I had placed an ad in the newspaper asking for a cleaning woman for my house, and among those who turned up I hired the one who seemed the best. She started on the very day I was arrested. When I got home, she asked me if I belonged to *Club de Grabado* and I said yes. Putting two and two together she realized I was one of the ones who had been detained and that her husband had questioned me. The mean, slant-eyed guy, that one. A few days later the man came to apologize and he seemed a different person. He was following orders. His wife was very intelligent and was training to be a nurse. When she left me, she went to work for a hospital. Some years later I met her by chance; she had become a widow.

This is rather long, but that was a veeery long day.

Gladys Afamado



ANA NUÑO. "FOSSATTI X ONCE + FOSSATTI". BRICOLLAGE MATERIALES VARIOS.
APROX. 60 X 40 CM. GALERÍA DEL NOTARIADO, 1981. MONTEVIDEO.

CLUB DE GRABADO IN THE “INDEPENDENT CULTURE” CRISIS (1973-1989)

BY GABRIEL PELUFFO LINARI

During the 20th century, most printmaking experiences in Latin America (from *Escuela de Barracas* in Argentina to the *Taller 4 Rojo* in Colombia) were inspired by the purpose of vindicating the “proletarian public sphere”¹, even when they were not direct offshoots of a specific political or party ideology. The mere creation of a printed picture, removing it from circuits that operate according to the rationale of a single image, implied, in the various Latin American contexts, the assumption of a stance with regard to social policies surrounding the image and the elements which it represents.

Mexico’s *Taller de Gráfica Popular* (“People’s Graphics Workshop”) (1937) became a point of reference of the first order for other printmakers and groups in different parts of the continent². It is no minor detail, for this study, that this workshop was, from its earliest days, made up of an association of followers that constituted a core of active recipients who were most directly connected to the thought and operation of printmaking. At the same time, it was their responsibility to link this production to the remainder of the social body, progressively widening its field of distribution, acquisition and participation. It was Mexican artist Leopoldo Méndez, leader of the *Taller de Gráfica Popular*, who around 1947 fortuitously established the links between this initiative and others which would be instigated in the Southern Cone, when during his stay in Paris he met the Brazilians Vasco Prado and Carlos Scliar. Encouraged by the Mexican experience, when they returned to Brazil they founded the *Clube de Gravura de Porto Alegre* (1950). At the same time, during that Parisian encounter Scliar had persuaded fellow artist and compatriot Danúbio Gonçalves, of Rio Grande, to do the same in the town of Bagé, thus giving rise to the *Clube de Gravura de Bagé* founded in 1951.

These workshops, so close by, served as major points of reference and inspiration for a group of Uruguayan artists, graduates of the *Escuela Nacional de Bellas Artes* (National School of Fine Arts), who decided to undertake printmaking with a genuinely programmatic approach and founded the *Club de Grabado de Montevideo* in August 1953. However, regardless of the role of neighboring models in fostering this event, the notion of a printmakers’ guild in Montevideo is perfectly apposite within the heart of an *associational* culture with strong roots in Uruguay. The *Foto Club Uruguayo* had been founded in 1940, the *Cine Club del Uruguay* in 1948, and the *Club de Teatro* in 1949, the same year that *Teatro El Galpón*³ opened, also supported by a structure of active members.

The idea of being able to rely on an increasingly numerous group of members in order to carry out cultural activities was not only related to the search for financial backing for these activities, but above all, was in keeping with a purpose consistent with the associative features of the cultural setting which advocated what was known as “independent culture” and which had been developing since the thirties, imbued with national, popular and semi-public characteristics.

In this respect, a member is perceived as a participating collaborator; an effective vehicle, as is the artist, for the cultural alliance program of the “popular classes”. Carlos Fossatti, a printmaker and militant theoretician of the *Club de Grabado* in the sixties, stated that “members and printmakers need to be brought together, work teams need to be created, addressing (...) a feeling of (shared) responsibility which will enable making long-term plans in the

certainty that the commitment undertaken at the beginning will be continued”⁴. The following declaration of aims was made in one of the guild’s manifestos, which appeared in 1956: “The first *Club de Grabado del Uruguay* has been created on the basis of the concept that it is possible to reach the different sectors of the population by means of printmaking, thus keeping their interest in artistic manifestations alive, and that it is only through the consubstantiation of artist and public that a popular and genuinely national form of expression will be born.”⁵

At that time, the main objective was not the transmission of political ideas by means of multiple images, but the establishment of a “graphic platform”⁶ at the service of a strategy for the implementation of what the middle intellectual strata understood to be the “popularization of art”, a purpose concurrent with the alliance of those sectors with the unionized proletariat. However, there is, in addition, mention of the “consubstantiation of artist and public”, which refers to a project aimed at a hypothetical *national popular culture*.

The programmatic objective of the *Club de Grabado* thus began by being the construction of a cultural field based on social alliances, by means of a visual culture which was the offshoot of certain acknowledged and respected aesthetic practices. Carlos Fossatti maintained that it was possible for the *Club* to contribute to “independent culture” inasmuch as it enabled “creation without coercion, the joint work of a variety of aesthetic postures, the road to the popular, the avoidance of classic dissemination circuits, and so on”⁷.

Although technical specialization courses had existed since 1956 – under the instruction of Luis Mazzei – as from 1965, the foundation of the *Club de Grabado* school⁸ opened up a real opportunity for the participation of members, who, from being member-contributors were from that time able to become member-printmakers, or both at the same time. This was a way to put into practice the ideas stated in the declaration of principles, in the sense that “an artist is not necessarily a genius” and that “it is necessary to bring members and printmakers together”⁹. These programmatic precepts developed

expansively for twenty years, but began to undergo some significant variations after 1970 and, in particular, once the repressive action of the 1973 coup d’état began to be felt. An article that appeared in one of the *Club*’s publications in April 1970 marked the beginning of a slight discursive change of direction which tended towards stressing publicly the political intentionality that imbued the social content of the institutional program. “(...) It is not about creating only in a committed sense (...). Combatant art may or may not exist. But what is necessary is the assumption of a militant attitude in the field of culture, inasmuch as this is the artist’s own medium, which will contribute to improving the human condition”¹⁰. Politics and culture merged within “the artist’s own medium”: activism in the field of culture is perceived to be a specific extension of activism that occurs in the field of politics¹¹.

Aesthetic and politico-institutional models in the face of democratic collapse

From its foundation, and up to the mid-sixties, the production of woodcut printmaking prevailed in the *Club*; it was, to a great extent, an offshoot of social realism in its epigonic forms, as well as an illustration of urban or rural life in a sometimes humorous vein, usually pleasant and ornamental. Between 1968 and 1969 there was a shift towards the predominance of what we might term *lyrical figuration*, which without entirely renouncing its background, emphasized the poetics of subjectivity by means of new experimental resources. Its most evident exponents – bearing in mind that this is not a restrictive reflection, nor does it imply any sort of value judgment – were to be found in the later work of Leonilda González and in the prints of Gladys Afamado, to which we should add the prolific woodcut production of Miguel Bresciano, despite the unarguable differences with regard to style and the ideological undercurrents of their respective imagologies¹². It is the work of Carlos Fossatti which appears as a characteristic landmark in the integration of these two periods. Owing to its formal power, its technical force and the ghostly aura of its figures, his work clearly stood out from the rest and positioned



ÁLVARO CÁRMENES, DE LA SERIE “MINIGRABADOS”. INTAGLIO IMPRESO A UNA TINTA Y COLOREADO A MANO CON ECOLINE. PAPEL: 13,5 X 9 CM. IMPRESIÓN: 4,5 X 4 CM.

itself at the extreme of the “hard” expressionist neorealism which was being simultaneously approached from various perspectives in the field of painting and drawing outside the *Club de Grabado*.

The new aesthetics which appeared to predominate in the institution's editorial image as from 1968 did not manage to constitute a dominant category – although it was well-received by the public until at least the late seventies – due not only to the fact that this *lyrical figuration* admitted a broad spectrum of diverse personal expression, but also because already since 1969, with the work of Hugo Alíes, Rimer Cardillo, Mingo Ferreira, Luis Pollini, Nelbia Romero and others, the standards of pictorial “abstraction” had gradually been gaining ground as the “new figuration”. At the same time, the woodcut was no longer the monopolistic technique and was now sharing its place with silkscreen printing, lithography, etching and offset¹³, thus giving rise to favorable conditions for the conceptual broadening of the printmaking discipline within the context of a wider territory: *the graphic arts*.

Monthly publications around 1971 included a figurative style which tended towards political denunciation, with references to police brutality, the murder of students and the Vietnam War. At the same time, exhibitions, conferences and short courses in workers’ unions, secondary schools and centers in the interior of the country became more frequent for a brief period, only to be cut short by the coup d’état of 1973.

The vicissitudes suffered by the *Club de Grabado* after the coup d’état should be viewed as a specific event within the context of the general crisis which affected the “independent” field of culture, which underwent its most radical stage of dismantlement as from 1976, when repression and State terrorism became harsher at all levels of social life¹⁴. In this respect, the changes which occurred within the *Club* and in its relationship with the community – real or imagined – for which it acted as a mouthpiece, were indicators of other changes with regard to behavior, incentives – or disincentives – and the reorganization of family and group bonds which took place within the social body.

There are several circumstances which make it possible to regard 1974 and 1976 as two decisive moments when these changes acquired specific nuances within the *Club de Grabado* and in its form of relating not only with its members, but also with the cultural activity program that was the legacy of the sixties.

As from 1974, it became necessary to revise this program owing to the new political reality which was marked by censorship, by the impossibility of holding meetings, by the constant threat of coercive measures and by the resulting advisability of cancelling many of the institution's engagements with secondary education centers and unions. However, it should be pointed out that in 1975, the institutional desertification which was to ensue within the cultural field after 1976, with the escalation of the State's repressive tendencies, had not yet been experienced. It was still possible to read in the Newsletter of December 1975: “Wherever there may be a suitable event and site, we shall hang our prints and drawings (...). All of this is done by means of printmaking demonstrations and short courses on the different printmaking techniques.” The 80th birthday of the artist Luis Mazzei, as well as the 22nd anniversary of the *Club de Grabado* were observed that same year and the August Newsletter gave an account of the state of mind with which these celebrations were viewed: “We should like to celebrate our 22nd anniversary together with our members (...). Clearly, we cannot do this as we would wish: joyfully, elbow-to-elbow in a toast to camaraderie. Circumstances suggest we find new expressions for these festivities and promote a more restricted, more active, more cooperative connection.” A special event was planned for the month of October, to be held in *Teatro El Galpón*, an institution which was then undergoing its final moments¹⁵.

In such conditions, *Club de Grabado's* survival program tended to eliminate anything which might be termed “social extension policy” and to concentrate on its internal affairs with regard to its workshops and instruction on techniques, seeking to preserve a diminishing community of members by means of the publication of monthly prints and the unfailing yearly calendar.

