

**LACY
DUARTE**
—
Antología



LACY DUARTE — Antología

Antología (1956-2015)

Museo Nacional de Artes Visuales MNAV

Antología (*Los pintujos*, 2010-2015)

Museo Juan Manuel Blanes

Contenido

Enrique Aguerre
Temperamento mulita y otros conjuros, 9

Maria Amelia Bulhões
Lacy Duarte: luz intensa sobre muchas sombras, 15
Lacy Duarte: luz intensa sobre muitas sombras
(texto original en portugués), 36

Cristina Bausero
Los pintujos de Lacy Duarte, 121

Cronología, 160

Bibliografía, 172

Créditos, 198

Index

Enrique Aguerre
Mulita temperament and other spells, 180

Maria Amelia Bulhões
Lacy Duarte: A bright light
over many shadows, 182

Cristina Bausero
Lacy Duarte's pintujos, 190

Chronology, 193

Soy hija y nieta de brasileños. Nací en el campo, en la frontera con Brasil, y viví allí hasta los quince años. Fui a una escuela rural...

Hace ya más de diez años, me puse a trabajar a partir de la rememoración de vivencias y situaciones que habían sido las mías, durante mi infancia y juventud en el campo. Quería traer a los circuitos culturales establecidos y reconocidos esa cultura que me había marcado.

Trabajé recreando las muñecas que me hacía mi madre, busqué vincular psicoanalíticamente las trampas usadas en el campo para atrapar animales con las trampas que nosotros mismos nos tendemos como adultos.

Mi trabajo también refiere a la situación de desamparo de la mujer en el campo, frente a situaciones de enfermedad, dolor, desamor, y a los recursos para vencerlas.

Vencer-vencedura, de esto se trata: la fe, la magia, los hechizos como procedimientos de un psicoanálisis arcaico que alivia el vivir.

Lacy Duarte

Julio de 2001



Lacy Duarte
(Mataojo, 1937 - Montevideo, 2015)
Trabajando en su taller de Balneario Buenos Aires, verano de 2012.



Temperamento mulita y otros conjuros

ENRIQUE AGUERRE

Director
Museo Nacional de Artes Visuales
(MNAV)

Es un enorme privilegio para el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) presentar la exposición *Lacy Duarte - Antología (1956-2015)*. Las obras que se exhiben provienen del acervo familiar, de la Colección Engelman-Ost y de diferentes colecciones privadas, por lo que esta muestra es una ocasión única para conocer en profundidad la obra de Lacy Duarte, reunida en un recorrido por sesenta años de un hacer artístico singular y comprometido.

Al mismo tiempo, y formando parte de la misma exposición antológica, se estará exhibiendo en el Museo Juan Manuel Blanes la última serie realizada por Lacy, *Los pintujos*, inédita hasta este momento.

La celebración de la obra de Lacy Duarte en ambos museos surge de conversaciones mantenidas con su hijo, Pedro *Pichín* Peralta, y Cristina Bausero, directora del Museo Juan Manuel Blanes y amiga personal de Lacy, en las que nos planteamos la necesidad de tener una visión completa de su obra. Es en esta modalidad compartida que la presente exposición antológica cobra su real sentido.

Lacy Duarte - Antología (1956-2015) en el MNAV parte de una naturaleza muerta de 1956, de sus tiempos en el Taller Figari de la Asociación Horacio Quiroga, con el maestro húngaro José Cziffery al frente, con quien estudia dibujo y pintura. Y donde conocerá a otro pintor, Aldo Peralta, con quien se casará en 1959 y tendrá dos hijos: Pablo Peralta Duarte y Pedro Peralta Duarte, quienes seguirán los pasos de sus padres y se convertirán en artistas plásticos. Junto a esa primera naturaleza muerta, se exhiben monocopias realizadas en 1963 que integraron su primera muestra individual una vez concluida la etapa del taller.

Tomamos la decisión junto con su hijo Pedro *Pichín* Peralta Duarte, con quien realizamos la selección de obra, de apoyarnos en el catálogo para registrar períodos de la obra de Lacy que no iban a estar exhibidas en la sala. Su etapa como tapicista entre 1967 y 1983 es un claro ejemplo, salvo las experiencias textiles más experimentales como las libélulas, mantis y otros objetos realizados con materiales no tradicionales, que la artista seguirá produciendo hasta 1987. Nos interesó resaltar especialmente el resurgimiento de Lacy Duarte como pintora, que tiene su origen en 1981 cuando fallece su esposo Aldo Peralta, y ella decide radicarse en Montevideo. Unos años después, en 1986, en la Galería Vazelay, la artista expone individualmente solo pinturas, y sorprende a los que conocían su trabajo solo como tapicista. Este pasaje de la pintura al tapiz tradicional

(realizado en los años 70 como forma de subsistencia, ya que fue destituida como docente por la dictadura), al objeto de corte escultórico y de allí nuevamente a lo pictórico en diferentes soportes, la deja muy cerca de incursionar en el formato instalación. Lo hará en 1987, en Galería Ciudadela, junto con Gustavo Fernández, José M.^a Pelayo y Pedro Pichín Peralta en un proyecto colectivo: *La historia de José Gabriel*.

Es entonces que la narración que vertebra *Lacy Duarte - Antología (1956-2015)* transita por sus grandes series pictóricas, destacándose *Encajonadas (1988)*, *Rituales, mitos, espejos y mentiras (1990)*, *Huellas y fracturas (1994)* y el pasaje a la instalación con *Ceibos y panes (1996)*, *Hecha la ley hecha la trampa (1997)*, *Territorios (2002)*, *Traperas (2006)* y sus últimas pinturas. Pinturas de 2010-2015 que muchas veces desembocan en *Los pintujos*, serie que se exhibe en el Museo Juan Manuel Blanes y que completa la antología propuesta.

La obra de Lacy Duarte es clave para entender el desarrollo de las artes visuales a partir de la segunda mitad del siglo XX en nuestro medio, en especial, a la salida de la dictadura cívico-militar (1973-1985) con unas artes visuales que mantienen el formato pintura (muchas veces expandida en otros soportes) como predominante, pero con otras modalidades en juego e identificadas con la contemporaneidad, como la fotografía, la performance, el videoarte y las instalaciones. Lacy se sirve de los soportes y técnicas que demanda cada nueva obra saltándose con libertad los compartimentos estancos de los géneros artísticos tradicionales.

Lacy Duarte - Antología (1956-2015) es fruto del compromiso de quienes sentimos que la exposición que habíamos comenzado a imaginar con Lacy en 2014, y que tuvo sus dificultades como todo proyecto ambicioso, no solamente era posible, sino necesaria. Junto con su hijo menor Pedro Pichín Peralta Duarte realizamos la selección de obra para la muestra en el MNAV y es solo una de los cientos de narraciones posibles; con Cristina Bausero, directora del Museo Juan Manuel Blanes, coordinamos la nada fácil tarea de compartir espacios expositivos y publicación (libro/catálogo) entre las dos pinacotecas más importantes del país. La participación de Maria Amelia Bulhões –crítica de arte y profesora titular del Departamento de Artes Visuales en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)– con un texto central para entender mejor las diferentes etapas en la trayectoria de Lacy Duarte, en primera persona y honrando la amistad compartida con la artista durante treinta años, resultó un aporte central.

Mención aparte merecen Clara Ost y Carlos Engelman, quienes nos abrieron de par en par las puertas de su colección para que pudiésemos elegir obras claves de Lacy, a fin de que integraran la exposición en el MNAV. También Rosario Portillo, desde la gestión del proyecto y los ajustes en su coordinación. Eloísa Ibarra, a cargo del diseño del catálogo, tríptico y afiche, creando la imagen que representa fielmente *Lacy Duarte - Antología (1956-2015)*, tarea nada fácil cuando hay que contemplar voces varias. Y finalmente, y no por ello menos importante, Eduardo Baldizán, con sus maravillosas fotos.

A dos años de su fallecimiento, Lacy se extraña; tuve la suerte de compartir varias exposiciones con ella, de las que destaco: *a 30 años del Golpe de Estado de junio de 1973*: «... palabras silenciosas...», realizada en el viejo y querido Instituto Goethe de la calle Canelones –dirigido por Kristiane Zappel, gran amiga de Lacy– con la curaduría de Alfredo Torres y que tuviera un segundo acto en la Galería Machango de San Carlos. Y la exposición colectiva *Muestras rodantes*, con la curaduría de Gustavo Tabares, que recorriera todo el país en los años 2008-2009.

Nos tocó con Lacy y Olga Larnaudie integrar el jurado del XIX Premio Figari, donde reconocimos la trayectoria de otra gran artista, Margaret Whyte, y durante cuatro años trabajamos, discutimos, nos reímos y nos peleamos un poquito en la Comisión Nacional de Artes Visuales que Lacy integró del 2011 al 2014.

De aquella joven muchacha de Mataojo –el profundo Salto donde casi se toca con Rivera y Tacuarembó, muy cerca de la frontera con el Brasil– que tuvo que hacerse a sí misma para sobrevivir primero, mantener a su familia luego y no claudicar en su vocación artística, con coraje y convicción, a esta artista consumada de un arte en sintonía con el tiempo que le tocó vivir y que hunde sus raíces en el terruño, en el pago, hay una vida dedicada al arte. Tuvo que inventarse estrategias varias y talismanes muchos, conjuros que la alejaran del mal y la enfermedad, aliarse con sus animales de poder, entre ellos, la mulita. Lacy decía: «En el campo, cuando agarran una mulita, el animal inmediatamente junta sus manitos y queda indefenso, pero tiene un cascarón que le permite sobrevivir; mi identificación es por el cascarón que me he tenido que armar para la sobrevivencia».

Lacy Duarte, con una obra basada en una ética de vida comprometida y solidaria con los demás, incómoda con las injusticias de la sociedad actual, nos sigue contagiando el imperioso deseo de cambiar el mundo a través del arte como conjuro. ■



Acrílico sobre tela
148 x 332 cm
1991
Colección Engelman-Ost





Lacy Duarte: luz intensa sobre muchas sombras

MARIA AMELIA BULHÕES

Crítica de arte, investigadora y docente.
Profesora titular
del Departamento
de Artes Visuales de UFRGS.

Escribir sobre Lacy Duarte es muy importante y al mismo tiempo muy difícil. Ella fue una de mis grandes amigas de toda la vida, y su desaparición aún duele en mí. Al redactar este texto, recordé lo que dice Giorgio Vasari en su libro *Vida de artistas*, sobre salvar al artista y su obra de una nueva muerte: el olvido.¹ Escribir es, en este caso, una tarea de revivir.

Nosotras nos conocimos a inicios de la década del 80, cuando la democracia volvía a instaurarse en Uruguay y, después de casi diez años de ausencia, mi compañero Irineu Garcia y yo regresábamos a este país con el cual siempre tuvimos estrechos lazos afectivos. Caminando por las calles de la Ciudad Vieja, nos encontramos en un bar con Castaño, antiguo amigo tupamaro que había salido recientemente de la prisión; él me presentó a la pequeña gran amiga que lo acompañaba. La conexión fue inmediata, nos quedamos conversando y tomando cerveza por horas y, en la despedida, ella nos dejó la invitación para alojarnos en su casa la próxima vez que regresáramos a su país. Algún tiempo después la visita se concretó, y fue el primero de incontables y deliciosos encuentros, en Uruguay y en Porto Alegre, donde Lacy llegó a residir durante casi un año, pero esa es otra historia.

Cuando la visité por primera vez en Montevideo, en el gran apartamento que ocupaba en un tercer piso de la calle Sarandí, ella era una tapicista con sólida trayectoria de trabajo, que vivió en Brasil algún tiempo, pero que regresó a Uruguay, donde luchaba con dificultad para sobrevivir de su arte. Fue profesora de Educación Secundaria, destituida por la dictadura de los años 70; algún tiempo después, la legalidad, que reparaba las injusticias de esa época, la reintegró, y ella volvió a percibir su salario. Comunista asumida, decía que traía esas ideas en su propia carne, alimentadas por la vivencia de las injusticias sociales de su infancia en el campo, en el interior de Salto, donde su familia sufrió penurias y humillaciones. Su inteligencia y sed de conocimiento impulsaron lecturas, haciendo de ella una mente abierta y nunca dogmática. Una comunista que no se sacudió con la perestroika ni con el fin del muro de Berlín, y todavía creía en condiciones más igualitarias para la sociedad, aun con la caída de los grandes modelos del socialismo. En los momentos de desencanto con la política, mantenía su creencia en los valores humanos y en la posibilidad de días mejores. Consideraba el arte como una decisiva vía de transformación, y admiraba a los artistas de vanguardia, del grupo Cobra y de la nueva objetividad, entre los cuales estaba nuestro amigo en común, Luis Felipe Noé.

¹ Esta idea es utilizada por Georges Didi-Huberman en el capítulo segundo de su libro *Devant l'image*, París: Minuit, 1990.

Admiraba mucho a Frida Kahlo, como artista y como personaje, por la autorreferencialidad de sus narrativas. Creo que el dramatismo de la vida y la obra de aquella artista tocaba sus vivencias personales y la emocionaban.

Las primeras de sus pinturas que conocí fueron los *Encajonados*, grandes cuadros pintados con gruesas capas de pintura al óleo, en colores intensos (blanco, negro, rojo) con pinceladas de evidentes y diversos matices del mismo color, donde utilizaba las texturas del óleo y de los materiales agregados (tierra, tejidos, objetos...). Al centro del espacio pictórico, agigantadas figuras humanas emergían de cajas, como en un grito de desesperación y angustia, en una composición rígidamente armada y hierática. Esas pinturas se desdoblaron en la serie *Mitos y rituales*, también de colores intensos y fuerte cuestionamiento de las temáticas de la opresión de la mujer, agresión y aprisionamiento. Eran obras muy fuertes y marcantes, que la consagraron como artista ya en su

primera exposición en 1983, en la Galería Ciudadela, en Montevideo. Con ellas ganó varios premios, entre ellos, el Salón 90.º Aniversario del Banco República, en 1986; Segundo Premio Banco Hipotecario, en 1988, y Premio Adquisición del Salón Municipal y Premio Pintura NMB Bank, en 1989. El premio del viaje a Europa en 1990 fue importante en su carrera, pues le dio la oportunidad de contar con nuevos contactos y una ampliación en la perspectiva más vivencial del campo internacional del arte.

Lacy tuvo la osadía de presentar, al inicio de su carrera como pintora, una obra madura y de gran impacto visual, personal e innovadora, adhiriendo a las corrientes de la neovanguardia italiana y al expresionismo alemán. Un arte joven, con colores violentos y audacia al exponer órganos sexuales y temas polémicos. Mucho color y formas grotescas para un Uruguay acostumbrado a la contenida y racional tradición torresgarciana.



Óleo sobre papel
40 x 33 cm
1956



Encajonada
Acrílico sobre tela
182 x 140 cm
1995

En su exposición individual en el Palacio Municipal de Montevideo, *Rituales, mitos, espejos y mentiras*, en 1990, desarrolló una profunda reflexión sobre engaños y situaciones de opresión, violencia y dominación a partir de lecturas de Nietzsche. Ella abordaba la doble vida que cada uno construye para sí mismo, como respuesta a las demandas que son impuestas por la sociedad. Muchos se sorprendieron con la fuerza expresiva de la tapicista de carrera consagrada, que solamente comenzó a pintar después de la muerte de su marido, el pintor Aldo Peralta. Ella misma me confesó cierta vez que no se sintió autorizada a pintar mientras vivió con él; aceptó la posición de mujer sumisa, poco adecuada a la fuerza de su personalidad y de su trabajo plástico, para mantener el frágil equilibrio de su familia. Su carrera como pintora comenzó, por tanto, en plena madurez, cuando mostró la formación que había adquirido a lo largo de una vivencia intensa en el medio artístico, con una voraz y selectiva lectura y mucha inquietud intelectual.

Esta, su primera e importante fase de trabajo, de fuerte sesgo neoexpresionista, corresponde a una mujer que buscaba tomar su destino en sus propias manos, desafiando a una sociedad machista y conservadora con su grito de guerra hecho de colores y texturas en grandes formatos. Eran obras de connotación crítica, en términos políticos y principalmente sociales, en las que la cuestión de la opresión y las problemáticas de lo femenino estaban muy presentes, pero siempre de forma sutil y simbólicamente elaboradas.

En esa época íbamos seguido a su casa, y a través de ella conocí a artistas e intelectuales de renombre en la escena uruguaya, con quien convivía y compartía proyectos artísticos. Su actuación congregando pensamientos y prácticas artísticas innovadoras fue muy grande en ese período, en el atelier que frecuentaba en la calle Pérez Castellano, en la Ciudad Vieja, que compartía con su hijo Pedro Peralta. El *Taller de la Buena Memoria*, concurrido por muchos otros artistas, era punto de encuentro, apoyando a jóvenes y compartiendo los cuestionamientos con los más maduros. Pasaron por allí Ana Tiscornia, Clara Engelman, Carlos Seveso, Edgardo Flores, Ernesto Aroztegui, Felipe Maqueira, Fernando López Lage, Gabriel Peluffo, Guillermo Fernández, Hugo Longa, Ignacio Olmedo, Jonio Montiel, Mecha Gattás, Nelbia Romero, Osvaldo Paz, Raúl Rial, Rodolfo

Visca, entre otros. Aquel era un espacio efervescente en la escena uruguaya que se reactivaba, buscando experimentos y vertientes más contemporáneos del pensamiento artístico. Fueron tiempos de apertura política, fértiles en ideales, cuando se inauguraban conexiones latinas que todos creíamos que abrirían un nuevo tiempo para el arte de esta región. Y así fue, Lacy estuvo con nosotros en la organización de los tres encuentros latinoamericanos de arte que realizamos en Porto Alegre, en los años 1989, 1990 y 1996, sugiriendo nombres y activando contactos. De esos encuentros, en los cuales ella participó activamente, germinó la Bienal del Mercosur.



Las venceduras de la tía Norica (detalle)
Ca. 2000
Colección Engelman-Ost



Loleando
Técnica mixta sobre tela
180 x 130 cm
Ca. 1990

En 1988, ya jubilada, entusiasmada con los contactos en Brasil y decidida a dedicarse totalmente a la pintura, se mudó temporalmente a Porto Alegre, donde trabajaba en forma intensa, y produjo una serie de grandes e impactantes lienzos al óleo. Entretanto, comenzó a sufrir algunos episodios de alucinaciones y regresó a su tierra natal en busca de apoyo médico. Temía estar enloqueciendo. No fue nada de eso, sino una intoxicación con la cantidad de solvente inhalado en el apartamento pequeño y poco ventilado donde se había instalado y producía frenéticamente. Pasado el susto, volvió a pintar; cambió el óleo por el acrílico, muy a disgusto.

Aunque aún no existían el *e-mail* y el celular, nuestros contactos eran intensos; ella o personas indicadas por ella podían venir a nuestra casa sin avisar, y eran siempre bienvenidos. Cierta vez vino y estábamos fuera, pasó el día paseando en Porto Alegre y por la noche se tomó el ómnibus de regreso a Uruguay. De a poco, nos fuimos aproximando nuevamente y fuimos sabiendo más sobre su vida, un tema siempre rico en sorpresas y descubrimientos. Ella contaba sobre las alegrías y las dificultades enfrentadas en su vida en el campo; como, a los 15 años, una parálisis la había inmovilizado, exigiendo que fuese enviada a la casa de una tía en la ciudad

de Salto para ser tratada. Allí conoció a quien sería luego su esposo, profesor de pintura con quien tuvo clases de dibujo, conviviendo con un grupo de intelectuales y artistas locales. Su compromiso con el arte fue inmediato, encontró su destino y una razón mayor para su vida. Nunca dudó de eso, pese al difícil y tortuoso camino que transitó para llegar a la posición de gran artista nacional que hoy celebramos. Importantes posiciones en el medio artístico no significaban nada para ella; era el arte, como capacidad humana de deslumbramiento y superación, lo que realmente le interesaba. Le gustaba mucho leer biografías de artistas, modelos para ella de ese encuentro con la

única y posible forma de vida que conocía y admiraba. Siempre bien informada, aunque no era conversadora, eran deliciosas nuestras charlas. Perspicaz y crítica, a veces se volvía ácida, pero siempre de forma inteligente. Un whisky o una cervecita la ayudaban a soltar la lengua y las ideas. Su pequeña figura portaba gran energía, y la luz de su mirada contagiaba, por lo mucho que creía poder hacer en términos de transformación y nuevos aires para el arte en aquel momento. Aunque era una mujer madura, con hijos criados y nietos, creía que el mundo se abría delante suyo, ya que, como sus personajes encajonados, había logrado liberarse de sus ataduras.

Un segundo momento: en busca del tiempo perdido

Al inicio de la década de 1990, es posible observar la emergencia de una nueva y bien diferenciada tendencia en su producción. Esa segunda etapa en su trayectoria se delineó caracterizada por la búsqueda de una identidad personal y local, en una vertiente más intimista, vuelta hacia sus memorias de la infancia. Trayendo nuevos personajes a la escena artística, realiza una especie de psicoanálisis social, en la cual sus temas personales se mezclan con las problemáticas de la sociedad, actualizando una visión regional del campo uruguayo con las concepciones del arte contemporáneo. Adoptando una paleta baja, con grises y terrosos, incorpora cuestiones de dolor y vacío, sin abandonar sus preocupaciones sobre la opresión, la violencia y la dominación.

Pienso que el hecho de que ella estuviese realizando esa inmersión en su pasado rural, con mucho experimentalismo y desdoblamientos, confluyó con un factor importante en su trayectoria personal y profesional: la construcción, en 1998, de lo que llamaba *El Rancho* (haciendo referencia a las construcciones rurales) u *O Mergulho* (en el sentido de entrar allí de cabeza y totalmente en el arte). Localizado en el balneario Buenos Aires, próximo a Punta del Este, ese fue su lugar,



Homenaje a Walter Laborde
 Técnica mixta sobre tela
 100 x 117 cm
 2006
 Colección Miguel Lousada



Espacio de vivienda y trabajo de El Rancho de Lacy Duarte
 en Balneario Buenos Aires, Maldonado.

donde consiguió agregar el mínimo ideal para su creación. El predio contaba con un gran centro abierto, un entrepiso que funcionaba como atelier con un dormitorio y baño, y también living/cocina, su espacio social y de trabajo. Allí fue concebida y producida parte importante de su obra: cuadros, dibujos, objetos, instalaciones, etc. Implantado en una zona bastante arbolada alejada del centro urbano, en un gran terreno, en *El Rancho* ella se sentía de vuelta en el campo, orgullosa de lo que había conquistado para sí misma.

Allí florecieron burbujeantes, como rompiendo un dique, sus memorias de la infancia: alambrados, tatúes, muñecas, caballitos de palo y la inmensidad del campo abierto. Sus imágenes, al mismo tiempo sombrías y dolorosas, eran encantadoramente auténticas y frescas, trayendo un pasado todavía muy vivo en la artista. Construyó su alfabeto artístico con un pequeño repertorio de imágenes y temas, con los cuales trabajó durante largo tiempo, extrayendo de ello lo necesario para construir su epopeya personal. En ella retoma mitos arcaicos de su infancia y de su pueblo, trabajando con sus sentidos simbólicos, en búsqueda de una ampliación de sus significados. Exacerbando la permanencia del vacío, acepta ser incompleta, como parte de ese proceso dinámico en que el ser humano elabora su relación con la pérdida. Vive el arte como espacio del enigma en la lucha contra la angustia de la finitud. Y lo hace con la máxima dedicación y competencia. El mínimo era fundamental, no en la concepción minimalista del movimiento artístico que conocemos, sino en lo esencial en términos expresivos, tanto en su obra como en su vida. En pequeños trabajos o en sus obras mayores había una estructura de vacío difícil de construir. Sin hacer uso de la perspectiva euclidiana, sus figuras flotaban en un espacio que las contenía sin sofocarlas, envueltas en una bruma que las vaciaba de contornos, volviéndolas oníricas y evanescentes.

Las obras de esta segunda fase apuntan a la visualidad de la extensa planicie ondulada, localizada al sur de América del Sur, denominada pampa. Esa región, tradicionalmente



pastoril, está revestida de pasturas naturales de un verde intenso, donde el viento sopla libre y no hay límites ni siquiera al mirar. Casi no se diferencia el verde de la tierra del azul del cielo que la envuelve, todo se presenta plano y continuo. En las obras de esa fase, el territorio es un determinante de identidad, que marca su manera de ver el mundo y de representarlo. La incorporación de elementos de ese paisaje-territorio que le es cercano se despliega sin ninguna intencionalidad y sin tener conciencia de ello, en una relación íntima con el paisaje. Aun cuando trabajaba en Montevideo, pintaba los grandes espacios descampados de una geografía pampeana. El plano pictórico se desparrama, y sus pequeñas figuras desaparecen en él. Los colores verde y terroso retoman los paisajes de la región. Sus imágenes son vestigios de una historia local que se pierde en la memoria y en el vacío de esa planicie, donde la mirada se desliza en el horizonte. Las figuras se hacen pequeñas, perdidas en la inmensidad de una tierra que desafía generaciones. Obsesivamente, en temas y formas plásticas, vuelve sobre los recuerdos de una infancia pasada en el campo.

Caminata
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
1997

Además de la pintura, la artista produjo muchos objetos tridimensionales en madera, tela, alambre y otros materiales disponibles en su entorno; objetos fetiche: muñecas, amuletos para santiguar, tatúes, caballitos, brujas que se distribuían por su atelier como pequeños personajes. Esa práctica inicialmente fue para ella una actividad lúdica. En la realización de su primera instalación, presentada en 1996 en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, denominada *Ceibos y panes*, utilizó algunos de esos objetos. Fueron presentadas cabezas de caballitos de palo dispersas por el piso, en las paredes, muñecas y dibujos, además de animalitos hechos de pan. Esa fue una aventura que exigió desprendimiento de la tradición que dominaba –la pintura y el dibujo– para experimentar el espacio. Sus memorias adquirían tres dimensiones, ampliando la expresividad y envolviendo al espectador. Ella sabía del potencial de esas propuestas en términos comunicativos y las explotó, poniéndose muy feliz con los resultados obtenidos. Sus juguetes cobran vida, saliendo por el espacio expositivo y ganando el mundo. Su mundo campesino entrando al mundo del arte, con mucha osadía y cierta ironía.

Las instalaciones fueron sus trabajos más comprometidos con una crítica social y política, de las cuales la más radical fue *Manos limpias*, de 2004, en el Cabildo de Montevideo, en la cual abordó la violencia en la muerte de animales como metáfora para reflexionar sobre las violencias sociales. Instaló un brete, de aproximadamente 11 metros de largo, construido con palos toscos de madera y alambre, limitando el espacio de la sala mayor, y en el piso desparramó estiércol seco. Integró sangre y restos de animales muertos, dejando que el olor de esos elementos se propagara en el ambiente, reforzando el impacto de su propuesta. La penumbra ayudaba a imponer la sensación de opresión, contrastando con pocos focos de luz en algunos lugares.

Según Arthur Danto, el arte contemporáneo es un filosofar sobre el mundo realizado plásticamente. En el caso de la obra de Lacy, tal vez sea más un pensar antropológico, sociológico e incluso histórico. Lo más

importante es la forma en que esa reflexión se manifiesta visual y sensorialmente, dejando muy tenue la línea que separa el simple documental de una poética visual comprometida con la realidad. En su obra ejerció mucho de su potencial crítico, cuestionando a la sociedad injusta y los engaños de la política. No era, sin embargo, un arte politizado, en el sentido más tradicional del término. Ella jugaba con lo obvio y con lo sutil, exigiendo del público cierto grado de inmersión para su disfrute. Garantizando el espacio de la imaginación en una sociedad eminentemente racional, intentaba resguardar la capacidad de suspensión del misterio, evitando declaraciones definitivas o superficiales. Sus imágenes ejecutaban un trayecto no lineal, una forma de desvío y de retorno, al evitar el cliché de los caminos más fáciles y usuales. Buscaba conducir al espectador a ver y, al mismo tiempo, a tomar conciencia de que algo se le escapaba, una vez que era imposible captar todos los matices.



Las manos limpias
Instalación
2004
Colección Engelman-Ost



Cuna
Talla en madera
20 x 15 x 100 cm
2005
Colección Engelman-Ost

Otro momento en la misma búsqueda

Un tercer momento importante de su obra, en realidad un desdoblamiento del anterior, fue la serie de *Las traperas*, que presentó en la 51.^a Bienal de Venecia, en 2005, y que inició en pequeños papeles dibujados, cosidos y pegados. Todavía recuerdo las primeras que produjo y el orgullo con que mostró su rehacer creativo de las colchas y mantas que su madre hacía para cobijarla en las frías noches de invierno en el campo. *Las traperas* salieron de los papeles a los lienzos, en diferentes tamaños, pero manteniendo las pequeñas y medianas dimensiones, diferentes de los grandes cuadros con los que se inició en la pintura. Producidas en papel o en lienzos, adquirían una potencia estética, manteniendo las formas de las ropas que las constituían. Eran al mismo tiempo documentos de memoria y un monumento a lo esencial. Lacy Duarte tenía conciencia de lo que estaba haciendo al dar un nuevo sentido al trabajo anónimo de las mujeres del campo que deshacían las prendas viejas para producir sus cobijas. Era un homenaje nutrido de su admiración.

La memoria es única y múltiple. Al mismo tiempo pertenece a cada persona y a toda una sociedad, no hay posibilidad de disociarla. Por eso, encarar de frente un pasado común puede restituir a cada ciudadano, individual y socialmente, la capacidad de reconocer su identidad, aquella que trae marcada en su ser por la historia de sus ancestros. En el caso de Lacy, asumir esta historia le restituyó la capacidad de comprender mejor sus condiciones históricas de existencia. Ese fue para ella un proceso doloroso, pues es más cómodo mantenerse en la amnesia colectiva. Sin embargo, así como otros actores más críticos, asumió, en forma valerosa y profunda, esa tarea de desentierro.

Según Freud, los deseos son la fuente originaria de procesos que, en forma semejante a la magia, se materializan en la capacidad del pensamiento simbólico de hacerlos realidad en el plano de la imaginación. Es esa magia la que Lacy retoma de forma intencional al aproximarse a las tradiciones arcaicas de las culturas populares y sus prácticas más comunes en el campo uruguayo, utilizando los materiales disponibles en ese contexto de extrema precariedad. La acción de santiguar para curar el dolor, la soledad y muchos otros males oriundos de esa vida difícil en el campo fueron considerados por la artista como parte de su hacer artístico. Ella veía el santiguado como forma de vencer el dolor y



el desamparo. Al repetir el gesto de sus ancestros, la artista intenta presentificarlos en la escena artística contemporánea, reparando simbólicamente la histórica explotación de esos grupos sociales. Niega la ausencia de ellos a través de la memoria de sus manos impresas en sus quehaceres tradicionales.

