Club de Grabado de Montevideo

1.

REPORTAJES

Yamandú Canossa joven artista plástico, colaborador y amigo de Club de Grabado reside desde 1977 en Barcelona, España.

Recientemente nos visitó y fue en esta ocasión que se le entrevistara.

—¿Cuál ha sido el aporte catalán a tu condición de pintor que inició su formación en el Uruguay?

—En primer lugar, si bien yo no formo parte del exilio político, sí formo parte de la generación latinoamericana que buscó exilio cultural en Europa. El mío es sin duda un exilio cultural. En Barcelona vivo un clima de actividades artísticas extraordinariamente dinámico. Veo miles de cuadros al año y tengo entonces referencias frescas, permanentes de lo que es pintura; la puedo tocar y sentir. Eso te da un gran entrenamiento visual; vivo cada semana nuevas referencias estéticas y plásticas que acá desgraciadamente no podría tener.... ¿El Museo del Parque Rodó?... ¿alguna otra buena exposición que pueda aparecer?... De todos modos es poco y nada para la avidez que llega a tener una persona que se está formando.

Yo creo que el conocimiento de la pintura, si se puede hablar de él, consiste precisamente en estar relativizando constantemente el trabajo personal al confrontarlo con otros. En ese contrapunto está el aprendizaje. Eso aquí en el Uruguay, se me ocurre que también es imposible por el momento. En ese sentido, en Barcelona siento que he crecido muchísimo, ha sido un privilegio esa experiencia para mi formación como artista. Así y todo, yo mientras trabajo allá pienso "en aquí", aunque reconozco que me costaría mucho volver definitivamente; hablaríamos con los compañeros de aquí lenguajes diferentes.

—¿Cómo vives en Europa el problema de las posibles "raíces" latinoamericanas de tu formación cultural anterior?

—En el correr de estos años, he ido tomando conciencia de lo importante que es el proceso de la creación en el desarrollo personal. La obra es algo orgánico, que va creciendo poco a poco de un modo continuo, y madurando. A la inversa de lo que podía parecer, se me acentuaron en Barcelona una cantidad de referencias de mi formación uruguaya que tenía como escondidas, latentes. Por ejemplo, una de las que he reconsiderado es la de la obra de Torres García. Sin llegar a negarlo, yo había tenido siempre a Torres como algo ajeno a lo que a mí me interesaba: él es dogmático, estructurado, de color contenido; mi expresión en cambio fue siempre muy libre en el trazo y el color. Sin embargo, lentamente encontré que esa necesidad de organizar un mundo plástico, de estructurarlo, de darle un sentido propio, era también mi necesidad. Sobre todo me interesó el proceso que hizo él, que fue en cierto modo el de importar una problemática abstracta europea y llenarla aquí de contenidos americanos. Creo que mi proceso personal va siendo el de un pintor americano, y trato de rescatar esa raíz americana. Lamentablemente muchas veces en estos países se adoptan tendencias de

afuera pero de una manera superficial, mimética, sin asimilarlas y sin abordar toda una poética que nos pertenece.

—*¿En qué consistirían esas raíces americanas?*

—Comprenden muchos aspectos del lenguaje: en cuanto a las formas, al uso del color; en cuanto a cosmogonía también. A mí me ha influído mucho el mundode Torres y de Cúneo, con sus lunas y toda esa cosa mágica de su serie expresionista. En Barcelona reconozco mi admiración por Tapes, Miró, Ginovart, Casamada y también jóvenes con los que comparto actividades.

—*Ahora bien, más allá de la cuestión estrictamente estética, más allá de la pintura misma, en lo que atañe a los valores afectivos del arraigo, a la identidad del artista como individuo especialmente sensible a un medio determinado ¿cuánto de eso se sacrifica en un "exilio cultural" como el tuyo?*

—La experiencia de la convivencia hace también al artista, y en ese sentido no tengo porqué creat ningún mito respecto al ambiente intelectual, al ambiente humano en que yo me moví dentro de Cataluña. Es un medio duro, árido, donde muchas veces llegas a sentirte sumido en una total marginación social por ser extranjero. Es una experiencia muy fuerte y difícil, de la que sólo sales vivo poniéndole mucha tenacidad a la cosa. Yo he visto a la gente destrozarse... destrozarse. En cuanto a mí por ejemplo, recién hace dos años puedo decir que se me reconoce como pintor perteneciente a la generación nueva de la pintura catalana. La verdad que si he resistido todos estos años allá es porque el medio me garantizaba año a año la posibilidad de un crecimiento constante en mi formación artística.