Towards 1974-75, the links between members and the institution appeared to have reversed the order in which they had originally been established: whereas a printmaker artist had, since the fifties, been proclaimed as a species of “visual educator” whose duty was to carry his or her message to the popular masses¹⁶, now, on the contrary, the artist was required to find answers both to the new value standards regarding aesthetic matters and to the preferences of a reduced audience suffering from a certain cultural estrangement. That is, a different design, the product of a cautiously controlled program which depended in many ways on the new market rationale, began to operate and superimpose itself upon the expansionist political program which gave rise to the *Club*. The Newsletter quoted above underlined “the struggle between the duty to elevate our work (our publications) aesthetically and, at the same time, submit it to the consideration of an increasingly broader public”. In truth, it should have said *an increasingly strange and estranged audience*, inasmuch as it was not precisely a numerical increase which distinguished the new potential market for these images, but, rather, the ruin of an illustrated, university-based culture accompanied by the social and cultural breakdown of the middle classes, which had been continuously constructing their identifying profiles since the forties. The text continued: “If we do not do our best, it is impossible to carry on, but it must be done in a way which attracts and satisfies the cultural needs of the population.” Such was this new stage of communicational “blindness” which began to characterize the apparent dialogue (or lack of it) between the editorial production of the *Club* and its recipients. The offset edition of a drawing that had won an award at the National Graphic Arts Competition was returned by one of the members with the following written complaint: “To the hardworking promoters of the *Club de Grabado*: please restrict your exercises to your courses (...) whatever has become of good printmaking? The problem gets more and more serious every month. I would like to continue to be a member, but you are pushing me towards being a former member. Pity. And on a positive note: the prints by Gladys Afamado were excellent. October '78.”¹⁷ This document is a concise testimony of the bewilderment generated by the multifarious editorial iconography published month after month during that period. At the same time, it gives

evidence of the continuing and deep-seated hold of the classic print (“lyrical figuration”) among the members, who had now become mere consumers, once the old participatory-militant bond with the institution, which the *associational* policies of the sixties had fostered, had disappeared.

The production of posters was reestablished in 1975 (Óscar Ferrando labeled it *REpostery*), with designs by Salomón Azar, Leonilda González and Carlos Palleiro. This type of image provided a certain kind of aesthetic neutrality in the sense that the pieces, as visual events, were highly coded and thus, in view of the unpredictable nature of the demand, tended to be more widely accepted. In addition, the gradual fall in the numbers of members can be measured through the print runs of the publications, which in 1974 still held firm at the record number of four thousand monthly issues reached three years before, but that by 1979 were reduced to two thousand and continued their steady decline, year by year, to less than one thousand issues in the mid-eighties. It was precisely the 1974-79 period during which the internal transformations took place that were to give the *Club de Grabado* its new institutional profile in the early years of the next decade.

1974-1979: Technical and conceptual renovations in the graphic arts

The agreement reached in 1965 with the German Democratic Republic and the friendship with ICUS (Uruguayan-Soviet Cultural Institute) were, by 1974, no longer proving to be the most advisable connections in terms of politico-institutional support. Although links with the German Democratic Republic were maintained during that year, the strategy was to seek the shelter of other foreign cultural delegations and of institutions considered to be less vulnerable in the face of the dictatorial regime. Under the auspices of – among other institutions – the Italian Embassy and the Italian Cultural Institute, headed by Emidio Símini, in 1974 *Club de Grabado* began to hold its National Graphic Arts Competitions¹⁸ which, until 1979, constituted the most significant events not only in terms of providing continuity

for the professional practice of drawing, printmaking and graphic design, but also in keeping alive the institution's internal activities and social projection.

In 1973, twenty years after its foundation, the *Club* established its own headquarters in an old house on Paysandú 1233. Although in strictly chronological terms the anniversary fell in the month of August, the celebrations were held between 4 and 13 May, when the new premises were opened, as if in ill-fated premonition of the coup d'état which was to take place on 27 June of that year. Among the several events of the inauguration, a high point was Dr. Guillermo García Moyano's conference on "The independent movement in Uruguay", which confirmed in academic discourse the *Club's* inclusion within that historical trend of local cultural management. On succeeding days, together with tributes to the poets Federico García Lorca and César Vallejo¹⁹, the audio-visual work of draughtsman Haroldo González was presented: *Dibujo en cinco lecciones* ("Drawing in five lessons") (1972) and *¿En qué mundo vive usted?* (What world do you live in?) (1973). The presence of these two productions in the same program in which it was announced that the conditions for a National Graphic Arts Competition²⁰ were being drawn up, seemed to be an unequivocal indication that institutional renovation would entail an acknowledgement of the communicational impact of drawing and its conceptual derivations – the seal of identity of the "youth" culture of the sixties – within the framework of *graphic design*, which was becoming increasingly in demand among local businesses in the seventies. Polish and Cuban graphics²¹ had already left their stamp among Uruguayan artists and there was a visual culture which was favorable to the development of these practices, particularly among the younger generations.

The *Salón del poema ilustrado* (Illustrated Poem Exhibition), set up in the *Feria Nacional de Libros y Grabados* (National Books and Prints Fair) in the late sixties, and the monthly *Club de Grabado* publications of 1971 in tribute to García Lorca, had been proof of existing concern with regard to the relation between textual images and iconic images, delving into the specific conceptual jurisdiction of graphic design²².

After 1974, this tendency became increasingly strong, as did the transfer of the residual elements of a "young art" which had emerged and developed during the previous decade, towards the only place where favorable conditions for their expression still survived, thus giving rise to a new chart of questions to be posed within the *Club de Grabado*.

The masterly presence of Rimer Cardillo in the intaglio and woodcut workshop – after nearly seven years of activity in the *Club* – and the recruitment of Óscar Ferrando²³ led to favorable conditions for making significant changes within the institution. Cardillo was already doing experimental printmaking in mixed techniques, exploring the field of color, of organic shapes and the representation of space, thus giving rise to a non-illustrative production that ran counter to the editorial context of the *Club*, which leaned heavily towards graphic illustration and drawing as offshoots of design. Paradoxically, in the ensuing years one of his students, Héctor Contte, would become a point of reference within the school of "designers". Óscar Ferrando, for his part, as from that time was not only the restorer and promoter of the silkscreen technique (as well as also exploring metal and linoleum), but also, and above all, from 1976 on became a central figure in the organization of workshops and the internal administration of the institution²⁴. That year, after Leonilda González and Rimer Cardillo had left the *Club*²⁵, the reorganization of the school confirmed a trend which would operate simultaneously with the purist rationale of graphic design on the one hand, and with the experimental rationale of plastic-visual concepts on the other. The principal workshop instructors were Nelbia Romero in relief printmaking, Óscar Ferrando in silkscreen and Héctor Contte in metal printmaking. Also, for a time, there were drawing courses led by Ana Salcovsky, and color courses led by Alicia Asconeguy.

This workshop structure of courses for external students, editorial production and the National Graphic Arts Competition became the principal activities for social involvement implemented by the *Club* in the midst of the harshest repressive period of the dictatorship (1976-1979). During this period, the number of members fell sharply



ÓSCAR FERRANDO. SIN TÍTULO.
EDICIÓN N° 352. JUNIO 1983. SERIGRAFÍA.

and the yearly calendar remained as the *Club's* principal output, most continuously accepted by the public, on subjects which sought to evade the regime's censorship. Nonetheless, several exhibitions were held during those years, and active links were established with printmakers and institutions in the region²⁶.

One of the most significant aspects of the process which *Club de Grabado* underwent during that time is related to the consolidation of a broader concept of printmaking with regard to the age-old prestige not only of the woodcut – within the narrow circle of local tradition – but above all, of the “original” piece; that is, of the mass-produced piece in a limited print run controlled in each of its issues by the author him or herself. In fact, with regard to the *Club's* publications, the aura of the “original” piece was more of a fantasy cherished within the group of members than the result of a printmaking process, since the wood and linoleum matrices were not printed in a woodcut press but in a commercial printing house with a flat plate press which was suitable for this purpose²⁷. However, the introduction of silkscreen printing and matrix techniques for offset type rotary presses – related to the inclusion of drawing in the *Club's* editorial print runs – led to the breakdown in the *associational* imaginary of that “original print” fantasy which had been so carefully nurtured for so many years. Even when, in exceptional cases, the drawings were made on the offset plate itself – which theoretically re-conferred upon printmaking its original character – both this procedure, as well as silkscreen, based on passing dye over a previously treated fabric screen, constituted mass-production systems that eliminated direct action on solid materials – a wood or metal matrix – and, therefore, deconstructed the old idea of printmaking as the outcome of *sculptural work*. These sculptural roots of printmaking as a technique that scored into raw material – which had endowed the woodcut with the vague prestige of an artistic discipline, based on the time devoted to it and the manual dexterity of the gouge operator – became the first element to be shattered when the new techniques, including photographic procedures, burst upon the field of graphic arts as from the mid-seventies.

However, in the workshop courses, Nelbia Romero represented the (updated) continuity of tradition as to the materials of relief printmaking, using matrices composed of a variety of elements with several additions and interventions, all of which entailed a “sculptural” task prior to printing²⁸. This line of work harked back, within the new political context of the image, to procedures which had been applied in *Club de Grabado* workshops since the mid-sixties, as recorded in one of the newsletters of that time: “Collages are made on the plate; it is pounded and burned and materials are added; plastic is used, as well as wire, pieces of cardboard, tin, rags, sand, glass, etc. And the blocks are burned, broken, pounded, soaked, breached, in an incessant search to enrich an already fascinating and mysterious language.”²⁹

1979-1988: The “deliberative enclave”

We have already referred to the country's institutional breakdown and the resulting disruption of the independent cultural field. Still, one thing is the fracture of the cultural field as a mesh, as an active network of persons and institutions, and quite another is the crisis which affected the symbolization devices this field had operated with. Both things occurred. However, these events should be defined not so much in terms of a radical breakdown, but more as a traumatic rupture which triggered a series of mechanisms for the defense and recomposition of meaning under the new circumstances, thus renewing the devices for symbolization.

The disappearance of the social mesh gave rise to new forms of group relationships, of which *Club de Grabado*, in the period we are referring to, was a singular case, as we shall see. In addition, the crisis of the symbolization systems (due both to the external pressure imposed by censorship and to the “internal” hair-splitting of languages devoted to the recoding of social dialogue in a critical context) entailed a tendency to explore new fields of expressive

resources, a fact which, as we have seen, in the case of *Club de Grabado* exerted a strong pressure on the old disciplinary limits which circumscribed it to a certain kind of poetic imagery and certain specific techniques.

From the late seventies to the mid-eighties, *Club de Grabado* operated mainly as a micro-space for the exchange and production of ideas for a group of persons interested in visual communication, gathered together in an elliptical pact of trust and complicity. Although this pact was already a part of the institution's internal scenario from its earliest days, the circumstances involving silencing, self-censorship and the breakdown of inter-personal links generated by the dictatorship caused the terms *trust and complicity* to acquire, in 1980, a new and specific political meaning, only applicable to certain types of groups involving families, work connections or just friends, capable of sustaining themselves as such through a silently shared feeling of belonging and resistance.

The official public sphere (the circles of power and the mass media) had then as a counterpart, a multiplicity of “public microspheres” in which it secretly (and symbolically) resolved matters related to collective discourse regarding political and social affairs, but in the strictest privacy. In this respect, it is possible to state that *Club de Grabado* constituted, at that period, a *deliberative enclave* like many others that existed at the same time, inasmuch as it fulfilled a cultural role of resistance to the discursive and subjective models operating on the basis of dictatorial power, but by means of a form of “deliberation typical of more or less isolated groups, in which persons with similar ideas talk essentially among one another”³⁰. Proof of these circumstances is the fact that just before 1980, not only had the *Club* incorporated some new artists³¹, but had also called upon a small group of scholars and art critics who had established their careers prior to the military dictatorship, some of whom guided specific courses or joined the production process³².