El individuo realiza, en cada momento, reelaboraciones de aquellos recuerdos que mejor le permiten estructurar su presente, de manera que el pasado se rehace constantemente en un devenir. También socialmente, en cada época y en cada lugar, las personas recurren a diferentes usos de las memorias colectivas como forma de comprender, o justificar, el presente. La memoria funciona de ese modo, como un referente, pues es en ella donde están guardados los más preciados recuerdos y es de ella que se nutren las redes sociales de sentido. Es ella la que hace revivir un pasado que, presente en cada uno, conduce elecciones y posibilidades de construcción de un futuro. Mantener viva la memoria colectiva es una manera de impedir el vacío, de evitar la destrucción de las identidades. Recuerdos vivos, capaces de converger en el descubrimiento de los sentidos sociales, en cuanto son la historia vivida y el encadenamiento de generaciones. Lacy tenía conciencia de que su obra podía rehacer esas memorias en forma creativa, superando ideologías y enmascaramientos.

De las traperas
Óleo sobre tela
80 x 120 cm
2007

Enfrentó y venció dos grandes desafíos, consecuencia de sus elecciones y de las posiciones que asumió en su carrera. Primero, como artista mujer que consiguió escalar una posición destacada en el panorama del arte en su país. En Uruguay nunca fue una tradición el reconocimiento de artistas femeninas; pocos nombres de mujer brillan en el conservador panteón artístico nacional. A diferencia de otros países latinoamericanos, donde algunas mujeres como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Frida Kahlo, Remedios Varo, Lygia Clark, Ligia Pape, Marta Minujín, Ana Mendieta, Tomie Ohtake, entre otras, recibieron gran reconocimiento en la historia del arte. El segundo desafío fue traer para el escenario del arte actual el tema rural en sus aspectos más simples y cotidianos. Esa era una pauta de la modernidad y no del arte contemporáneo; un paradigma que Lacy Duarte subvirtió.

La cuestión femenina hacía parte de su vida en el día a día, su conexión con la familia era muy fuerte, y la preocupación por sus hijos y nietos fue siempre central en su vida. Con ellos se alegraba y se desesperaba, se identificaba y se debatía. Tenerlos cerca era necesario y

al mismo tiempo asfixiante; ella lo sabía, lo aceptaba y vivía cada situación con la profundidad de su sensibilidad aguda. Tenía una sensibilidad a flor de piel, que yo observaba, y de la cual ella misma era consciente. Decía a veces sentir como si no tuviese la protección de una piel, y que las amarguras del mundo penetraban en ella alcanzando sus vísceras. Era en ese momento que el arte la salvaba. Producía incansablemente, y cada vez que yo la encontraba había muchos nuevos trabajos que admirar.

Los papeles, que muchos amigos le llevábamos de regalo de diferentes lugares del mundo, le encantaban. Todo y cualquier material le servía, producía pequeños objetos escultóricos con madera o masa de pan, hacía collages, dibujos; experimentaba formas, texturas y todas las posibilidades expresivas. En sus experimentos estaba siempre presente el control de la forma y la fuerza de su trazo, en figuras toscas pero esenciales. Su dominio plástico era impresionante, nada sobraba ni faltaba, cada pequeño trabajo era exacto en su estructura. ¿Qué vemos en esas superficies transparentes, cubiertas por diversas capas de manchas oscuras, colores ocres y muchas sombras, entre las cuales se definen algunas figuras? Ellas recuerdan el espejo de Alicia; pasajes hacia el mundo interior, hacia profundos sentimientos y miedos. Algunos de sus dibujos en blanco y negro presentaban una erótica, fina y osada actitud que pocas mujeres artistas consiguieron alcanzar. Desde el comienzo admiré su capacidad de construcción formal; nunca pude decir –o pensar–: «podría haber hecho esto o lo otro, haber puesto o quitado algo». Siempre llegaba al punto exacto; pero eso no era gratuito, ella estudiaba mucho sus experimentos, permanecía horas observando, interfiriendo, haciendo y deshaciendo, y no le gustaba que nadie la acompañara en esos viajes creativos. La soledad era su maestra y compañera en esos momentos.



Trapera
Técnica mixta
103 x 126 cm
2005

Su participación en la 51.ª Bienal Internacional de Venecia, representando a Uruguay, fue marcante y gratificante para ella, la consagración merecida por un trabajo al cual entregó toda su vida. La competencia y el empeño de la comisaria Alicia Haber y la dedicación de la curadora Olga Larnaudie y de todo el equipo de trabajo fueron para ella un regalo inesperado. Verse como actor en el centro mundial del arte fue además un desafío. Ella me contó sobre esa experiencia como una gran aventura, que la intimidó, pero que también le permitió ver la dimensión internacional de su obra. Caminando por las calles de Venecia (cosa que ella apreciaba mucho), pudo observar el pasado y el presente en

intenso diálogo. Eso le impresionó y penetró hondo en su psiquis. Lamentaba no hablar otros idiomas para poder conversar más con las personas, sentía que perdía mucho en aquel aislamiento, pero absorbía intensamente todo lo que podía. Se dedicó en cuerpo y alma a la tarea de montaje de su obra en el pabellón uruguayo de la Bienal, dejándose envolver por el espacio expográfico y creando una verdadera instalación con las pinturas y los dibujos que había llevado prontos. Según ella, fue una tarea hercúlea en la que todos los involucrados colaboraron intensamente, pero el cansancio traía consigo la satisfacción de su realización. La foto de ella acostada, cubierta por su manta de traperas, que aparece en el catálogo habla de su esfuerzo y de su reposo satisfecho. El orgullo de dar a conocer, como ella declaró: «no arte pobre, sino el arte de la pobreza». Una pobreza de la que no se avergüenza, pero carga la conciencia de saber

de sí misma y de sus cosas. Ella consiguió colocar allí, en el espacio consagrado al arte de elite, su microuniverso personal y uruguayo, con poesía y mucha fuerza.

De Venecia fue a Berlín con Alicia, quien la condujo en forma segura y bien amparada. Allí trató con galeristas y pudo percibir otro mundo del arte, el del capital. Recibió propuestas de trabajo que exigían que ajustase sus precios a un nivel internacional que, según ella, no le servía. Ella decía que su obra era de su país, que su público y su mercado allá estaban. Si adoptaba los valores que le sugerían, ya no podría comercializarla en Uruguay. Prefirió seguir con sus fieles compradores, pues consideraba que podían comprender mejor sus contenidos y propuestas. «Soy una artista uruguaya y no quiero dejar de serlo.» Comprendió la complejidad de los mecanismos del mercado internacional y también la gran dimensión de lo que hacía.



Técnica mixta sobre papel
82 x 99 cm
1987
Colección particular

Viviendo preponderantemente en El Rancho, tenía la satisfacción de un trabajo reconocido y la libertad de seguir produciendo lo que y como quería. No dejándose nunca llevar por el éxito profesional, se dedicó a su obra con toda su energía. Fue cuando la vi más tranquila y feliz. Una felicidad que se esfumó cuando algunos problemas familiares y los límites de la edad y de la condición femenina se impusieron, y comenzó a encontrar dificultades para realizar las actividades necesarias para el mantenimiento de la casa y del gran terreno, y para superar el frío. De vuelta casi que permanentemente en su apartamento en Montevideo, vi caer sobre ella un velo de tristeza. Ya no tenía la energía de la juventud, y la pintura se hacía difícil de realizar en el espacio exiguo del apartamento, acostumbrada al gran atelier de El Rancho. Sus amigos artistas e intelectuales, más jóvenes, seguían sus caminos y ella se sentía sola. Nos llamamos por teléfono varias veces; largas conversaciones, intercaladas de lamentos, de ganas de seguir trabajando y de promesas de venir a Brasil, al sol de Florianópolis. Promesas que postergó hasta el final.



En ese momento se le abrió un nuevo frente de trabajo, que asumió con empeño, explotando la que sería su última serie de trabajos, *Los pintujos*, como le llamó su hijo Pedro Peralta, quien le preparaba papeles con fondos impresos con los temas de ella. Sobre ellos, entonces, Lacy trabajaba con otros dibujos y collages de papeles, interfiriendo con las formas y colores del soporte recibido. Mezcla de grabado, dibujo, collage y pintura, ellos evidencian un período de mucho dolor, de disconformidad con sus condiciones de vida y de producción, y dejan ver la magnífica artista que, aun en condiciones adversas, presenta una obra rica de lirismo y mucha energía. Son trabajos que contienen, en sus pequeñas medidas, una gran fuerza, resultante del esfuerzo de esa mujer que precisaba del arte para vivir. Con pocos colores y el recurso de su repertorio ya construido de imágenes, consiguió desarrollar una colección de trabajos muy rica y diversificada. Con un universo restringido de técnicas y materiales, produjo un conjunto épico de imágenes con las cuales habló de su mundo personal, de una realidad local y al mismo tiempo de una humanidad que es de todos nosotros.

La llave del proceso creativo utilizado por la artista en esos trabajos es el montaje. Partiendo de las imágenes impresas, va construyendo nuevas formas con collages, compresiones y superposiciones. En esas operaciones, las figuras van surgiendo y desapareciendo; pero ninguna forma o imagen es gratuita, todo se completa a través de su dominio de la composición, que permanece presente, haciendo que todo se derive de su proceso de manipulación. Una producción intensa de una artista que necesitaba estar siempre en acción creativa, generando obras simples, que impresionan por la fuerza que contienen en su pequeño espacio pictórico. Pero ella sentía nostalgia de la pintura y aceptó el desafío del que



Posiciones varias
Acrílico sobre tela
142 x 164 cm
2008



De la serie *Los pintujos*
Técnica mixta sobre papel
60 x 78 cm
2015



Acrílico sobre lienzo
100 x 180 cm
2012
Colección Hummel Garcia

fue su último gran cuadro, encomendado por un joven amigo brasileño. Mide 1,80 m x 1,00 m, y su ejecución le demandó casi dos años de trabajo. Ella misma decía que estaba siendo una tarea difícil, un poco por el tamaño y otro poco por ser una encomienda, algo que nunca le había agradado. Finalmente, lo concluyó en 2012, y quedó satisfecha y orgullosa del resultado. En ese cuadro retomó sus figuras de muñecas y caballitos de palo, intercaladas con traperas, en el vasto espacio de un fondo en que las imágenes flotan, y recuerdan a las figuras voladoras de Chagall, un artista que se nutría de un pasado rural y provinciano que, aun en París, nunca abandonó. En ese cuadro, como en otras obras, hay un encuentro de todo su pasado. En aquel momento, las imágenes aparecen como en un desfile de despedida, pues ella misma dijo que no pretendía pintar ningún cuadro más de grandes dimensiones.

Una artista a la que le gustaba trabajar libre de cualquier condicionamiento, dando rienda suelta a sus sueños, desvaríos y pesadillas. La fuerza de su obra reside en el encuentro de una poética que se ocupó del drama y de la tragedia de su vida personal. Marcada por el dolor y por una sensibilidad exacerbada, ella se comparaba con la mulita, cuyo caparazón duro protege un interior muy frágil. Ella tuvo que construir su caparazón, para defender su extrema fragilidad. Una superación que encontró en el arte, en esa capacidad humana de transformar todo en representación simbólica, manejando un mundo y una vida que no le fue nunca gentil, blanda o fácil. El momento íntimo de la creación no lo compartía con nadie; si había personas en su casa, no lograba trabajar. Necesitaba de soledad y privacidad para exponerse en la forma intensa y profunda en que lo hacía. La exposición pública de las obras era parte de su trabajo, otro momento que ella sabía

necesario. Estar allí, desnuda y expuesta en su obra, era algo al mismo tiempo tenso y excitante, algo que temía y a la vez deseaba.

Lacy evidenciaba en su trabajo aspectos profundos de la psiquis del ser humano en un deseo inconsciente de negar el vacío y la muerte, a través de un gesto simbólico en el arte. Cada una de sus obras me lleva a pensar sobre lo que dijo Julia Kristeva: «... la imagen puede ser el único lazo que nos queda con lo sagrado [...] ciertas imágenes y ciertas miradas pueden ofrecer a los humanos que somos, siempre más absorbidos por la técnica, una experiencia de lo sagrado». Discutíamos seguido sobre el papel del arte en la sociedad y nos poníamos de acuerdo en que, si las angustias de la psiquis humana en relación con la finitud de la vida eran trabajadas tradicionalmente por la religión, en el mundo occidental moderno, el arte, que siempre estuvo integrado en la representación religiosa, se vio frente a este desafío. Entretanto, su arte no intenta dar respuestas que alejen los miedos ni negarlos por recaladura. Ella creía y buscaba trabajar en la tensión de la suspensión, a través de su vivencia creativa, explotando el vacío de aquello que no puede ser dicho por completo, que permanece siempre en el espacio basculante del encierro y la apertura.

La última vez que la vi fue a inicios de 2014, cuando estuve en Montevideo. Había una sombra en su mirada, pero continuaba produciendo, buscando en los pequeños trabajos en papel que realizaba seguir dando sentido a su universo creativo. Nos mostró algunos de ellos y, como siempre, conversamos sobre arte y sobre la familia, su eterna preocupación. Quisimos traerla con nosotros para pasar algunos días en Brasil, pero no aceptó, dando como justificativo algunos quehaceres en Montevideo. No le creímos, era su natural dificultad de viajar la que la trancaba allá. En diciembre de 2015 ella se fue, abandonando la lucha y dejándonos una gran nostalgia, pero también una gran obra, que va más allá de su vida.

En este momento, mucho me emociona y enorgullece estar junto con este equipo en la tarea de realización de estas dos muestras concomitantes que intentan dar a conocer su extensa y brillante producción. Tenía la sensación de deberle eso a ella, ya que nunca había abordado su trabajo y escrito un texto con la profundidad que merecía. Considero que es siempre así, seguimos a lo largo de la vida intentando llenar nuestras ausencias.

Porto Alegre, setiembre de 2017



Foto: Pedro Peralta

Lacy Duarte: luz intensa sobre muitas sombras

MARIA AMELIA BULHÕES

Escrever sobre Lacy Duarte é muito importante e ao mesmo tempo muito difícil. Ela foi uma de minhas grandes amigas de toda a vida, e seu desaparecimento ainda dói em mim. Ao redigir este texto, lembrei-me do que diz Giorgio Vasari, em seu livro *Vidas dos artistas*, sobre salvar a artista e sua obra de uma nova morte: o esquecimento¹. Escrever é, neste caso, uma tarefa de reviver.

Nós nos conhecemos no início da década de 1980, quando a democracia voltava a se instaurar no Uruguai e, depois de quase 10 anos de ausência, eu e meu companheiro Irineu Garcia retornávamos a este país com o qual sempre tivéramos estreitos laços afetivos. Andando pelas ruas da Cidade Velha, encontramos-nos em um bar com Castanho, antigo amigo tupamaro que saíra recentemente da prisão; ele me apresentou a pequena/grande amiga que o acompanhava. A conexão foi imediata, ficamos conversando e tomando cerveja por horas a fio e, na despedida, ela deixou o convite para nos hospedarmos em sua casa na próxima vez que retornássemos ao seu país. Algum tempo depois a visita se concretizou, e foi o primeiro de incontáveis deliciosos encontros, lá no Uruguai e em Porto Alegre, onde Lacy chegou a residir durante quase um ano, mas essa é uma outra história.

Quando a visitei pela primeira vez em Montevideú, no grande apartamento que ocupava em um terceiro piso da rua Sarandi, ela era uma tapeceira com sólida trajetória de trabalho, que vivera no Brasil algum tempo, mas retornara ao Uruguai, onde lutava com dificuldade para sobreviver da sua arte. Fora professora da escola secundária, expurgada pela ditadura dos anos 1970; algum tempo depois, a legalidade, que refazia as injustiças dessa época, a reintegrou, e ela voltou a receber seu salário. Comunista assumida, dizia que trazia essas ideias na própria carne, alimentadas pela vivência das injustiças sociais em sua infância no campo, no interior de Salto, onde sua família sofrera penúria e humilhações. Sua inteligência e a sede de conhecimento impulsionaram leituras, fazendo dela uma mente aberta e nunca dogmática. Uma comunista que não se abalou com a Perestroika nem com a queda do muro de Berlim, e ainda acreditava em condições mais igualitárias para a sociedade, mesmo com a falência dos grandes modelos do socialismo. Nos momentos de desencanto com a política, mantinha sua crença nos valores humanos e na possibilidade de dias melhores. Considerava a arte como uma decisiva via de transformação, admirando os artistas de vanguarda, do grupo Cobra e da Nova

¹ Essa ideia é bastante explorada por Georges Didi-Huberman no capítulo segundo de seu livro *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 1990.

Objetividade, entre os quais nosso amigo em comum, Luís Felipe Noé. Admirava muito Frida Kahlo, como artista e como personagem, pela autorreferencialidade de suas narrativas. Creio que a dramaticidade da vida e da obra daquela artista tocava suas vivências pessoais e a emocionavam.

As primeiras de suas pinturas que conheci foram os *Encajonados*, grandes telas pintadas com grossas camadas de tinta a óleo, em cores intensas (branco, preto, vermelho) com pinceladas de evidentes e diversos matizes da mesma cor, onde explorava as texturas da tinta e dos materiais agregados (terra, tecidos, objetos...). No centro do espaço pictórico, agigantadas figuras humanas emergiam de caixas, como num grito de desespero e de angústia, em uma composição rigidamente montada e hierática. Essas pinturas se desdobraram na série *Mitos e rituales*, também de cores intensas e forte questionamento das temáticas da opressão feminina, agressão e aprisionamento. Eram obras muito fortes e marcantes, que a consagraram como artista já em sua primeira exposição, em 1983, na Galeria Ciudadela, Montevideú. Com elas ganhou vários prêmios, entre os quais Salão 90º aniversário do Banco de la República, em 1986, Segundo Prêmio Banco Hipotecário, em 1988, e Prêmio aquisição do Salão Municipal e Prêmio Pintura NMB Bank, em 1989. O prêmio de viagem à Europa em 1990 foi bastante importante em sua carreira, oportunizando-lhe novos contatos e uma ampliação na perspectiva mais vivencial do campo internacional da arte.

Lacy teve a ousadia de apresentar, em sua carreira iniciante de pintora, uma obra madura e de grande impacto visual, bastante pessoal e inovadora, aderindo às correntes da neovanguarda italiana e ao expressionismo alemão. Uma arte jovem, com cores violentas, audácia na colocação em evidência de órgãos sexuais e de temas polêmicos. Muita cor e formas grotescas para um Uruguai acostumado à contida e racional tradição torres-garciana.

Em sua exposição individual no Palácio Municipal de Montevideú, *Rituales, mitos, espejos y mentiras*, em 1990, desenvolveu profunda reflexão sobre enganos e situações de opressão, violência e dominação a partir de leituras de Nietzsche. Ela abordava as duplas vidas que cada um constrói para si como resposta às demandas que lhe são impostas pela sociedade. Muitos se surpreenderam com a força expressiva da tapeceira de carreira consagrada, que só passou a pintar depois da morte do marido, o pintor Aldo Peralta. Ela mesma me confessou certa vez que não se sentira autorizada a pintar enquanto viveu com ele, aceitando a posição de mulher submissa, pouco adequada à força de sua personalidade e de seu trabalho plástico, para manter o frágil equilíbrio de sua família. Sua carreira como pintora começou, portanto, em plena maturidade, dando a ver a formação que fora adquirindo ao longo de uma vivência intensa no meio artístico, com uma voraz e seletiva leitura e muita inquietude intelectual.

Esta sua primeira e importante fase de trabalho, de forte viés neoexpressionista, corresponde a uma mulher que buscava tomar seu destino nas próprias mãos, desafiando uma sociedade machista e conservadora com seu grito de guerra feito de cores e texturas em grandes formatos. Eram obras de conotação crítica, em termos políticos e principalmente sociais, em que a questão da opressão e as problemáticas do feminino estavam muito presentes, mas sempre de forma sutil e simbolicamente elaboradas.

Nessa época, íamos bastante à sua casa, e através dela conheci artistas e intelectuais de destaque na cena uruguaia, com quem ela convivia e partilhava de projetos artísticos. Sua atuação congregando pensamentos e práticas artísticas inovadoras foi muito grande nesse período, no ateliê que frequentava na rua Pérez Castellano, na Cidade Velha, dividindo com seu filho Pedro Peralta. O *Taller de la buena memoria*, frequentado por muitos outros artistas, era ponto de encontro, apoiando

jovens e dividindo os questionamentos com os mais calejados. Passaram por ali Ana Tiscornia, Clara Engelman, Carlos Seveso, Edgardo Flores, Ernesto Aroztegui, Felipe Maqueira, Fernando López Lage, Gabriel Peluffo, Guillermo Fernández, Hugo Longa, Ignacio Olmedo, Jonio Montiel, Mecha Gattas, Nelbia Romero, Osvaldo Paz, Raúl Rial, Rodolfo Visca, entre outros. Esse era um espaço efervescente na cena uruguaia que se reativava, buscando experimentações e vertentes mais contemporâneas do pensamento artístico. Foram tempos de abertura política, férteis em ideais, quando se inauguravam conexões latinas em que todos nós acreditávamos que abriria um novo tempo para a arte desta região. E assim foi, ela esteve conosco na organização dos três encontros latino-americanos de arte, que realizamos em Porto Alegre, nos anos 1989, 1990 e 1996, sugerindo nomes e ativando contatos. Desses encontros, nos quais ela participou ativamente, germinou a Bienal do Mercosul.

Em 1988, já aposentada, entusiasmada com os contatos no Brasil e decidida a dedicar-se totalmente à pintura, mudou-se temporariamente para Porto Alegre, onde trabalhava entusiasmada e intensamente, produzindo uma série de grandes e impactantes telas a óleo. Entretanto, começou a ter alguns episódios de alucinação e, assustada, regressou à sua terra natal em busca de apoio médico. Temia estar ficando louca. Nada disso, fora uma intoxicação com a quantidade de tinta inalada no apartamento pequeno e pouco arejado onde se instalara e produzia freneticamente. Passado o susto, voltou a pintar, tendo, então, trocado o óleo pelo acrílico, muito a contragosto.

Embora não houvesse ainda e-mail e celular, nossos contatos eram bastante intensos, ela ou pessoas indicadas por ela podiam chegar à nossa casa sem avisar, eram sempre bem-vindos. Certa vez, ela veio e estávamos fora, passou o dia passeando em Porto Alegre e à noite tomou o ônibus de volta ao Uruguai. Aos poucos, fomos nos reaproximando e, com o crescimento de nossa intimidade, fomos sabendo mais de sua vida, um tema sempre rico de surpresas e de descobertas. Ela contava muito sobre as alegrias e as dificuldades enfrentadas em sua vida no campo, de como, aos 15 anos, uma paralisia a imobilizara, exigindo que fosse enviada à casa de uma tia na cidade de Salto para ser tratada. Lá, conhecera seu futuro marido, professor de pintura com quem teve aulas

de desenho, convivendo em um grupo de intelectuais e artistas locais. Seu engajamento com a arte foi imediato, encontrara seu destino e uma razão maior para a sua vida. Nunca duvidou disso, apesar do difícil e tortuoso caminho que trilhou para chegar à posição de grande artista nacional que hoje festejamos. Importantes posições no meio artístico não significavam nada para ela, era a arte, como capacidade humana de deslumbramento e superação, o que realmente lhe interessava. Gostava muito de ler biografias de artistas, modelos para ela desse encontro com a única e possível via de vida que conhecia e admirava. Sempre bem informada, embora não fosse uma conversadeira, eram deliciosos nossos bate-papos, perspicaz e crítica, às vezes se tornava ácida, mas sempre de forma inteligente. Um uísque ou uma cervejinha a ajudavam a soltar a língua e as ideias. Sua pequena figura tinha uma grande energia, e a luz de seu olhar contagiava pelo muito que acreditava poder fazer em termos de transformação e novos ares para a arte naquele momento. Embora fosse uma mulher madura, com filhos criados e netos, acreditava que o mundo se abria à sua frente, afinal, como seus personagens encaixotados, conseguira sair de suas amarras.

Um segundo momento: em busca do tempo perdido

No início da década de 1990, é possível observar a emergência de uma nova e bem diferenciada tendência em sua produção. Essa segunda etapa em sua trajetória se delineou caracterizada pela busca de uma identidade pessoal e local, em uma vertente mais intimista, voltada para suas memórias de infância. Trazendo novos personagens para a cena artística, ela realiza uma espécie de psicanálise social, em que suas questões pessoais se mesclam com as problemáticas da sociedade, atualizando uma visão regional do campo uruguaio com as concepções da arte contemporânea. Adotando uma palheta baixa, com cinzas e terrosos, ela acrescenta questões de dor e vazio, sem, entretanto, sem abandonar suas preocupações com a opressão, a violência e a dominação.

Penso que o fato de ela estar realizando esta imersão em seu passado rural, com muito experimentalismo e desdobramentos, confluiu com um fator importante em sua trajetória pessoal e profissional: a construção,

em 1998, do que ela chamava *O Rancho* (referência às construções rurais) ou *O mergulho* (no sentido de ali entrar de cabeça e totalmente na arte). Localizado no Balneário Buenos Aires, próximo a Punta del Este, este foi o seu lugar, onde conseguiu agregar o mínimo ideal para sua criação. O prédio contava com um grande centro aberto, com um pé-direito alto, que funcionava como ateliê e também sala/cozinha, seu espaço social e de trabalho, tendo acima, no mezanino, um quarto com banheiro. Ali foi concebida e produzida parte importante de sua obra, telas, desenhos, objetos, instalações etc. Implantado em uma zona bastante arborizada, mais afastada do centro urbano, em um grande terreno, no *Rancho* ela se sentia de volta ao campo, orgulhosa do que havia conquistado para si.

Ali, afloraram borbulhantes, como que rompendo um dique, suas memórias de infância: cercas, tatus, bonecas, cavalinhos de pau e a vastidão do campo aberto. Suas imagens, ao mesmo tempo sombrias e dolorosas, eram encantadoramente autênticas e frescas, trazendo um passado ainda muito vivo na artista. Ela construiu seu alfabeto artístico com um pequeno repertório de imagens e temas, com os quais trabalhou durante longo tempo, extraindo dele o necessário para construir sua epopeia pessoal. Nela retoma mitos arcaicos de sua infância e de seu povo, trabalhando com seus sentidos simbólicos, na busca de uma ampliação de seus significados. Exacerbando a permanência do vazio, ela aceita ser incompleta, como parte desse processo dinâmico em que o ser humano elabora sua relação com a falta. Ela vive a arte como espaço do enigma na luta contra a angústia da finitude. E o faz com a máxima dedicação e competência. O mínimo era fundamental, não na concepção minimalista do movimento artístico que conhecemos, mas o essencial em termos expressivos, tanto em sua obra como em sua vida. Em pequenos trabalhos ou em suas telas maiores havia uma estrutura de vazio difícil de construir. Sem fazer uso da perspectiva euclidiana, suas figuras flutuavam em um espaço que as continha sem sufocá-las, envoltas em uma bruma que lhes esvaziava de contornos, tornando-as oníricas e evanescentes.

As obras desta segunda fase apontam para a visualidade da extensa planície ondulada, localizada ao sul da América do Sul, denominada Pampa. Essa região, tradicionalmente pastoril, é revestida de pastagens naturais de um verde intenso, onde vento sopra livre e não há limites nem mesmo ao olhar. Quase não se diferencia o verde da terra do azul do céu que a envolve, tudo se apresenta plano e contínuo. Nas obras dessa fase o território é um determinante de identidade, marcando sua maneira de olhar o mundo e de representá-lo. Sua incorporação de elementos dessa paisagem-território que lhe é próxima se desdobra sem nenhuma intencionalidade ou mesmo sem que ela tenha disso consciência, numa relação íntima com a paisagem. Mesmo quando trabalhava em Montevideu, ela pintava os grandes espaços descampados de uma geografia pampiana. O plano pictórico esparrama-se, e suas pequenas figuras desaparecem nele. As cores verde e terrosa retomam as paisagens da região. Suas imagens são vestígios de uma história local que se perde na memória e no vazio dessa planície, onde o olhar desliza no horizonte. As figuras tornam-se pequenas, perdidas na imensidão de uma terra que desafia gerações. Ela refaz obsessivamente em temas e formas plásticas as lembranças de uma infância passada no campo.

Além da pintura, a artista produziu muitos objetos tridimensionais em madeira, tecido, arame e outros materiais disponíveis em seu entorno, objetos fetiches:

bonecas, benzeduras, tatus, cavalinhos, bruxas que se distribuíam pelo seu ateliê como pequenos personagens. Essa prática inicialmente foi para ela uma atividade lúdica. Entretanto, na realização de sua primeira instalação, apresentada em 1996, no Museu Juan Manuel Blanes, denominada *Ceibos y panes*, utilizou alguns desses objetos. Foram apresentadas cabeças de cavalinhos de pau dispersas pelo piso, nas paredes bonecas e desenhos, além de animaizinhos feitos de pão. Essa foi uma aventura que exigiu o desprendimento da tradição que dominava – a pintura e o desenho – para experimentar o espaço. Suas memórias ganhavam três dimensões, ampliando a expressividade e envolvendo o espectador. Ela sabia do potencial dessas propostas em termos comunicativos e os explorou, ficando muito feliz com os resultados obtidos. Seus brinquedos tomam vida, saindo pelo espaço expositivo e ganhando o mundo. O seu mundo campesino entrando para o mundo da arte, com muita ousadia e certa ironia.

As instalações foram seus trabalhos mais comprometidos com uma crítica social e política, cujo mais radical deles foi *Manos limpias*, de 2004, realizada no Cabildo de Montevideú, na qual aborda a violência na morte de animais como metáfora para refletir sobre as violências sociais. Instalou um brete, com cerca de 11 metros de largura, construído com paus toscos de madeira e arame, limitando o espaço da sala maior, e no piso espalhou estrume seco. Integrou sangue e restos de animais mortos, deixando que o odor desses elementos se espalhasse pelo ambiente, reforçando o impacto de sua proposta. A penumbra auxiliava a impor a sensação de opressão, contrastando com poucos focos de luzes apontando em alguns lugares.