—*A esa "cosmogonía", poblada de un primitivismo mágico en tus pinturas, ¿podrías reconocerle un origen?*

—No sabría rastrear en mí esa tendencia a lo mágico, o mejor a lo trascendente te diría. Ese mundo me interesa dominarlo desde el punto de vista plástico. Mis formas son seres en formación, en génesis, por lo tanto siempre de algún modo incompletos y de ahí quizás esa atmósfera algo mágica que los envuelve.

Desde niño escribía cuentos de ciencia ficción y recuerdo que siempre me preocupaban asuntos metafísicos de nuestros orígenes y nuestra existencia. Hoy leo poco, pero leo con avidez todo lo que pueda alimentar mi cosmogonía, es decir todo lo referido a los aspectos más primitivos del ser humano, capaces de reforzar su sentido más abstracto y por lo tanto más universal. Ese universalismo no es a mi entender incompatible con el americanismo que pretendo [illegible] en mi pintura.

En Europa he hecho tres grandes series, dedicadas a temas americanos que llamé "americania" y que es una trilogía sobre la América mágica. Tambien trabajé en base a la "Leyenda de Guatemala" de Miguel Angel Asturias.

—*¿Qué contactos tienes con la plástica latinoamericana actual?*

—Directos, ninguno.

—*O sea que tu americanismo sería sobre todo una adjetivación europea asignada a tu pintura, pero no sabes qué relación guarda con una visión latinoamericana del problema, si lo hubiera?*

—No. No lo sé. Incluso creo que sería contradictorio que esa relación fuera de coincidencia, porque yo soy fiel a un origen rioplatense y sobretodo estoy inmerso en un proceso de la pintura europea actual. Es una situación compleja, pero soy sincero al plantearlo así, porque no sabría hacer otra cosa. También Wilfredo Lam o Matta cargaron una estética europea con contenidos americanos y regionales. Pintaron sus sueños americanos partiendo de las reglas del juego plástico que conocieron en Europa.

—*¿Tiene una buena cuota de libertad lúdica tu trabajo, verdad?*

—Claro que es un juego. Jugamos a actuar como El Creador, en definitiva lo lúdico para mí es importantísimo para poder trabajar. Si no me divierto, aunque sufra, pero si no me divierto, no puedo hacer nada. Divertirse se entiende, en el sentido de encontrarse absorbido por eso, entregado a eso, interesado.

—*¿Cómo es que en los cuadros de gran tamaño, a pesar del cambio de escala que implica, te sobreviven todas las pequeñas sutilezas en cuanto a transparencias y texturas locales que has logrado manejar con verdadera exquisitez en tus obras chicas?*

—Es que detrás de todo, el planteamiento de fondo de cada cuadro es absolutamente abstracto, es un juego de espacio a través de la forma, la línea y el color. Ese tipo de planteo, es posible llevarlo a un gran formato sin violentar su estructura interna.

Los cuadros grandes están pintados en el suelo, de modo que interviene todo el cuerpo al caminarles alrededor. No busco por otra parte reproducir en ellos los elementos expresivos de los cuadros chicos, simplemente llego a cosas similares por procedimientos diferentes. Es algo impensado.

—*La constante del pez en tus últimas obras es también impensada?*

—Te diría que es una obsesión. Las lunas de hace unos años se me transformaron ahora en peces y recurro además a otros símbolos relacionados con el mar: las sirenas por ejemplo.

—*El pez tiene que ver con algo de*

fluído, de movilidad inasible. Es un ser que no se fija, no se arraiga, sino que "pasa" por el cuadro.