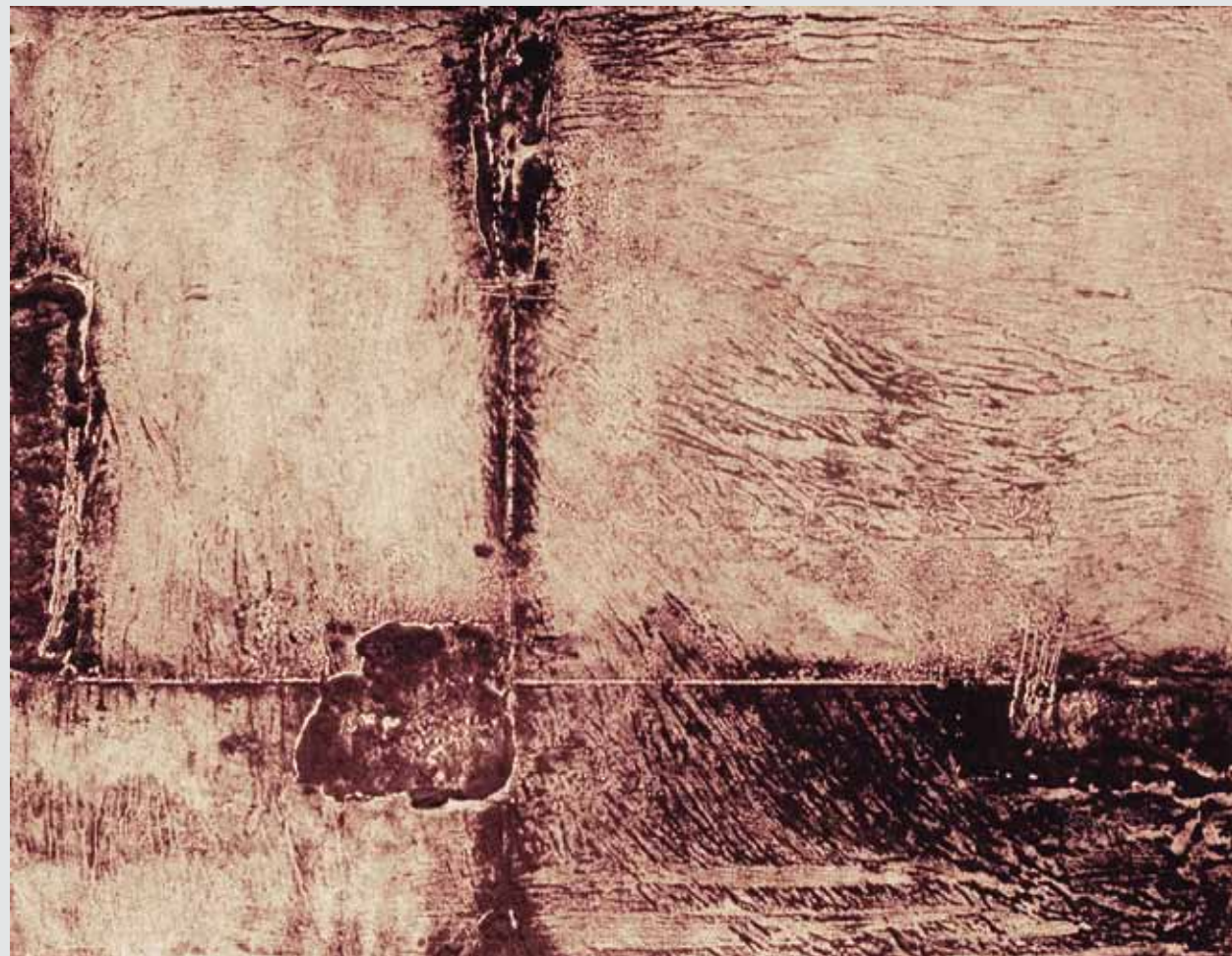
Deliberations mainly involved workshop production – in those years the silkscreen technique, under the instruction of Óscar Ferrando, as well as that of metal etching, under Héctor Contte, became consolidated – but also included debates on other areas of artistic production, such as *installations* and *stage design*, and new directions of theoretical thinking, related to semiotics and late conceptualism. This broadening of the deliberative field was accompanied by a gradual bibliographical update. One of the vehicles for international information in the area of art was the journal *Arte en Colombia*, now *Art Nexus*. All of this was encouraged by members of groups which became celebrated in the area of alternative art, such as *Axioma and Retinas*³³, operating within the *Club*.

In other words, although the lack of a school of fine arts (which was never reopened by the military government) increased the attraction of *Club de Grabado*, there was never a huge influx of students, but rather a slow and selective intake which was, in a way, “filtered” through the trust and complicity apparatus installed at this stage of the deliberative enclave. This fostered friendly debate and the more or less legitimate inclusion of new followers who brought with them their own expectations, stressing communicational aspects related to the theory of information, with the legacy of conceptualist practices and the semiotics of images³⁴, at a moment when the urgent needs of individual and group identification through new iconographic practices could no longer be put off.

This varied map of personal inclinations failed to hide the tensions arising from this abrupt appeal to the problems of art from systems of thought and material mediation which were clearly moving away from strictly derivative printmaking techniques in any of their forms. However, this tension was not made explicit in the internal deliberations in the form of controversy until the mid-eighties. Before that time, there were group undertakings that brought together both dimensions of work and encouraged internal theoretical discussion, such as the exhibition in tribute to Carlos Fossatti (1928-1980), who had died in France, which took place in the vestibule of the *Galería del Notariado* in May-June 1981³⁵.



ÓSCAR FERRANDO. "CABALLOS, PÁJAROS, DIOSA SENTADA".
SERIGRAFÍA Y COLLAGE. 59 X 42 CMS. EXPOSICIÓN CLUB DE GRABADO EN CINEMATECA, 1981.



ANA TISCORNIA. COLOGRAFÍAS/DIMENSIONES.
EXPOSICIÓN CLUB DE GRABADO EN CINEMATECA, 1981.

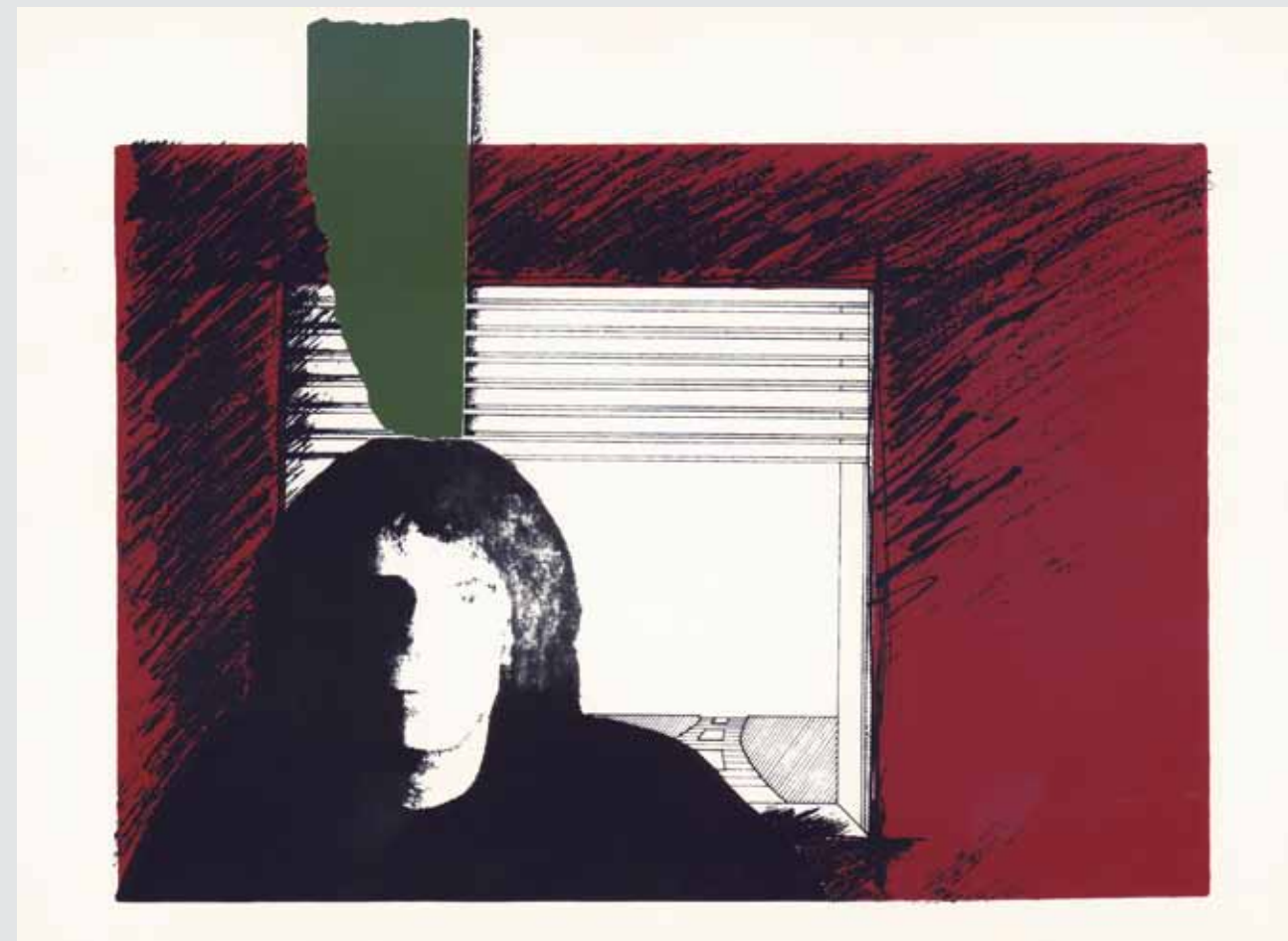
The institutional complicity between *Club de Grabado and Cinemateca*, inasmuch as both operated as areas for deliberation and dissemination on the basis of a structure of members, naturally included *Teatro Circular*, which acted as a bastion not only of the theater, but also of the so-called “popular music” during the dictatorship. In 1981, these three institutions decided to set up an alliance which sought, in the midst of the crisis, to reinforce the classic *associational* culture, with the purpose of strengthening their possibilities for social cooperation at a time when the dictatorship seemed somewhat weakened after its first great political defeat³⁶. The promotional brochure for this alliance³⁷ stated: “The idea is very simple. It is even surprising that we did not think of it before. (...) What we are now proposing is a formula which will make theater, films and the plastic arts accessible to all. Our interest is in popularizing culture. We are doing this thinking of you, our work, everyone...” Here again was the discourse of the sixties, with the difference that there was no longer an expressly political intention regarding certain audiences, but rather a vague purpose of keeping within the orbit of the meager cultural circuits an audience which was undefined – or rather, defined by its social anonymity, by the “mass-produced individual”, reserved and self-censored, created by the mechanisms of dictatorial subjectivization.

The *Club's* deliberative sessions were, precisely, a micro-social way of constructing subjectivity³⁸, outside and against the system. Among other topics, they addressed the central issue of language; that is, on the one hand, the concept of the “original” work in the new printmaking practices³⁹ and, on the other, the (elusive) strategies of visual communication imposed as a result of military censorship; strategies whose resources often became a commonplace of graphic discourse. One of the most widespread was the representation of tethers, seals, adhesive tape and other elements used to close down or conceal and which, depending on how they were arranged, appeared to lock in the objects represented or, in other cases, these objects appeared to be breaking loose from such restraints. One example of this was the poster made by Héctor Contte for the *Club de Grabado* exhibition at *Cinemateca Uruguaya*, in October 1981.

But these resources also appeared in several of the monthly editions: Álvaro Cármenes’s silkscreen prints, in November 1982; Nelbia Romero’s in February 1983, and other pieces by Ángel Fernández, Beatriz Battione and Ana Tiscornia. A more “abstract” form also became general among these artists: that of alluding to the prevailing repressive system as well as to its imminent fragility by means of torn or cracked satiated stains, a motif which was repeated in the prints of Contte, Farber and Tiscornia, constituting an almost obsessive allegory of breakdown.

These instruments of representation did not actually become a style, but their obvious narrative nature stood out among the diversity of images that characterized the *Club's* editorial activity in the eighties. In addition, among this diversity it was also possible to observe the emergence of figurations which operated by means of high-contrast chromatic resources and a sharply formal definition⁴⁰, giving priority to the syntactic rationale of the poster. This tendency did not only develop at the same time as the cult of drawing, with a deliberate accent on gesture – Hugo Alíes, Claudia Anselmi, Domingo Ferreira, Enrique Badaró, Álvaro Cármenes, Fernando Álvarez Cozzi, Héctor Contte, among others – but also, towards 1980, included the *photoscreenprinting* matrix as part of the language of a new “lyrical figuration” of which, in those years, Óscar Ferrando was the mouthpiece⁴¹. All of these productions, which were made known in part through the monthly publications, became more widely known in 1983, when several events and exhibitions took place in celebration of the *Club's* thirtieth anniversary. No less significant, as the enhancement of thought related to the concept of imprint, printmaking and mass-production of work was the exhibition *De la huella al acto de imprimir* (“From imprint to the act of printmaking”) that *Club de Grabado* held at the Goethe Institute in October 1985.