Segundo Arthur Danto, a arte contemporânea é um filosofar sobre o mundo realizado plasticamente. No caso da obra de Lacy, talvez seja mais um pensar antropológico, sociológico, e mesmo histórico. O mais importante, entretanto, é a forma como essa reflexão se manifesta visual e sensorialmente, deixando bem clara a tênue linha que separa o simples documentário de uma poética visual comprometida com a realidade. Em sua obra exerceu muito de seu potencial crítico, questionando a sociedade injusta, as trapaças da política e de uma sociedade injusta. Não era, entretanto, uma arte politizada no sentido mais tradicional do termo. Ela jogava com o óbvio e com o sutil, exigindo do público certo grau de imersão para sua fruição. Deixando garantido o espaço da imaginação em uma sociedade eminentemente racional, ela tentava resguardar a capacidade de suspensão do mistério, evitando declarações definitivas ou superficiais. Suas imagens executavam um trajeto não linear, uma forma de desvio e de retorno, fugindo ao lugar-comum dos caminhos mais fáceis e usuais. Ela procurava conduzir o espectador a ver e, ao mesmo tempo, tomar consciência de que algo lhe escapava, uma vez que era impossível captar-lhe todas as nuances.

Um outro momento na mesma busca

Um terceiro importante momento de sua obra, na verdade um desdobramento do anterior, foi a série das *Trapeiras*, que apresentou na 51ª Bienal de Veneza, em 2005, e que iniciou em pequenos papéis desenhados, costurados e colados. Ainda me lembro das primeiras que produziu e do orgulho com que mostrou o seu refazer criativo das colchas e cobertas que sua mãe fazia para aquecê-los nas frias noites de inverno no campo. As trapeiras saíram dos papéis para as telas, em diferentes tamanhos, mas mantendo as pequenas e médias dimensões, diferentes das grandes telas com as quais se iniciou na pintura. Produzidas em papel ou em telas, elas ganhavam uma potência estética, mantendo as formas das roupas que a constituíam. Eram ao mesmo tempo documentos de memória e um monumento ao essencial. Lacy Duarte tinha clareza do que estava fazendo ao dar um novo sentido ao trabalho anônimo das mulheres do campo que desfaziam as roupas velhas para produzir as suas cobertas. Era uma homenagem, nutrida com sua admiração.

A memória é única e múltipla. Ao mesmo tempo ela pertence a cada pessoa e a toda uma sociedade, não há possibilidade de dissociá-las. Por isso, encarar de frente um passado comum pode restituir, a cada cidadão, individual e socialmente, a capacidade de reconhecer sua identidade, aquela que traz marcada em seu ser pela história de seus ancestrais. No caso de Lacy, assumir esta história restituiu-lhe a capacidade de compreender melhor suas condições históricas de existência. Esse foi para ela um processo doloroso, pois é mais cômodo manter-se na amnésia coletiva. Entretanto, assim como outros atores mais críticos, ela assumiu, de forma corajosa e profunda, essa tarefa de desenterramento.

Segundo Freud, os desejos são a fonte originária de processos que, de forma semelhante à magia, se materializam na capacidade do pensamento simbólico de torná-los realidade no plano do imaginário. É essa magia que Lacy retoma de forma intencional ao se aproximar das tradições arcaicas das culturas populares e suas práticas mais comuns no campo uruguaio, utilizando os materiais disponíveis nesse contexto de extrema precariedade. As benzeduras que curam a dor, a solidão e muitos outros males oriundos dessa vida difícil no campo foram

consideradas pela artista como parte de seu fazer artístico. Ela via a benzedura como forma de vencer a dor e o desamparo. Ao repetir o gesto de suas ancestrais, a artista tenta presentificá-los na cena artística contemporânea, reparando simbolicamente a histórica exploração desses grupos sociais. Ela nega a ausência deles pela memória de suas mãos impressas nos seus fazeres tradicionais.

O indivíduo realiza, a cada momento, reelaborações daquelas recordações que melhor lhe permitem estruturar seu presente, de maneira que o passado se refaz constantemente num devir. Também socialmente, em cada época e em cada local, as pessoas recorrem a diferentes usos das lembranças coletivas como forma de compreender, ou justificar, o presente. A memória funciona assim como um referente, pois é nela que estão guardadas as mais caras lembranças e é nela que se nutrem as redes sociais de sentido. É ela que faz reviver um passado que, presente em cada um, conduz escolhas e possibilidades de construção de um futuro. Manter viva a memória coletiva é uma maneira de impedir o vazio, de evitar a destruição das identidades. Lembranças vivas, capazes de concorrer na descoberta dos sentidos sociais, enquanto história vivida e encadeamento de gerações. Lacy tinha consciência de que sua obra podia refazer essas memórias de forma criativa, superando ideologias e mascaramentos.

Ela enfrentou e venceu dois grandes desafios, decorrentes de suas escolhas e das posições que assumiu em sua carreira. Primeiro, como artista mulher que conseguiu galgar uma posição de destaque no panorama da arte em seu país. No Uruguai nunca foi uma tradição o reconhecimento de artistas femininas; poucos nomes de mulher brilham no conservador panteão artístico nacional. Diferentemente de outros países latino-americanos, onde algumas mulheres como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Frida Kahlo, Remedios Varo, Lygia Clark, Ligia Pape, Marta Minujin, Ana Mendieta, Tomie Ohtake, entre outras, receberam grande reconhecimento na história da arte. O segundo desafio foi trazer para o palco da arte atual o tema rural em seus aspectos mais simples e cotidianos. Essa era uma pauta da modernidade e não da arte contemporânea; um paradigma que Lacy Duarte subverteu.

A questão feminina fazia parte de sua vida no dia a dia, sua ligação com a família era muito forte, a preocupação com filhos e netos foi sempre central na sua vida, com eles se alegrava e se desesperava, se identificava e se debatia. Tê-los por perto era necessário e ao mesmo tempo asfixiante, ela sabia disso, aceitava e vivia cada situação com a profundidade de sua sensibilidade aguda. Ela tinha uma sensibilidade à flor da pele, que eu observava e da qual ela mesma era consciente. Dizia às vezes sentir como se não tivesse a proteção de uma pele, e que as agruras do mundo entravam nela alcançando suas vísceras. Era nessa hora que a arte a salvava. Produzia incansavelmente, e em cada vez que eu a encontrava eram muitos novos trabalhos para admirar.

Os papéis, que muitos amigos como nós lhe levávamos de presente de diferentes lugares do mundo, a encantavam. Entretanto, todo e qualquer material lhe servia, produzia pequenos objetos escultóricos com madeira ou massa de pão, fazia colagens, desenhos, experimentando formas, texturas e todas as possibilidades expressivas. Em seus experimentos estava sempre presente o controle da forma e a força de seu traço, em figuras toscas mas essenciais. Seu domínio plástico era impressionante, nada sobrava nem faltava, cada pequeno trabalho era exato em sua estrutura. O que vemos nessas superfícies transparentes, recobertas por diversas camadas de manchas escuras, cores ocre e muitas sombras, entre as quais se definem algumas figuras? Elas lembram o espelho de Alice; passagens para o mundo interior, para profundos sentimentos e medos. Alguns de seus desenhos em preto e branco apresentavam uma erótica fina e ousada que poucas mulheres artistas conseguiram alcançar. Desde o início admirei sua capacidade de construção formal; nunca pude dizer, ou pensar, “poderia ter feito isso ou aquilo, ter posto ou tirado algo”. Sempre chegava ao ponto exato, mas isso não era gratuito, ela estudava muito seus experimentos, ficava horas olhando, interferindo, fazendo e desfazendo, e não gostava que ninguém a acompanhasse nessas viagens criativas. A solidão era sua mestra e companheira nesses momentos.

Sua participação na 51ª Bienal Internacional de Veneza, representando o Uruguai, foi marcante e gratificante para ela, a consagração merecida por um trabalho ao qual entregou toda sua vida. A competência e o empenho da comissária Alicia Haber e a dedicação da curadora Olga

Larnaudie e de toda a equipe de trabalho, foram para ela um presente inesperado. Ver-se como ator no centro mundial da arte foi, também, desafiador. Ela contou-me sobre essa experiência como uma grande aventura, que a intimidou, mas que também lhe permitiu ver a dimensão internacional de sua obra. Andando pelas ruas de Veneza (coisa que ela apreciava muito), pôde observar o passado e o presente em intenso diálogo. Isso a impressionou e penetrou fundo em sua psique. Lamentava não falar outras línguas para poder conversar mais com as pessoas, sentia que perdia muito nesse seu isolamento, mas absorvia intensamente tudo que podia. Ela se dedicou com corpo e alma à tarefa de montagem de sua obra no pavilhão uruguaio da Bienal, deixando-se envolver pelo espaço expográfico e criando uma verdadeira instalação com as pinturas e os desenhos que levava prontos. Segundo ela, foi uma tarefa hercúlea em que todos os envolvidos colaboraram intensamente, e o cansaço trazia consigo a satisfação de sua realização. A foto dela deitada e coberta por sua manta de trapeiras que aparece no catálogo diz bem do seu esforço e de seu repouso satisfeito. O orgulho de dar a ver, como ela declarou: “não arte pobre, mas a arte da pobreza”. Uma pobreza que não se envergonha, mas carrega a consciência de saber de si e de suas coisas. Ela conseguiu colocar ali, no espaço consagrado da arte de elite, o seu microuniverso pessoal e uruguaio, com poesia e muita força.

De Veneza foi para Berlim com Alicia, que a conduziu de forma segura e bem amparada. Lá, tratou com galeristas e pôde perceber um outro mundo da arte, o do capital. Recebeu propostas de trabalho que exigiam que colocasse seus preços em um patamar internacional, que, segundo ela, não lhe serviam. Ela dizia que sua obra era de seu país, que seu público e seu mercado lá estavam. Se adotasse os valores que lhe sugeriam, não poderia mais comercializá-las no Uruguai. Ela preferiu seguir com seus fiéis compradores, que, segundo ela, podiam melhor compreender seus conteúdos e proposições. “Sou uma artista uruguaia e não quero deixar de ser.” Entretanto, teve clareza da complexidade dos mecanismos do mercado internacional e também da grande dimensão do que fazia.

Vivendo preponderantemente no *Rancho*, tinha a satisfação de um trabalho reconhecido e a liberdade de continuar produzindo o que e como queria. Não se deixando nunca levar pelo sucesso profissional, dedicou-se

a sua obra com toda a energia. Foi quando a vi mais tranquila e feliz. Uma felicidade que se esfumou quando alguns problemas familiares e os limites da idade e da condição feminina se impuseram, e ela passou a encontrar dificuldades em realizar as atividades necessárias para a manutenção da casa e do grande terreno, e para superar o frio. De volta quase que permanentemente ao seu apartamento em Montevideu, vi cair sobre ela um véu de tristeza. Já não tinha a energia da juventude, e a pintura se tornava difícil de realizar no espaço exíguo do apartamento, acostumada que estivera com o grande ateliê do *Rancho*. Seus amigos artistas e intelectuais, mais jovens, seguiam seus caminhos e ela se sentia sozinha. Nós nos telefonávamos várias vezes, longas conversas, entremeadas de lamentos, de vontade de continuar trabalhando e de promessas de vir ao Brasil, para o sol de Florianópolis. Promessas que postergou até o final.

Nesse momento se lhe abriu uma nova frente de trabalho, que ela assumiu com bastante empenho, explorando aquela que seria sua última série de trabalhos. Os *pintujos*, como chamou seu filho Pedro Peralta, que lhe preparava papéis com fundos impressos com os temas dela. Sobre eles, então, Lacy trabalhava com outros desenhos e colagens de papéis, interferindo nas formas e cores do suporte recebido. Mescla de gravura, desenho, colagem e pintura, eles evidenciam um período de muita dor, de inconformismo com suas condições de vida e de produção, deixando ver a magnífica artista que mesmo em condições adversas apresenta uma obra rica de lirismo e muita energia. São trabalhos que contêm em suas pequenas medidas uma grande força, resultante do esforço dessa mulher que precisava da arte para viver. Com poucas cores e o recurso de seu repertório já construído de imagens ela conseguiu desenvolver uma coleção de trabalhos muito rica e diversificada. Mesmo com um universo restrito de técnicas e materiais ela produziu um conjunto épico de imagens com as quais falava de seu mundo pessoal, de uma realidade local e ao mesmo tempo de uma humanidade que é de todos nós.

A chave do processo criativo utilizado pela artista nesses trabalhos é a montagem que faz, partindo das imagens impressas, e vai construindo novas formas com colagens, compressões e sobreposições. Nessas operações as figuras vão surgindo e desaparecendo, mas nenhuma forma ou imagem é gratuita, tudo se completa através de seu domínio da composição, que permanece presente, fazendo com que tudo decorra do seu processo de manipulação. Uma produção intensa de uma artista que precisava estar sempre em ação criativa, gerando obras singelas, que impressionam pela força que contém no seu pequeno espaço pictórico. Entretanto ela sentia falta da pintura, assim, aceitou o desafio daquele que foi seu último grande quadro, encomendado por um jovem amigo brasileiro. Medindo 1,80 m x 1,00 m a sua execução demandou-lhe quase dois anos de trabalho. Ela mesma dizia que estava sendo uma tarefa difícil, um pouco pelo tamanho, outro pouco por ser uma encomenda, algo que nunca lhe agradou muito. Finalmente o concluiu em 2012, ficando satisfeita e orgulhosa do resultado. Nessa tela retomou suas figuras de bonecas e cavalinhos de pau, entremeadas com trapeiras, no vasto espaço de um fundo em que as imagens flutuam, lembrando as figuras voadoras de Chagal. Este também um artista que se nutria de um passado rural e provinciano que, mesmo em Paris, nunca o abandonou. Nesse quadro, como em outras obras, há um encontro de todo o seu passado.

Naquele momento, as imagens aparecem como num desfile de despedida, pois ela mesma disse que não pretendia pintar mais nenhum quadro de grandes dimensões.

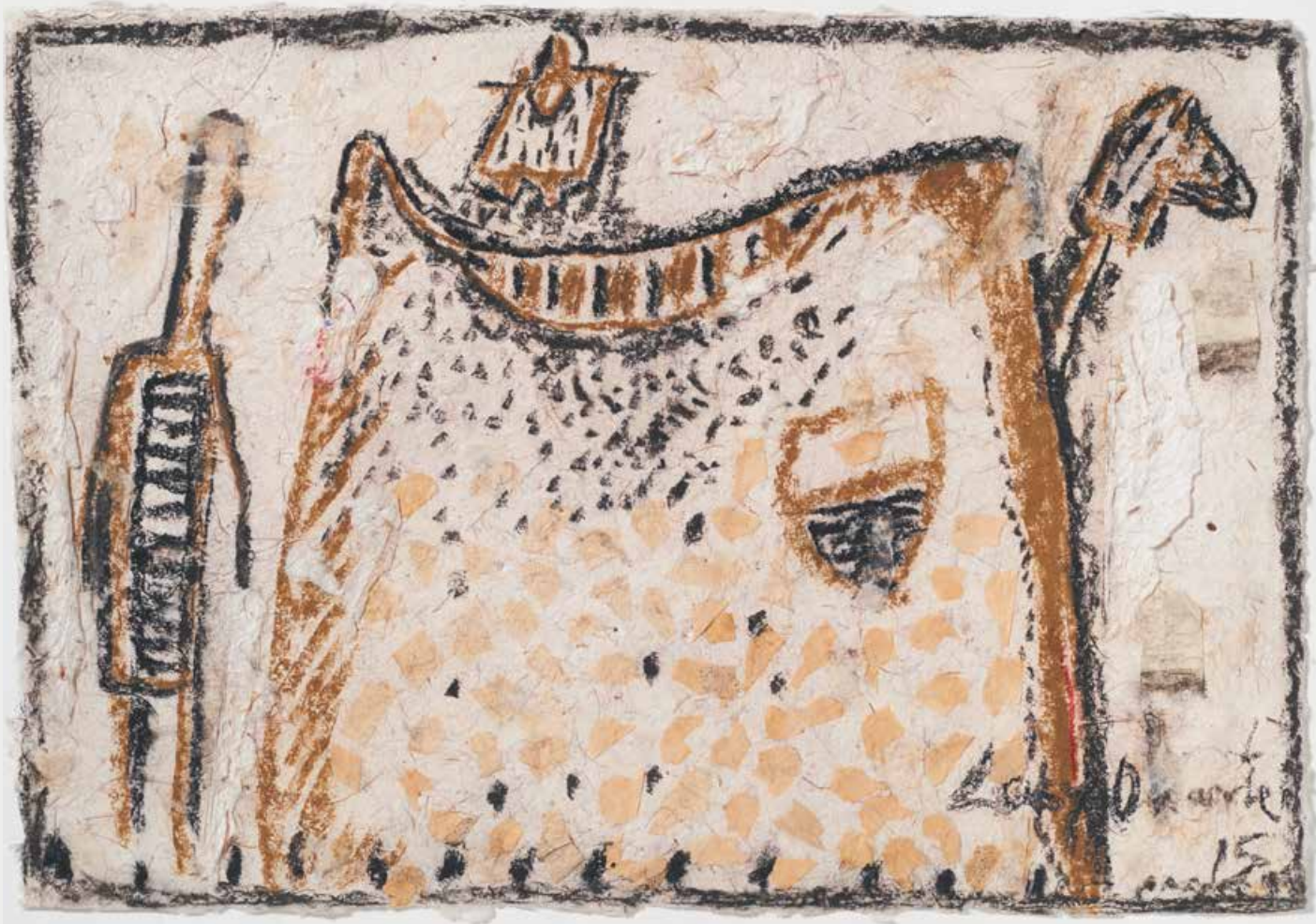
Uma artista que gostava de trabalhar livre de qualquer condicionamento, dando vazão aos seus sonhos, devaneios e pesadelos. A força de sua obra reside no encontro de uma poética que deu conta do drama e da tragédia de sua vida pessoal. Marcada pela dor e por uma sensibilidade exacerbada, ela se comparava à mulita, cuja casca dura protege um interior muito frágil. Ela teve que construir sua casca, para defender sua extrema fragilidade. Uma superação que encontrou na arte, nessa capacidade humana de transformar tudo em representação simbólica, dando conta de um mundo e de uma vida que não lhe foi nunca gentil, macia ou fácil. O momento íntimo da criação ela não compartia com ninguém; se havia pessoas em sua casa, não conseguia trabalhar. Precisava da solidão e da privacidade para se expor da forma intensa e profunda como fazia. Entretanto, era parte de seu trabalho a exposição pública das obras, um outro momento que ela sabia necessário. Estar ali, desnuda e exposta em sua obra, era algo ao mesmo tempo tenso e excitante, algo que temia e ao mesmo tempo desejava.

Lacy evidenciava em seu trabalho aspectos profundos da psique do ser humano em um desejo inconsciente de negar o vazio e a morte, através de um gesto simbólico na arte. Cada uma de suas obras me leva a pensar sobre o que disse Julia Kristeva ... *a imagem pode ser o único laço que nos resta com o sagrado... certas imagens e certos olhares podem oferecer aos humanos que nós somos, sempre mais absorvidos pela técnica, uma experiência do sagrado.* Discutíamos seguidamente sobre o papel da arte na sociedade e concordávamos que, se as angústias da psique humana em relação à finitude da vida eram trabalhadas tradicionalmente pela religião, no mundo ocidental moderno, a arte, que sempre estivera integrada na representação religiosa, viu-se frente a este desafio. Entretanto, sua arte não tenta dar respostas que afastem os medos nem negá-los pelo recalçamento. Ela acreditava e buscava trabalhar na tensão da suspensão, através de sua vivência criativa, explorando o vazio daquilo que não pode ser dito por completo, que permanece sempre no espaço basculante do fechamento e da abertura.

A última vez em que a vi foi no início de 2014, quando estive em Montevidéu. Havia uma sombra em seu olhar, mas continuava a produzir, buscando nos pequenos trabalhos em papel que realizava continuar a dar sentido ao seu universo criativo. Nos mostrou alguns deles, e, como sempre, conversamos sobre arte e sobre a família, sua eterna preocupação. Quisemos trazê-la conosco para passar alguns dias no Brasil, ela não aceitou, dando como justificativa alguns afazeres em Montevidéu. Não acreditamos, era sua natural dificuldade de viajar que a trancava lá. Em dezembro de 2015 ela se foi, abandonando a luta e nos deixando uma grande saudade, mas também uma grande obra, que vai além de sua vida.

Neste momento, muito me emociona e orgulha estar junto a esta equipe na tarefa de realização dessas duas mostras concomitantes que tentam dar a ver sua extensa e brilhante produção. Tenho a sensação de dever isso a ela, afinal, nunca havia me debruçado sobre seu trabalho e escrito um texto com a profundidade que ele merecia. Acho que é sempre assim, seguimos ao longo da vida tentando preencher nossas ausências.

Porto Alegre, setembro de 2017



Dibujo y collage sobre papel
56 x 80 cm
2015



Monocopias sobre papel
40 x 55 cm
1962



Monocopia sobre papel
80 x 38,5 cm
1962







Óleo sobre tela
77 x 104 cm
2011

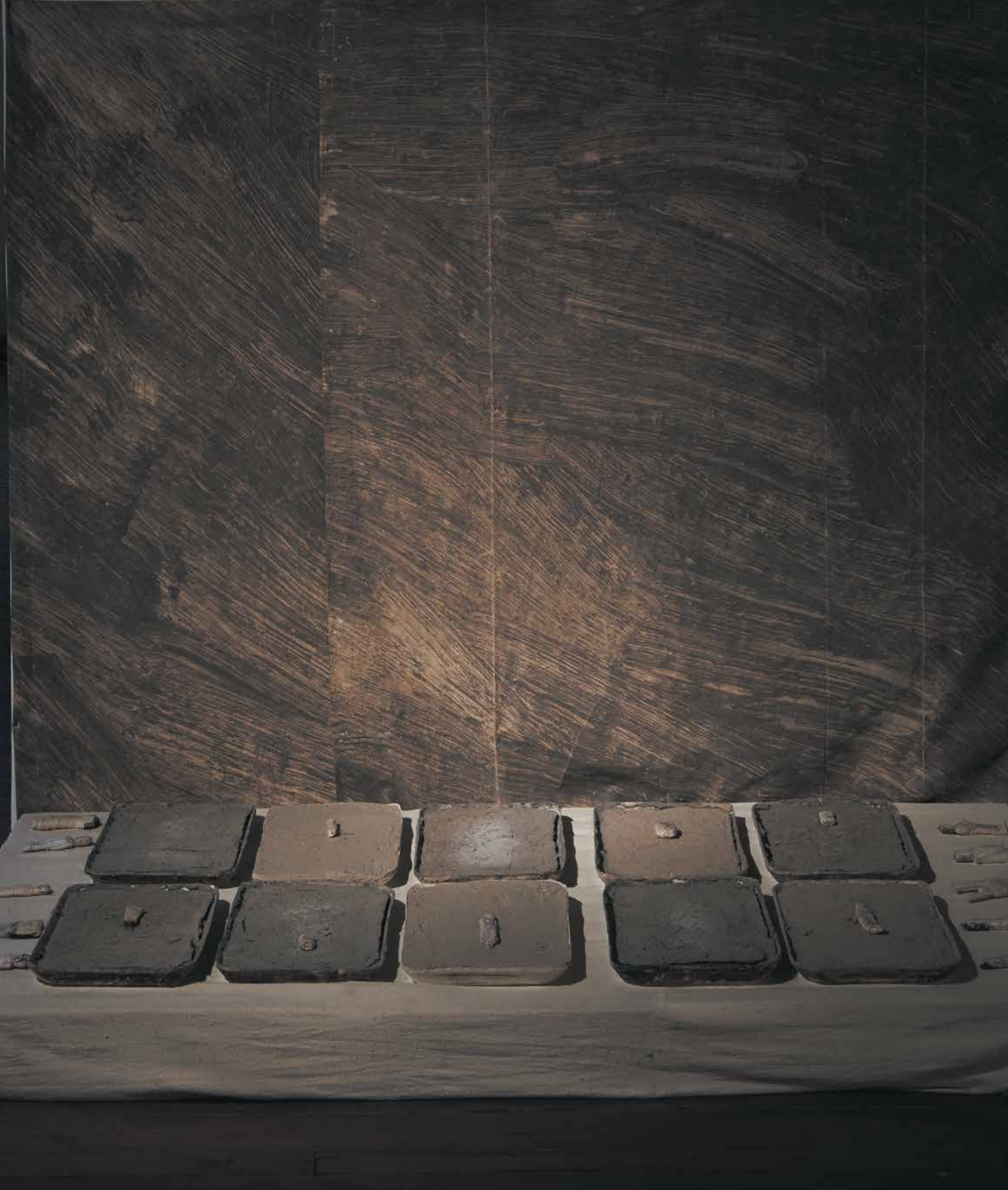
Jugos vegetales sobre tela
78 x 110 cm
2011





Técnica mixta sobre tela
104 x 81 cm
2009

Las venceduras de la tía Norica
Instalación
Medidas variables
Ca. 2000
Colección Engelman-Ost



Trampa
Técnica mixta
110 x 35 x 50 cm
2004







Técnica mixta sobre tela
70 x 93 cm
1997



Trampa
40 x 53 x 120 cm
2005
Colección Engelman-Ost

Técnica mixta sobre tela
120 x 100 cm
1993
Colección Engelman-Ost





Sombras
Técnica mixta
130 x 160 cm
1993



Técnica mixta sobre tela
76 x 100 cm
1993
Colección Engelman-Ost





Mulita
Talla en madera
Ca. 2005

Óleo sobre cartón entelado
16 x 22 cm
2011
(Ídem página siguiente)