—Sí. Lo tópico al hablar de pez es referirse a la vida, a conceptos abstractos, pero en el sentido que asume en mis cuadros puede haber como tú dices muchos otros elementos que no sólo no domino sino que en realidad quizá no me interese entrar a analizarlos, por miedo a matar esa sustancia de mi mundo.

—¿Cuáles son tus planes de futuro?

—Mi interés final quizá este en poder llegar a un equilibrio entre mi afincamiento en Barcelona y aquí. Poder llegar a estar un buen tiempo en cada lugar y sentirme partícipe de lo que sucede en esos dos medios tan diferentes. Es muy dramático sentirme extranjero aquí, y sentirme extranjero también allá. Es una situación que necesito superar para llegar a poder volcar en este lugar todo ese enorme crecimiento que como plástico siento que he podido tener en mis nueve años europeos.

2.

NOTAS

ARTES PLASTICAS:

UN FUTURO CARGADO DE PASADO

A fines de los años sesenta, asistíamos a la irrupción de un fenómeno espontáneo y nuevo en el campo de la plástica nacional: losjóvenes que encontraban en el dibujo una manera rápida, directa, y a veces "agresiva" de expresión.

Esta generación de dibujantes tuvo brotes simultáneos en distintas partes de América Latina y una actitud en común: el antiesteticismo de su propuesta. Decía el chileno Miguel Rojas Mix, refiriéndose a estos hechos:

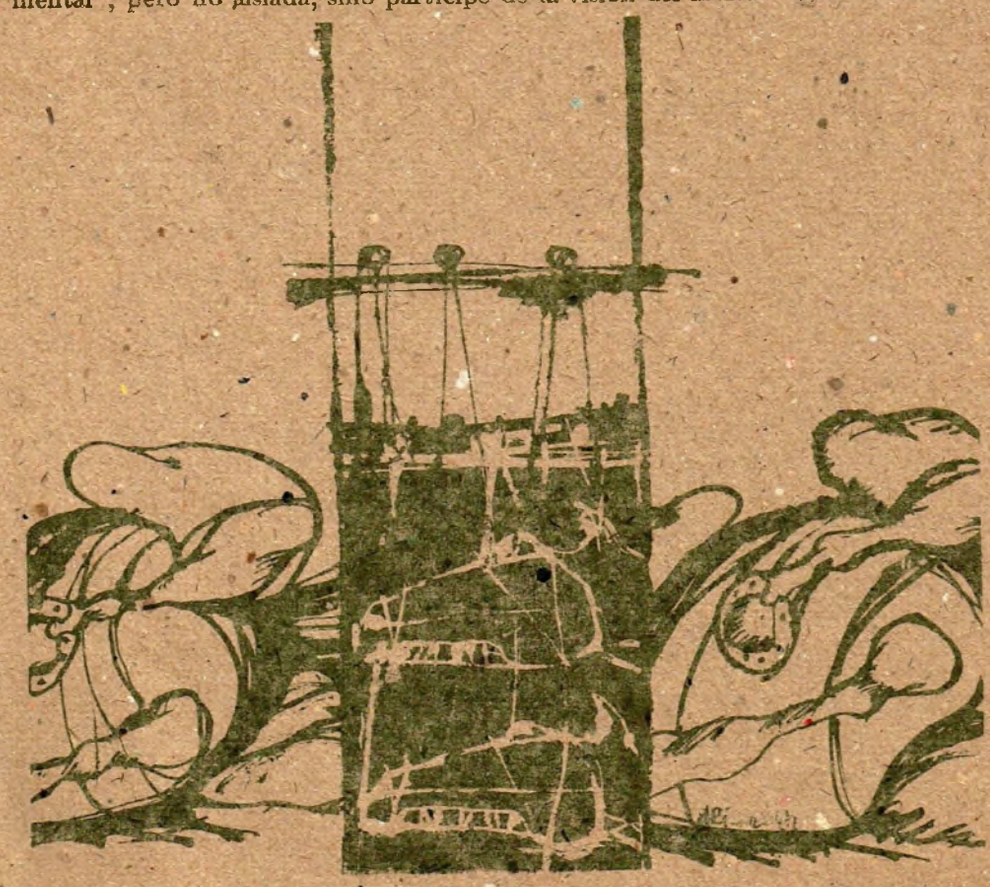
"Lo que interesa a estos artistas es que su obra sea expresión de la verdad, de suerte que cuando juzguemos el valor de ellas midámoslo según la vitalidad de esta verdad y no según criterios esteticistas".