In addition, the courses planned for adults⁴² on the basis of technical instruction – relief, intaglio and silkscreen – included, as from 1980, parallel sessions on “experimentation and training in plastic arts”⁴³. That same year, the *Club* renewed its contact with its members through a *Report to members* with a new format – largely due to the



BEATRIZ BATTIONE. SIN TÍTULO.
EDICIÓN 346, DICIEMBRE 1982. SERIGRAFÍA.

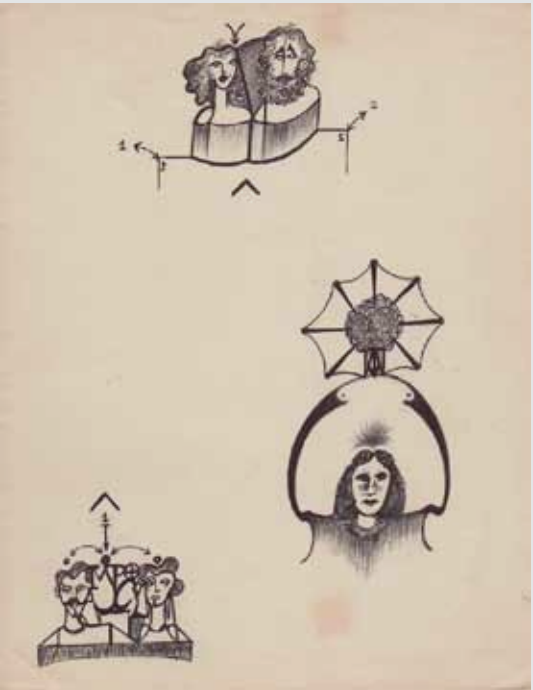
decisive intervention of Alfredo Torres – and in 1983, paper, format and design were changed once again, and interviews and opinion columns continued with regard to the situation of the institution and the prospects gradually opening up for the country’s social and cultural environment. After 22 issues, in April 1985 the first issue of the journal *Grafo*⁴⁴ appeared, with the purpose of attempting an editorial project on artistic subjects that went beyond issues which involved only the institution.

That was the year which saw the beginning of democratic liberalization, encouraging an increasing influx of artists and students, but on the other hand, giving rise to a radical change in the coordinates within which the activity of workshops and teachers had operated since 1974. When the walls of isolation and self-control that had shaped the internal structure for ten years collapsed, an agoraphobic institutional crisis took place, a mission crisis which affected the new political design of *Club de Grabado*, in the face of the multiplicity of possibilities provided by the new period the country was embarking upon.

Somehow, this situation made clear that the main object of the activities carried out by the institution until 1985 had basically consisted in making the internal structure coherent, favoring the construction of subjectivity by means of the production of images with specific technical devices and the mutual support of the group’s enclave. As from 1986, many of the members of the *Club* began to feel the demands of other unexpected social participation opportunities, and at the same time, the institution lost the *raison d’être* which had given it its principal meaning: that of constituting a deliberative enclave at the service of the micro-politics of groups of cultural resistance.

This sudden institutional inclemency led to a paradoxical crisis, a crisis due to an excess of possibilities which, in turn, led to a depressive crisis in the face of the sudden awareness of the lack of meaning of the organizational model that had prevailed up to that time. The general assembly of the members of the *Club de Grabado* began

to operate in a permanent session as from 2 October 1987, and its meetings continued until 7 January 1988, when the institutional project which was to govern the destiny of the *Club* in the future was decided by a majority of votes, and after extensive debate. Several reports were drafted by the contending parties during that period. Álvaro Cármenes’s report⁴⁵ dated 29 December 1987 underlined the financial aspect as a basic element for any institutional project, and described the extent of social isolation, the lack of resources and the internal disintegration which had been reached. In this respect, his structural criticism was aimed at what he considered to be the internal hierarchical stratification constructed throughout the dictatorial period: “After going through several stages in its history, CGM has reached a point of stagnation and lack of definition in its objectives, which conceals differences in personal and collective interests. (...) As a result, the group of people who have been the institution’s driving force has eroded (...), all activities have stagnated (...), structures have become immobilized, which has favored the formation of watertight compartments...”⁴⁶. According to Cármenes, these compartments were related to the polarization of, on the one hand, an “upper class”, which comprised the intellectual leaders – “thinkers or ideologues” – and, on the other, an “undefined mass of workers” who carry out “demeaning” tasks. Between these extremes were the artists, who tended to concern themselves only with their exhibitions, “without taking any interest in the institution’s other activities”. As a result, “there are no open channels for the genuine inclusion and participation of people outside the institution, which appears to be in their eyes (very rightly), a closed group”. In addition, Cármenes again suggests as an objective, the purpose which set the tone of the sixties: “(...) the artistic and cultural transformation of the environment, with the principal objective of educating the sensitive and critical awareness of individuals in order to develop their potential as free men; that is, free thinkers”. All of this was within the framework of an updated vindication of classic *associational* culture and the specific practices of the production of multiple issues of images as a mission of the institution: “The CGM reiterates that its fundamental activities lie within the field of printmaking, the systems of printing and related arts (...) (as well as) within the field of graphic design (...)”.



ASAMBLEA PERMANENTE DE CLUB DE GRABADO.
DIBUJOS DE ÓSCAR FERRANDO EN NOTAS DE REUNIÓN AP 1987.
ARCHIVO O. FERRANDO



ENRIQUE BADARÓ. “RETRATO PSICOLÓGICO DE GLADYS AFAMADO”.
TINTA (BIROME) SOBRE PAPEL 15 X 11,5 CM. 1982.

In fact, Cármenes’s report represented one of the two currents of opinion which were in opposition to one another: one that was advocated mainly by Óscar Ferrando, Beatriz Battione, Ángel Fernández and Héctor Contte. The other report was sponsored by Ana Tiscornia and Nelbia Romero and contained an account of the existence of a “new social and political reality (...) in many ways opposed to that which was planned and provided for during the years when our Independent Cultural Institutions were created,” owing to which “the ageing of the constitutional structures these institutions provided themselves with for their operation” was observed. This report agreed with the previous one regarding the existence of an internal process of erosion, the stagnation of activities, a gradual breaking up among the members and an obvious vacuum with regard to the final objectives of the institution. The reports also coincided, in general terms, with regard to maintaining the membership system and the “independent” cultural policy which should be implemented in opposition to the predictable governmental cultural policies related to the neoliberal mercantilist rationale, “to the detriment of the role of art as the creator of critical awareness”. The essential point of disagreement was not to be found in these general aspects, but in the conceptual limits of the artistic activity to be developed by the *Club*.

The allegedly outdated idea of “taking art to the masses”, on which was based, to a great extent, the choice of the techniques of printmaking for the popular distribution of “mass-produced art” during the fifties and sixties, now led to the possibility of thinking about a *Club de Grabado* willing to join the complex process of reinstitutionalizing the cultural field, free of any prior ties to specific technical methods. In this regard, the Romero/Tiscornia report maintained that: “The CGM’s essential activities should be concerned with the development of the visual arts, the promotion of training in plastic arts and graphic design (...) this does not imply dismantling or abandoning the technical aspects we have achieved so far”.

This position caused friction with those who wished to implement, in view of the new political circumstances, the updating of techniques and methods, but strictly within the field of “graphic arts”. The disagreement was resolved by means of the elections held on 7 January 1988, which led to the resignation of Ana Tiscornia and Nelbia Romero as the promoters of the position which was defeated by one vote⁴⁷. In fact, there were no successful and defeated projects, but rather an internal disengagement which was foreseeable as the inevitable outcome of a crisis with no possible emergency solutions. The appointment of the new Board of Directors took place within the context of a fleeting revival of the relationship between the *Club de Grabado de Montevideo* and the *Núcleo de Gravura de Porto Alegre*, in Brazil, although in 1989, any expectations that these international relations would prosper beyond the exchanges which then took place were dispelled.

After that time, the institution failed to become stronger; on the contrary, the process of deterioration continued and worsened with each successive withdrawal – for a variety of reasons – of its principal historical protagonists. In 1990, Álvaro Cármenes⁴⁸ left, in 1992, Óscar Ferrando, and in 1993, Héctor Contte abandoned his sporadic contributions to the monthly publications. Towards the middle of the decade, no artists or teachers remained in the institution who had had any significant leading role during the eighties. Those who continued to carry out tasks there not only lacked any politico-ethical program in the institutional sense, but kept up the publication of prints and calendars and continued to offer some of the courses together with what constituted their essential *raison d’être*: the private company *Grabados SRL*, a commercial enterprise whose bankruptcy around 2004 led to the disappearance of records⁴⁹, the sale of all existing prints and printmaking tools and, to cap it all, the court-ordered auction of the building.

Beyond the circumstances and individual responsibilities in connection with the disappearance of the institution’s historical legacy, this ending can inevitably be put down, not only to the decadence and transformation of the classic *associational* culture⁵⁰, but also to the general critical context of the dismemberment of the cultural field, threatened by corruption, large and small, and deeply affected by the transformations imposed by the neoliberal rationale whose results made themselves felt radically in the first decade of the new century.

The author thanks Oscar Ferrando for his invaluable collaboration.

GABRIEL PELUFFO LINARI. Graduated as an architect from the *Universidad de la República*. He is a researcher in Uruguayan and Latin American History of Art and has published and taught courses and seminars, in Uruguay and abroad, as from 1985. Books published: *Historia de la pintura uruguaya*, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, *El oficio de la ilusión*, *Arte e industria en el Novecientos* (“History of Uruguayan Painting”, “Landscape in Uruguayan Art”, “The Craft of Illusion”, “Art and Industry in the 1900s”). He is a full member of the National Academy of Letters (Uruguay) and a corresponding member of the Fine Arts Academy of Buenos Aires. He has been the director of the Juan Manuel Blanes Municipal Museum since 1992. He was a teacher at the *Club de Grabado de Montevideo* between 1980 and 1985.

Notes

1. Alexander Kluge and Oskar Negt, Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere (in a translation into Spanish), in Paloma BLANCO et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-273.

2. Created on the basis of the editorial nature of art as a presumption of popularity, the *Taller* gave rise to a pole symmetrical to muralism; that is, which coincided with it in its proposal regarding the public propagation of art, but opposed to it as to resources, scale and in the fundamental significance which in printmaking is given to the double concept of public circulation on the one hand, and the private use of an image on the other.

3. Regarding direct points of reference, the work which the theatrical institution *El Galpón* (through Blas Braidot) had already carried out in Montevideo for its own system of members should be taken into account when considering the support it provided for the statutory establishment of *Club de Grabado*.

4. Carlos Fossatti. *Club de Grabado, una institución independiente* ("Club de Grabado; an Independent Institution"), Montevideo, 1966.

5. *Club de Grabado de Montevideo, Nuestros propósitos* ("Our Aims"). A tri-fold brochure which also contains the rights and obligations of members, aspects of the work carried out and plans for future undertakings, June 1956, Montevideo.

6. Justo Pastor Mellado, *Editorialidad y campo crítico* ("Editorialism and Critical Field"), II Trienal Poli/Gráfica de San Juan, Edit. Metales Pesados, Chile, 2009.

7. Carlos Fossatti, op. cit.

8. The *Taller de Artes Gráficas* (a graphic arts workshop) was installed in May 1964. As from June of that year (with Newsletter Nº 2) it took over the publication of the *Club's* bimonthly newsletters and in 1965 published the *Club de Grabado's* first calendar, for 1966.