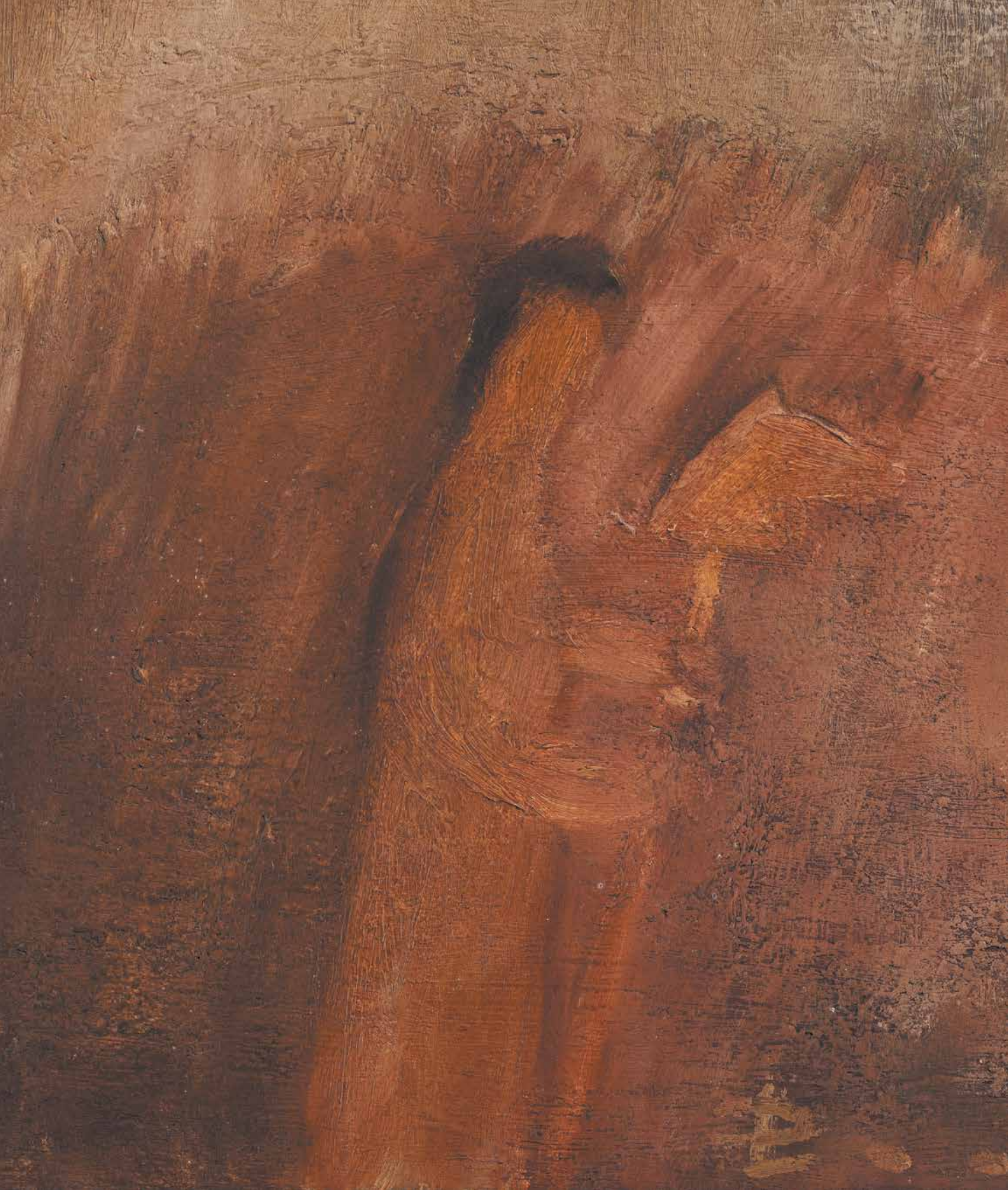




Ceibos y panes
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
1996



Recurrência
Óleo sobre tela
33 x 41 cm
2000





Objeto
10 x 12 x 6 cm
2014

Dormitorios
Óleo sobre tela
81 x 100 cm
2001



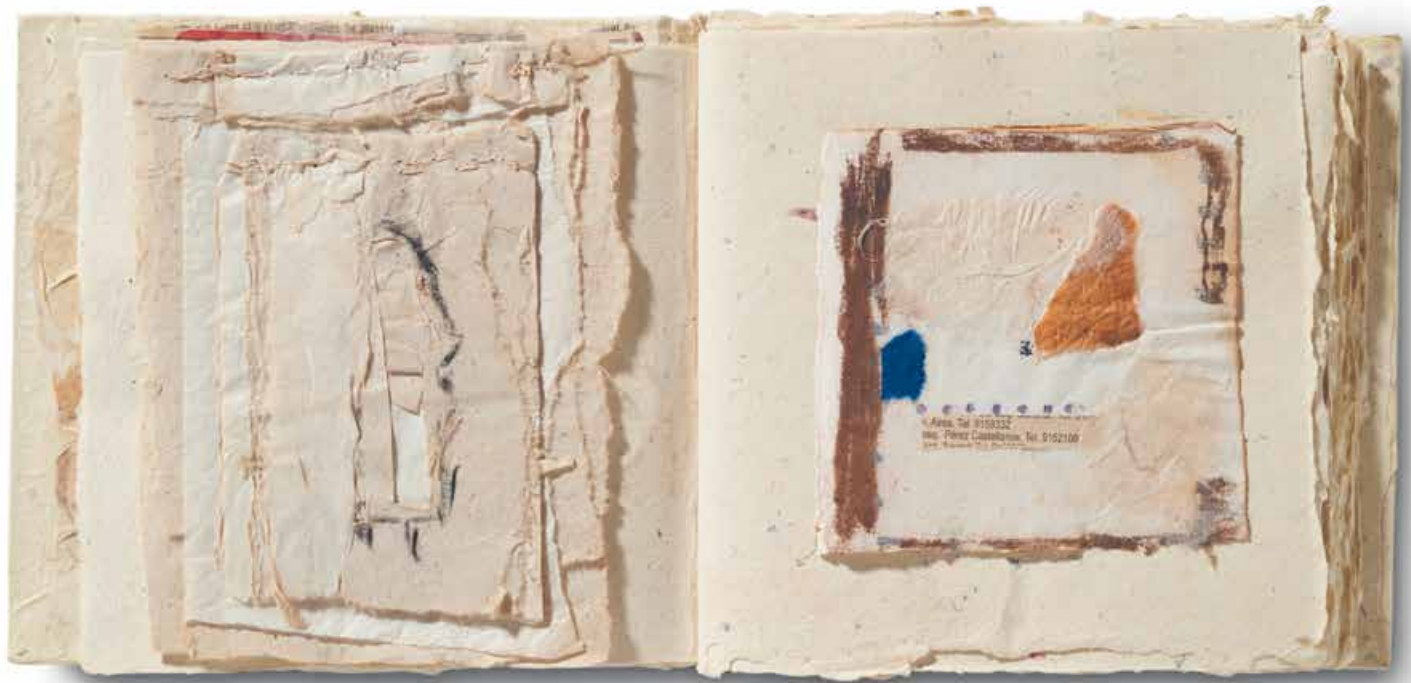


Historias abiertas
Libro de artista
22 x 16 cm
2006



Historias apientas





Historias abiertas
Libro de artista
22 x 16 cm
2006

Libro de artista
12 x 12 cm
2006



Libro objeto
20 x 13 cm
2006

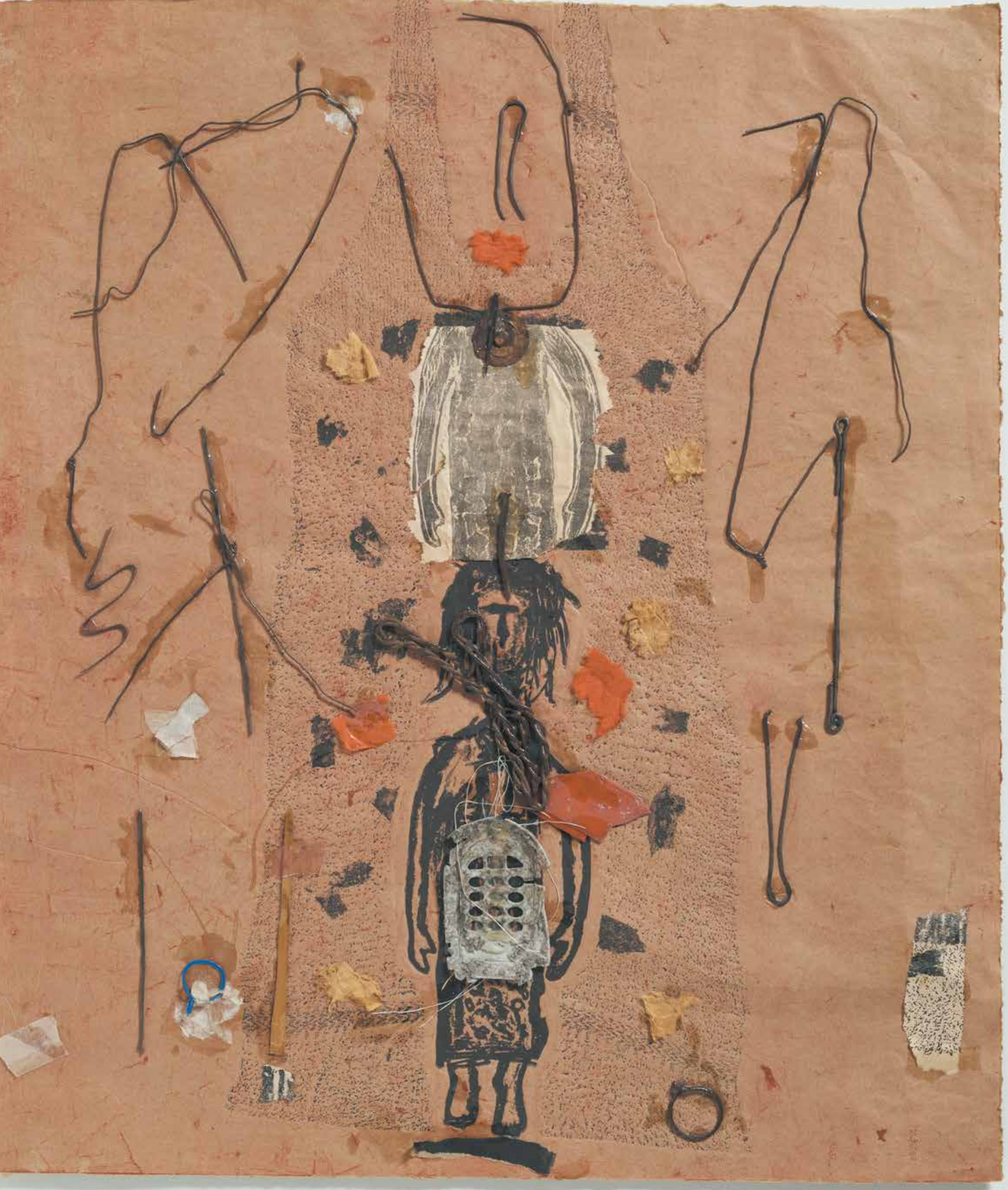
Historias abiertas
Libro de artista
22 x 16 cm
2006





La camiseta
Técnica mixta
100 x 55 cm
2007

Técnica mixta sobre papel
67 x 57 cm
2015













Recurrencia 8
Óleo sobre fibra
40 x 50 cm
2000



Paseo nocturno
Óleo sobre tela
47 x 61 cm
2003

Niña de la falda rosa
Óleo sobre tela
81 x 100 cm
2002



El sillón de la Nona
Óleo sobre tela
80 x 100 cm
2003



Olvido
Óleo sobre tela
65 x 81 cm
2003







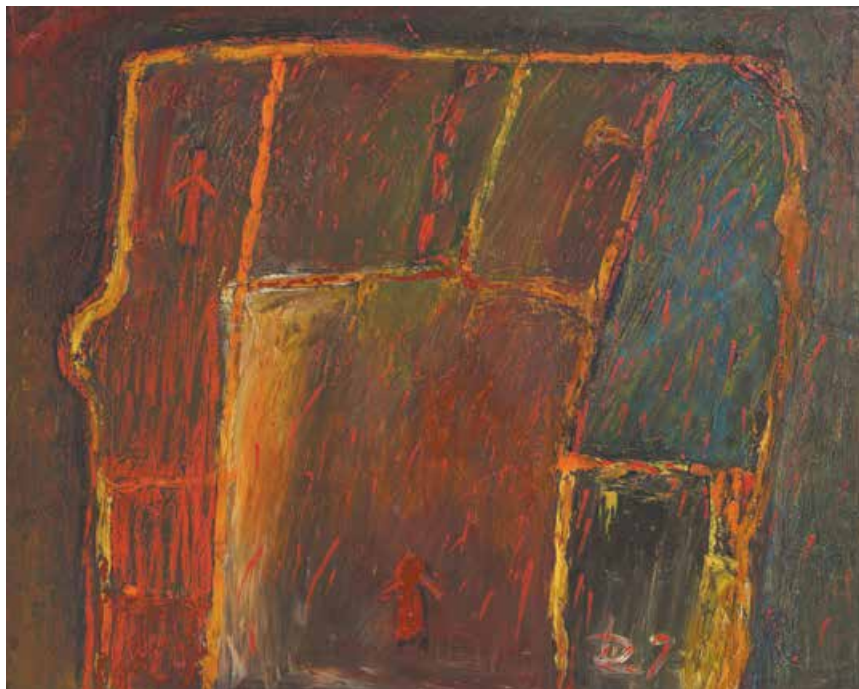












Óleo sobre tela
81 x 100 cm
2009



Trapera
Óleo sobre tela
94 x 120 cm
2006





Retornos
Óleo sobre tela
61 x 76 cm
2006



Transiciones
Óleo sobre tela
81 x 100 cm
2009

El arte para mí es una forma de vida, una forma de aliviar la vida. Nunca trabajé para competir con alguien ni para exponer en algún lado, cuando trabajo no estoy pensando en lo que viene después, sino en lo que estoy haciendo y lo que me significa como sentido de vida.

Lacy Duarte

La mirada de Ulises
Óleo sobre tela
65 x 81 cm
2005





Transición
Óleo sobre tela
80 x 100 cm
2009



Retornos
Óleo sobre tela
108 x 80 cm
2006



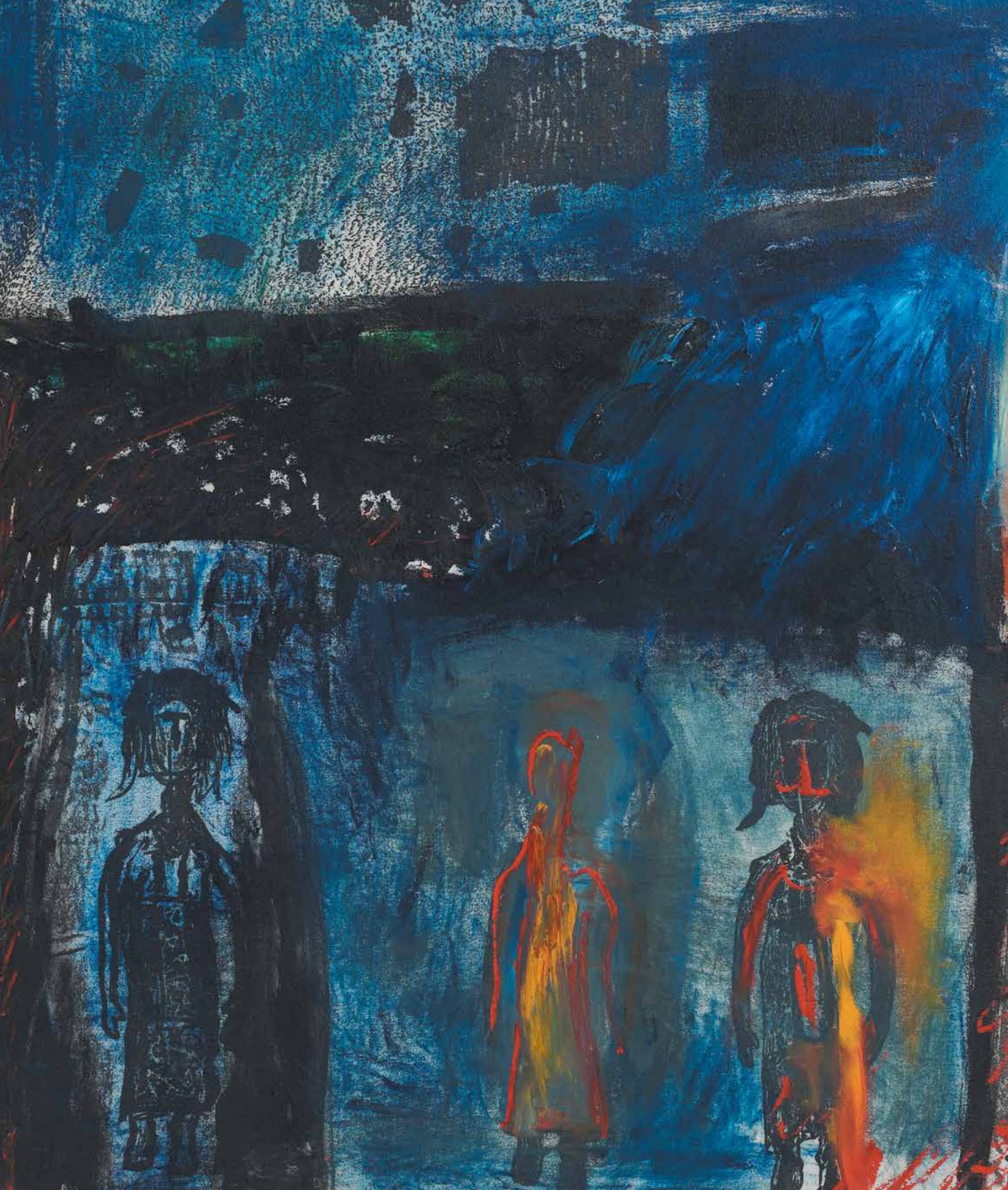
Retornos y contradicciones
Óleo sobre tela
66 x 82 cm
2006



Retornos
Óleo sobre tela
50 x 60 cm
2002

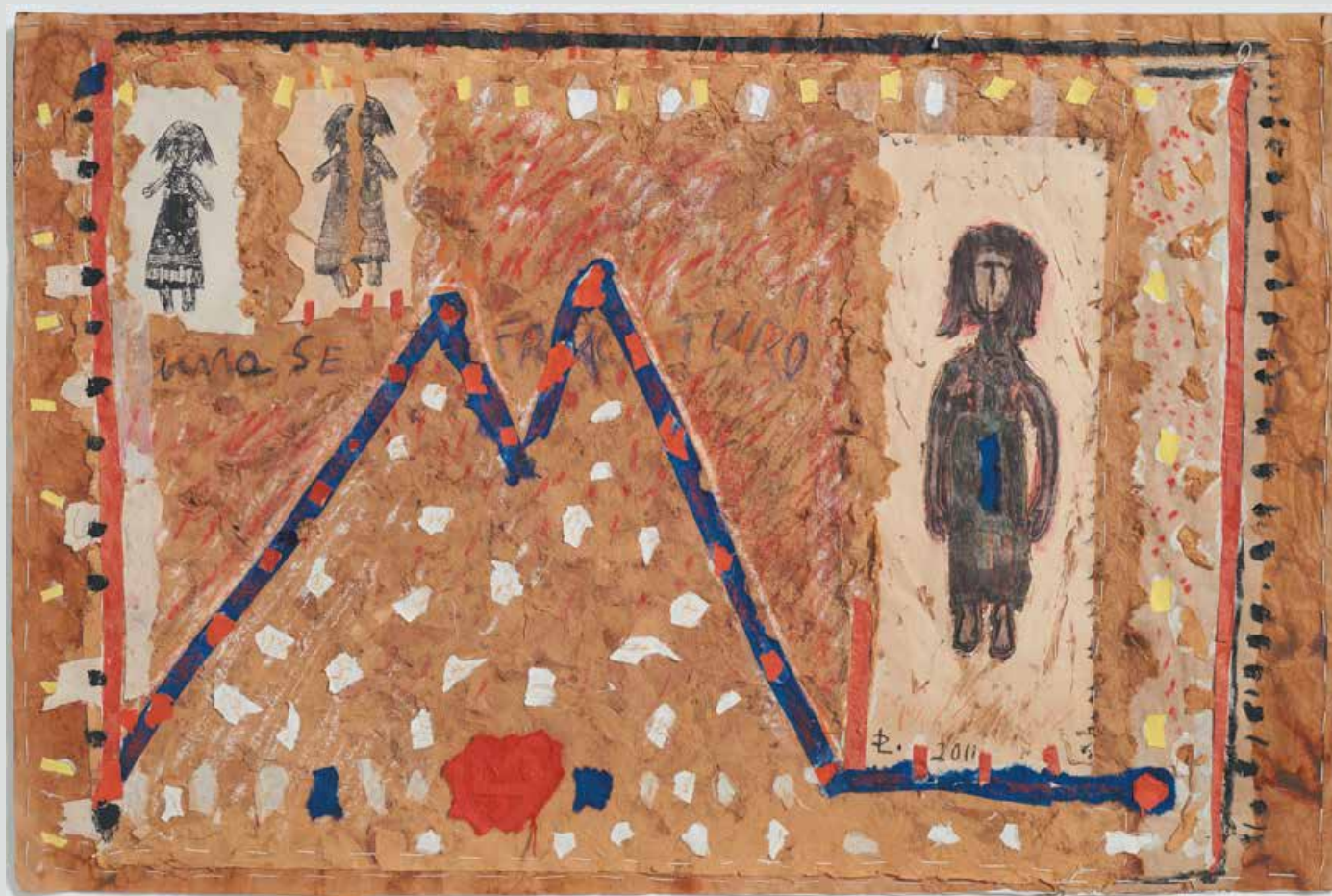


Pintujos
Técnica mixta sobre tela
121 x 163 cm
2010





Técnica mixta sobre tela
80 x 100 cm
2010



Lo que no fue
Técnica mixta sobre papel
69 x 103 cm
2011
Colección Miguel Lousada



De las traperas
Técnica mixta sobre papel
59 x 75 cm
2009
Colección Miguel Lousada



Cajitas
Técnica mixta
21,5 x 18,5 x 4 cm
1996







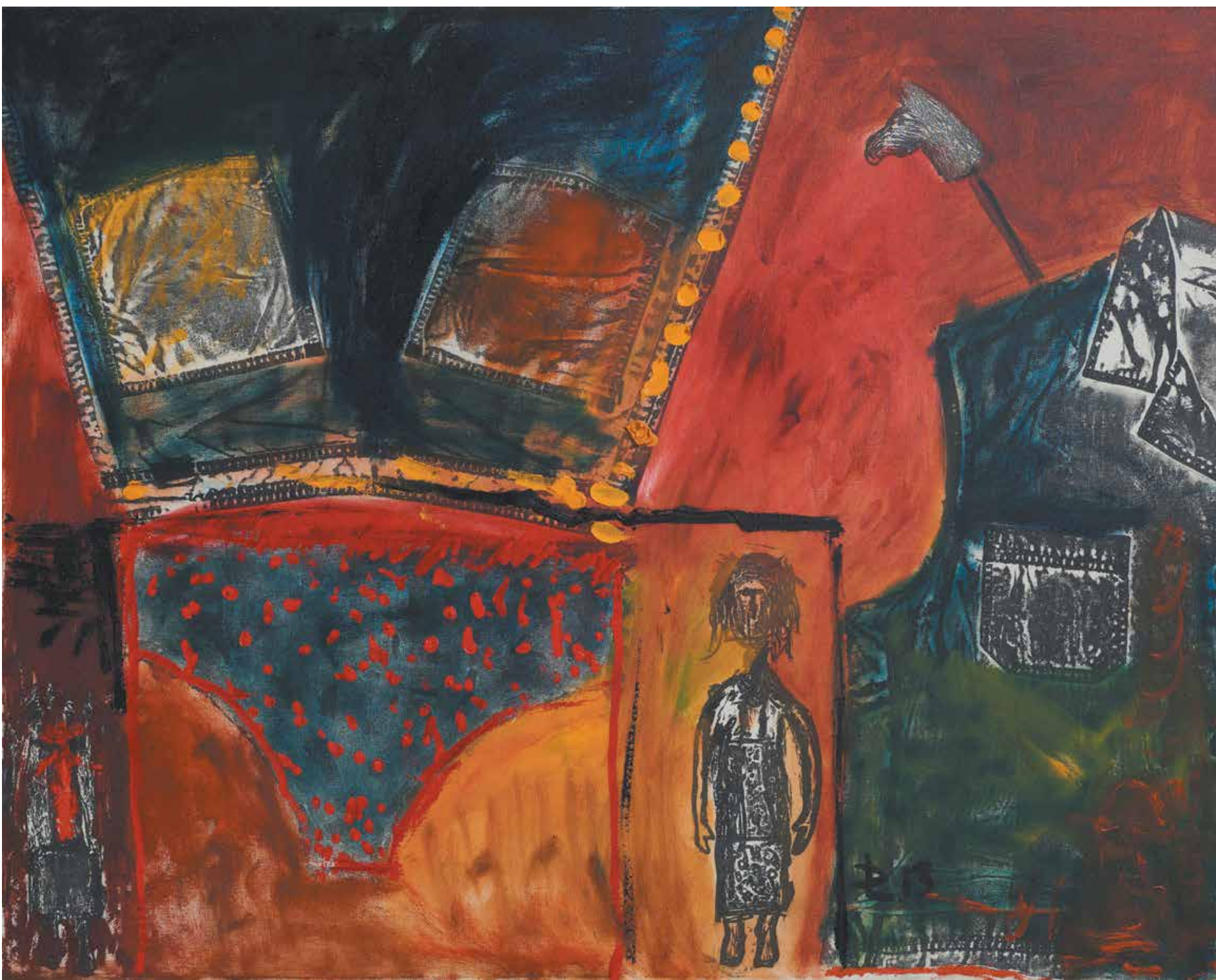




Página anterior:

Pintujos
Dibujo sobre tela
64 x 102 cm
2010

Técnica mixta sobre tela
80 x 100 cm
2013





Técnica mixta sobre tela
70 x 89 cm
2015



Trapera
Técnica mixta sobre tela
70 x 89 cm
2015



Técnica mixta sobre papel
66 x 98 cm
2015

Los pintujos de Lacy Duarte

CRISTINA BAUSERO

Directora
Museo Juan Manuel Blanes

La obra de Lacy Duarte está profundamente relacionada con su historia personal, no podemos desvincular su trabajo de su recorrido vital. Los primeros años en su Matajojo natal, en medio del campo del interior del país, en una familia de origen humilde, marcaron lo que luego iba a transformarse en un lenguaje visual de gran expresividad, realizado en diferentes técnicas y soportes. Este lenguaje conectado con su ser mujer y conectado con esa mujer de campo se expresa muchas veces a manera de denuncia, a través de un compromiso social y político que la acompañó toda su vida.

Esta serie de *Los pintujos* que se exhibe en el Museo Juan Manuel Blanes en el marco de la muestra homenaje a tan gran artista uruguayo, en conjunción con la exhibición en el Museo Nacional de Artes Visuales, es la última realizada por Lacy Duarte. En ella aparece en formato collage la iconografía desarrollada por la artista desde la década del 90.

Lacy trae de su niñez al presente dos grandes grupos de referencia como íconos para su arte; por un lado, las *traperas*, las mantas que se hacían en un hogar humilde cosiendo trapos, trozos de tela y retazos, y, por otro lado, la iconografía incorporada a su obra que son figuras de aquella niñez en el campo, las muñecas que su propia madre les hacía a ella y sus hermanas cuando eran pequeñas, las mulitas y tatús (armadillos), los pájaros y los caballos.

El primer grupo, a la manera de un arte constructivo, nos recuerda, y nos resulta inevitable vincularla, a Sonia Delaunay, quien realizara para su hijo una colcha con trozos de tela, como lo hacían las campesinas rusas, que fue elogiada por el círculo de amigos artistas que vieron en ella una expresión de arte cubista. Esta manta tuvo un efecto en la artista, quien siguió aplicando ese lenguaje como una forma de construir su obra, su propio universo. Ese desarrollo como artista a su vez se produjo en su verdadera magnitud luego de la muerte de su marido, que marcó el ingreso definitivo de Sonia Delaunay al mundo del arte.

Una situación muy parecida vivió nuestra amiga y artista Lacy Duarte, quien comenzó a expresarse y a salir hacia afuera a partir de la muerte de su marido, también artista, Aldo Peralta. Dos historias que me dejaron siempre impactada y emocionada por esa coincidencia en la trayectoria, dos mujeres alejadas en el tiempo y el espacio que realizaron un arte femenino con varias semejanzas.

El segundo grupo está conformado por los íconos de su infancia, a los cuales Lacy representó de diferentes maneras; con la talla en madera de cada uno de ellos: el tatú, la mulita, los caballitos y las muñecas, o estas últimas realizadas también con trapos, cosidas con aguja e hilo.

Cualquiera de los dos conjuntos referentes nos habla de la preocupación de la artista por las cuestiones de género, por la situación de la mujer y en particular la mujer de campo, y por las cuestiones femeninas. Así estas imágenes arquetípicas del campo uruguayo y de sus sectores humildes se transforman y colaboran en manos de la artista como elementos de su lenguaje artístico, llevando este arte femenino a su máxima expresión.

Las imágenes derivan de la experiencia de una mujer. De ese modo, la condición de la mujer, el matrimonio, los hijos y la encarnación de estas figuras y costumbres vinculadas a un quehacer femenino serán una unidad representativa en el arte de Lacy Duarte. Su indignación por las indignidades de género pero también las inequidades sociales estaban siempre presentes en su discurso, así como en su obra. Comunista de origen, Lacy se mantiene toda su vida afiliada a una concepción política de izquierda. Se irá diferenciando ideológicamente de distintas agrupaciones, pero mantendrá una idea de igualdad, de justicia social y de equidad de género. Esta ideología de la feminidad en el arte aparece en varias artistas a lo largo de los siglos xx y xxi a nivel universal. Georgia O'Keeffe, por ejemplo, nos plantea que se ve necesitada de defenderla como *intuitiva* y *expresiva*, diferenciándola de la manipulación *racional* del hombre.¹ Pareciera que la obra de Lacy Duarte entra dentro de esta designación, su obra es de una gran expresión e intuición desde el punto de vista formal y del uso restringido pero intenso del color, que nos muestra a una artista apegada a la tierra que sufre y se expresa.

¹ CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino. 1992.



Técnica mixta sobre papel
67 x 51 cm
2010

Los *pintujos* se generaban primeramente en el taller de grabado de su hijo Pedro *Pichín* Peralta.² Se realizaba una obra gráfica en papel de gran formato que primariamente era la obra en sí, pero que luego derivaba en «fondos» o «sustratos» para la obra final de la artista. Estos papeles eran resultado de una especie de collage que la artista le proponía a su hijo, quien la ayudaba con el trabajo de grabado, en los que pegaban diferentes papeles utilizando la técnica del papel mojado, la técnica *chine collé*, en que se imprime y se pega a la vez.

Estos fondos eran intervenidos por Lacy. Así la palabra *pintujos*, con la cual nomina la propia artista esta serie, surge del intercambio de ideas con su hijo. Él le decía: «Te vas con una obra gráfica y vuelves con una obra mixta». Esto derivó en la necesidad de pensar en un nombre para esta obra. Ellos pensaban conjuntamente sobre cómo llamar a este resultado formal que acontecía a partir de la intervención de Lacy sobre los grabados. El resultado de lo realizado en el taller era una obra gráfica, en este caso, un grabado, que luego era reinventada por ella (pintura y collage). Una intención que como en toda su obra no siguió las prácticas tradicionales, sino que en cuanto artista emancipada manipulaba el resultado de un proceso. Desde este lugar surge ponerle un nombre a esta mixtura artística; dice Lacy: «Si no son grabados, serán *pintujos* o *grabujos*», y así surgió el nombre. Algo que comenzó con humor y se consolidó en la última serie de pinturas de la artista. Es así que lo que comienza con la intención de realizar grabados, apoyada por su hijo, se transforma totalmente con su intervención posterior a la etapa gráfica.

² Pedro *Pichín* Peralta (1961). Artista visual, pintor y grabador.



Técnica mixta sobre papel
51 x 69 cm
2013

Pero también esta etapa gráfica se desarrolla a través de las propuestas inventivas de la artista, que se van enriqueciendo poco a poco con las sugerencias que Lacy hace a su hijo para construir esos grabados, fondos o sustratos de su obra.

La iconografía biomórfica de las muñecas, de los caballos y las mulitas o tatús, y la ropa como expresión de las traperas del campo, componen estos grabados. Todas estas figuras que Lacy realizara en madera, incluido el caballo cumau –expresión utilizada por su hijo Pablo Peralta cuando era niño–, son utilizadas como tacos para la realización de estos grabados, de la misma manera que la ropa. Lacy descubre con el apoyo de su hijo que puede generar tacos con ropa para realizar los grabados; mangas, pantalones, la «bombacha» femenina se transforman en matrices de impresión, construyendo un nexo con sus traperas. La ropa real se usa como matriz y para ello es

necesario que se rigidicen las telas. Es un proceso de varias etapas en que se les aplica cola, se espera que se sequen y se vuelve a aplicar cola, y así sucesivamente hasta que quedan rígidas como tablas; finalmente se barnizan y queda de esta forma el taco construido. Lacy inventa estos tacos y exige a su hijo grabador que piense cómo resolver algunos de los temas técnicos a los que ella quiere acceder, que le permitan retomar su lenguaje y vencer la barrera inicial que la técnica del grabado le imponía. En ese proceso descubre que estas telas no llegan a una resistencia tal como la de los tacos para pasar por el tórculo o prensa, lo que le aporta elementos inéditos como pliegues, roturas, etc., al resultado final. El grabado se realiza entonces con esos tacos y sus xilografías de madera. Utiliza diferentes papeles, adquiridos o reciclados, aplicando la técnica del *chine collé*, lo que da como resultado un collage gráfico, un collage sobre el taco o

empaste de pintura. A la tela le pegaba papeles, y donde la tela tiene trama, producto del entintado el resultado es un pleno gris, y donde está el papel queda la mancha, ambos (pleno gris y mancha) utilizados por ella como recursos técnicos.

Este collage gráfico inspira a la artista, quien vuelve a su taller con ellos y los interviene. Allí trabaja sola, en silencio, ensimismada frente a su obra. Son para ella un fondo o un sustrato que le dispara nuevas ideas; la artista con diferentes técnicas los pinta y los dibuja por encima, ya sea con lápiz o carbonilla, o aplicando el pomo directamente sobre el fondo. Pega papeles, telas, objetos tridimensionales, sobrepuestos sobre el grabado, que desaparece como obra gráfica y surge su pintura-collage. Un aspecto a destacar es el uso del color y la materia, el resultado final vuelve a relacionar a Lacy con la tierra.



Los colores terrosos solo son interrumpidos por el negro, el blanco y el rojo. Esta actitud de la artista, sola en su taller interviniendo estos grabados ya realizados, nos recuerda a la «pintura de acción» (*the action painting*), donde Lacy Duarte proyecta expresarse a través del color y de la materia del cuadro sobre el sustrato del grabado. Bajo este collage deja intersticios vacíos para que se adivine lo que hay debajo; se presenta así la persistencia de la mujer atrapada entre las prendas, o atravesada por los papeles rasgados y pegados sobre ella, o velada por transparencias. La intervención con papeles translúcidos Lacy la utiliza como concepto, sobre todo cuando interviene las figuras de las muñecas; tapándoles los ojos las ciega, o superponiendo a su cuerpo estos papeles las viste, velo sobre velo. Recupera así aquella idea de que la mujer tiene un espacio limitado por su casa

Técnica mixta sobre papel
59 x 79 cm
2015

y por su ropa. En muchas culturas el espacio masculino de la casa se traslada al vestido de la mujer, tapando su cuerpo, escondiendo aquello que pertenece al hombre. En otros momentos Lacy corta la cabeza de estas figuras femeninas, en un diálogo entre lo real y lo aparente, donde lo imaginario tiende a confundirse con lo real. Esto pauta cierta dimensión universal en la obra de Lacy Duarte.