Claro está que este juicio no tiene validez exclusiva para el caso de aquellos dibujantes, sino que tales son los términos en que estaba planteado el problema en todos los campos de la expresión artística en nuestros países, dado el alto grado de participación y compromiso que resultaba de una tensa y compleja realidad social.

La suerte corrida a partir de los primeros años de la década pasada por el Cono Sur en el aspecto político, económico y social, determinó la retracción de todo el proceso cultural alcanzado hacia 1970, y la consiguiente caída en el vacío de las propuestas alternativas que evolucionaban a distintos niveles.

¿Cuál ha sido entonces la situación de los jóvenes iniciados en estos últimos diez años en el ejercicio de las artes plásticas?

Si la generación del sesenta y cinco había sido básicamente autodidacta y "fermental", pero no aislada, sino partícipe de la visión del mundo de una sociedad



convulsionada (donde vivía todavía una cuestionada pero activa Escuela de Bellas Artes); la generación del setenta y cinco -si existe- debió tomar forma en circunstancias muy distintas de aquéllas.

En primer lugar, si bien se trataría también en buena medida de una generación autodidacta -aunque es necesario reconocer el papel importante jugado en este período por algunos talleres particulares de enseñanza- esa condición aparece ahora en el contexto agravante de una aislación social impuesta al creador por parte del régimen. La lucha contra el aislacionismo y el individualismo -ambas circunstancias contrarias a toda formación creadora- parece ser la prueba titánica sufrida por quienes pretendieron iniciar y desarrollar la autenticidad expresiva personal al margen del fácil ejercicio de lugares comunes o de la tentación comercial.

El entronizado esquema mental individualista y autoritario, extendido a los resortes más sutiles de la vida social, tuvo también una clara expresión en el único camino de inserción cultural y de promoción personal que se le ofrecía a los jóvenes: la competencia. Su mecanismo: el Concurso, el Jurado, la Crítica.

Lo grave de esta circunstancia no es el concurso y la competencia como legítimos mecanismos selectivos, sino la aplicación exclusiva de esos instrumentos en un contexto de relativo quietismo cultural, en el cual fueron desmontados todos los auténticos mecanismos de intercambio y de reflexión entre los artistas plásticos.

¿Cuáles aparecen como vías alternativas de formación e intercambio en este momento?

Sin dejar de señalar la imprescindible presencia de una Escuela de Bellas Artes en el futuro proceso de recomposición de los cuadros culturales nacionales, orgánicamente integrada a una política de extensión universitaria, es necesario reconocer que la formación artística no se agota en una etapa de la vida personal ni en un ciclo educacional: se trata de un proceso continuo. Por tal razón, deben instrumentarse los recursos organizativos tendientes a la reflexión y a la polémica leal, a fin de que las formas de participación generen a su vez formas de reflexión colectivas, que son las únicas capaces de mantener dialécticamente activa la formación integral del artista plástico.

Desde siempre, esto ha sido necesario; pero ahora es vital, imprescindible, y requiere entre otras cosas integrar la función crítica al propio terreno de los que desempeñan una actividad creativa. Si el profesionalismo crítico no resulta para nada desdeñable en esta etapa, su aporte adquiere sentido no ya exclusivamente en una acción periodística "desde la orilla de enfrente": se requiere su integración en tareas concretas de participación donde la crítica pueda asumir el papel creativo que le corresponde. Del mismo modo es vital incentivar la función crítica y autocrítica en el artista, capaz de romper la envoltura mítica de sus actos permitiendo profundizar la investigación conciente.