9. Carlos Fossatti, op. cit.

10. *Club de Grabado* Newsletter Nº 21, April 1970 (archives of Óscar Ferrando).

11. *Club de Grabado* Newsletter Nº 26 (July 1972) contained an editorial entitled *Por qué somos antifascistas* ("Why we are anti-fascist"), a political declaration which situated the institution decisively against the imminent military coup d'état and against the escalating violence which foreshadowed State terrorism (archives of Óscar Ferrando).

12. In most of González's graphic work (particularly in the series on "the brides") there is an intention to make femininity problematic in political terms by repressing the metaphorical devices of sensuality, while Afamado, to the contrary, depolitizes femininity by means of a formal strategy which aspires to sublimate it. However, both printmakers – to whose work is added most of Miguel Bresciano's production – constitute an aesthetic front which is very characteristic of *Club de Grabado*, particularly between 1968 and 1973. In addition, these artists received distinctions in the international competitions of Havana. I use the neologism "imagology" (borrowed from the new terminology of computerized and nuclear medicine) in the sense of a "universe of images", in order to separate this concept from that implied by the classic term "iconology", which refers to the symbolic study of images according to the analytical practices derived from the school of Aby Warburg.

13. The first drawing in the *offset* technique was an illustration of political denunciation produced by Luis Pollini (Edition Nº 208, June 1971).

14. The first time the so-called Joint Forces confiscated material and arrested artists was in December 1973 (see Gladys Afamado's account in this publication).

15. The celebrations eventually took place at *Teatro del Círculo* (owing to the closure of *Teatro El Galpón*) and included a theatrical appearance by Maruja Santullo, Enrique Guarnero and Alberto Candeau, who performed Florencio Sánchez, and musical recitals by *Los Eduardos*, Carlos Benavidez and Pajarito Canzani.

16. Although this was the dominant strategic position, there were isolated thinkers who took the opposite view. Such is the case of Amanecer Dotta, who wrote an article in *Club de Grabado* Newsletter Nº 16 (April 1967) entitled, *De lo que nos queda por hacer* ("What remains to be done"), in which, among other things, she stated: "Let us banish that petit bourgeois mentality of taking our work to the people. We are within the people themselves..." (archives of Óscar Ferrando).

17. *Club de Grabado de Montevideo*. Archives of the Juan Manuel Blanes Municipal Museum, Montevideo.

18. The First National Graphic Arts Competition earned the following note of thanks from the *Club de Grabado*: "to the Union of Plastic Artists of the GDR and to the Embassies of Italy, Bulgaria, Holland, Yugoslavia and Peru, as well as *Galería 'U'* of Montevideo, and Mr. Enio Collazo". At the second competition, a grant to visit Italy was awarded (won by Miguel Fabruccini) and at the third, a grant to visit the De Vincenzo workshop in Buenos Aires (obtained by Héctor Contte). The exhibitions for the 4th to 6th Competitions (1979) were no longer held at the *Club's* headquarters, but at the Italian Cultural Institute, which undertook to cover all expenses. Newsletters of August 1974, August 1975 and December 1975 (archives of Óscar Ferrando).

19. The tribute to García Lorca consisted in a recital by *Grupo 68* (led by Carlos Aguilera) while that to Vallejo was a conference by the poet Ida Vitale with performances by Nelly Goitíño, Roberto Fontana and Alberto Sobrino. They were held on 11 and 12 May, respectively.

20. *Twentieth Anniversary of Club de Grabado de Montevideo. Inauguration of new headquarters*. Typewritten program of events, *Club de Grabado* archives at the Juan Manuel Blanes Municipal Museum, Montevideo.

21. In December 1970, an exhibition of Cuban posters and prints was held at *Amigos del Arte*, organized by *Club de Grabado* and sponsored by UAPC. In July 1972, an exhibition of contemporary Polish posters was held at *Subte Municipal*, in Montevideo. To this should be added the presence of the journal *Polonia*, which had profound effects on the country's graphic artists.

22. In Newsletter Nº 23 (September) there is an account of a teaching program in the *Club de Grabado* school which gave pride of place to typographic design, with exercises in "font composition" and with a final team project which consisted in producing a dossier of prose or poem prints (the archives of Óscar Ferrando). This line of work was to derive renewed vigor from the Illustrated Stories Competitions which were organized between 1978 and 1981.

23. Together with Ferrando, Beatriz Battione and Marta Restuccia joined the *Club de Grabado* in 1974, while Nelbia Romero left the institution, to rejoin it two years later.

24. In 1976, the members of the Board of Directors were Arón Vandel, Rita Bialer, Leonilda González, Rimer Cardillo, Óscar Ferrando and Jorge Sande.

25. González left the country that year, and Cardillo kept up his private workshop outside the *Club de Grabado* until 1979, when he moved to New York.

26. In 1977, there was a *Club de Grabado* exhibition at the Art Museum of Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brazil), and the following year, *17 grabadores gaúchos* ("17 *Gaúcho* Printmakers") showed their work at *Club de Grabado* in Montevideo. In 1978, a *Club* exhibition was held in Santo Domingo (Dominican Republic) and later in *Partes de Medellín* Gallery (Colombia), with the participation of Nelson Avdalov, Salomón Azar, Beatriz Battione, Héctor Contte, Óscar Ferrando, Horacio Gómez, Melquiádes Jater, Washington Reherrmann, Marta Restuccia, Nelbia Romero, Ana Salcovsky, Alejandro Silveira and Alejandro Volpe. In the same year, an exhibition of the work of *Taller De Vincenzo* of Buenos Aires was shown in Montevideo. In 1978, within the framework of the CGM (*Club de Grabado*)'s 25th anniversary, the Club also exhibited the work of Virginia Acosta, a Brazilian artist who lived in Rio de Janeiro. In 1979, a *Club de Grabado* exhibition was held in the premises of *Cinemateca Uruguaya*, and later that same exhibition travelled to the town of Colonia. The work of Gladys Afamado, Claudia Anselmi, Beatriz Battione, Álvaro Cármenes, Héctor Contte, Mario D'Angelo, Gerardo Farber, Óscar Ferrando, Melquiádes Jater, Ana Nuño, Mabel Pérez, Marta Restuccia, Nelbia Romero and Alfredo Torres was shown.

27. The last and most celebrated of the contracted printers was *Artegraf*, the property of Nicolás (Cholo) Loureiro – one of the *Club's* five founders – and of Hugo Bolón. When the *Club de Grabado* Publications Workshop was established in the attic of the old house, Bolón's printing house was used only for offset printing. In its early stages, the Publications Workshop was devotedly tended by Mabel Pérez, and as from 1980, when silkscreen printing began to be used for most of the material, by Jorge Figueroa.

28. In the early eighties, Ana Tiscornia also cultivated matrix-making by means of bricolage and molding, working with mixed artificial plaster-based stone matrices.

29. *Club de Grabado* Newsletter Nº 2, June 1964 (archives of Óscar Ferrando).

30. Cass R. Sunstein, *Republic.com: Internet, Democracy and Liberty* (in a translation into Spanish) Barcelona, *Paidós*, 2003; 78. 222 pp.

31. Claudia Anselmi, Elbio Arismendi, Enrique Badaró, Álvaro Cármenes, Mario D'Angelo, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Ana Nuño, Mabel Pérez, Ana Tiscornia and several others who joined in the following years.

32. These were, mainly, Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Ana Tiscornia and Alfredo Torres. Peluffo and Tiscornia joined the *Club* in 1980, while Larnaudie and Torres had done so around 1977.

33. The fact that Enrique Badaró, who also worked in stage design, joined the *Club* and that several *installation* artists were also members, led to questions being posed regarding real space and the problems representing it entails. The *Axioma* group was constituted by Onir da Rosa, Álvaro Cármenes, Gerardo Farber, Ángel Fernández and Alfredo Torres, while *Retinas* – created in 1985 – was constituted by Ingrid Ahlig, Cristina Casabó, Carmen Catalá, Marineta Montaldo, Sita Muhehlhein, Laura Severi, and as from 1987, Susana Olaondo. Most of these individuals attended the institution's courses and meetings frequently.

34. For a time, Ana Tiscornia, Olga Larnaudie, Claudia Anselmi and members of Retinas attended Fernando Andacht's courses on Semiotics and Sandino Núñez's Philosophy courses. Óscar Ferrando also occasionally attended some of Andacht's lectures.

35. *Fossatti x once + Fossatti*. With the participation of Gladys Afamado, Claudia Anselmi, Alicia Asconeguy, Enrique Badaró, Beatriz Battione, Álvaro Cármenes, Óscar Ferrando, Ana Nuño, Nelbia Romero, Ana Tiscornia and Alfredo Torres.

36. In a plebiscite held in1980, the civico-military government lost the opportunity of reforming the Constitution, through which it had intended to perpetuate its place in power.

37. An alliance which Óscar Ferrando, in a further display of his characteristic sense of humor, called "Cincelcur" (*Cinemateca, Circular, Club de Grabado*), in an allusion to a brand of adhesive tape.

38. Félix Guattari and Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* ("Micropolitics. The cartography of desire"). Tinta y Limón, Buenos Aires, 2008.

39. In Newsletter Nº 3 (second period), of January-February 1981, the editorial was devoted to the problem of the new printing techniques, the predominance of drawing and the need to overcome the old myth of the woodcut print. Among the 1981 notes I preserve in my personal files with regard to *Cinemateca's* exhibition, this one asks: "What exhibitional concept brings us together: the object as an allegory of mass-production techniques, printmaking, or merely printing as a 'trace' even though it may be a monoprint? Is the conceptual nature of the proposals more important than their roots in the technical crafts of reproduction? (...)".

40. In fact, the first monthly published print which mixed drawing with other types of visual impact signs (crossed-out items, stippling, markings in diagonal strips) was a silkscreen print by Mabel Pérez (Issue Nº309, November 1979).

41. To examples such as *Demolición* ("Demolition"), a silkscreen print of February 1980, *Volar no es sólo de pájaros* ("Flying is not only for birds"), of 1981, or an untitled print he made in September 1982, were added the publications of 1983, which include *Pirañas por años* ("Piranha for years") (from the mouths and fishes series) and others published up to 1987.

42. There were also courses for children and teenagers taught by Nelbia Romero, and after she resigned in 1988, by Claudia Anselmi up to and including 1991.

43. The relief printmaking workshop was taught by Nelbia Romero, intaglio by Héctor Contte, and silkscreen printing by Óscar Ferrando. Gabriel Peluffo and Ana Tiscornia were in charge of the courses on Experimentation and Training in Plastic Arts. Towards the end of that period, Fidel Sclavo and Mario Sagradini (for the First Year courses) and Enrique Badaró (the Second Year courses) also joined the group of teachers. Between 1986 and 1989, several young people who later continued in their respective artistic fields attended the courses and/or made publications. Among them were Claudio Bado, Patricia Bentancur, Fernando de Souza, Inés Olmedo, Mónica Packer, Fidel Sclavo, Ariel Seoane, Cecilia Vignolo and Gustavo Wojciechowski.

44. Gerardo Farber and Ana Tiscornia were responsible for the journal for the two years it appeared (eight issues, up to November 1987). In June 1988, *Grafito* was published, in the guise of a new *Club de Grabado* newsletter, under the leadership of an editorial team coordinated by Óscar Ferrando (four issues appeared, up to October 1989).

45. At that time, *Club de Grabado* had obtained a considerable number of lithography stones which were no longer used and had belonged to an old printing press in the area of Parque Rodó. Álvaro Cármenes took the initiative and installed a lithography printing workshop and made it work, on the basis of these materials.