Finalmente podemos inferir que el resultado formal de *Los pintujos* evoluciona hacia la pintura-collage, y se vincula con el lenguaje de las traperas, aquel primer grupo reconocible en su obra, y con el segundo grupo de elementos iconográficos vinculados al medio rural. La artista vuelve a relacionar su lenguaje expresivo referido a su origen en el campo y al papel de la mujer a través de un gran manejo creativo. Tanto los objetos que utiliza para realizar los grabados de fondo como los que utiliza para la intervención, están cargados potencialmente de su acción femenina. El espacio de la obra juega con el lleno y el vacío, sin una estructura aparentemente clara; las formas flotan sobre el papel, nos llevan por un recorrido que nos permite descubrir un relato sin sentimentalismo, un relato que nos habla de las fronteras entre la mujer, la naturaleza y la sociedad, y nos refiere a una artista fuerte y original. Las composiciones ofrecen desequilibrios o equilibrios inestables que dan libertad a la mirada para recorrer la obra.

En el año 2011, con motivo de la exposición *Pespuntes*, de Lacy Duarte, decíamos:

No se puede separar la vida de Lacy Duarte, la gravitación de su derrotero biográfico, su ser migratorio que no busca asiento fijo, de la vitalidad de su obra y de la emotividad que transmite. Si en su vida la idea de volver es siempre como ir hacia otra parte, y el regresar al pasado es como proyectarse hacia el futuro, en su obra, el lenguaje pictórico asumido es como una aguja que hace pespunte y va cosiendo, en cada punto en particular el compromiso, la resistencia y la libertad que nos ofrece el universal de belleza por ella sostenido.

Lacy fue una gran artista y también fue una gran amiga, alguien con quien compartíamos conversaciones sobre las complejidades y compromisos de la vida y el arte y sobre la situación de la mujer. Donde hablábamos de que, a pesar de los diferentes movimientos feministas, la violencia, la discriminación y el sexismo seguían presentes. Siempre alerta a las noticias, a los sucesos, conectada con la realidad y siempre crítica con ella, Lacy era una lectora empedernida que se informaba incansablemente. Ella me contaba anécdotas vinculadas a su transitar por la vida como mujer, como profesora, como madre, esposa y artista. Sus observaciones eran agudas, propias, como si su tarea fuera exponer una realidad prácticamente oculta a los ojos de muchos a través de su obra. Lacy se expresó y desarrolló una herramienta crítica a esa situación, que es su propio arte.

Montevideo, octubre de 2017



Técnica mixta sobre papel
60 x 51 cm
2011



Técnica mixta sobre papel
50 x 61 cm
2011



Técnica mixta sobre papel
50 x 68 cm
2013



Do not x to parents!



Técnica mixta sobre papel
72 x 92 cm
2012



Técnica mixta sobre papel
74 x 95 cm
2012

Técnica mixta sobre papel
75 x 94 cm
2012



Técnica mixta sobre papel
57 x 69 cm
2012

Técnica mixta sobre papel
70 x 50 cm
2012







Técnica mixta sobre papel
72 x 92 cm
2012



Técnica mixta sobre papel
50 x 35 cm
2014

Técnica mixta sobre papel
67 x 51 cm
2013



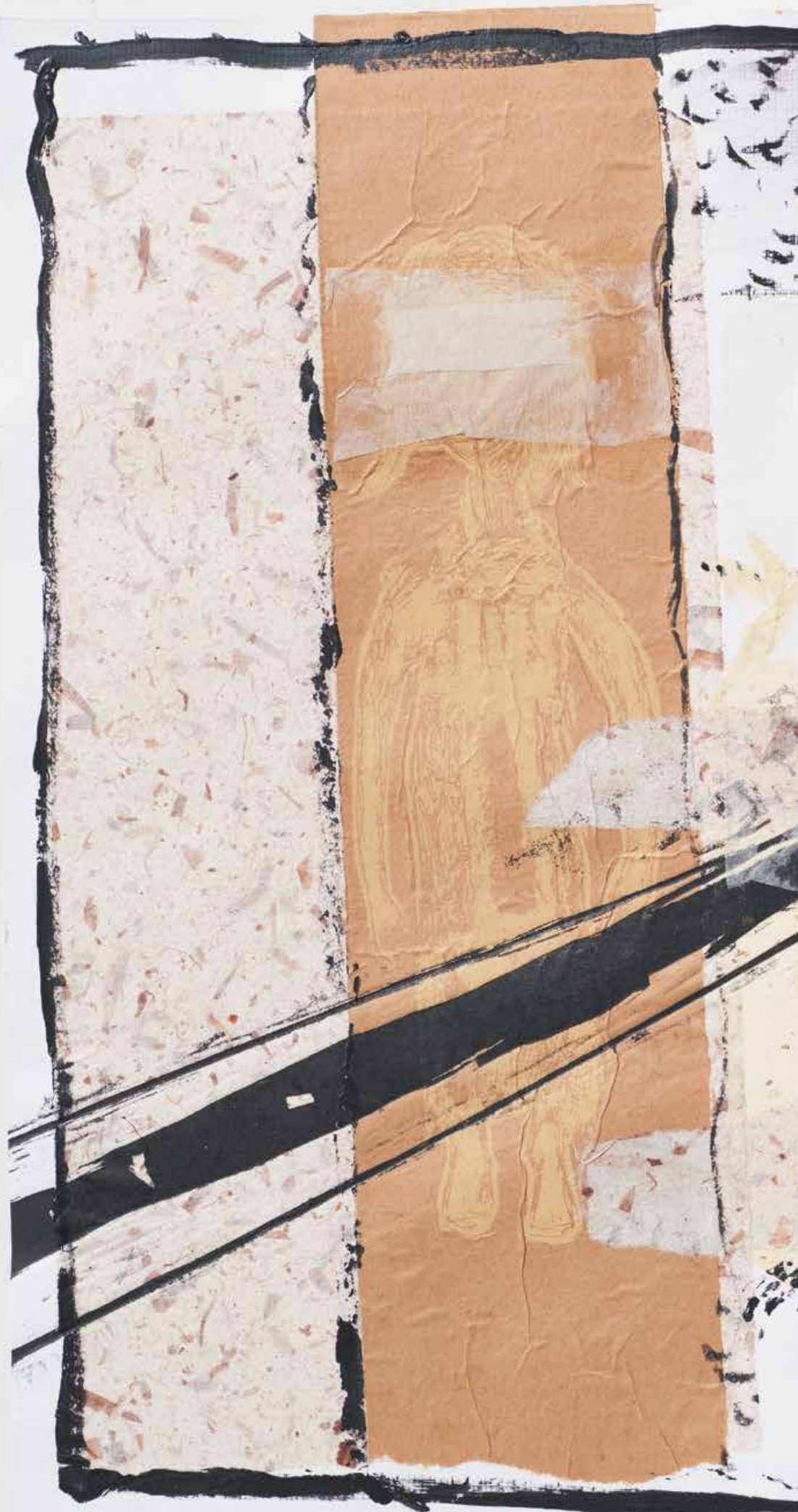


Técnica mixta sobre papel
51 x 68 cm
2013



Técnica mixta sobre papel
51 x 68 cm
2014

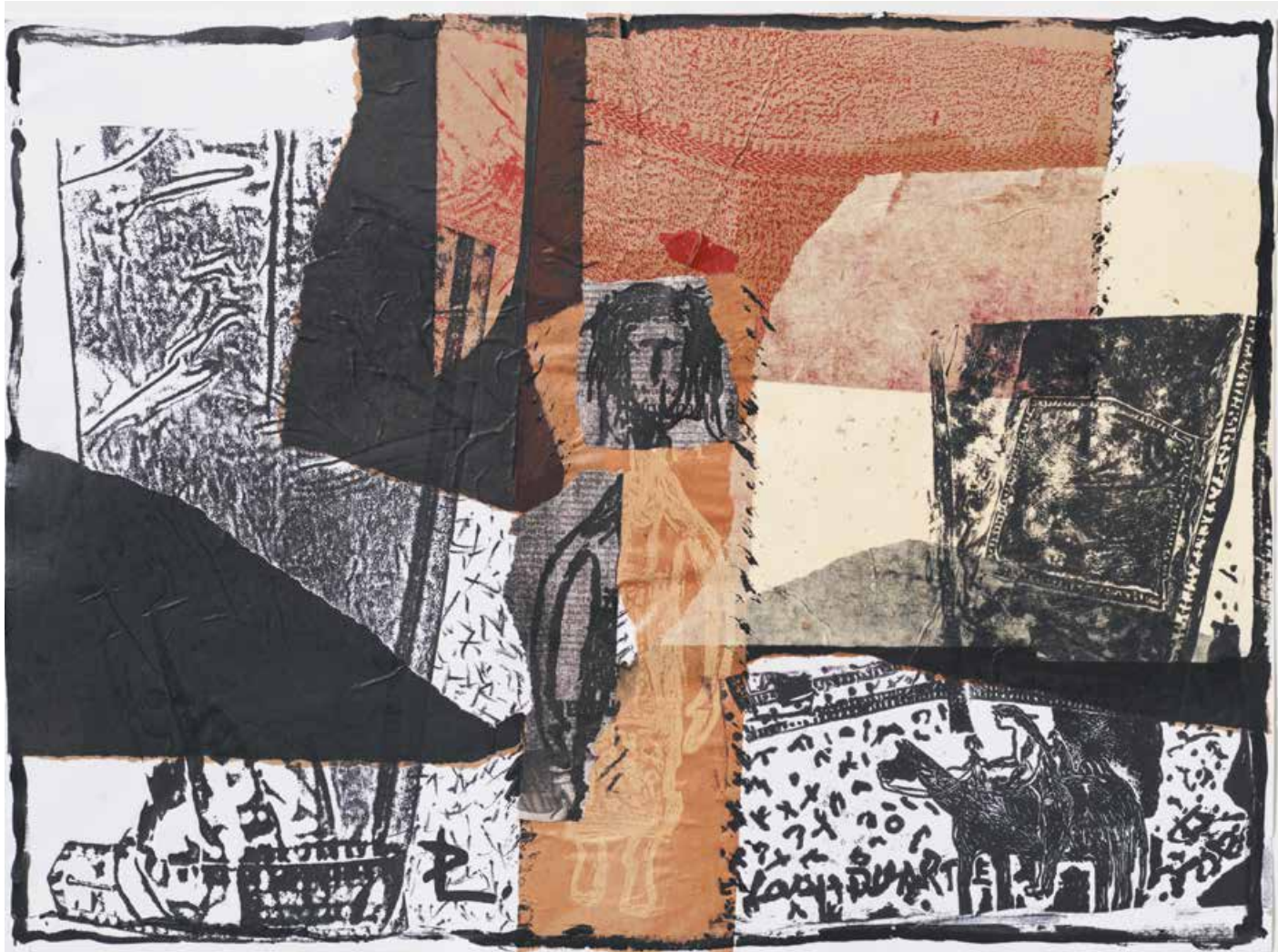
Técnica mixta sobre papel
50 x 68 cm
2014







Técnica mixta sobre papel
50 x 67 cm
2014



Técnica mixta sobre papel
50 x 68 cm
2014

Página siguiente:
Técnica mixta sobre papel
51 x 69 cm
2014





七四



Técnica mixta sobre papel
34 x 51 cm
2014



Técnica mixta sobre papel
50 x 35 cm
2014



Técnica mixta sobre papel
49 x 35 cm
2014



Técnica mixta sobre papel
50 x 68 cm
2015

Técnica mixta sobre papel
75 x 54 cm
2014

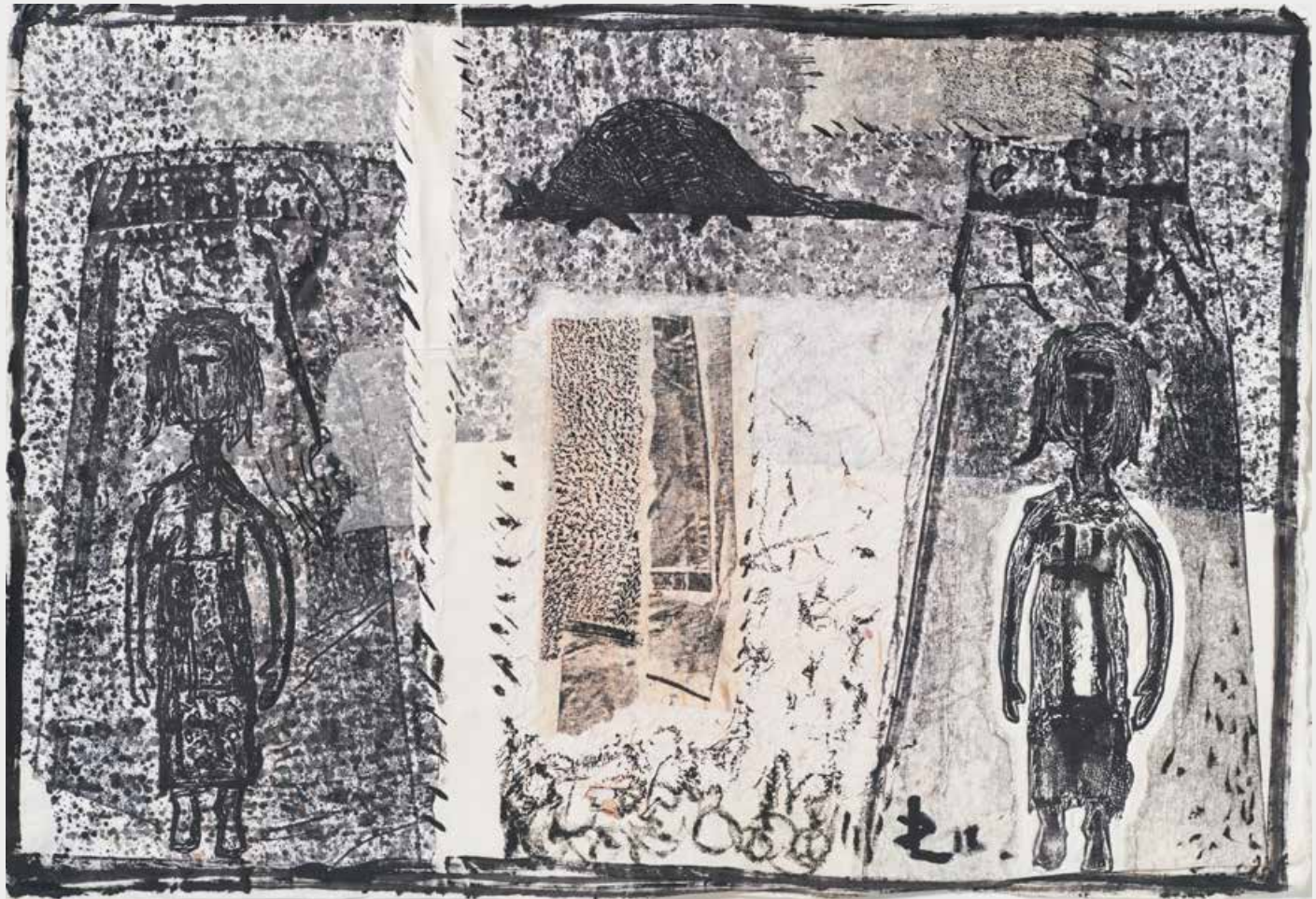




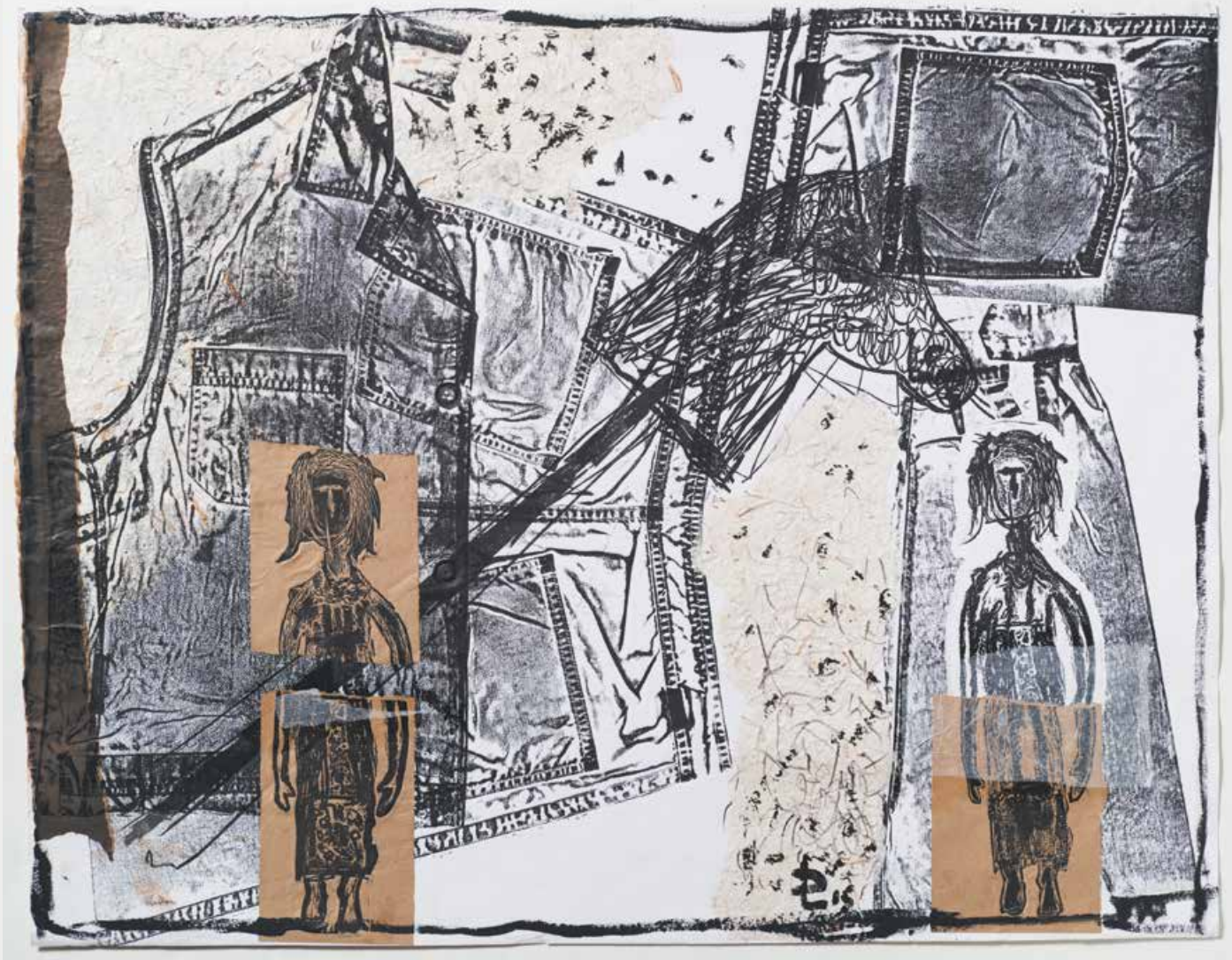
Técnica mixta sobre papel
60 x 81 cm
2015



Técnica mixta sobre papel
60 x 80 cm
2015



Técnica mixta sobre papel
55 x 60 cm
2012



Técnica mixta sobre papel
72 x 92 cm
2015

Técnica mixta sobre papel
58 x 79 cm
2015





Cronología

Lacy Duarte (1937-2015)



Foto: Pablo Bielli

1937

Elvira Lacy Duarte Cardoso nace en Mataojo, departamento de Salto, el 15 de setiembre, quinta hija de diez hermanos.

1952

Se traslada a la ciudad de Salto. Estudia en el Instituto Politécnico Osimani y Llerena, Secundaria y Preparatorios de Arquitectura.

1954

Estudia dibujo y pintura con el maestro húngaro José Cziffery en el Taller Pedro Figari de la Asociación Horacio Quiroga. Comparte taller con Bolívar Gaudín, José Echave, Odardo Minatta, Osvaldo Paz y Aldo Peralta.

1959

Se casa con el pintor Aldo Peralta, con quien tuvo dos hijos: Pablo Francisco Peralta Duarte (1959) y Pedro Pablo Peralta Duarte (1961).

1963

Ingresa como profesora en el Taller Pedro Figari, Salto.

1964

Se traslada a la ciudad de Aiguá, departamento de Maldonado. Gana el Concurso de Oposición Libre para proveer cátedra de Dibujo en Enseñanza Secundaria.

1967

Se traslada a San Carlos, departamento de Maldonado. Dicta clases de dibujo en el liceo de dicha ciudad.

Comienza estudios sobre técnicas del tapiz con Ernesto Aroztegui en el Taller Montevideo.

1973

Funda el Taller San Carlos de Tapicería.

1975

Dicta cursos de tapiz en el Taller del Museo Americano de Maldonado.

1976

Se traslada junto con su familia a Porto Alegre, Brasil, a causa de la dictadura cívico-militar en Uruguay.

Trabaja junto con la tapicista brasileña Zoravia Bettiol.

1978

Al regresar al país, crea el Taller Duarte de Tapices, en San Carlos, Maldonado.

1979

Funda la Galería de arte D en San Carlos, Maldonado.

1981

Fallece su esposo Aldo Peralta. Se radica en Montevideo, abandona la tapicería y retoma la pintura.

1986

Integra el envío uruguayo a la II Bienal de La Habana.

1990

Viaja a Europa a raíz del Premio de Pintura NMB Bank.

Visita Holanda, Francia, Italia y España.

1994

Viaja a Estados Unidos, Seattle, la costa oeste hasta Santa Fe, Nueva York y Washington.

2002

Recibe el Premio Figari a la trayectoria artística que otorga el Banco Central del Uruguay (BCU).

2005

Representa a Uruguay en la 51.ª Bienal de Venecia, Italia.

2011-14

Integra la Comisión Nacional de Artes Visuales del Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

2015

Fallece en Montevideo el 27 de diciembre.



1



2



3



4



5



10



11



12



16



17



18



22



23



24

1) Claudina Cardoso, madre de Lacy Duarte. 2) Jonatas Duarte, su padre. 3) Lacy Duarte con su madre y hermanos, ca. 1940. 4) Lacy Duarte en 1952. 5) Lacy con dos amigas, 1952. 6) En su juventud en Mataojo, Salto. 7) Lacy Duarte en época de la Quiroga, Salto. 8) Lacy Duarte en 1962. 9) Con el Dr. Catalogne en exposición de monocopias, Asociación Horacio Quiroga, Salto, 1963. 10) Con su familia en Mataojo, Salto, ca. 1970. 11) Con sus hijos y sobrinos en Mataojo, Salto, ca. 1970. 12) Con su familia en casa de Artigas Milans Martínez, Salto. 13) Con Ignacio Olmedo, ca. 1975. 14) Lacy Duarte en 1981. 15) En Galería Vezelay, 1986 (Foto: Jorge Vidart). 16) Lacy Duarte en 1996. 17) Tercer Encuentro Latinoamericano de Artes Plásticas, Porto Alegre, 1996. 18) Pintando en el taller, ca. 1997.



6



7



8



9



13



14



15



19



20



21



25



26



27

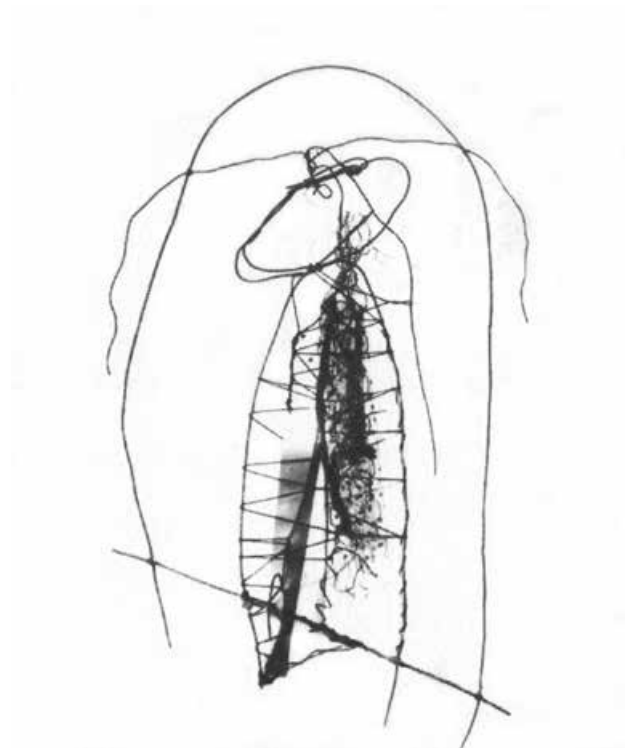
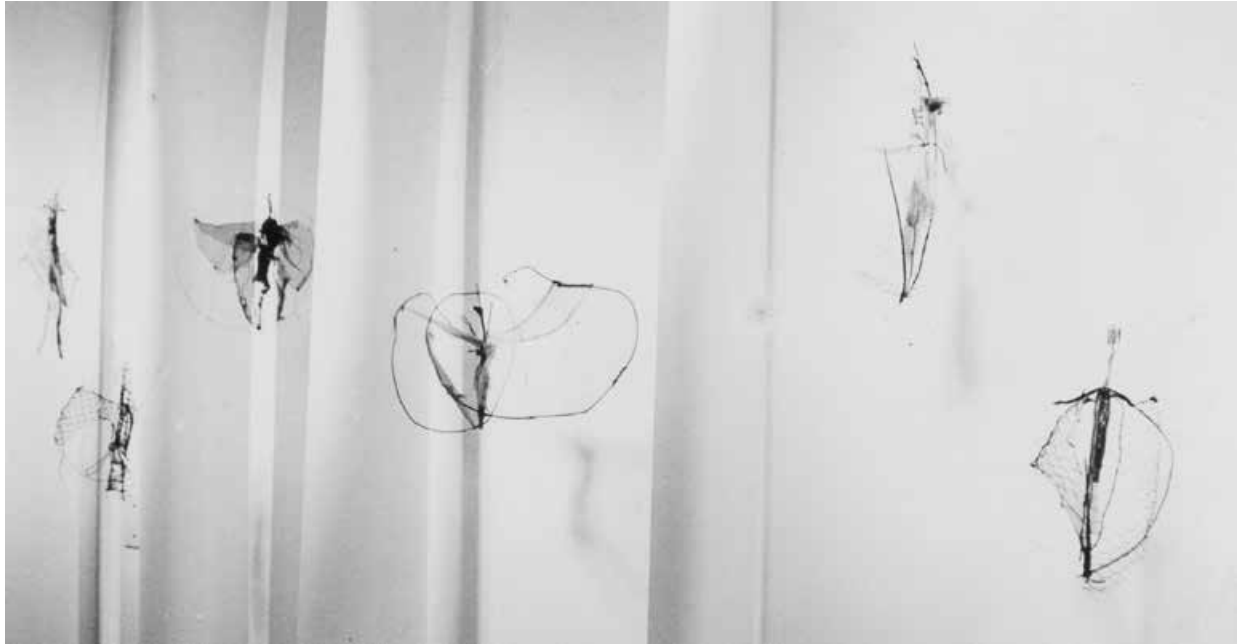
19) Rancho O Mergulho (con Simón), Balneario Buenos Aires. 20, 21) Trabajando en El Rancho, Balneario Buenos Aires. 22) Tapada con trapera (Foto del catálogo de la Bienal de Venecia, 2005). 23) Trabajando en el taller de su hijo Pedro Peralta, Montevideo, 2010. 24) Con Cristina Bausero y Stella Elizaga en Dodecá, 2011 (Foto gentileza de Fundación Itaú). 25) Inauguración de *Pensado campo: recurrencias de Lacy Duarte*, Museo Figari, 2012 (Foto gentileza de Museo Figari). 26) Entrega del Premio Figari a Margaret Whyte, del que fue jurado junto con Enrique Aguerre y Olga Larnaudie, 2014 (Foto gentileza de Museo Figari). 27) Lacy Duarte en 2015.



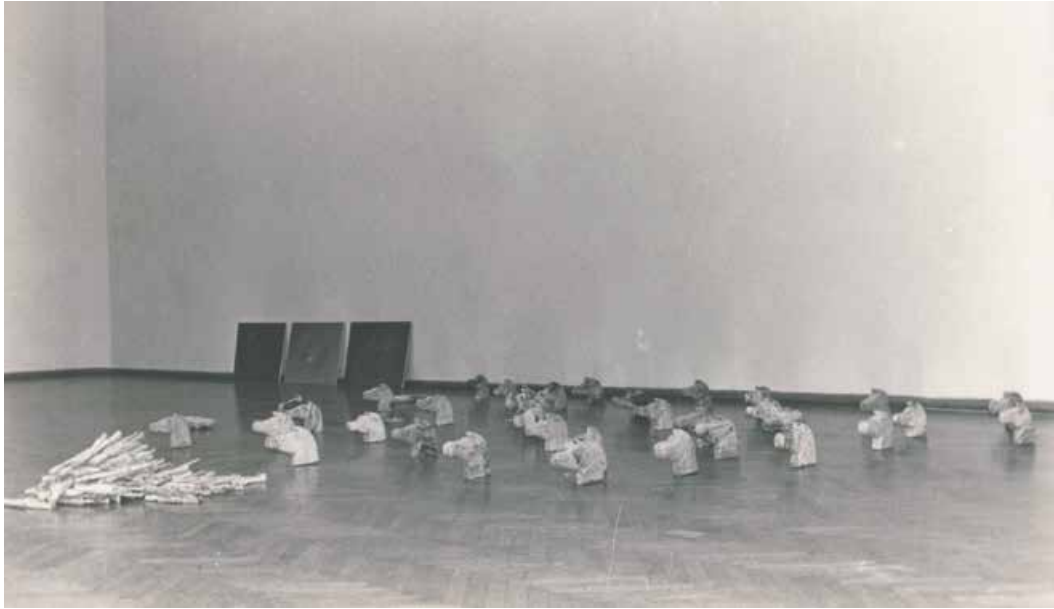
Nocturno
Tapiz
1974



Maternidad
Tapiz
Ca. 1985



Objetos escultóricos
Ca. 1983



Ceibos y panes
Museo Juan Manuel Blanes
1996

Exposiciones

1962

Taller Pedro Figari, Salto.
Ateneo de Montevideo, Uruguay.

1963

Duarte: óleos, monocopias, Asociación Horacio Quiroga, Salto.
Lacy Duarte, Centro de Artes y Letras, Montevideo.

1983

Lacy Duarte 83, Galería Ciudadela, Montevideo.

1984

Galería Malecón, Punta del Este.

1986

Galería Vezelay, Montevideo.

1988

Lacy Duarte, Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.

1990

Rituales, mitos, espejos y mentiras, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo.

1994

Huellas y fracturas / Fingerprints and Fractures, Galería Linda Moore, San Diego, Estados Unidos.

1996

Ceibos y panes, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Ceibos y panes, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

1997

Hecha la ley hecha la trampa, Colección Engelman-Ost, Montevideo.