La voluntad participante y comunicativa que ha de ir acrecentándose en el campo cultural exigirá de la expresión artística, también propuestas de creación colectiva, que han de suponer una ruptura con el aislamiento disciplinario y la contención expresiva que ha caracterizado este último período. No obstante, habrá que instrumentar en los programas formativos, la manera de profundizar a su vez las técnicas y disciplinas específicas dentro de las artes plásticas. Sin ellas, ninguna voluntad de formación e investigación trasciende el mero hecho especulativo o la "experiencia educacional" sin inserción concreta en la dinámica social.

En setiembre de 1981, Julio Le Parc, presentaba al "Encuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América", realizado en Casa de las Américas, una ponencia que concluía con el enunciado de algunas medidas que compartimos plenamente, y para las cuales es posible reivindicar su vigencia en la situación actual de nuestro país:

- actitudes precisas frente a lo arbitrario en nuestro medio cultural y comportamientos tendientes a cambiar el sistema que rige el funcionamiento de las artes plásticas.
- múltiples tomas de posición frente a las injusticias sociales, apoyo a las causas humanitarias, defensa de los derechos humanos y de los pueblos, solidaridad con las justas aspiraciones populares.
- empleo de capacidades profesionales al servicio de causas precisas relacionadas con reivindicaciones populares.
- búsqueda seria, investigativa y creativa al interior de los parámetros de las artes plásticas.
- actitudes abiertas, desembocando en un trabajo interdisciplinario y colectivo ligado a la realidad social.

Gabriel Peluffo - agosto 1984

3.

INFORMACION

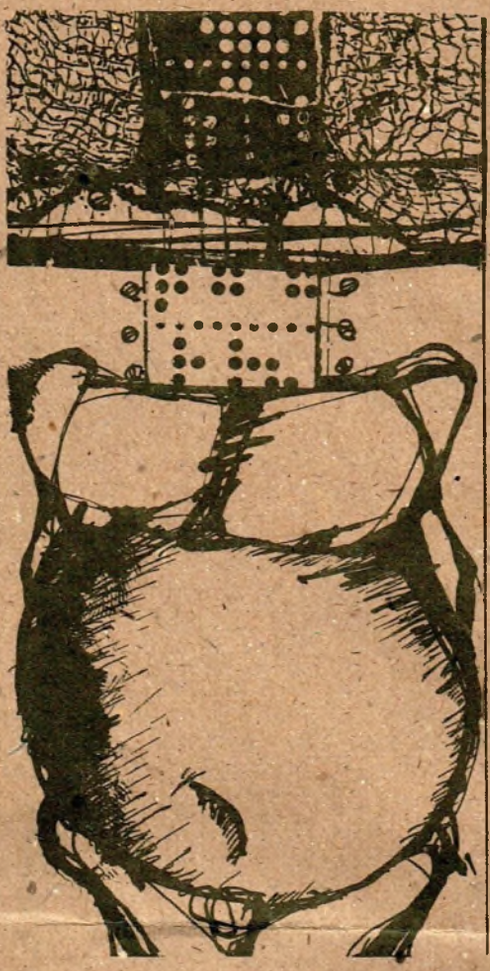
SIGUIENDO Y CAMINANDO.

El 4 de marzo comienzan las inscripciones en la Escuela de Club de Grabado. Siguiendo con el espíritu renovador que nos trajo el viento del 84 y alentados por el dinamismo de un nutrido número de entusiastas alumnos, volveremos a formular corregido y aumentado un plan de estudios que abarca la experimentación plástica y el ensayo de las técnicas del grabado (relieve, hueco y serigrafía) para quienes ingresan por primera vez. Aquellos alumnos que ya cursaron este primer año tendrán un programa específico de desarrollo, profundización y ampliación del campo esbozado en el 84.

A los más veteranos alumnos también los invitamos a acercarse, hay ideas para todos y ganas de seguir esta nueva etapa de la Escuela que a poco de iniciada se nuestra muy auspiciosa.