46. All of the documents transcribed below belong to the personal archives of Óscar Ferrando.

47. Ángel Fernández, Beatriz Battione and Héctor Contte voted in favor of the current of opinion led by Álvaro Cármenes and Óscar Ferrando. Claudia Anselmi and Mónica Packer voted in favor of the position advocated by Nelbia Romero and Ana Tiscornia. Romero and Tiscornia tendered their formal resignations in mid-January. The artist and collaborator Marineta Montaldo also withdrew. The newly elected Board members were Álvaro Cármenes (Secretary General), Beatriz Battione, Gerardo Farber, Ángel Fernández, Óscar Ferrando and Mónica Packer. (*Grafito* N° 1, June 1988).

48. One of the last significant activities carried out by Cármenes in the *Club* was the organization of the First International Printmaking Meeting of Montevideo, which took place in the National Visual Arts Museum in late 1988, with the participation of printmakers from Brazil (particularly noteworthy was the presence of *Núcleo de Gravura*, founded in 1984), Argentina and Uruguay. That same year there was a CGM exhibition at the Art Museum of Rio Grande do Sul, and Óscar Ferrando taught courses at the *Atelier Livre*. In 1989, Álvaro Cármenes and Óscar Ferrando were invited by the Municipal Cultural Secretariat to teach courses during the Third Art Festival of Porto Alegre, which was held at the *Atelier Livre da Prefeitura*. Ferrando, who had also been invited to take part in a round table on the Festival on *Bandeirantes* Channel, took the opportunity to take part in the First Latin American Meeting on Plastic Arts, organized by the department of culture of the state government of Rio Grande do Sul (in which Gustavo Alamón, Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Nelbia Romero and Ana Tiscornia also participated). It was the last time that the *Club de Grabado de Montevideo* was institutionally present in Rio Grande do Sul – with the participation of Ferrando.

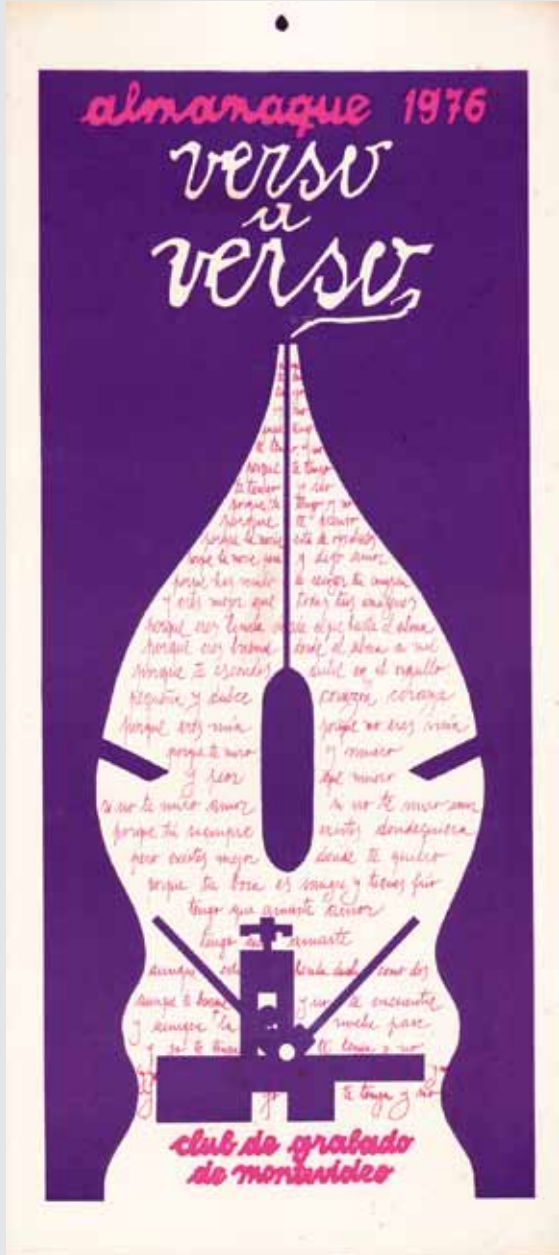
49. The records of minutes since 1953, as well as other material of immeasurable testimonial and artistic value.

50. Towards the late nineties, the theaters *El Galpón* and *Circular* set up a rescue plan for associationalism which, under the name “Spectacular Member” began to attract other theatrical, film, editorial and sports institutions and is at present a broad conglomeration which offers its members financial benefits under the motto “be a partner to spectacles”. Although it portrays itself as a reconstruction of “independent culture”, it is distinct from the historical features of this field, since no further interactive link is attempted with members beyond the one to be found on Facebook. This is the undeniable Debordian triumph of *The Society of the Spectacle*. Nonetheless, the text which presents “Spectacular Members” on the Internet attempts to revive the rhetoric of the sixties: “*Spectacular Member* finally proved that we were able to resist an economic crisis and an unprecedented cultural invasion. It was not easy to plead the case that new winds were possible, that the windmills were still there and that we had plenty of *Rocinantes*”.



ALMANAQUE CGM, 1966. PORTADA.

ALMANAQUE CGM, 1976. VERSO A VERSO, POETAS URUGUAYOS. OSCAR FERRANDO. TEXTO MANUSCRITO NO IDENTIFICADO. MARIO BENEDETTI. GLADYS AFAMADO, MAROSA DI GIORGIO, BEATRIZ BATTIONE, SARA DE IBÁÑEZ.



CLUB DE GRABADO INTERVIEWS

User’s Manual

BY PABLO THIAGO ROCCA

The following as yet unpublished pieces have evolved from a series of research studies, which together cover a period of approximately seven years. They are part of a variety of projects; some of them were commissioned by institutions (a Leonilda González catalog for the 2006 Figari Award, the Anheló Hernández 2008 retrospective exhibition, articles for the press – written and broadcast – and this publication), but they also arise out of personal curiosity and empathy, according to no prior plan. The media on which they were recorded were equally diverse: taped interviews, correspondence by means of letters and e-mails. Needless to say, the choice of artists does not aspire to be complete and represents barely a minute fraction of the hours on tape, and missives and messages received. This compilation, therefore, does not attempt to provide a general view of CGM (Club de Grabado) nor to constitute a revealing condensation. It may be possible to consider it as the different “states” of the same matrix that needs to be intervened time and again until it reaches a purified form. These “states” – diffuse, absolute, dark or colorful – according to one’s perception, are based as much upon the words of CGM’s leading figures as of those who took part on the sidelines, whose passage through the Club contributed a disparity of nuances and textures. In printmaking, the group dynamics of the creative process is more emphatically apparent than in any other field of art: these interviews are no more and no less than this dialectical phenomenon, which does not conclude with the final answer, but flows on through the dimension of collective memory and reflection.

1. Choosing paper and inks

“When we returned from Paris, four or five of us had become great friends. I remember that Susana Turiansky said: ‘It would be great if we could all have a workshop together’. That was in August, and in September or thereabouts, we were walking along 18 de Julio, and she said: ‘Look at that, how odd!’ We went up and it was the Río Branco workshop, where the *Paul Cézanne* group had been operating: they had left and the place was empty. But the workshop was gorgeous. We rented it at once. That was in 1950. *Club de Grabado* was established right there, in ‘53.”

Leonilda González

“The connection was through the *Escuela* (School of Fine Arts)... I was working nearby, in an import trading company. One day I dropped in, on another I stayed, and then I was having meals with them and began to blend in. I remember when the first attempts at a *Club de Grabado* began. Then Susana (Turiansky), Cholo (Nicolás) Loureiro and I undertook a fabulous journey, from Montevideo to Baía (de Todos os Santos) by bus, visiting all of the printmakers’ guilds. The first was in Porto Alegre, to which Vasco Prado belonged... I no longer remember now... but there were many, mainly woodcutting printmakers. There was one printmaker, Fayga Ostrower; she was brilliant at metal etching. But they mainly worked on woodcuts. They had already made contacts; I was very much on the sidelines in that respect. They were already considering – particularly Leonilda (González) and Susana – setting up the *Club de Grabado*. I wanted to visit Baía, so I went off on my own. They (Nicolás and Susana) stayed in Rio and then we all came back together. Well, after acquiring all that background of knowledge, they founded the CGM with Leonilda. Also in that founding group were Héctor Tosar’s sister, Beatriz, and Aída Rodríguez, who were both architects, but they connected up with *El Galpón* and there they began to do stage design, and Cholo started working with the puppets at *El Galpón*.”

Octavio Podestá



ALFREDO TORRES, ENRIQUE BADARÓ. GALERÍA CINEMATECA.

“According to the first print I have, I was a member of *Club de Grabado* as from March 1966. I taught History of Art at the *Club* School on Buenos Aires (a street) and among the group of students was Nelbia Romero. That was 1968 or ‘69. Before that we had done a long interview with Leonilda (Alfredo Torres and I) about CGM for *El Popular*. Within the institution, I began to work there when it was no longer possible anywhere else, in politico/cultural terms; it made no difference to me. My tasks: a bit of everything. I judged competitions, taught at the School, was a member of the artistic committee together with Gabriel Peluffo and Pinkie (Beatriz Battione), gave opinions and wrote items for catalogs, and many of the articles in the newsletters. I spent the dictatorship in the *Club de Grabado*; it was a place for resistance and friendship.”

Olga Larnaudie

“I was attending the *Escuela Nacional de Bellas Artes* (National School of Fine Arts); I wanted to learn printmaking with (Luis) Mazzei but at that time everyone wanted to learn from him. So he told me: ‘Hilda, if you want to learn, your best bet is *Club de Grabado*’. That was around 1964 or ‘65, before I went to Europe. I had a German

teacher, Delia Pick. The *Club* was operating on 25 de Mayo (a street), in an apartment building where Leonilda and (Carlos) Fossatti lived. I remember several of my comrades, Glauco Capozzoli (I already knew him from somewhere else), Homero Martínez, Gladys Afamado, Luis Solari who sometimes contributed, Rimer Cardillo, Miguel Bresciano, Nelbia Romero, Óscar Ferrando. And also some like Tina Borché, Gloria Carrerou... I wasn’t terribly taken with what they were doing in artistic terms, but they had good technique (...) Well, I made monthly prints, I took part in two or three of the calendars, and also in an exhibition, which was taken to Chile; I was a graphic artist for the *Club*. The CGM had a very attractive form of operating; all of the work was exhibited and everyone spoke and gave their opinion, and the negative and positive aspects of each print were discussed. It was a technique I later applied in the plastic arts workshop of *Colonia Etchepare*, the psychiatric hospital, because one day I realized my vocation was teaching... In 1968 I had my son and so I eased off with the *Club*, but I continued to contribute sporadically.”

Hilda Ferreira

“I still hadn’t met Leo (Leonilda González) or almost anybody else. Around 1964 or ‘65 there were problems with a municipal exhibition and the unionized artists and the others (me) began to protest and we occupied the *Subte* (a municipal exhibition area). There was Leonilda, a very active member of the union, with the *Club de Grabado*. I approached them so I could be among them, the ones who were always dissenting. I also wanted to give them my support, so I joined them as one of the *Subte* occupiers... What a time that was! We did shifts. There I met Leo and it was then that she invited me to join the *Club*. At that time the CGM was very well thought of as a disseminator of printmaking. Naturally, I accepted. By 1965, I was already a member of the *Club*, and I was still doing my black and white prints (...) I noticed that Leonilda would single me out as a printmaker, she was very supportive. She’d ask me to cooperate somehow and my way was through printmaking.”

Gladys Afamado

“CGM had three very distinct stages. In the beginning, the chronicle of a group of artists who left painting for a multi-copy technique, which represented quite a split within our circle, opposed to the élite of painting. That stage was very important; I only experienced its closing moments. But I do want to say that it was coherent, because *Club de Grabado* was formed by artists. Then they began to set up working committees... but most of them were artists. People like Anhele Hernández, María Carmen Portela; like Bresciano, spent time there. Some were truly brilliant, such as Fossatti, Bresciano; Leonilda followed on with her gray shadings, an interesting personal experience. Still, everything began to disintegrate because of the splits that occurred on account of Leonilda’s leadership, because of confrontations. Nobody mentioned having any problems with Fossatti.”