Ceibos y panes, Museo Mazzoni, Maldonado.

1998

Lacy Duarte, Centro Cultural Florencio Sánchez, Montevideo.

2001

Rastreo de huellas y fracturas, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.

2002

Territorios, Instituto Goethe, Montevideo.
87 cajas, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.
Diálogo con Lacy Duarte, Galería Machango, San Carlos, Maldonado.

2004

Las manos limpias, Cabildo de Montevideo, Montevideo.

2005

Territorio-Territorios, 51.ª Bienal de Venecia, Italia.
Galería Latal, Zúrich, Suiza.

2006

Detalle, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.
Regresos y contradicciones, Museo Zorrilla, Montevideo.

2007

Galería Hübner, Fráncfort, Alemania.

2011

Pespuntes, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.

2012

Tiempo + Tiempo, Museo Gurvich, Montevideo.
Pensado campo: recurrencias de Lacy Duarte, Museo Figari, Montevideo.

2017

Lacy Duarte - Antología (1956-2015) Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Lacy Duarte - Antología (Los pintujos, 2010-2015) Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Exposiciones colectivas

1956

XIII Exposición Taller Pedro Figari, Salto.

1957

Salón de Otoño de Artistas Plásticos del Interior, San José.

XIV Exposición Taller Pedro Figari, Salto.

1958

XV Exposición Taller Pedro Figari, Salto.

Exposición del Paisaje Salteño, Salto.

1959

Primer Salón de Pintura, Dibujo y Grabado para Artistas Salteños, Museo Municipal de Bellas Artes, Salto.

Exposición de Pintores Salteños, Salto Uruguay F. C., Salto.

Exposición Taller Pedro Figari, Bella Unión, Artigas.

1960

Segundo Salón de Pintura de Artistas Salteños, Salto.

Exposición Taller Pedro Figari, Salto.

1961

15 años de la Asociación Horacio Quiroga, Salto.

Tercer Salón de Pintura de Artistas Salteños, Salto.

1962

Exposición Feria Callejera de Salto.

1963

Exposición de Artistas Salteños, Museo Histórico Departamental, Salto.

Taller Pedro Figari, Salto.

Exposición Cuatro Pintores, Estudio 2, Salto.

1964

VIII Salón de Artistas Plásticos del Interior, Treinta y Tres.

1965

Exposición Amigos del Arte, Minas, Lavalleja.

Exposición Docentes en el Liceo Bauzá, Montevideo.

1966

X Salón de Artistas Plásticos del Interior.

1967

XI Salón de Artistas Plásticos del Interior.

Exposición Feria de Artes Visuales, Punta del Este, Maldonado.

Exposición Portón de San Pedro, Maldonado.

1968

Exposición Artesanía Carolina.

XII Salón de Artistas Plásticos del Interior.

1969

Exposición Bianchi, Duarte, Fernández, Noguez, Liceo Piloto de San Carlos, Maldonado.

1973

Primer Encuentro Nacional de Tapicería, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo.

1974

Tapices de artistas uruguayos, Galería del Sol, Buenos Aires, Argentina.

Selección diez tapicistas uruguayas. Encuentro de tapicería, Buenos Aires, Argentina.

Encuentro de tapices uruguayos, Centro de Artes y Letras de Punta del Este, Maldonado.

1975

Exposición U Galería de Arte, Montevideo.

1976

Séptima Bienal Internacional de Tapicería, Lausana, Suiza.
Tapices (Lacy Duarte, Nazar Kazanchián y Alicia Pascale), La Posta del Cangrejo, Barra de Maldonado.

1977

Tercer Encuentro Nacional de Tapicería, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo.

Primer Encuentro Nacional del Tapiz de Lana, SUL, Montevideo.

Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo del Tapiz, Fundación Lorenzutti, Museo de Artes Visuales, Buenos Aires, Argentina.

1978

Octava Bienal Internacional de Tapicería, Lausana, Suiza.

Tapicería uruguaya contemporánea, Galería Sepia, Asunción, Paraguay.

1981

Lacy Duarte, Domingo Ferreira y Eduardo Fornasari, Galería de arte en Brela, Montevideo.

1982

V Encuentro Nacional de Tapicería, Galería Latina, Montevideo.
Técnicas el Tapiz, Caravelle Viajes, Montevideo.

1983

Primer Salón del Tapiz, Banco República (BROU), Montevideo.

1984

Muestra por las libertades, Bienal de París, Francia.

1985

VI Encuentro Nacional de Arte Textil, Subte Municipal, Montevideo.

1986

Segunda Bienal de La Habana, Cuba.

Salón 90.º Aniversario del Banco República (BROU), Montevideo.

Concurso de Dibujo y Pintura, 70.º Aniversario (1916-1986), Comunidad Israelita del Uruguay, Montevideo.

1987

La historia de José Gabriel (Lacy Duarte, Gustavo Fernández, José M.ª Pelayo y Pedro Peralta), Galería de la Ciudadela, Montevideo.

VII Encuentro Nacional de Arte Textil, Montevideo.

1988

II Muestra Colectiva - Selección AICA, Cabildo de Montevideo.

1989

XXXVII Salón Municipal de Expresión Plástica, Subte Municipal, Montevideo.

Premio de Pintura NMB Bank, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

II Muestra Colectiva - Selección AICA, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo.

1990

Museo Estadual de Porto Alegre, Brasil.

Arte por Uruguay, Bremen, Alemania.

Arte por Uruguay, Karlshamm, Suecia.

Arte por Uruguay, Aalborg y Aarhus, Dinamarca.

Galería Bolsa de Arte, Porto Alegre, Brasil.

Galería Linda Moore, San Diego, Estados Unidos.

XXXVIII Salón Municipal, Montevideo.

1991

6 propuestas pictóricas uruguayas, Primera Semana Cultural Iberoamericana, Bogotá, Colombia.

III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador.

Arte Contemporáneo Iberoamericano, Santiago de Chile.

Pintura uruguaya contemporánea, Ayuntamiento de Córdoba, Mérida, Cáceres, Burgos y Santiago de Compostela, España.

1992

Cinco artistas, Galería Linda Moore, San Diego, Estados Unidos.

Seis pintores uruguayos, Budapest, Hungría.

1993

10 artistas de 2 peniques, Galería del Cardal, Montevideo.

Las (in)visibles. Women artists of Uruguay, Wiseman Gallery, Oregon, Estados Unidos.

1994

Apropiaciones, la otra mirada, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

1995

Artistas uruguayos, Seattle, Washington, Estados Unidos.

Miradas sobre Onetti, AECI-Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.

1996

III Encuentro Latinoamericano de Artes Plásticas - Arte en América Latina, 100 años de producción, Porto Alegre, Brasil.

Salón de Pintura Centenario del Banco de la República Oriental del Uruguay, Museo del Gaucho y de la Moneda, Montevideo.

1997

¡Viva! II International artists from Uruguay, PCL Exhibitionists Art Gallery, Sídney, Australia.

1998

Bienal de Maldonado, Museo de Arte Americano, Maldonado.
Voces de la naturaleza, Cabildo de Montevideo.

Muestra de pinturas. Obras premiadas y seleccionadas del Concurso Banco Hipotecario, Montevideo.

20 artistas mujeres de hoy, Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.

La memoria inmediata, Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.

2000

A gaze from the South, Uruguayan Cultural Center, New York, Estados Unidos.

Amargos 5 Raíces, del Paseo - Sala de Arte, Montevideo.

2001

7.ª Bienal de Pintura, Cuenca, Ecuador.

8 Triennale der Kleinplastik, Fellbach, Alemania.

Blanes dividido cuatro, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

El ejercicio de la memoria, Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.

12.º Encuentro Nacional de Arte Textil, Instituto Goethe, Montevideo.

Historia de pequeñas ventanas, Instituto Goethe, Montevideo.

2002

Premio Pedro Figari, Banco Central del Uruguay (BCU), Montevideo.

2003

A 30 años del Golpe de Estado, Cabildo de Montevideo.

A 30 años del Golpe de Estado ... palabras silenciosas..., Instituto Goethe, Montevideo.

... palabras silenciosas..., Galería Machango, San Carlos, Maldonado.

2004

Pertenencias, Centro Cultural del MEC, Centro Municipal de Exposiciones y Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.

2005

III Signos, Uruguay Cultural Foundation for the Arts, Washington DC, Estados Unidos.

2006

Weltanschauung: Anthology of the 20/21 Century, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Belmonte Riso, Palermo, Italia.

2007

Día Internacional de la Mujer, Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil.

2009

Muestras rodantes, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo.

2010

25 obras del Museo de Bellas Artes María Irene Olarreaga Gallino (Salto), Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Muestra retrospectiva de integrantes del Taller Pedro Figari de la Asociación Cultural Horacio Quiroga, Museo María Irene Olarreaga Gallino, Salto.

Manzana 20, Calmer, 50 aniversario, Mercedes, Soriano.

Mujeres memoriosas - Instantánea de una colección inestable, Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), Montevideo.

2011

Barro del paraíso. Arte contemporáneo y religiosidad popular.

Espacio de Arte Fundación Osde, Buenos Aires, Argentina.

150 Aniversario de Pedro Figari – Premios Figari 1995-2010, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

2012

11 artistas nacionales, Galería Jacksonville, Montevideo.

2013

La gatera ideal, Hipódromo Nacional de Maroñas, Montevideo.

Intervenciones urbanas**1998**

Memoria es patrimonio, Día del Patrimonio, Montevideo.

1999

Soplando la bandera de piedra, Día del Patrimonio, Montevideo.

2002

Fin de semana de la acción, Molino de Pérez, Parque Baroffio, Montevideo.

Premios y distinciones

1961

Segundo Premio en el Salón del Paisaje Salteño, Salto.

Premio en el Tercer Salón de Pintura de Artistas Salteños, Salto.

1964

Premio Adquisición en el VIII Salón de Artistas Plásticos del Interior, Treinta y Tres.

1983

Cuarto Premio, Primer Salón del Tapiz, Banco de la República (BROU), Montevideo.

1986

Mención, Salón 90 Aniversario del Banco de la República (BROU), Montevideo.

Concurso de Dibujo y Pintura, 70.º Aniversario (1916-1986),

Comunidad Israelita del Uruguay, Montevideo.

1988

Selección AICA. Uruguay, 1987. Instalación. Cabildo de Montevideo.

1989

Selección AICA. Uruguay, 1988. Pintura. Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo.

Premio Adquisición 37 Salón Municipal.

Premio de Pintura NMB Bank, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Segunda Mención de Honor. Premio viaje a la Bienal de San Pablo.

1990

Mención Especial, 38 Salón Municipal.

1996

Mención de Honor, Salón de Pintura Centenario del Banco de la República Oriental del Uruguay, Museo del Gaucho y de la Moneda, Montevideo.

2002

Premio Figari, Banco Central del Uruguay (BCU), Montevideo.

2011

Premio Morosoli de Plata, Fundación Lolita Rubial, Minas, Lavalleja.

Obras de Lacy Duarte

Museo Nacional de Artes Visuales (Uruguay)

Museo Juan Manuel Blanes (Uruguay)

Museo Departamental de San José (Uruguay)

Museo María Irene Olarreaga Gallino, Salto (Uruguay)

Museo Estadual de Porto Alegre (Brasil)

Colección Engelman-Ost (Uruguay)

Colección Johnson, Wisconsin (Estados Unidos)

Colección Banco Central del Uruguay (Uruguay)

Colección ING Bank (antes NMB Bank) (Uruguay)

Colecciones particulares de América Latina,

Estados Unidos y Europa.

Bibliografía

Libros

Caetano, Gerardo (dir.): *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*, Montevideo: Ediciones Santillana, 2005.

Campodónico, Miguel Ángel: *Uruguayos por su nombre. Sepa quién es quién en: artes visuales, música, teatro, cine y video, letras, periodismo*, Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1996.

——— *Diccionario de la cultura uruguaya*, Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2007.

Di Maggio, Nelson: *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, Montevideo, 1.ª ed. 2013, 2.ª ed. 2017.

Haber, Alicia: «De la circunspección a la exploración de la interioridad», en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano, Teresa Porzecanski (dirs.): *Historias de la vida privada en el Uruguay*, tomo 3, *Individuo y soledades (1920-1990)*, Montevideo: Ediciones Santillana, 1998.

Kalenberg, Ángel: *Arte uruguayo y otros*, Montevideo: Galería Latina, 1990.

——— *Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora*, Montevideo: Testoni Studios-Galería Latina, 2001.

——— *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días. Los expresionistas*, Montevideo: El País-Testoni Studios, 2011.

Larnaudie, Olga: «Uruguay en dictadura. Imágenes de resistencia y memoria», en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.): *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Colección Memorias de la represión, Madrid: Siglo XXI, 2005.

Moreira, Hilia: *Antes del asco: excremento, entre naturaleza y cultura*, Montevideo: Editorial Trilce, 1998.

Artes visuales en el Bicentenario. 150 aniversario de Pedro Figari. Premios Figari 1995-2010. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2011.

Premios Figari 1995-2016, Montevideo: Banco Central del Uruguay, 2017.

Catálogos y publicaciones

Lacy Duarte - Antología (1956-2015). Catálogo de exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales y el Museo Juan Manuel Blanes. Textos de Enrique Aguerre, Cristina Bausero y María Amelia Bulhões. Montevideo, 2017.

Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. Catálogo de exposición en el Hammer Museum. Textos de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Los Ángeles, Estados Unidos, 2017.

Pensado campo: recurrencias de Lacy Duarte. Catálogo de exposición en el Museo Figari. Texto de Pablo Thiago Rocca. Montevideo, 2012.

11 artistas nacionales. Catálogo de exposición en la Galería Jacksonville. Montevideo, 2012.

Tiempo + Tiempo. Catálogo de exposición en el Museo Gurvich. Texto de María Simon. Montevideo, 2012.

Pespuntes. Catálogo de exposición en el Centro Cultural Dodecá. Montevideo, 2011.

25 obras del Museo de Bellas Artes María Irene Olarreaga Gallino (Salto). Catálogo de exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales. Textos de Pedro da Cruz, Mario Sagradini y María Simon. Montevideo, 2010.

Manzana 20, Calmer, 50 aniversario. Texto de Alicia Haber. Mercedes, Soriano, 2010.

Muestras rodantes. Catálogo de exposición en el Centro Municipal de Exposiciones Subte. Textos de Luis Mardones y Gustavo Tabares. Montevideo, 2009.

Weltanschauung: Anthology of the 20/21 Century. Catálogo de exposición en el Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Belmonte Riso. Palermo, Italia, 2006.

Regresos y contradicciones. Catálogo de exposición en el Museo Zorrilla. Textos de Alicia Haber y Alicia Migdal. Montevideo, 2006.

Territorio/territorios. Catálogo de exposición 51 Esposizione Internazionale d'arte, La Biennale di Venecia, Pabellón del Uruguay. Textos de María Amelia Bulhões, Alicia Haber y Olga Larnaudie. Venecia, 2005.

Las manos limpias. Catálogo de exposición en el Cabildo de Montevideo. Texto de Alma Bolón y Olga Larnaudie. Montevideo, 2004.

... palabras silenciosas... Exposición en el Instituto Goethe. Texto de Alfredo Torres. Montevideo, 2003.

Diálogo con Lacy Duarte. Exposición en Galería Machango. Textos de Olga Larnaudie e Ignacio Olmedo. San Carlos, Maldonado, 2003.

Premio Figari. Catálogo de exposición en Sala del Banco Central del Uruguay (BCU). Texto de Alicia Haber. Montevideo, 2002.

Territorios. Catálogo de exposición en el Instituto Goethe. Texto de Alfredo Torres. Montevideo, 2002.

Rastreo de huellas y fracturas. Exposición en el Centro Cultural Dodecá. Texto de Olga Larnaudie. Montevideo, 2001.

Blanes dividido cuatro. Catálogo de exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Texto de Clío Bugel. Montevideo, 2001.

El ejercicio de la memoria. Catálogo de exposición en el Centro Municipal de Exposiciones. Texto de Hugo Achugar y Alfredo Torres. Montevideo, 2001.

8. Triennale der Kleinplastik. Catálogo de exposición en el Neuen Museum Weserburg. Texto de Odrote Bauerle-Willert. Fellbach, Alemania, 2001.

A gaze from the South/Una Mirada desde el Sur. Catálogo de exposición en el Uruguayan Cultural Center. Textos de Rimer Cardillo, Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Ana Tiscornia y Alfredo Torres. Nueva York, Estados Unidos, 2000.

Amargos 5 Raíces. Exposición en del Paseo - Sala de Arte. Montevideo, 2000.

La memoria inmediata. Catálogo de exposición en el Centro Municipal de Exposiciones. Textos de Clío Bugel y Santiago Tavella. Montevideo, 1998.

Lacy Duarte. Exposición en el Centro Cultural Florencio Sánchez. Montevideo, 1998.

20 artistas mujeres de hoy. Catálogo de exposición en el Centro Municipal de Exposiciones. Textos de Alicia Haber y Alicia Migdal. Montevideo, 1998.

Voces de la naturaleza. Catálogo de exposición en el Cabildo de Montevideo. Texto de Alfredo Torres. Montevideo, 1998.

Ceibos y panes. Exposición en el Museo Mazzoni. Texto de Olga Larnaudie. Maldonado, 1997.

Hecha la ley hecha la trampa. Catálogo de exposición en la Colección Engelman-Ost. Textos de Alma Bolón, Alfredo Torres y Marcelo Viñar. Montevideo, 1997.

¡Viva! II International artist from Uruguay. Exposición en PCL Exhibitionists Art Gallery. Texto de Helen Roberts Hill. Sídney, Australia, 1997.

Ceibos y panes. Exposición en el Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Textos de José Luiz do Amaral y Olga Larnaudie. Porto Alegre, Brasil, 1996.

Ceibos y panes. Catálogo de exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Texto de Olga Larnaudie. Montevideo, 1996.

Apropiaciones, la otra mirada. Catálogo de exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Texto de Alfredo Torres. Montevideo, 1994.

Las (in)visibles: Women Artists of Uruguay. Exposición en la Wiseman Gallery, Oregon, Estados Unidos, 1993.

Pintura uruguaya contemporánea. Catálogo de exposición en la Casa Da Parra. Santiago de Compostela, España, 1991.

Pintura uruguaya contemporánea. Catálogo de la exposición. Texto de Federico Ferrando. Mérida, Cáceres y Burgos, España, 1991.

Pintores uruguayos. Catálogo de exposición en Sala Capitulares. Texto de Federico Ferrando. Córdoba, España, 1991.

6 propuestas pictóricas uruguayas, Primera Semana Cultural Iberoamericana. Catálogo de la exposición. Texto de Alicia Haber. Bogotá, Colombia, 1991.

Rituales, mitos, espejos y mentiras. Catálogo de exposición en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal. Textos de Alicia Haber y Olga Larnaudie. Montevideo, 1990.

Premio de Pintura NMB Bank. Catálogo de exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales. Texto de Nelson Di Maggio. Montevideo, 1989.

Lacy Duarte. Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo. Texto de M.^a Luisa Torrens. Montevideo, 1988.

Segunda Bienal de La Habana. Catálogo de la exposición. La Habana, Cuba, 1986.

Concurso de Dibujo y Pintura, 70.º Aniversario (1916-1986). Exposición en la Comunidad Israelita del Uruguay. Textos de Jorge Abbondanza, Alicia Haber y Amalia Polleri. Montevideo, 1986.

VI Encuentro Nacional de Arte Textil. Catálogo de exposición en el Subte Municipal. Texto de Jorge Abbondanza. Montevideo, 1985.

Lacy Duarte 83. Exposición en la Galería Ciudadela. Texto de Lacy Duarte. Montevideo, 1983.

Primer Salón del Tapiz. Exposición en el Banco de la República Oriental del Uruguay. Texto de Federico Möller de Berg. Montevideo, 1983.

Prensa

S/f: «La sutil fortaleza de ser mujer», *El País*, Montevideo, 9/1/2016.

Rocca, PabloThiago: «El camino que te lleva», *Brecha*, Montevideo, 7/1/2016.

S/f: «Algo más sobre Lacy Duarte: una obra suya ilustra un tomo de la Colección Escritores Salteños», *El Pueblo*, Salto, 3/1/2016.

S/f: «La artista plástica Lacy Duarte falleció el lunes a los 78 años», *El Pueblo*, Salto, 31/12/2015.

Gandolfo, Laura: «Lacy Duarte: entre infancia y campo», *Búsqueda*, Montevideo, 30/12/2015.

S/f: «Lacy Duarte no muere: vive en la memoria», *La República*, Montevideo, 29/12/2015.

S/f: «Los alumnos y las obras de Cziffery, la herencia del viejo maestro», *El Pueblo*, Salto, 31/1/2015.

Mantero, Gerardo y Larroca, Oscar: «Tenés que ser tú, porque sino no es arte», *La Pupila* N.º 25, Montevideo, octubre 2012.

Da Cruz, Pedro: «La hipnótica memoria infantil de una artista de enorme relevancia», *El País*, Montevideo, 16/6/2012.

Abbondanza, Jorge: «Lacy Duarte inaugura una exposición en Punta Gorda», *El País*, Montevideo, 14/3/2011.

Di Maggio, Nelson: «A ritmo sostenido», *La República*, Montevideo, 14/3/2011.

S/f: «Se inauguró muestra retrospectiva del Taller Pedro Figari en el Museo Gallino», *El Pueblo*, Salto, 29/7/2010.

Rodríguez Guglielmone, Malena: «El arte en la sangre», *Dossier* N.º 20, Montevideo, mayo-junio 2010.

Total, José: «Como una obra de arte», *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 1/2/2009.

Haber, Alicia: «Cajas y muñecas para recordar la lejana infancia», *El País*, Montevideo, 12/4/2006.

Di Maggio, Nelson: «La cartelera se renueva», *La República*, Montevideo, 20/3/2006.

Rico, Araceli: «Artista uruguaya expuso con éxito en Zúrich», *Swissinfo*, 19/12/2005.

Verlichak, Victoria: «51 Bienal de Venecia, Arte para ver, disfrutar, descartar», *Arte al Día Internacional*, inglés y español, 110, setiembre 2005.

K. E.: Uruguay (Bienal de Venecia) *Art das Kunstmagazin, Biennale Venedig*, 6/6/2005.

Rocca, PabloThiago: «Reflejos del campo en la Laguna, Uruguay en la 51.º edición de la Bienal de Venecia», *Brecha*, Montevideo, 3/6/2005.

- Villar, Isabel: «La historia del cuadro “perdido” de Lacy Duarte», *La República*, Montevideo, 28/7/2004.
- Haber, Alicia: «Las formas de la memoria», *El País*, Montevideo, 23/6/2003.
- Rocca, Pablo Thiago: «Cicatrices», *Brecha*, Montevideo, 4/7/2003.
- Rocca, Pablo Thiago: «La respuesta», *Brecha*, Montevideo, 7/2/2003.
- Haber, Alicia: «El presente despertando al pasado», *El País*, Montevideo, 11/12/2002.
- Neves, Manuel: «La memoria recobrada», *Brecha*, Montevideo, 12/7/2002.
- Bugel, Clio: «Los territorios: metáforas del alma», *Brecha*, Montevideo, 12/7/2002.
- Haber, Alicia: «Memoria campestre», *El País*, Montevideo, 11/7/2002.
- Di Maggio, Nelson: «De atractivos epidérmicos», *La República*, Montevideo, 1/7/2002.
- Haber, Alicia: «Una artista de campaña», *El País*, Montevideo, 11/2/2002.
- Rocca, Pablo Thiago: «Geografía de la memoria», *Brecha*, Montevideo, 13/7/2001.
- Abbondanza, Jorge: «El jardín de los lenguajes», *El País*, Montevideo, 26/6/2001.
- S/f: «Recordar es necesario», *Búsqueda*, Montevideo, 14/6/2001.
- Di Maggio, Nelson: «Balance de una temporada estéticamente correcta», *La República*, Montevideo, 2/1/2001.
- Machado, Melisa: «Muñecas, panes y cuadros», *Revista Arte y Diseño* N.º 88, Montevideo, mayo 2000.
- Nicola, Silvana: «Que cada uno diga qué es el “patrimonio”», *El Observador*, Montevideo, 20/9/1998.
- Torres, Alfredo: «Patrimonios fugaces», *Posdata*, Montevideo, 18/9/1998.
- Haber, Alicia: «Sobre trampas y encierros», *El País*, Montevideo, 3/6/1997.
- Travieso, Nicolás: «Trampas seductoras», *Guía del Ocio*, Montevideo, junio 1997.
- Sader, Florencia: «El cazador y la presa», *Posdata*, Montevideo, 30/5/1997.
- S/f: «Hecha la ley, hecha la trampa», *El Diario*, Montevideo, 24/5/1997.
- S/f: «Hecha la ley, hecha la trampa», *Tres*, Montevideo, 23/5/1997.
- B. L.: «Las trampas inconscientes», *Posdata*, Montevideo, 23/5/1997.
- Alsina, Andrés: «Las raíces disfrutables», *El Observador*, Montevideo, mayo 1997.
- Torres, Alfredo: «Un año de imágenes», *Posdata*, Montevideo, 3/1/1997.
- Haber, Alicia: «Artes plásticas en Río Grande», *El País*, Montevideo, 19/8/1996.
- Haber, Alicia: «Encuentro artístico en Porto Alegre», *El País*, Montevideo, 11/8/1996.
- de Espada, Roberto: «Viaje a la semilla», *El País*, Montevideo, 7/6/1996.
- Oroño, Tatiana: «Lacy Duarte: el duro quehacer del ser», *La Prensa*, Montevideo, 7/6/1996.
- Roubaud, Elisa: «Despojado lirismo de Lacy Duarte», *El País*, Montevideo, 29/5/1996.
- Torres, Alfredo: «La grandiosidad de lo pequeño», *Posdata*, Montevideo, 24/5/1996.
- de Espada, Roberto: «Lacy Duarte en el Blanes», *El País*, Montevideo, mayo 1996.
- Bauerle-Willert, Dorothée: «Figuras de la memoria», *Posdata*, Montevideo, 12/4/1996.
- Torres, Alfredo: «Paisajes de la memoria», *Posdata*, Montevideo, 12/4/1996.
- Berthet, Marcela: «Otros rescates, otras recuperaciones», *Búsqueda*, Montevideo, 28/7/1994.
- Pincus, Robert: «Uruguayan dwells in a melancholy landscape», *The San Diego Union-Tribune*, San Diego, Estados Unidos, 20/1/1994.
- S/f: «Dez artistas uruguayos expoñen unha selección das súas obras na Casa do Parra, de Santiago», *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela, 24/3/1991.
- Polleri, Amalia: «Una obra de liberación», *Brecha*, Montevideo, 3/8/1990.
- H. G. R.: «Color y gesto de lo sagrado», *Búsqueda*, Montevideo, 2/8/1990.
- Di Maggio, Nelson: «Plástica: Pinturas de Lacy Duarte», *Guía del Ocio* N.º 23, Montevideo, agosto 1990.
- de Espada, Roberto: «La mujer encuadrada», *La Semana de El Día*, Montevideo, 21/7/1990.
- S/f: «Porque el arte no es adorno», *La República de las Mujeres*, Montevideo, 15/7/1990.
- Caprile, Myriam: «Mitos y símbolos en obras de Lacy Duarte», *La Mañana*, Montevideo, 15/7/1990.
- S/f: «Hoy expone Lacy Duarte», *El Día*, Montevideo, 12/7/1990.

- S/f: «De Mataojo a los espejos», *La Hora Popular*, Montevideo, 12/7/1990.
- S/f: «Madurez pictórica», *El País*, Montevideo, 12/7/1990.
- Di Maggio, Nelson: «Inauguran dos grandes artistas nacionales», *La República*, Montevideo, 9/7/1990.
- Mautone, Inés: «Fierísimos espejos», *Zeta*, Montevideo, julio 1990.
- Larnaudie, Olga: «Ars erótica en Uruguay 90», revista *Graffiti*, Montevideo, junio 1990.
- Larnaudie, Olga: «Fiesta de la Pintura», *La Hora Popular*, Montevideo, 18/11/1989.
- de Espada, Roberto: «Premio bien discernido», *La Semana de El Día*, Montevideo, 16/11/1989.
- Haber, Alicia: «Iniciativa auspiciosa», *El País*, Montevideo, 11/11/1989.
- Haber, Alicia: «Claroscuro», *El País*, Montevideo, 4/11/1989.
- De Espada, Roberto: «Cortito y al pie», *La Semana de El Día*, Montevideo, 4/11/1989.
- Di Maggio, Nelson: «Jóvenes y veteranos en el Salón Municipal», *Alternativa*, Montevideo, 1/11/1989.
- Haber, Alicia: «Arte: lo destacado», *El País*, Montevideo, 5/12/1988.
- Di Maggio, Nelson: «Tensiones en libertad», *La República*, Montevideo, 3/12/1988.
- Tiscornia, Ana: «Una deuda interna», *Brecha*, Montevideo, 25/11/1988.
- Larnaudie, Olga: «De exorcismos y prisiones», *La Hora*, Montevideo, 24/11/1988.
- Haber, Alicia: «Pintora que se afianza», *El País*, Montevideo, 20/11/1988.
- Larnaudie, Olga: «La historia de José Gabriel», *El Popular*, Montevideo, 28/8/1987.
- Caffera, Carlos: «Inmejorable instalación», *La Hora*, Montevideo, 22/8/1987.
- Larnaudie, Olga: «Presencia de lo colectivo», *El Popular*, Montevideo, 14/8/1987.
- Larnaudie, Olga: «2.ª Bienal de La Habana», *El Popular*, Montevideo, 25/9/1986.
- Haber, Alicia: «Artistas inquietos», *El País*, Montevideo, 13/7/1986.
- Larnaudie, Olga: «Rompiendo ataduras», *El Popular*, Montevideo, 11/7/1986.
- de Espada, Roberto: «Lacy Duarte», *La Semana de El Día*, Montevideo, 7/7/1986.
- Tiscornia, Ana: «Convirtiendo en canto el gemido», *Brecha*, Montevideo, 4/7/1986.
- Haber, Alicia: «Lacy Duarte en Vezelay», *El País*, Montevideo, 26/6/1986.
- Larnaudie, Olga: «VI Encuentro de Arte Textil», *El Popular*, Montevideo, 6, 13 y 20/9/1985.
- Torres, Alfredo: «Encuentro de tapiz», *Jaque*, Montevideo, 13/9/1985.
- Haber, Alicia: «Entusiasmos y riquezas», *El País*, Montevideo, 7/9/1985.
- Larnaudie, Olga: «Lo que faltó la semana pasada», *El Popular*, Montevideo, 7/9/1985.
- Gattás, Mecha: «Lacy Duarte expone tapices en Punta del Este», *La Mañana*, Montevideo, enero 1984.
- Polleri, Amalia: «Magia aérea», *Correo de los Viernes*, Montevideo, 28/10/1983.
- de Espada, Roberto: «Rotunda tenuidad», *La Semana de El Día*, Montevideo, 8/10/1983.
- Haber, Alicia: «Tonificante experimentación», *El País*, Montevideo, 8/10/1983.
- de Espada, Roberto: «Expectativas, logros y buenas intenciones», *La Semana de El Día*, Montevideo, 16/10/1982.
- Haber, Alicia: «El encuentro de tapices: lección a tener en cuenta», *El País*, Montevideo, 25/10/1982.
- Polleri, Amalia: «Magníficos tapices», *Correo de los Viernes*, Montevideo, 15/10/1982.
- Sayagués, Mercedes: «Tapices, la imaginación al poder», *Opinar*, Montevideo, 14/10/1982.
- Growel, María: «Lacy Duarte: el mundo del tapiz», *El Día*, 1981.
- S/f: «Muestra de tapices uruguayos», *ABC*, Asunción, Paraguay, 28/9/1978.
- Magrini, César: «La lengua del misterio», *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, Argentina, 2/9/1974.
- S/f: «Ensayan nuevos materiales varios tapiceros uruguayos», *La Opinión*, Buenos Aires, Argentina, 25/8/1974.
- Mérica, Ramón: «La siesta interrumpida», *El País*, Montevideo, 3/3/1968.
- S/f: «Triunfos de Lacy Duarte», *Tribuna Salteña*, Salto, 6/9/1964.
- S/f: «Muy visitada la muestra de Lacy Duarte», *Tribuna Salteña*, Salto, 16/6/1963.
- S/f: «Lacy Duarte inauguró su muestra pictórica ayer en la Asociación Quiroga», *Tribuna Salteña*, Salto, 8/6/1963.
- S/f: Reseña de la exposición *Duarte: óleos, monocopias*, Asociación Horacio Quiroga, *El Pueblo*, Salto, 8/6/1963.
- S/f: «Expone el viernes Lacy Duarte en la Asociación Horacio Quiroga», *La Prensa*, Salto, 5/6/1963.