Los cursos están a cargo de Héctor Cont-

le, Oscar Ferrando, Gabriel Pelutto, Nelbia Romero y Ana Tiscornia.
También el 4 se inician las inscripciones para el taller de expresión infantil a cargo de Nelbia Romero.
El horario del Club es de 15 a 19 y 30 horas, la dirección Paysandú 1233, el teléfono 98 39 95 y todo lo que no dice esta información se lo diremos personalmente cuando Ud. se acerque a nuestra institución.



TECNICAS DE GRABADO

Técnicas de hueco.
Continuando con la serie de notas explicativas acerca de las distintas técnicas de grabado nos referimos a las técnicas de incisión (o grabado en hueco). En estos procesos se "rompe" la superficie de una plancha (en general de metal, cobre o zinc, aunque modernamente se utilizan también los plásticos, placas radiográficas, etc.) haciendo incisiones en forma de surcos (punta seca, buril, aguafuerte), o fosas (aguatinta) u otras texturas. La tinta, delgada, se aplica con un muñeca y/o con rodillo y se introduce a presión en los huecos (incisiones, surcos o fosas; el exceso de tinta se limpia de la superficie de la plancha con la palma de la mano desengrasada o con tarlatán, y se la coloca sobre la prensa. Sobre ella, el papel húmedo: La fuerte presión ejercida por la prensa a rodillo empuja el papel en los huecos, recogiendo la tinta allí depositada.

Aguafuerte.
La técnica utilizada por los grabadores del siglo XV en la decoración de armaduras fue desarrollada por Rembrandt, y produce efectos lineales ricos y flexibles. En el proceso tradicional del aguafuerte el artista prepara la imagen matriz cubriendo la plancha metal con una densa capa de cera (asfalto líquido, betún de judea, barniz) a través de la cual dibuja con aguja de acero. Sumergida la plancha en ácido, éste graba surcos dónde el metal quedó descubierto por acción de la aguja o punta de acero. Se puede enriquecer ciertas partes del dibujo protegiendo las otras con barniz y sometiendo la plancha otra vez al ácido. Una variante contemporánea consiste en colocar una cera más blanda (Barniz blando) sobre la plancha y presionar sobre ella diferntes objetos y texturas o dibujar con cualquier elemento, obteniendo así otros efectos.

Aguatinta.
Técnica desarrollada en el siglo XVIII y cultivada por Goya con maestría. Se utiliza para lograr valores tonales. Se cubre la plancha de metal con resina en polvo que, al derretirse por acción del calor, forma una base más o menos porosa. Luego se protegen algunas zonas (que no se quiere imprimir) con un barniz líquido aplicado sobre ellas y se sumerge la plancha en ácido, el cual muerde las zonas no barnizadas y produce pequeñas fosas a través de los poros. Estas fosas retendrán la tinta para la impresión. Igual que en el aguafuerte, el artista puede profundizar las fosas en ciertas áreas (para obtener un color más intenso) protegiendo las otras áreas con barniz líquido y sometiendo la plancha nuevamente al ácido.

Grabado "al azúcar" (Lift ground)
Esta es una reciente variación de la técnica del aguatinta. El artista diseña con un pincel sobre la plancha de metal, con almíbar de azúcar u otra solución soluble similar. Una vez seca, se cubre la plancha con una capa delgada de barniz líquido y se sumerge en agua. El azúcar absorbe el agua a través del barniz y al disolverse lo levanta, dejando expuesta la superficie de la plancha allí donde se aplicó el azúcar. Luego se procede como en el aguatinta.

Buril
Desarrollada por los artesanos metalúrgicos, fue adoptada por los grabadores en el Renacimiento. Se utiliza para obtener efectos agudos y tonos de clara definición. Con el buril, instrumento de acero en punta, el artista hace su imagen matriz sobre plancha de metal, abriendo en ella enérgicamente surcos que luego retendrán la tinta de imprimir. Actualmente, hay artistas que utilizan instrumentos más modernos, como taladros eléctricos, creando ampliar áreas o cavidades irregulares en la plancha.