Nelbia Romero



RIMER CARDILLO, ÓSCAR FERRANDO, NELBIA ROMERO. 13ª FERIA DE LIBROS Y GRABADOS, 1972.

“My connection with the *Club* was preceded by my participation at the *Feria Nacional de Libros y Grabados* (National Books and Prints Fair) in 1967, through the *Salon del Poema Ilustrado* (Illustrated Poem Exhibition), which existed until 1970. I liked the idea very much because I wrote (semi-concealed) poems and this enabled me to combine plastic art with poetry. I met Leonilda at that time (I didn’t know her well, merely as a judge at some of the exhibitions where I received my first ‘awards’). In 1971-72 I had my own stand and became friendly with (Rimer) Cardillo, who encouraged me to join CGM in its intaglio workshop (metals), because there was a great similarity between my style of drawing and the techniques of etching, drypoint, and so on. That was how I joined CGM, when they opened the new house in 1973, as a student of Cardillo’s. The following year I was appointed his assistant in the intaglio workshop. At that time he was the only teacher and was in charge of the two workshops they had: relief (particularly woodcutting) and intaglio. This was my first paid job at CGM and as from then I became more involved in its activities.”

Óscar Ferrando¹



ÓSCAR FERRANDO Y NELBIA ROMERO EN EL CGM , 1984.

2. Sketch and transfer

“The Brazilians (of the Porto Alegre printmakers’ guild) had very few members and charged a lot. In Uruguay there was a comfortably-off and cultured middle class, while with them it was either very poor or very wealthy. We adopted our own style, with the experience of the independent theaters: they had undertaken a form of working with the people and had got members by going from house to house. *El Galpón* was created like that, house by house, even before the theater was built. And we got 50 members even before we made the first print. The middle class was very receptive and supportive with regard to culture... we used to join everything. I remember when *Aquí Poesía* (“Poetry Here”) was published, they brought out one little book a month. That was a time when we were able to get something out, now we wouldn’t be able to... Also among the founders were Susana Turiansky – the only one of the printmakers who had studied at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* – and Loureiro, who later devoted himself to *El Galpón* theater. When Cholo left, we looked around for others and that’s when Glauco Capozzoli and Antonio Lista appeared. We went to Mercedes looking for (Fernando) Cabezudo, who had a stack this high of linoleum prints and he loved the idea. All of the young people loved it. Later we were able to get Mazzey; he provided essential and enthusiastic support.”

Leonilda González

“We made print runs of more copies than we needed for the members, so that we could keep them, and sell them. I have that number of members (two thousand five hundred) in my head as being closer to reality. Even now; the house on Paysandú (a street), which unfortunately was lost, that house cost a lot at the time, and we had to fix it up and so on and well, thanks to the fact that the *Club* was able to be self-sufficient because of its members (...) At one time I was on the Board of Directors. The School was my responsibility and then it began to expand, outsiders began to attend. It was Luis Mazzey who invited me to the *Club* and then I got to know all of the people there: Leonilda González, Tina Borsche,

Rita Bialer, (Octavio) San Martín, Homero Martínez... later I invited Óscar Ferrando and then Nelbia Romero came; she had been a comrade at (the School of) *Bellas Artes*, Ana Tiscornia, Gabriel Peluffo, Alfredo Torres joined (...) The climate at the *Escuela de Bellas Artes* was a ferment of opposing political currents such as communists, socialists, anarchists, independents. There was a great deal of friction and confrontation. Things at the *Club* were more uniform, it was dominated by Marxism, by people who belonged to the Communist Party. But the CGM had one special feature, it was quite open. Although, for example, there were invitations to attend political meetings, people were invited to contribute who had nothing to do with that line of thought; Solari, for example, who contributed monthly prints, or (Antonio) Frasconi, or other artists.”

Rimer Cardillo

“I began, at the invitation of Leonilda González, working as a theoretician in some of the courses and, particularly, as a mere giver of opinions at the assemblies held in order to decide about the *Club*’s pictures for the monthly publications and calendars. Later on, in response to Nelbia Romero’s challenge and as a way of showing her that a critic is not necessarily a frustrated artist, I decided to try being an artist. It so happens that I had always done a great deal of drawing in secret, and occasionally, painting. Some of my work appeared in the monthly publications, in the calendars. I began to take part in exhibitions and competitions; I even managed to get a couple of awards. Finally, encouraged by new accounts of what was going on in the world, which in Uruguay was being promoted by groups such as *Octaedro* and *Los Otros*, together with other members of the *Club*, we decided to form *Axioma*. In the group were Ángel Fernández, Álvaro Cármenes, Gerardo Farber and I, all of us members of the *Club*. From outside came José Onir da Rosa. We began to work with objects and installations. Progressively, owing to our form of working, to a kind of opposition from other members, we began to feel a kind of estrangement with regard to the *Club*. In fact, we only received support from Gabriel Peluffo.”

Alfredo Torres



GABRIEL PELUFFO, ANA TISCORNIA, HÉCTOR CONTTE, CLAUDIA ANSELMÍ.

“I learned nothing about printmaking at the *Club*. I used to contribute my own thing. With Adolfo Pastor, at *Bellas Artes*, we covered all the techniques in a year. I devoted myself to linoleum. I did well right from the start, in terms of being accepted by artistic circles. In 1966, I was awarded a first prize at the *Salón Nacional* (National Salon), and in ’67 I got a mention in Havana. All with linocuts. Years later I experimented with silkscreen in Rimer Cardillo’s workshop. I made two, one was very elaborate, with many ‘passes’; they were all sold at a European biennial and I have none left, only photos. After a good many years, in 1985 I attended a postgraduate workshop on Printmaking Techniques with Metal, at the *Museo de Artes Visuales* (National Visual Arts Museum), with David Finkbeiner, from New York. But I carried on working with linoleum, which was my thing.”

Gladys Afamado

“I joined as a student in 1979 and that same year I became part of the graphics workshop, making illustrations and prints for the different publications the *Club* brought out. I did that for eleven years, until I left in 1990. Also from 1979, I began participating continuously in the exhibitions organized by CGM. I became more and more involved in its activities and in 1986 I was elected to the

Board of Directors, and I stayed on the Board until 1990. Also, from 1988 to when I left in 1990, I was elected Secretary General of CGM. At the same time, from 1986 to 1990, I was a teacher at the CGM School, and taught courses in art and printmaking. That was the context in which I set up the lithography workshop, which contributed one more technique to those the *Club* already had, besides constituting the only place in Uruguay where lithography was taught. It also hosted many Uruguayan artists who went there to experiment with the technique.”

Álvaro Cármenes

“In 1976, I introduced silkscreen as another workshop at the School, in addition to the traditional ones (relief and intaglio), and in ’79 we started the silkscreen publications workshop, which was always the responsibility of one of the students who had experience in the technique, helped by a few more, who took part in the arduous task of printing a thousand prints in three colors, hard manual labor. This work – which was paid – constituted a kind of precarious job opportunity, but the experience they acquired also made it possible for them to think of finding work outside CGM.”

Óscar Ferrando²



ELBIO ARISMENDI Y ANA TISCORNIA EN CINEMATECA , 1981.

“When I went to *Bellas Artes* I had no thought of printmaking, I didn’t even take advantage of Adolfo Pastor being there (...) Printmaking emerged together with the *Club de Grabado* idea, which arose from an experience the Brazilians were involved in. They had a *Club* in Porto Alegre and I liked it so much I said: ‘This is my path, this is what I want’. And so right away we set up the *Club* here and I had to learn fast because we had to bring out the monthly print (...) And then I liked it; I loved the wood, and I never looked back.”

Leonilda González

3. Cut and counter-cut

“I belonged to the (Communist) Party, but that wasn’t particularly remarkable. At that time, all of the principal plastic artists and cultural actors were of the left. The right was hardly represented at all, except for two or three rather fascistoid individuals. I took part by contributing some work for the monthly distributions (...) There came a moment when they flooded the market with prints. There were prints by Leonilda, by Fossatti and by other *Club* people in every home. The decline set in gradually. They messed up when they began make offset print runs that weren’t even supervised by their authors, they were just reproductions. Later, during the last stage, they had no way of keeping up their premises.”

Anhelo Hernández

“When Leonilda returned from exile and wanted to go back to being the *Club’s* Director, she wasn’t accepted. An assembly was held to see how we were going to continue and I got angry because they wouldn’t let Leo back; it seemed to me that the *Club* was her work more than anyone else’s, I really stood up for her, but nobody took any notice. I believed that with Leo’s return, the *Club* would go back to being what it was when it had four thousand members, that they should let her lead.”

Gladys Afamado



II FERIA NACIONAL DE LIBROS Y GRABADOS, STAND DEL CLUB DE GRABADO, 1961.

“When we returned it was difficult for us to rejoin. There was a kind of jealousy among those who had suffered a lot because they had stayed here. Now I begin to realize that from the outside we didn’t know all they were going through; we realize now, with everything that’s coming to light, bringing to mind those fateful years. They used to tell us we’d had a better time of it. Probably, in terms of not being afraid – although there was another kind of fear – that there was no repression, that nearly everyone was able to get along, I don’t know why, but we were lucky; I think that when we Uruguayans leave the country, we have a certain quality that helps us get along, get help. (...) They all thought we’d had a better time. Probably; partly yes, but on the other hand, no; to have your country taken from you, not be able to return... I began to suffer from bouts of depression, I even thought about disappearing, because when I got to Peru they used to give you a visa for three entries ... but after that, what? Where could you go? (...) it was a question of jealousy... I found the doors of *Club de Grabado* closed to me. I was a member, I had kept up a correspondence and I had worked for *Club de Grabado* from abroad, and they made my life impossible until I said, ‘I can’t go back’.”

Leonilda González

“By 1987, it was evident to me that the time for resistance had ended, and that the role of the *Club* needed to be redefined for this new stage of the country and its culture. Discussions focused on whether to return to the idea of the original CGM or whether we should promote a new idea. I supported the idea of a new project. In my eyes it was clear that a time was approaching when computers and technological advances would be unstoppable and printmaking would become obsolete unless it joined this impending revolution. The *Escuela Nacional de Bellas Artes* was reopening with a program that was the same as the one it had closed with 15 years earlier; in my view, we had great opportunities with a forward-looking plan, but very few with the *Club’s* old agenda. But in the *Club’s* assembly, the position that we had to carry on in the same way won, so I resigned because I couldn’t see myself operating within something I no longer believed in, nor could I obstruct those who wanted to follow that route.”

Ana Tiscornia

“In the years before and after the end of the dictatorship, institutions underwent several upheavals. The *Club* was not unaffected by this. In the final years, people with a variety of interests began to join. This led to a point where questions arose as to whether to continue being a printmakers’ guild or whether to change direction towards other visual areas. This was the choice we faced. Finally, it was decided that it would continue to be a printmakers’ guild, which led to people who held the alternative view abandoning the *Club*. I stayed on for a few more years, but I was no longer able to continue taking part in the same way, because life in general in Uruguay was changing and with it, all of our interests and programs.

Beatriz Battione

“The difference I felt with all of them was that I always believed that art isn’t a series of specific techniques to be studied. It isn’t just going in and grabbing a gouge. To me it was introducing another kind of approach, of living experiences. During those really tough years of the dictatorship you couldn’t have people coming in off the street with all of their problems, teachers coming in from their fear... coming in and putting acid on a metal plate. I attempted to work on sensibility. I experimented in different ways. And that was fertile. And that first stage was fertile when painters chose to move towards printmaking, cutting the cost of a work of art and also trying to take instruction to the schools and to the workers’ movement. I don’t think that’s meaningless, but it’s different stages. The artist is a medium... I didn’t really buy what they used to say; that they were doing it for the People. Just like all of the independent cultural institutions, the *Club* was composed of middle-class people. Our members were elementary and high-school teachers, educated people, intellectuals. During the dictatorship there was a time when we had three thousand members. When it began to last longer than convenient, the numbers began to drop. Because, naturally, many of those people had to go into exile, were arrested, or died. Our numbers fell to nine-hundred members and that was when we reached an agreement with *Teatro Circular* and with *Cinemateca*. These were the fertile stages. Because we also received people who weren’t interested in printmaking. What were they looking for? They were looking for a place where they could still connect to plastic arts, because *Bellas Artes* was still closed and only the private workshops remained, some of them. The third stage was with the arrival of democracy: that’s when we got bogged down.”