Selección de la web

Wikipedia

https://es.wikipedia.org/wiki/Lacy_Duarte

MUVA

http://muva.elpais.com.uy/Esp/info/lacy_duarte/index.html

MNAV

<http://mnav.gub.uy/cms.php?a=827>

Museo Figari

<http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/26042/20/mecweb/pensado-campo:-recurrencias-de-lacy-duarte?parentid=13748>

<http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/80785/20/mecweb/lacy-duarte-1937-2015?parentid=64723>

Museo Gurvich

<http://www2.museogurvich.org/museo/lacy-duarte?showall=&limitstart=>

Centro Cultural Dodecá

<http://dodeca.org/exposiciones/a36/>

<http://dodeca.org/2006/03/lacy-duarte-por-nelson-di-maggio/>

<http://dodeca.org/2002/12/lacy-duarte-87-cajas/>

Fundación Itaú

<https://www.fundacionitau.com.uy/dodeca-lacy-duarte/>

Arte Activo online. Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay.

http://museos.gub.uy/index.php?option=com_k2&view=item&id=646:arte-activo-on-line-cat%C3%A1logo-digital-de-artistas-visuales-de-uruguay&Itemid=22

Lacy Duarte en *El monitor plástico*: 1994/2006

<https://youtu.be/6nft-kdYIM4>

Lacy de Mataojo

<https://youtu.be/o2Q2p85balM>

Agendarte Boletín Digital

<https://agendarteboletindigital.blogspot.com.uy/2016/03/fallecio-lacy-duarte-1937-2015.html?view=magazine>

Lilia Muniz

<http://www.liliamuniz.com/lacy-duarte/>

Sol y Luna. Semanario Cultural Independiente

<http://semanariosolyluna.com.uy/2016/03/09/junta-departamental-rindio-homenaje-a-lacy-duarte/>

SWI Swiss info

<https://www.swissinfo.ch/spa/artista-uruguaya-expuso-con-%C3%A9xito-en-z%C3%BArich/4909958>

Universes in Universe

<http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/esp/foto-tour/img-16.htm>



**LACY
DUARTE**
—
Anthology

Mulita¹ temperament and other spells



ENRIQUE AGUERRE

Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

It is a huge privilege for the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts) to present the exhibition *Lacy Duarte - Antología (1956-2015)*. The works that are exhibited come from the artist's family collection, the Engelman-Ost Collection and other private collections, making this exhibition a unique opportunity to learn in depth about the Lacy Duarte's work, the fruit of a unique and committed artistic career of sixty years.

At the same time, and as part of the same anthological exhibition, the Museo Juan Manuel Blanes will be exhibiting the latest series by Lacy, *Los pintujos*, previously unexhibited. The celebration of the work of Lacy Duarte in both museums stemmed from conversations with his son, Pedro *Pichín* Peralta and Cristina Bausero, director of the Museo Juan Manuel Blanes and a close friend of Lacy's, in which we agreed in the need to have a full-fledged perspective of her work. It is in this shared modality that the present anthological exhibition acquires its real meaning.

Lacy Duarte - Antología (1956-2015) in the MNAV starts with a still life, 1956, from her time at the Taller Figari of the Asociación Horacio Quiroga, with the Hungarian teacher José Cziffery at the helm, with whom she studied drawing and painting. There she met another painter, Aldo Peralta, whom she married in 1959 and with whom she had two children: Pablo Peralta Duarte and Pedro Peralta Duarte, who would follow in their parents' footsteps and become visual artists. Next to that first still life, monoprints made in 1963 are exhibited, which were included in her first solo exhibition once she closed the workshop stage.

We made the decision together with her son Pedro *Pichín* Peralta Duarte, with whom we made the selection of the works, to use the catalog to record periods of Lacy's work that would not be exhibited in the room. Her period as a tapestry artist between 1967 and 1983 is a clear example, except for more experimental textile experiences such as dragonflies, mantises and other objects created with non-traditional materials, which the artist continued producing until 1987. We were particularly interested in the resurgence of Lacy Duarte as a painter, which started in 1981 after the death of her husband Aldo Peralta, and her decision to move to Montevideo. A few years later, in 1986 at Galería Vezelay, the artist exhibited only paintings in a solo exhibition, surprising those who knew her work exclusively as a tapestry artist. This passage from painting to traditional tapestry (made in the 70s as a way of livelihood, after she was dismissed as a teacher by the dictatorship), to sculptural objects and then again to pictorial art in different supports, takes her very close to venturing into the installation format. She will do it in 1987, in Galería Ciudadela, together with Gustavo Fernández, José Ma. Pelayo and Pedro *Pichín* Peralta in a collective project: *The story of José Gabriel*.

It is then that the expository narrative that threads through *Lacy Duarte - Antología (1956-2015)* focuses on her great pictorial series such as *Encajonadas* (1988) (Boxed), *Rituales, mitos, espejos y mentiras* (1990) (Rituals, myths, mirrors and lies), *Huellas y fracturas* (1994) (Traces and fractures) and the passage to installations with *Ceibos y panes* (1996) (Ceibos and bread), *Hecha la ley hecha la*

¹ Translator's Note: A small-size armadillo.

trampa (1997) (Done the law done the snare), *Territorios* (2002) (Territories), *Traperas* (2006) (Rag quilts) and finally, her last paintings, made between 2010-2015 and that often end in the *Los pintujos* series, which is exhibited at the Juan Manuel Blanes Museum and that completes the proposed anthology.

The work of Lacy Duarte is key to understanding the development of the visual arts from the second half of the 20th century in our environment, especially after the end of the civic-military dictatorship (1973-1985) with some visual arts that maintain the painting format as the predominant medium (often expanded into other media), but including other modalities identified with contemporaneity, such as photography, performance, video art and installations. Lacy uses the supports and techniques required by each new work, freely skipping the closed compartments of traditional artistic genres.

Lacy Duarte - Antología (1956-2015) is the result of the commitment of those of us who felt that the exhibition we had begun to imagine with Lacy in 2014, and which encountered its difficulties as any ambitious project, was not only possible, but also necessary. Together with her youngest son Pedro *Pichín* Peralta Duarte, we made the selection of works for the exhibition at MNAV, which is only one of the hundreds of possible narrations; with Cristina Bausero, director of the Museo Juan Manuel Blanes, we coordinated the not-at-all easy task of sharing exhibition spaces and a publication (book/catalog) between the two most important art galleries in the country. The participation of Maria Amelia Bulhões –an art critic and head professor of the Department of Visual Arts at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)– was an essential contribution, with a central text analyzing the different stages in Lacy Duarte’s career in the first person while honoring the friendship she shared with the artist for thirty years.

Clara Ost and Carlos Engelman deserve special mention, as they opened the doors of their collection to us so that we could choose key works by Lacy, to be included in the exhibition in MNAV. Rosario Portillo made a great contribution too, with the management of the project and the adjustments in its coordination. Eloísa Ibarra, in charge of the design of the catalog, triptych and poster, created

the image that faithfully represents *Lacy Duarte - Antología (1956-2015)*, not an easy task when you have to consider several voices. And last, but by no means least, Eduardo Baldizán, with his wonderful photos.

Two years after her death, Lacy is missed; I was fortunate to share several exhibitions with her, of which I mention some: *a 30 años del Golpe de Estado de junio de 1973 ... palabras silenciosas...* (30 years from the coup d’état of June 1973... silent words...), held in the old beloved Goethe Institute on Canelones street –directed by Kristiane Zappel, great friend of Lacy’s– with the curatorship of Alfredo Torres and which had a second act at the Galería Machango in San Carlos. And the collective exhibition *Muestras rodantes* (Traveling exhibitions), with the curatorship of Gustavo Tabares, which toured the entire country in the years 2008-2009.

Lacy, Olga Larnaudie and I were the jury of the 19th Premio Figari, where we recognized the career of another great artist, Margaret Whyte, and for four years we worked, discussed, laughed and quarreled a little bit in the National Visual Arts Commission of which Lacy was a member from 2011 to 2014.

Between that young woman from Mataojo –a town deep in the Department of Salto where it almost touches Rivera and Tacuarembó, very close to the border with Brazil–, who had to find the way to survive first, to support her family later and not give up on her artistic vocation, with courage and conviction, and this consummate artist in tune with her times and rooted in her native soil, in the homeland, there is a life time dedicated to art. She had to invent several strategies and many talismans, spells that would keep her away from evil and disease, ally herself with her animals of power, among them, the mulita. Lacy used to say “In the country, when they catch a mulita, the animal immediately joins its little hands and remains defenseless, but it has a shell that allows it to survive; I identify with it for the shell that I had to build myself for survival”.

Lacy Duarte, with a career founded on life ethics of commitment and solidarity with others, ill at ease with the injustices of today’s society, continues to infect us with the imperious desire to change the world using art as a spell.

Lacy Duarte: A bright light over many shadows

MARIA AMELIA BULHÕES

Writing about Lacy Duarte is very important but also very difficult. She was one of my great lifelong friends, and her disappearance still hurts inside of me. While writing this text, I remembered what Giorgio Vasari says in his book *Life of artists* about saving the artist and their work from a second death: oblivion¹. Writing is, in this case, an effort to revive.

We met at the beginning of the 1980s, when democracy was starting to be reestablished in Uruguay and, after almost 10 years of absence, my partner Irineu Garcia and I returned to the country with which we had always had close emotional ties. Walking through the streets of the *Ciudad Vieja* (the Old City), we happened to meet in a bar with Castaño, an old *Tupamaro* friend who had recently left the prison; he introduced me to the little great friend who was with him. The connection was immediate, we talked and drank beer for hours and, in saying good-bye, she invited us to stay at her house the next time we returned to her country. Sometime later the visit took place, and it was the first of countless and delicious encounters, including back in Porto Alegre, where Lacy came to reside for almost a year, but that is another story.

When I visited her for the first time in Montevideo, in the large apartment where she lived in a third floor apartment on Sarandí Street, she was a tapestry artist with a solid career, who had lived in Brazil for some time, but who returned to Uruguay, where she struggled to survive with her art. She was a teacher of Secondary Education, and had been dismissed by the dictatorship of the 1970s; some time later, the rule of law, which repaired

the injustices of that time, reinstated her, and she started to receive her salary again. A true to form communist, she said that she carried those ideas inside her own flesh, fed by the social injustice of her childhood in the countryside, in Salto, where her family suffered hardships and humiliations. Her intelligence and thirst for knowledge prompted readings, making her open-minded and never dogmatic. She was not shaken by the Perestroika or the fall of the Berlin Wall, and still believed in the need for more equalitarian conditions for society, even with the fall of the great models of socialism. In times of disenchantment with politics, she maintained her belief in human values and the possibility of better days. She considered art as a decisive path to transformation, admiring the avant-garde artists of the Cobra group and the New Objectivity, among whom was our common friend, Luis Felipe Noé. She admired Frida Kahlo, as an artist and as a character, for the self-referentiality of her narratives. I think that the drama of the life and the work of that artist stirred her personal experiences and moved her.

The first of her paintings that I saw were the *Encajonados* (Boxed), large paintings with thick layers of oil paint, in intense colors (white, black, red) with brushstrokes of obvious and different shades of the same color, where she used the textures of the ink and of added materials (earth, fabrics, objects). At the center of the pictorial space, huge human figures emerged from boxes, as in a cry of despair and anguish, in a rigidly assembled and hieratic composition. These paintings unfolded into the series *Mitos y rituales* (Myths and rituals), also in intense

¹ This idea is widely used by Georges Didi-Huberman in the second chapter of his book *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 1990.

colors and with a strong questioning of the themes of the oppression of women, aggression and imprisonment. They were very strong and remarkable works, which established her as an artist from her first exhibition. With them, she won several prizes, including the *Salón 90° aniversario* of the Banco República, in 1986, Second Prize of Banco Hipotecario, in 1988, and Acquisition Prize of the Salón Municipal and the Painting Prize NMB Bank, in 1989. The prize, a trip to Europe in 1990 was very important for her career, providing the opportunity of new contacts and an experiential expansion of her perspective in the international field of art.

Lacy had the audacity to present, at the beginning of her career as a painter, a mature work of great visual impact, very personal and innovative, adhering to the currents of the Italian neo-avant-garde and German expressionism. Hers was a young art, with violent colors and audacity in exposing sexual organs and other controversial subjects. It was a lot of color and grotesque shapes for a Uruguay accustomed to the restrained and rational Torres García tradition.

In her individual exhibition at the Palacio Municipal in Montevideo, *Rituales, mitos, espejos y mentiras* (Rituals, myths, mirrors and lies), in 1990, she displayed a deep reflection on deception and situations of oppression, violence and domination based on Nietzsche readings. She addressed the double life that each person constructs for themselves, in response to the demands of society. Many were surprised by the expressive strength of the former tapestry artist, who had only begun to paint after the death of her husband, painter Aldo Peralta. She confessed to me once that she did not feel authorized to paint while he was alive, and she accepted the role of a submissive woman, ill-suited to the strength of her personality and her artistic work, to maintain the fragile balance of her family. Her career as a painter began, therefore, in the full maturity of her life, displaying the technique she had acquired through her intense experience in the artistic medium, her voracious and selective reading and her intellectual restlessness.

This first and important phase of her work, of a strong neo-expressionist bent, is fitting of a woman who sought to take her destiny into her own hands, challenging a

conservative male-chauvinistic society with her war cry made of colors and textures in large forms. Hers were works with a critical connotation, in political and mainly social terms, in which the question of oppression and the problems of the feminine reality were pervasive, but always in a subtly and symbolically elaborated way.

At that time, we went to her house quite a lot, and through her, I met renowned artists and intellectuals of the Uruguayan scene, with whom she lived and shared artistic projects. Her role in bringing together innovative artistic thinking and practices was very important in that period, in the atelier she shared with her son Pedro Peralta on Pérez Castellano street, in the Old City. The *Taller de la buena memoria* (Workshop of good memory), attended by many artists, was a meeting point, supporting young people and sharing the interests of the most mature ones. Ana Tiscornia, Clara Engelman, Carlos Seveso, Edgardo Flores, Ernesto Aroztegui, Felipe Maqueira, Fernando López Lage, Gabriel Peluffo, Guillermo Fernández, Hugo Longa, Ignacio Olmedo, Jonio Montiel, Mecha Gattás, Nelbia Romero, Osvaldo Paz, Raúl Rial and Rodolfo Visca frequented it, among others. It was an effervescent space in the Uruguayan scene that kept being reactivated, seeking experimentation and the more contemporary aspects of artistic thinking. They were times of political openness, fertile in ideals, when Latin connections were being inaugurated which we all believed would open a new era for the art of this region. So it was, when she accompanied us in the organization of the three Latin American art meetings that we held in Porto Alegre in 1989, 1990 and 1996, suggesting names and activating contacts. The Mercosur Biennial germinated from those meetings, in which she participated actively.

In 1988, already retired from teaching, she was excited about her contacts in Brazil and determined to devote herself completely to painting, so she moved temporarily to Porto Alegre, where she worked enthusiastically and intensely, producing a series of large and impressive canvases in oil. Meanwhile, she began to experience some episodes of hallucinations and, scared, returned to her country to seek medical support. She feared she was going crazy. It was nothing of the sort, but an intoxication due to the amount of ink inhaled in the small and poorly ventilated

apartment where she had been living and creating frantically. After the scare, she resumed painting but had to change oil for acrylic paint, very much against her will.

Although there was no e-mail or cell phone at the time, our contacts were quite intense; she or people she knew would come to our house unannounced, and they were always welcome. Once, she came while we were away, so she spent the day walking in Porto Alegre and at night, she took the bus back to Uruguay. Little by little, we started getting closer again and, as our closeness grew, we learned more about her life, a story always rich in surprises and discoveries. She told us about the joys and difficulties she faced in the countryside; how, at age 15, a paralysis immobilized her, requiring that she be sent to an aunt's house in the city of Salto to be treated. There, she met the man who would later be her husband, a painting teacher from whom she took drawing classes, and who lived with a group of local intellectuals and artists. Her commitment to art was immediate; she had found her destiny and a greater reason for her life. She never doubted that, despite the difficult and tortuous path she traveled to reach her position as the great national artist that we celebrate today. Important positions in the artistic milieu did not mean anything to her; it was art, as a human capacity for bedazzlement and improvement, what really interested her. She liked to read biographies of artists, who were for her role models of the only possible way of life that she knew and admired.

She was always well informed. Although she was not a conversationalist, our chats were delightful; she was insightful and critical, to the point of becoming harsh at times, but always intelligently. A whisky or a beer helped loosening her tongue and ideas. Her little body held a great energy, and the light of her eyes was infectious, because of how much she believed she could do in terms of transformation and of giving new airs to art at that time. Although she was a mature woman, with grown children and grandchildren, she believed that the world was opening up in front of her, since, like her boxed characters, she had managed to free herself from her bonds.

A second chance: in search of lost time

At the beginning of the 1990s, it was possible to observe the emergence of a new and well-differentiated trend in her production. That second stage in her career was characterized by the search for a personal and local identity, with a more intimist lean, turned towards her childhood memories. Bringing new characters to the artistic scene, she performed a kind of social psychoanalysis, in which her personal questions would be mixed with the problems of society, refreshing a regional vision of the Uruguayan countryside with the conceptions of contemporary art. Adopting a low palette, with gray and earthy colors, she incorporated the issues of pain and emptiness, without abandoning their concerns about oppression, violence and domination.

I think that the immersion into her rural past, with much experimentalism and unfolding, coincided with an important event in her personal and professional career: the construction, in 1998, of what she called *El Rancho* (The hut) (a reference to rural constructions) or *O mergulho* (The dive) (in the sense of going in head first and being submerged in the art). Located in the Buenos Aires area, near Punta del Este, that was her place, where she managed to put together the ideal minimum for her creative process. The property had a large open center, an area that functioned as an atelier as well as living-room/ kitchen, her social and work space; and it had upstairs, in the mezzanine, a bedroom with a bathroom. That is where she conceived and produced an important part of her work: paintings, drawings, objects, installations, etc. It was set up in a wooded area away from the urban center, on a large piece of land, and in *El Rancho* she felt a return to the countryside, and proud of what she had conquered for herself.

That is where her memories of childhood flourished, bubbling like a dam breaking: wire fences, *tatúes* (armadillos), dolls, wooden horses and the immensity of the open field. Her images, dark and painful, were however charmingly authentic and fresh, bringing back a past still very much alive in her artistic self. She built her alphabet with a small repertoire of images and themes, with which she worked for a long time, drawing from it what she needed to build her personal epic. Through it, she revisited

archaic myths of her childhood and her hometown, working with their symbolic connotations in the search of an expansion of their meanings. Exacerbating the permanence of emptiness, she accepted being incomplete, as part of the dynamic process in which a human being elaborates their relationship with loss. She lived art as the space of the enigma in the struggle against the anguish of finitude. And she did it with the utmost dedication and competence. The minimum was fundamental, not in the minimalist conception of the artistic movement that we know, but in the essence of expressive terms, both in her work and in her life. In small pieces or in her major artworks, there was a structure of emptiness that was difficult to construct. Without making use of the Euclidean perspective, her figures floated in a space that contained them without suffocating them, wrapped in a mist that diffused their contours, making them dreamlike and evanescent.

The works of this second phase point to the visuality of the extensive undulating plain located in the south of South America, called the Pampa. That region, traditionally pastoral, is covered with natural pastures of an intense green color, and the wind blows freely and there are no limits to how far the eye can see. There is almost no difference between the green of the earth and the blue of the sky above it; everything appears flat and continuous.

In the works of that phase, the territory is a determinant of identity, affecting her way of seeing the world and of representing it. Her incorporation of elements of that landscape-territory unfolds without any intentionality and without her being aware of it, from her intimate relationship with the landscape. Even though she worked in Montevideo at the time, she painted the large open spaces of a *Pampean* geography. The pictorial plane becomes scattered, and her small figures disappear in it. The green and earthy colors revisit the landscapes of the region. Her images are vestiges of a local history that gets lost in memory and in the emptiness of that plain, where the gaze glides on the horizon. The figures become small, lost in the immensity of a land that challenges generations. Obsessively, in subjects and artistic forms, she goes back to the memories of her childhood in the country.

In addition to her paintings, the artist produced many three-dimensional objects in wood, fabric, wire and other materials available in her environment; fetish objects: dolls, amulets for *santiguado*², *tatúes*, ponies and witches that were scattered about her atelier like small characters in a play. This practice was initially a playful activity for her. Later, she used some of those objects in the realization of her first installation, presented in 1996 at the Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, and denominated *Ceibos y panes* (Ceibos and bread). She included wooden horse heads scattered on the floor, and on the walls, dolls and drawings, as well as small animals made of bread dough. This adventure demanded detachment from the tradition that she dominated –painting and drawing– to experiment with space. Her memories acquired three dimensions, expanding expressivity and enveloping the viewer. She knew the potential of these propositions in communicative terms and exploited them, becoming very happy with the results obtained. Her toys came alive, leaving the exhibition space and winning over the world. Her country world had joined the world of art, with a lot of audacity and a certain irony.

Her installations were her most committed works with a social and political critique, of which the most radical was *Manos limpias* (Clean Hands), in 2004, exhibited in the Cabildo of Montevideo, and in which she tackled the violence in the death of animals as a metaphor of social violence. She installed a cattle chute, approximately 11 meters wide, built with rough wooden sticks and wire, which limited the space of the main room, and covered the floor with dry manure. She added blood and remains of dead animals, allowing the smell of those elements to spread in the environment, to reinforce the impact of her art. The twilight further reinforced the feeling of oppression, contrasting with few focused spots of light.

According to Arthur Danto, contemporary art is philosophizing about the world in an artistic manner. In the case of Lacy's work, it may be more of an anthropological, sociological, and even historical thinking. The most important thing, meanwhile, is the way in which this reflection manifests itself visually and sensorially, leaving a very thin line separating the simple documentary from

² Translator's Note: Making crosses superstitiously on a person, while saying some prayers.

the visual poetics committed to reality. In her work, she exercised much of her critical potential, denouncing social injustice and the deceptions of politics. It was not, however, a politicized art in the most traditional sense of the term. She played with the obvious and the subtle, demanding from the audience a certain degree of immersion for their enjoyment. To safeguard the space of imagination in an eminently rational society, she tried to protect the ability to suspend the mystery, avoiding definitive or superficial statements. Her images followed a non-linear path, a form of detour and return, fleeing from the cliché of the easiest and most usual avenues. She sought to lead the viewer to see and, at the same time, to become aware that something was missing, since it was impossible to capture all the nuances.

Another moment in the same search

An important third moment of her career, in fact, an unfolding of the previous one, was the series of *Las Traperas* (The Rag Quilts), which she presented at the 51st Venice Biennial, in 2005, and which she began in small papers drawn, sewn and stuck together. I still remember the first ones she produced and the pride with which she showed her creative rework of the quilts and blankets that her mother made to keep her warm in the cold winter nights in the countryside. *Las Traperas* came out of the papers and into the canvases, in different sizes, but maintaining the small and medium dimensions, different from the large paintings with which she had started her career. Produced on paper or canvas, they acquired an aesthetic power, maintaining the forms of the clothes that made them up. They were at the same time documents of memory and a monument to what is essential. Lacy Duarte was aware of what she was doing by giving a new meaning to the anonymous work of rural women who disassembled old garments to create their quilts. It was a tribute, nourished by her admiration.

Memory is unique and multiple. At the same time, it belongs to each person and to an entire society; there is no possibility of dissociating it. Therefore, facing a common past can restore, for each citizen, individually and socially, the ability to recognize their identity, the

one that is branded in their being by the history of their ancestors. In the case of Lacy, assuming her past restored the ability to better understand the historical conditions of her existence. It was a painful process for her, because it is more comfortable to remain in collective amnesia. However, just like other more critical actors, she assumed, in a courageous and profound way, the task of unearthing.

According to Freud, desires are the original source of processes that, akin to magic, materialize in the capacity of symbolic thought to become reality in the plane of imagination. Lacy intentionally resumes this magic by approaching the archaic traditions of popular cultures and their most common practices in the Uruguayan countryside, using the materials available in this context of extreme precariousness. The action of *santiguar* to cure pain, loneliness and many other evils native to the difficult life in the countryside was considered by the artist as part of her artistic activity. She saw the *santiguado* as a way to overcome pain and helplessness. By repeating the gesture of her ancestors, the artist tries to make them present in the contemporary art scene, symbolically repairing the historical exploitation of these social groups. She denies their absence through the memory of her hands printed in their traditional chores.

Individuals perform, at every moment, reworkings of those memories that best allow them to structure their present, so that the past is constantly re-elaborated into an evolution. Also socially, in each era and in each place, people resort to different uses of collective memories as a way of understanding, or justifying, the present. Memory works this way, as a referent, because it is in it where the most precious remembrances are stored and it is from it that the social networks of meaning are nourished. That is why she revives a past that, by becoming present in each person, leads to choices and possibilities for the construction of a future. Keeping the collective memory alive is a way to prevent the emptiness, to avoid the destruction of the identities. Living memories are capable of converging in the discovery of the social meanings, insofar as they are the lived history and the chaining of generations. Lacy was aware that her work could re-elaborate those memories in a creative way, overcoming ideologies and masks.

She faced and won two major challenges, as a result of her choices and the positions she assumed in her career. First, as a woman artist who was able to climb to a prominent position in the art scene of her country. In Uruguay, the recognition of female artists has never been a tradition; few woman names shine in the conservative national pantheon of artistic endeavor. This is different in other Latin American countries, where women like Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Frida Kahlo, Remédios Varo, Lygia Clark, Ligia Pape, Marta Minujin, Ana Mendieta and Tomie Ohtake, among others, have received great recognition in the history of art. The second challenge was to make the rural theme in its simplest and everyday aspects fit in the current art scene. It was a trend of modernity and not of contemporary art; a paradigm that Lacy Duarte subverted.

The feminine issues were part of her daily life, her connection with the family was very strong, and the concern with her children and grandchildren was always central to her life. With them, she was happy and desperate, she identified and she struggled. Having them close was necessary and at the same time suffocating; she knew it, accepted it and lived each situation with the depth of her acute sensitivity. She wore her heart on her sleeve, as I witnessed, and of which she herself was aware. She sometimes said that she felt as if she did not have the protection of a skin, and that the bitterness of the world penetrated into her, reaching her gut. It was at that time that art saved her. She produced tirelessly, and every time we met, there were many new works to admire.

She loved papers, which many friends like us brought her as a gift from different parts of the world. In the meantime, any material was good for her; she produced small sculptural objects with wood or bread dough; she made *collages*, drawings; she experimented with forms, textures and all the expressive possibilities. In her experiments, her control of the form and the force of her strokes was always present in crude but essential figures. Her artistic mastery was impressive; nothing was left over or missing, every small job was exact in its structure. What do we see in those transparent surfaces, covered by different layers of dark spots, other colors and many shadows, between which some figures are defined? They

remind us of Alice's mirror: passages to the inner world, to deep feelings and fears. Some of her drawings in black and white presented an erotic, refined and bold attitude that few women artists managed to achieve. From the beginning, I admired her capacity for formal construction; I could never say, or think, "She could have done this or that, added or removed something." She always got to the exact point, but that was not haphazard; she studied her experiments a lot, she stayed for hours observing, interfering, doing and undoing, and she did not like anyone accompanying her on those creative journeys. Loneliness was her teacher and companion in those moments.

Her participation in the 51st Venice International Biennial, representing Uruguay, was consequential and gratifying for her: the deserved recognition for a career to which she devoted her whole life. The competence and commitment of the coordinator Alicia Haber and the dedication of the curator Olga Larnaudie and the entire work team were an unexpected gift for her. Seeing herself as a player in the center of world art was also a challenge. She told me about that experience as a great adventure, that intimidated her, but that also allowed her to see the international dimension of her work. Walking through the streets of Venice (which she greatly enjoyed), she was able to observe the past and the present in an intense dialogue that impressed her and dug deep into her psyche. She regretted not speaking other languages to be able to converse with people; she felt that she lost a lot in that isolation, but she absorbed intensely everything she could. She devoted herself body and soul to the task of assembling her work in the Uruguayan pavilion of the Biennial, allowing herself to be enveloped by the expographic space and creating a true installation with the paintings and drawings she had brought ready. According to her, it was a Herculean task in which all involved collaborated intensely, but fatigue brought with it the satisfaction of the accomplishment. The photo of her lying covered by her *trapera* quilt that appears in the catalog, speaks of her great effort and of her fulfilled repose. She felt the pride of exhibiting, in her words: "Not poor art, but the art of poverty". A poverty that is not ashamed of itself, but that carries the conscience of knowing itself and its things. She managed to place there, in the space devoted

to elite art, her personal and Uruguayan micro universe, filled with poetry and strength.