Punta seca
Empleada con maestría por Rembrandt (siglo XVII), esta técnica es utilizada para obtener efectos lineales aterciopelados. La imagen matriz se realiza rayando el dibujo sobre la plancha de metal con una punta de acero produciendo las incisiones que retienen la tinta. El metal, que la punta desplaza a ambos lados de los surcos, se deposita en los bordes en una cresta irregular o "rebarba". Entintada e impresa, esta rebarba confiere a la línea de punta seca una calidad única. Como la presión de la

prensa la aplana con facilidad, se obtienen relativamente pocas impresiones.

Técnicas de superficie: Litografía.
En estas técnicas, la impresión se hace de una superficie plana, permaneciendo plano también el papel, luego de la impresión.
El procedimiento más usado, la litografía, se inventó en Alemania a fines del siglo XVIII y fue desarrollado por los artistas del XIX, como Daumier y Toulouse-Lautrec. Permite una gran libertad de expresión: en ella se pueden producir efectos lineales, planos, tonales o pictóricos. El nombre deriva d la plabra griega "lithos" (piedra), pues tradicionalmentes se utiliza una piedra caliza, granulosa, sobre cuya superficie el artista crea la imagen matriz con una sustancia grasosa, tinta o lápiz litográfico.

La piedra es tratada con productos químicos que alteran su textura y la hacen receptiva a la tinta donde se ha aplicado el diseño, y más absorvente al agua en las áreas libres. Humedecida con agua toda la piedra, se extiende una tinta grasosa con rodillo, la que se adhiere a la piedra donde se aplicó el diseño grasoso y es repelida en las zonas impregnadas de agua. El papel húmedo es depositado sobre la piedra y ambos son pasados por la prensa para transferir el dibujo al papel.

Técnicas de recortes: SERIGRAFIA.
En estas técnicas, el procedimientos de impresión se realiza a través de superficies que son dejadas al descubierto para que pase el color. La técnica de recorte más utilizada es serigrafía, desarrollada en Estados Unidos durante la década de 1930, y particularmente adaptable para conseguir efectos planos o pictóricos. El nombre deriva de la palabra griega "serikos" (latín: sericum), que significa "seda", pues el instrumento básico que se utiliza es una malla de seda (en la actualidad nylon u otros) estirada en un bastidor de madera o metal.

Para preparar la imagen matriz existen varios métodos, que pueden reducirse a tres: de recorte; de cola y grasa; fotográfica. En cualquiera de ellos la malla estará cubierta en las zonas que no se desea imprimir y descubierta en las de impresión. El papel es colocado debajo del bastidor y la pintura es forzada a través de las aberturas de la malla con un lampazo de goma sintética dura.

Para realizar la imagen matriz, el artista tapa la malla en el área que no desea imprimir por medio de un papel o de una película adhesiva donde ha recortado previamente el diseño a imprimir. O bien, dibuja sobre la malla, con productos grasos (lápiz o tinta litográficos, cornelina), cubriendo luego toda la superficie con una cola soluble en agua (dextrina, etc.) y lava la malla con un solvente de la grasa (aguarrás, bencina). Al disolverse lo grasoso, el diseño quedará al descubierto. Finalmente, en los métodos fotográficos, se cubre la malla con una emulsión fotosensible, y se la expone a la luz, interponiendo entre la luz y la malla sensibilizada una diapositiva fotográfica transparente (o un dibujo realizado sobre acetato con opacol). La emulsión se endurecerá en las zonas expuestas a la luz, y un baño con agua eliminará el resto, quedando al descubierto el diseño realizado.

CON LA DEMOCRACIA NOS VAMOS P'ARRIBA Y CON NOSOTROS LA CUOTA. CON LAS MOLESTIAS DEL CASO INFORMAMOS A NUESTROS SOCIOS QUE A PARTIR DEL MES DE ABRIL LA CUOTA SUBIRA A N$ 50 Y LA CUOTA DE LA EDICION FIRMADA A N$ 100.

CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO

PAYSANDU 1233
TELEFONO: 98 39 95
MONTEVIDEO - URUGUAY
2ª EPOCA - Nº 22

ABRIL - MAYO 1985