Nelbia Romero

“The truth is we no longer had even our first motivations – those of Leonilda and the other founders – which had been valid for twenty years (from ’55 to ’75); they changed during the years of the dictatorship because of the expressive characteristics and options of the members and the environment. After 1985, there were two opposing approaches regarding how to continue, and this contributed to the departure of those who were still there. The final stage was the result of the desertion of the majority, and of the desire for personal gain – to the point of criminality – of a couple of the School’s former students.”

Olga Larnaudie

“The decline of the *Club* goes back to the start of the dictatorship (members who went into exile, who resigned out of fear, who were in jail or persecuted, and also because they objected to CGM’s new publications, which were a departure from the traditional woodcuts in black and white, after younger artists joined the *Club*). But the school was reorganized in ’76 and CGM became a gathering place for artists or those who aspired to be artists, and this led to being actively present in the country and abroad, with exhibitions. Paradoxically, the final decline began with the return to democracy. People found other places in which to carry out their activities, both artistic and political and social. Financial factors also played their part. Our income was dropping relentlessly and the old house was tumbling down about us. Eventually, the members of the *Club* divided into two currents of opinion: those who wanted to turn it into a plastic arts training center – headed by Nelbia Romero and Ana Tiscornia – and those of us who thought we should continue and update our direction towards graphic arts, led by Álvaro Cármenes, Héctor Contte and me. After a ‘permanent assembly’ in which several sessions were held between October ’87 and January ’88, and after a very close election, it was decided to continue along the line of graphic art. This led to the resignation of Nelbia, Ana and other artists, who had conditioned their stay to a change of direction.”

Óscar Ferrando³

“First of all we began to ask ourselves: how are we going to carry on with this? Are we going to keep sending out the same little monthly prints? No way. We had no money, which we needed to fix the house, which was falling to pieces... We thought of opening up the hatches, we invited Hugo Alíes to give talks, as a graphic designer, Mario Sagradini, to try (...) to broaden the concept of graphic design. In a word, to train graphic designers, to offer output that went beyond the usual little monthly print (nobody was talking of doing away with it, either). It wasn’t a proposal to set up a school; we barely had room for the workshops. We wanted to provide technological tools. That was the time of the photocopying boom, we wanted to buy a machine, but however we worked out our numbers, we couldn’t even afford to rent one... this was over twenty years ago. We were ahead of our times, because nowadays it’s not frowned upon to set up an institution with a background... If we had carried on we could well have entered into agreements with Primary Education with the XO’s and be working with computers. The point is, they were, and still are, very conservative. From that time, our lives opened up, so much so that Ana (Tiscornia) is now in New York and I’m still doing art, and the rest (those who stayed in CGM) did nothing further. This must mean something.”

Nelbia Romero



EXPOSICIÓN HOMENAJE A FOSSATTI, GALERÍA DEL NOTARIADO, 1981.

4. Print run and final printing

“We were independent in terms of aesthetics (referring to her partner, Carlos Fossatti). I did my thing and he did his. We didn’t attempt to influence each other, there was mutual respect. He was much more of an expressionist. Also, an excellent draughtsman. When he first joined the *Club* he hadn’t done much drawing, he’d had no chance in Paysandú (a town), where he was from. He just got to the *Club* and not even 15 days later, the first print he made, in linoleum, was published in the monthly issue. From then on he got his start, his career took off... I have hundreds of his drawings, hundreds, which I didn’t know about, because he used to do them when I was working, and he saved and saved them because he was very capable and had a tremendous sense of humor.”

Leonilda González

“After I began to write interviews with artists in 1970 for *Marcha*, the weekly, I had the opportunity of doing two or three articles about *Club de Grabado* (between 1970 and 1973), which enabled me to come into contact with Leonilda, Luis Mazzey (whom I also interviewed individually for *Marcha*), Bresciano (whom I visited several times in his home), Cardillo, and others. I already knew all of them personally from the cultural circles of the sixties. In addition, among the circles of the young people of the sixties, when we used to gather in cafés and see each other frequently at the *Feria Nacional de Libros y Grabados*, between 1965 and 1970, there were people like Óscar Ferrando, Hugo Alíes, Nelbia Romero, Nelson Avdalov, Jorge Satut, Beatriz Battione, Mingo Ferreira, Julio Garateguy, Walter Tournier, Ana Tiscornia and many others. Several of them already had connections with CGM, from the days when the *Club* had moved to the house on Paysandú (a street). I remember attending the event held on the first anniversary of the new premises, with a performance by the actor Juan Sobrino (*el Beto*) doing his tireless monologue by (Mario) Benedetti, and another by the poet Ida Vitale, who read poems by César Vallejo. My last visit to the *Club* before the coup d’état was to see the exhibition for the Printmaking Award, which had been won by Anheló Hernández. Then several years went by during which I had no contact with them, until 1980, when Ferrando invited me to take



MARIO D'ANGELO, NELBIA ROMERO, GLADYS AFAMADO, ÓSCAR FERRANDO, ÁLVARO CÁRMENES, PINKIE BATTIONE, GERARDO FARBER, MABEL PÉREZ, LILA GONZÁLEZ, ALFREDO TORRES, CLAUDIA ANSELMI, Y ANA NUÑO.

part in the gatherings that were being held there, and at the same time, invited me to take over some ‘teaching’ sessions with a group of young people who were completely lacking in any sort of training in plastic arts and had begun to go to class at the *Club*. Teaching and using the printing presses, were Óscar Ferrando (silkscreen), Nelbia (printmaking in general), Ana Tiscornia, who was experimenting with matrices made out of synthetic stone and other materials, Contte, Claudia Anselmi, who was just venturing into printmaking, Quique (Enrique) Badaró, Gladys Afamado, Pinky Battione, Álvaro Cármenes, Elbio Arismendi, Gerardo Farber, and I’ve probably left out several others (Floencia Flanagan was a child of fifteen who was working as a secretary). Around 1986, Mario Sagradini joined in order to teach, about the same time that I stopped going.”

Gabriel Peluffo

“The evaluation is positive; in my case, it was a place where I met many people who, beyond any agreements or disagreements we may have had, I remember with a great deal of affection and respect. During a dark period of the country, I found in CGM a light that helped me grow, and where I too attempted to contribute my share. Out of the many things we did, the one I remember as being the most meaningful

(because also at that time many people thought it was impossible to do without the necessary funds), was carrying out and organizing a sizeable exhibition of prints for CGM, with works from Argentina, Brazil and Uruguay, many of them in large formats, and displayed at the *Museo Nacional de Artes Visuales* (National Visual Arts Museum); a place that was always reluctant to acknowledge the CGM. In addition, printmakers from Brazil attended in person and we organized a round table in the conference hall of the museum itself, with the participation of two Brazilian printmakers, Olga Larnaudie, Rimer Cardillo and me. I believe this was the CGM’s last significant ‘roar’ before its final decline. Many of those prints were even donated to CGM by the artists themselves, and were among the property that was ‘lost’.”

Álvaro Cármenes

“The period when I joined the *Club* and the following years, were very special years. The *Club* acted as a beacon during those difficult years. People like Óscar Ferrando, Claudia Anselmi, Quique Badaró, Álvaro Cármenes, Gerardo Farber, Héctor Contte, Nelbia Romero, Marineta Montaldo, Cristina Casabó, Alfredo Torres, Ninie (Olga) Larnaudie, Lala Severi, Ana Tiscornia, Mingo Ferreira, Hugo Alíes, Gabriel Peluffo, Sagradini and so many others, made the experience very enriching, both at an artistic and at a human level, and I believe that among us all we managed to support one another and grow.”

Beatriz Battione

“The ‘chronicle of a death foretold’ begins there, when we proposed a change and were told: ‘You’re not going to change the name of *Club de Grabado*; over my dead body’. I resigned from the *Club* and said that’s the end. I spent fifteen years in there. If they thought they were so enlightened with regard to what they had to do with the institution, how can it be that – although they carried on conservatively doing the same old thing – they all left so soon (...) Only Óscar (Ferrando) was left to struggle on by himself... and when I heard he’d gone I said: ‘That’s the last straw!’ Then Peluffo called me one day, he was in a rage, and he told me what had happened with the house on Paysandú (it was for sale and had been occupied by squatters)...

Then those who had resisted the change hadn’t been capable of doing anything, how could they have just stood by motionless, as if condoning those who stayed on to the last, stealing from CGM? Over my dead body for a change that was necessary for the *Club*, or over my dead body and let them sell even the house? I don’t understand.”

Nelbia Romero

“The boundaries of printmaking were becoming very indistinct at that time and somehow the School was devising new plastic arts courses in order to shelter all of us who were walking along those very imprecise edges. That was the context in which I began my activities as a teacher. We created some courses on plastic arts experimentation together with Gabriel Peluffo and Nelbia Romero. That was a very interesting time for me, and I learned a great deal. At the same time, we had implemented a system for selecting the monthly prints, the calendars and also our participation in exhibitions and the works we sent, consisting in open and collective critique, which for me was extraordinary.”

Ana Tiscornia

REFERENCES

Afamado, Gladys. Correspondence, April 27, 2007.
Battione, Beatriz. Correspondence, September 13, 2010.
Cardillo, Rimer. Interview, August 2, 2006.
Cármenes, Álvaro. Correspondence, August 18, 2010.
Ferrando, Óscar. Correspondence: ¹April 17, 2007, ²April 20, 2007, ³May 1, 2007.
Ferreira, Hilda. Interview, June 3, 2010.
González, Leonilda. Interview for *Museo de la Palabra* (“Word Museum”) (SODRE), July 7, 2005.
Hernández, Anheló. Interview, April 6, 2007.
Larnaudie, Olga. Correspondence, May 28, 2007.
Peluffo, Gabriel. Correspondence, March 16, 2007.
Podestá, Octavio. Interview, June 14, 2010.
Nelbia Romero. Interview, July 9, 2010.
Tiscornia, Ana. Correspondence, July 15, 2010.
Torres, Alfredo. Correspondence, August 15, 8, 2010.

PABLO THIAGO ROCCA. Writer, researcher and art critic. As a curator, he was responsible for: *Arte Otro en Uruguay* (“Art Another in Uruguay”) (2008), *Retrospectiva Antológica de Anheló Hernández* (“Anheló Hernández Retrospective”) (2008), *Leonilda González: Premio Figari* (“Leonilda González: Figari Award”) (2006), *Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo 1870-1970* (“Pre-Hispanic Imaginaries in Uruguayan Art 1870-1970”) (with Olga Larnaudie, 2006), and other exhibitions. At present, he is the coordinator of the Figari Museum (Montevideo, Uruguay).

Club de Grabado de Montevideo
Abril, 2011.

Centro Cultural de España
Rincón 629, Montevideo, Uruguay
Tel (0598) 2915 2250 / www.cce.org.uy

LA FINALIDAD DE LOS IMPRESOS DEL CCE ES LA DIFUSIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LAS ACTIVIDADES.
LA DISTRIBUCIÓN ES GRATUITA Y PARA USO DE LOS VISITANTES.
BAJO NINGÚN CONCEPTO SE PERMITE SU COMERCIALIZACIÓN.

ISBN - 978-9974-8264-9-6
EMPRESA GRÁFICA MOSCA - D.L.: 355.017