From Venice, she went to Berlin with Alicia, who guided her safely and protectively. There, she met with gallerists and was able to learn about another world of art, that of capital. She received work proposals that required her to adjust her prices to an international level, which, according to her, was not suitable for her. She said that her work belonged in her country, that her public and her market were there. If she adopted the values suggested to her, she could no longer sell in Uruguay. She preferred to continue with her loyal buyers, who she thought could better understand her contents and propositions. "I'm a Uruguayan artist and I do not want to stop being one." Meanwhile, she learned about the complexity of the international market mechanisms as well as the great dimension of her endeavor.

Living most of the time at *El Rancho*, she had the satisfaction of the recognition of her production and the freedom to continue creating what and how she wanted. Never carried away by her professional success, she devoted herself to her work with all her energy. That was when I saw her at her most peaceful and happy. It was a short-lived happiness though, that vanished when some family problems and the limits of the age and the feminine condition prevailed, and she began to find it difficult to carry out the necessary activities for maintaining the house and the rather large piece of land, and to fight the cold. As she went back to stay almost permanently in her apartment in Montevideo, I saw a veil of sadness fall on her. She no longer had the energy of her youth, and painting became difficult in the small space of her apartment, as she was accustomed to the large atelier of *El Rancho*. Her younger artists and intellectual friends followed their paths and she felt lonely. We called each other several times; long conversations, interspersed with laments, the desire to continue working and promises to come to Brazil, to enjoy the sun of Florianopolis. These promises she could never fulfill.

Around that time, a new front opened in her work, which she undertook with dedication, exploiting what would be her last series of works. They were *Los pintujos*,

as they were called by her son Pedro Peralta, who prepared for her papers with backgrounds printed with her themes. On them, Lacy then worked with other drawings and paper *collages*, interfering with the shapes and colors of the support she had received. A mix of printing, drawing, *collage* and painting, they represent a period of great pain, of disagreement with her living and production conditions, however still showing the magnificent artist who, even in adverse conditions, presents a creation rich in lyricism and lots of energy. They are works that contain in their small measures a great strength, resulting from the effort of a woman who needed to make art to live. With few colors and the resource of her repertoire of images, she managed to develop a very rich and diversified collection of works. Even with a restricted universe of techniques and materials, she produced an epic set of images with which she spoke of her personal world, of a local reality and at the same time of a humanity that belongs to all of us.

The key to the creative process used by the artist in these works is the editing she does, based on the printed images, as she goes building new shapes with *collages*, compressions and overlapping. In these operations, the figures emerge and disappear, but no shape or image is superfluous, everything is completed through her mastery of composition, which remains present, making everything flow from her process of manipulation. It was an intense production by an artist who always needed to be immersed in creative action; she generated simple works that impress for the power contained in their small pictorial space. In the meantime, she felt nostalgia for painting; thus, she accepted the challenge of what would be her last large painting, commissioned by a young Brazilian friend. Measuring 1.80m x 1.00m, its execution required almost two years of work. She said that it had been a difficult task, in part for its size, in part for being an assignment, something that she never found pleasing. Finally, she concluded it in 2012, and she felt satisfied and proud of the result. In that painting she resumed her figures of dolls and wooden horses, interspersed with *traperas*, in the vast space of a background in which the images float, recalling the flying figures of Chagall. He was also an artist who was nourished by a rural and provincial past that he never abandoned, not even when he lived in Paris. In this

painting, as in other works, there is an encounter with all her past. At that point, the images appear as in a farewell parade, because she said she did not intend to paint any more large-size paintings.

She was an artist who liked to work without any conditioning, giving free rein to her dreams, delusions and nightmares. The strength of her work lies in the meeting point of poetics that dealt with the drama and the tragedy of her personal life. Marked by pain and an exacerbated sensibility, she compared herself to the *mulita*, whose hard shell protects a very fragile interior. She had to build her own shell to defend her extreme fragility. She overcame this in art, in that human capacity to transform everything into symbolic representation to manage a world and a life that were never gentle, soft or easy. She would not share the intimate moment of creation with anyone; if there were people in her house, she could not work. She needed solitude and privacy to expose herself in the intense and profound way in which she did. On the other hand, another part of her work was the public exhibition of the artworks, which she knew was necessary. Being there, naked and exposed in her work was something both tense and exciting, something she feared and desired at the same time.

Lacy evidenced in her work deep aspects of the psyche of the human being in an unconscious desire to deny emptiness and death, through a symbolic gesture in art. Each of her artworks leads me to think about what Julia Kristeva said *...the image might be the only link we have left with the sacred... certain images and certain gazes can offer the humans we are, increasingly absorbed by the technique, an experience of the sacred.* We discussed often about the role of art in society and we agreed that, if the anguish of the human psyche in relation to the finiteness of life was the topic of religion, in the modern western world, art, which was always integrated in religious representation, was faced with this challenge. Meanwhile, her art does not attempt to give answers to distance our fears or negate them by repetition. She believed and sought to work on the tension of suspension, through her creative experience, exploiting the emptiness of that which cannot be said completely, which always remains in the swinging space between confinement and openness.

The last time I saw her was in early 2014, when I was in Montevideo. There was a shadow in her eyes, but she continued to produce, seeking in the small paper works she made to continue giving meaning to her creative universe. She showed us some of them and, as always, we talked about art and about the family, her eternal concern. We wanted to bring her with us to spend some days in Brazil; she did not accept, giving the excuse of having some errands in Montevideo. We did not believe her; it was her natural difficulty to travel that locked her there. In December 2015, she left, abandoning the struggle and leaving us a great deal of nostalgia, but also a great legacy.

At this moment, I am very excited and proud to be in this team tasked with making these two concomitant exhibitions that aim to showcase her extensive and brilliant production. I have the feeling of owing that to her, since ultimately, I had never addressed her work and written a text with the depth it deserved. I believe that is always the case, as we go on through life trying to fill our absences.

Porto Alegre, September 2017

Lacy Duarte's *pintujos*¹

CRISTINA BAUSERO

Director of the Museo Juan Manuel Blanes

The work of Lacy Duarte is deeply intertwined to her personal history. We cannot separate her work from her life journey. The first years in her native Mataojo, in the middle of the countryside in the interior of Uruguay, in a family of humble origins, branded what would later become a visual language of great expressiveness, conveyed through different techniques and supports. This language, related to her being a woman and specifically a woman from the country, was many times used to express a denunciation, through a social and political commitment that accompanied her throughout her life.

This series of *Los pintujos* that is exhibited at the Museo Juan Manuel Blanes, as part of the tribute to such a great Uruguayan artist together with the exhibition at the Museo Nacional de Artes Visuales, is the last one created by Lacy Duarte. In it, the iconography developed by the artist since the 90s appears in a collage format.

Lacy brought from her childhood to the present two major groups of reference as icons for her art: on the one hand are the *traperas*, the blankets that were made in humble homes by sewing rags, pieces of cloth and scraps; on the other hand, the iconography incorporated into her work are figures of her childhood in the countryside, the dolls that her own mother made for her and her sisters when they were little girls, the *mulitas* and *tatús* (armadillos), the birds and the horses.

The first group, in the manner of constructive art, reminds us of and inevitably links her to Sonia Delaunay, who made for her son a quilt with pieces of cloth, as the

Russian peasants used to do, which was praised by the circle of her artist friends who saw in it an expression of cubist art. This quilt had an effect on the artist, who continued to apply that language as a way to build her work, her own universe. This development as an artist later acquired its true magnitude after the death of her husband, which marked the definitive entry of Sonia Delaunay into the world of art.

A very similar situation was experienced by our friend and artist Lacy Duarte, who began to express herself and to reach outwards after the death of her husband, also an artist, Aldo Peralta. These are two stories that have always shocked and moved me by that coincidence in their careers: two women removed in time and space, who made a feminine art with several similarities.

The second group, formed by the icons of her childhood, allowed Lacy to represent them in different ways: with the woodcarvings of each of them --the *tatú*, the *mulita*, the little horses and the dolls-- or the latter, also made with rags, sewn with needle and thread.

Any of the two sets of references speak to us of the artist's concern with gender issues, the situation of women and in particular women in rural areas, and women's issues. Thus, these archetypal images of the Uruguayan countryside and its humbler populations are transformed and collaborate in the hands of the artist as elements of her artistic language, raising this feminine art to its ultimate expression.

¹ Translator's Note: *Pintujos* is a word created by Lacy Duarte, joining the beginning of the Spanish word for "painting" (*pintura*) and the ending of the word for "drawings" (*dibujos*).

The images are derived from the experience of a woman. In this way, the condition of women, marriage, children and the embodiment of these figures and customs linked to feminine work become a representative unit in the art of Lacy Duarte. Her outrage over gender inequalities but also social inequities was always present in her discourse, as well as in her work. Originally a communist, Lacy remained all her life affiliated to a leftist political philosophy. She would ideologically identify with different groups but she maintained her ideas of equality, social justice and gender equity. This ideology of femininity in art appears in various artists throughout the 20th and 21st centuries at a universal level. Georgia O’Keeffe, for example, suggested that she felt the need of defending it as *intuitive* and *expressive*, differentiating it from the rational *manipulation* of men.² It seems that the work of Lacy Duarte falls within this designation; her work has great expression and intuition from the formal point of view as well as in her restricted but intense use of color, which shows us an artist attached to the land that suffers and expresses itself.

Los pintujos were first generated in the printmaking workshop of her son Pedro “Pichín” Peralta.³ A print was made on large format paper, which was basically the artwork itself, but which was then used as a “background” or “substrate” for the artist’s final work. These papers were the result of a sort of collage that the artist had suggested to her son, who helped her with the printmaking work, in which different papers were pasted using the wet paper technique, *chine-collé*, in which printing and pasting happen at the same time.

These backgrounds were then intervened by Lacy. Hence, the word *pintujos*, with which the artist herself entitled this series, arises from the exchange of ideas with her son. He would tell her “you leave with a print and you return with a mixed artwork”. This led to the need to find a name for this artwork. They thought together about what to call the formal result after Lacy’s intervention on the prints. The output of what was done in the workshop was a graphic piece, in this case a print, which was then

reinvented and intervened by her (with painting and collage). An intention that, as in all her work, did not follow traditional practices, but with which she, as an emancipated artist, manipulated the result of a process. From this place comes the denomination of this artistic mixture; Lacy said, “If they are not prints, they must be *pintujos* o *grabujos*”⁴ and thus the name. Something that started as a humorous remark became consolidated in the last series of paintings by the artist. Thus, what began with her intention of making prints with the support of her son was completely transformed with her subsequent intervention to the graphic product.

Furthermore, that graphic product was developed with the artist’s inventive propositions, which gradually enriched it as Lacy made suggestions to her son about how to create those prints, the backgrounds or substrates of her work.

The biomorphic iconography of dolls, horses and *mulitas* or *tatús*, and clothes as an expression of the *traperas* from the country compose these engravings. All these figures that Lacy made in wood including the *cumau* horse –an expression used by her son Pablo Peralta when he was a child– are used for making these prints, along with clothes. Lacy discovers with the support of her son that she can generate matrices to make the prints out of garments; sleeves, trousers, feminine “panties” are transformed into printing plates, building a connection with her *traperas*. Real clothes are used as a matrix and for this, it is necessary for the fabrics to be stiffened. It is a multi-stage process in which glue is applied, allowed to dry and reapplied and so on until the clothes become as rigid as boards; finally, they are varnished and the matrix is thus created. Lacy invents these print plates and demands that her printmaker son think about how to solve some of the technical issues that she encounters, to allow her to resume her language and overcome the initial barrier imposed by the printmaking technique. In this process, she discovers that these fabrics do not reach a resistance like that of woodblocks to go through the press, which brings about unintended effects such as folds, breaks, etc., into the final result. So the print is made with these matrices and woodcuts. She uses

2 CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Destino. Barcelona, 1992.

3 Pedro “Pichín” Peralta, printmaking artist.

4 Translator’s Note: *Grabujos* joins the beginning of the Spanish word for prints (*grabados*) and the ending of the word for “drawings” (*dibujos*).

different papers, either acquired or recycled, applying the *chine-collé* technique, which results in a graphic collage, a collage on the matrix or painting impasto. On the fabric, she pasted papers and where the fabric had a pattern produced by inking, the result is a full gray, and where there is paper, a stain is created, both of which she used as technical resources.

This graphic collage inspires the artist, who returns to her workshop with the prints and intervenes them. There she works alone, in silence, absorbed by her work. The prints are for her a background or a substrate that triggers new ideas; with different techniques, she paints them and draws on them, either with pencil or charcoal, or by applying the tube directly on the background. She pastes papers, fabrics, three-dimensional objects, superimposing them on the print, making it disappear as a graphic piece and giving rise to her painting-collage. One noteworthy aspect is the use of color and matter, so the final result again relates Lacy with the earth. The earthy colors are interrupted only by black, white and red. This attitude of the artist, alone in her workshop intervening those previously made prints, reminds us of “action painting”, where Lacy Duarte projects her expression through the color and the matter of the painting on the print substrate. Under this collage, she leaves empty interstices so that you can guess at what is underneath, thus showing the persistence of the woman trapped between the garments, or traversed by the torn papers glued on her, or veiled by transparencies. The intervention with translucent papers is used by Lacy as a concept, especially when she intervenes the figures of the dolls, which, by covering their eyes, she blinds or, by superimposing these papers on their body, she dresses them, veil by veil. She thus revisits the idea that women have a space limited by their homes and their clothes. In many cultures, the masculine space of the home spreads through to women’s clothes, covering their body, hiding what belongs to the man. At other times, Lacy beheads these female figures, in a dialogue between the real and the apparent where the imaginary world tends to become confused with reality. This confers a certain universal dimension to her work.

Finally, we can infer that the formal result of *Los pintujos* evolves towards painting-collage, and is linked to the language of the *traperas*, that first group recognizable

in her work, and with the second group of iconographic elements linked to the rural environment. The artist relates again her expressive language with her origin in the country and the role of women through her great creative capacity. Both the objects she uses to make the background prints and those used for the intervention are potentially loaded with her feminine action. The space of the work plays with fullness and emptiness, without an apparently clear structure; the shapes float on paper, they take us on a journey that allows us to discover a story without sentimentality, a story that tells us about the borders between woman, nature and society and which shows us a strong and original artist. The compositions offer imbalances or unstable equilibria, which give to the gaze the freedom to wander through the work.

In 2011, on the occasion of the exhibition *Pespuntes* (Stitches) by Lacy Duarte, we said:

The life of Lacy Duarte, the gravitation of her biographical journey, her migratory being that does not look for a fixed settlement cannot be separated from the vitality of her work and the emotiveness that she conveys. If in her life the idea of returning is always like going somewhere else, and returning to the past is like projecting into the future, in her work, the assumed pictorial language is like a needle that stitches and sews, at each specific point, the commitment, the resistance and the freedom offered us by the universe of beauty she sustains.

Lacy was a great artist and she was also a close friend, someone with whom we shared conversations about the complexities and commitments of life and art and about the situation of women. We used to say that, despite the different feminist movements, violence, discrimination and sexism continued to be present. Always alert to the news, to events, connected with reality and always critical of it, Lacy was an inveterate reader who informed herself tirelessly. She would tell me anecdotes about her journey through life as a woman, as a teacher, as a mother, wife and artist. Her observations were sharp, her own, as if her job were to expose a reality that was practically hidden from the eyes of many, through her work. Lacy expressed herself and developed a critical tool about that situation, as is her own art.

Montevideo, October 2017

Chronology

Lacy Duarte (1937-2015)

1937

Elvira Lacy Duarte Cardoso was born in Mataojo, Department of Salto, on the 15th of September.

1952

Moved to the city of Salto. Studied at the Instituto Politécnico Osimani y Llerena, secondary school and Baccalaureate with Architecture specialization.

1954

Studied drawing and painting with Hungarian teacher José Cziffery at the Taller Pedro Figari of the Horacio Quiroga Association. Shared a workshop with Bolívar Gaudín, José Echave, Odardo Minatta, Osvaldo Paz and Aldo Peralta.

1959

Married the painter Aldo Peralta and had two children with him: Pablo Francisco Peralta Duarte (1959) and Pedro Peralta Duarte (1961).

1963

Started working as a teacher at the Taller Pedro Figari, Salto.

1964

Moved to the city of Aiguá, Maldonado. Won an open competition to teach Drawing in the secondary education system.

1967

Moved to San Carlos, Department of Maldonado. Taught drawing in the city's high school. Began her studies on tapestry techniques with Ernesto Aroztegui at the Taller Montevideo.

1973

Founded the Taller San Carlos de Tapicería, a tapestry workshop.

1975

Taught tapestry at the workshop of the Museo Americano in Maldonado.

1976

Moved with her family to Porto Alegre, Brazil, as a consequence of the civic-military dictatorship in Uruguay. Worked with the Brazilian tapestry artist Zoravia Bettiol.

1978

Back in Uruguay, created the Taller Duarte de Tapices in San Carlos, Maldonado.

1979

Founded the Galería de arte D in San Carlos, Maldonado.

1981

Her husband Aldo Peralta died; moved to Montevideo. Stopped working on tapestry and resumed painting.

1986

Participated in the Uruguayan entry to the Second Havana Biennial.

1990

Travelled to Europe after obtaining of the NMB Bank Painting Award; visited Holland, France, Italy and Spain.

1994

Travelled to the USA, Seattle, the west coast up to Santa Fe, New York and Washington.

2002

Received the Figari Lifetime Award an honor awarded by the Central Bank of Uruguay (BCU).

2005

Represented Uruguay at the 51st Venice Biennial, Italy.

2011-14

Member of the National Visual Arts Commission of the Ministry of Education and Culture (MEC)

2015

Died in Montevideo on December 27.

Solo Exhibitions

1962

Taller Pedro Figari, Salto.

Ateneo del Uruguay, Montevideo.

1963

Duarte – Óleos, Monocopias, Asociación Horacio Quiroga, Salto.

Lacy Duarte, Centro de Artes y Letras, Montevideo.

1983

Lacy Duarte 83, Galería Ciudadela, Montevideo.

1984

Galería Malecón, Punta del Este.

1986

Galería Vezelay, Montevideo.

1988

Lacy Duarte, Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.

1990

Rituales, mitos, espejos y mentiras, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo.

1994

Huellas y fracturas, Linda Moore Gallery, San Diego, USA.

1996

Cebos y panes, Museo de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil.

Cebos y panes, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

1997

Hecha la ley hecha la trampa, Colección Engelman-Ost, Montevideo.

Cebos y panes, Museo Mazzoni, Maldonado.

1998

Lacy Duarte, Centro Cultural Florencio Sánchez, Montevideo.

2001

Rastreo de huellas y fracturas, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.

2002

Territorios, Instituto Goethe, Montevideo.

87 cajas, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.

2004

Las manos limpias, Cabildo de Montevideo, Montevideo.

2005

Galería Latal, Zurich, Suiza.

Territorio – Territorios, 51st Venice Biennial, Italy.

2006

Detalle, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.

Regresos y contradicciones, Museo Zorrilla, Montevideo.

2007

Galería Hübner, Frankfort, Alemania.

2011

Lo que quedó, Centro Cultural Dodecá, Montevideo.

2012

Tiempo y tiempo, Museo Gurvich, Montevideo.

Pensado campo: recurrencias de Lacy Duarte, Museo Figari, Montevideo.

2017

Lacy Duarte - Anthology (1956-2015) Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Lacy Duarte - Anthology (Los pintujos, 2010-2015) Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Group Exhibitions

1956

XIII Exposición Taller Pedro Figari, Salto.

1957

Salón de Otoño de Artistas Plásticos del Interior, San José.

XIV Exposición Taller Pedro Figari, Salto.

1958

XV Exposición Taller Pedro Figari, Salto.

Exposición del Paisaje Salteño, Salto.

1959

Primer Salón de Pintura, Dibujo y Grabado para Artistas Salteños, Museo Municipal de Bellas Artes, Salto.

Exposición de Pintores Salteños, Salto Uruguay F. C., Salto.

Exposición Taller Pedro Figari, Bella Unión, Artigas.

1960

Segundo Salón de Pintura de Artistas Salteños, Salto.

Taller Pedro Figari Exhibition, Salto.

1961

15 años de la Asociación Horacio Quiroga, Salto.

Tercer Salón de Pintura de Artistas Salteños, Salto.

1962

Feria Callejera exhibition in Salto.

1963

Exposición de Artistas Salteños, Museo Histórico Departamental, Salto.

Taller Pedro Figari, Salto.

Exposición Cuatro Pintores, Estudio 2, Salto.

- 1964**
VIII Sal6n de Artistas Pl6sticos del Interior, Treinta y Tres.
- 1965**
Exposici6n Amigos del Arte, Minas, Lavalleja.
Teachers' Exhibition at Liceo Bauz6, Montevideo.
- 1966**
X Sal6n de Artistas Pl6sticos del Interior.
- 1967**
XI Sal6n de Artistas Pl6sticos del Interior.
Feria de Artes Visuales Exhibition, Punta del Este, Maldonado.
Port6n de San Pedro Exhibition, Maldonado.
- 1968**
Artesan6a Carolina Exhibition.
XII Sal6n de Artistas Pl6sticos del Interior.
- 1969**
Exposici6n Bianchi, Duarte, Fern6ndez, Noguez, Liceo Piloto de San Carlos, Maldonado.
- 1973**
Primer Encuentro Nacional de Tapicer6a, Asociaci6n Cristiana de J6venes, Montevideo
- 1974**
Tapices de artistas uruguayos, Galer6a del Sol, Buenos Aires, Argentina.
Selecci6n diez tapicistas uruguayas, Encuentro de Tapicer6a, Buenos Aires, Argentina.
Encuentro de tapices uruguayos, Centro de Artes y Letras de Punta del Este, Maldonado.
- 1975**
Exhibition at U Galer6a de Arte, Montevideo.
- 1976**
7th Lausanne International Tapestry Biennial, Lausanne, Switzerland.
Tapices (Lacy Duarte, Nazar Kazanchi6n y Alicia Pascale), La Posta del Cangrejo, Barra de Maldonado.
- 1977**
Tercer Encuentro Nacional de Tapicer6a, Asociaci6n Cristiana de J6venes, Montevideo.
1er. Encuentro Nacional del tapiz de lana, SUL, Montevideo.
Primer Encuentro argentino-brasile6o-uruguayo del Tapiz, Fundaci6n Lorenzutti, Museo de Artes Visuales, Buenos Aires, Argentina.
- 1978**
8th Lausanne International Tapestry Biennial, Lausanne, Switzerland.
Tapicer6a uruguaya contempor6nea, Galer6a Sepia, Asunci6n, Paraguay.
- 1981**
Lacy Duarte, Domingo Ferreira y Eduardo Fornasari, art gallery at Brela, Montevideo.
- 1982**
V Encuentro Nacional de Tapicer6a, Galer6a Latina, Montevideo.
T6cnicas el Tapiz, Caravelle Viajes, Montevideo.
- 1983**
Primer Sal6n del Tapiz, Banco Rep6blica (BROU), Montevideo.
- 1984**
Muestra por las libertades (Exhibition for freedoms), Paris Biennale, France.
- 1985**
VI Encuentro Nacional de Arte Textil, Subte Municipal, Montevideo.
- 1986**
II Havana Biennial, Cuba.
Sal6n 90^o Aniversario del Banco Rep6blica (BROU), Montevideo.
Concurso de Dibujo y Pintura, 70^o Aniversario (1916-1986), Comunidad Israelita del Uruguay, Montevideo.
- 1987**
La historia de Jos6 Gabriel (Lacy Duarte, Gustavo Fern6ndez, Jos6 Ma. Pelayo y Pedro Peralta), Galer6a de la Ciudadela, Montevideo.
VII Encuentro Nacional de Arte Textil, Montevideo.
- 1988**
II Muestra Colectiva - Selecci6n AICA, Cabildo de Montevideo.
- 1989**
XXXVII Sal6n Municipal de Expresi6n Pl6stica, Subte Municipal, Montevideo.
Premio de Pintura NMB Bank, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.
II Muestra Colectiva - Selecci6n AICA, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo.
- 1990**
Museo Estadual de Porto Alegre, Brazil.
Arte por Uruguay, Bremen, Germany.
Arte por Uruguay, Karlshamm, Sweden.
Arte por Uruguay, Aalborg and Arhus, Denmark.
Galer6a Bolsa de Arte, Porto Alegre, Brazil.
Linda Moore Gallery, San Diego, USA.
XXXVIII Sal6n Municipal, Montevideo.
- 1991**
Semana Iberoamericana, Bogot6, Colombia.
III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador.
Arte Contempor6neo Iberoamericano, Santiago de Chile.
Pintura uruguaya Contempor6nea, Ayuntamiento de C6rdoba, M6rida, C6ceres, Burgos and Santiago de Compostela, Spain.
Feria Internacional del Arte, Los Angeles, USA.

1992

Cinco artistas, Linda Moore Gallery, San Diego, USA.
Seis pintores uruguayos, Budapest, Hungary.

1993

10 Artistas de 2 Peniques, Galería del Cardal, Montevideo.
Las (in)visibles, Women artists of Uruguay, Oregon, USA.
Feria Internacional del Arte, Los Angeles, USA.
Feria Internacional ARCO, Madrid, Spain.

1994

Apropiaciones, la otra mirada, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

1995

Artistas uruguayos, Seattle, Washington, USA.
Miradas sobre Onetti, AECI- Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.

1996

III Encuentro Latinoamericano de Artes Plásticas – Arte en América Latina, 100 años de producción, Porto Alegre, Brazil.
Salón de Pintura Centenario del Banco de la República Oriental del Uruguay, Museo del Gaucho y de la Moneda, Montevideo.

1997

¡Viva! II International Artists from Uruguay, Strawberry Hills, NSW, Australia.

1998

Bienal de Maldonado, Museo de Arte Americano, Maldonado.
Voces de la naturaleza, Cabildo de Montevideo.
Muestra de Pinturas, Awarded and selected works from the Banco Hipotecario Art Competition, Montevideo.
20 artistas mujeres de hoy, Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.
La memoria inmediata, Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.

2000

A gaze from the South, Uruguayan Cultural Center, New York, USA.
Amargos 5 Raíces, del Paseo - Sala de Arte, Montevideo.

2001

7a Bienal de Pintura, Cuenca, Ecuador.
8. Triennale der Kleinplastik, Fellbach, Germany.
Blanes dividido cuatro, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.
Ejercicio de la Memoria, Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.
12º Encuentro Nacional de Arte Textil, Goethe Institute, Montevideo.
Historia de pequeñas ventanas, Goethe Institute, Montevideo.

2002

Pedro Figari Award, Banco Central del Uruguay (BCU), Montevideo.

2003

A 30 años del Golpe de Estado, Cabildo de Montevideo.
... Palabras silenciosas..., Goethe Institute, Montevideo.
... Palabras silenciosas..., Galería Machango, San Carlos, Maldonado.

2004

Pertenencias, Centro Cultural del MEC, Centro Municipal de Exposiciones and Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.
Selection of the Ministry of Foreign Affairs sent to Beijing, China.

2005

III Signos, Uruguay Cultural Foundation for the Arts, Washington DC, USA.

2007

Día internacional de la mujer, Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brazil.

2009

Muestras rodantes, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo.

2010

25 obras del Museo de Bellas Artes María Irene Olarreaga Gallino (Salto), Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.
Muestra retrospectiva de integrantes del Taller Pedro Figari de la Asociación Cultural Horacio Quiroga, Museo María Irene Olarreaga Gallino, Salto.
Mujeres memoriosas - Instantánea de una colección inestable, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo.
150 Aniversario de Pedro Figari – Premios Figari 1995-2010, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.
Manzana 20, Calmer, 50 aniversario, Mercedes, Soriano.

2011

Barro del paraíso. Arte contemporáneo y religiosidad popular. Espacio de Arte Fundación Osde, Buenos Aires, Argentina.

2012

11 artistas nacionales, Galería Jacksonville, Montevideo.

2013

La gatera ideal, Hipódromo Nacional de Maroñas, Montevideo.

Urban Interventions

1998

Memoria es Patrimonio, Heritage Day, Montevideo.

1999

Soplando la Bandera de Piedra, Heritage Day, Montevideo.

2002

Fin de semana de la acción, Molino de Pérez, Parque Baroffio, Montevideo.

Awards and distinctions

1961

Second Prize in Sal6n del Paisaje Salte6o, Salto.

Award in Tercer Sal6n de Pintura de Artistas Salte6os, Salto.

1964

Aquisition Prize in VIII Sal6n de Artistas Pl6sticos del Interior, Treinta y Tres.

1983

Fourth Prize, Primer Sal6n del Tapiz, Banco de la Rep6blica (BROU), Montevideo.

1986

Mention, Sal6n 90 Aniversario del Banco de la Rep6blica (BROU), Montevideo.

Concurso de Dibujo y Pintura, 70° Aniversario (1916-1986), Comunidad Israelita del Uruguay, Montevideo.

1988

AICA Selection. Uruguay, 1987. Installation. Cabildo de Montevideo.

1989

AICA Selection. Uruguay, 1988. Painting. Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo.

Acquisition Prize in the 37 Sal6n Municipal.

Premio de Pintura NMB Bank, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Second Honorable Mention, awarded a grant to attend the S6o Paulo Biennial.

1990

Special Mention, 38 Sal6n Municipal.

1996

Honorable Mention, *Sal6n de Pintura Centenario del Banco de la Rep6blica Oriental del Uruguay*, Museo del Gaucho y de la Moneda, Montevideo.

2002

Figari Award, Banco Central del Uruguay (BCU), Montevideo.

Works by Lacy Duarte

Museo Nacional de Artes Visuales (Uruguay)

Museo Juan Manuel Blanes (Uruguay)

Museo Departamental de San Jos6 (Uruguay)

Museo Mar6a Irene Olarreaga Gallino, Salto (Uruguay)

Museo Estadual de Porto Alegre (Brazil)

Engelman-Ost Collection (Uruguay)

Johnson Collection, Wisconsin (USA)

Banco Central de Uruguay Collection (Uruguay)

ING Bank Collection (formerly NMB Bank) (Uruguay)

Private collections in Latin America, USA and Europe.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra

María Julia Muñoz

Subsecretaria

Edith Moraes

Directora General

Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales

Begoña Ojeda

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Dirección

Enrique Aguerre

Secretaría

Juan Baltayán

Cristina Marrero

Educativa

Fabrizio Guaragna

Rosana Rey

Investigación y Curaduría

María Eugenia Grau

Conservación

Eduardo Muñiz

Registro

Oswaldo Gandoy

Zully Lara

Gráfica

Álvaro Cabrera

Nelson Pino

Informática y Web

Eduardo Ricobaldi

Medios Audiovisuales

Fernando Álvarez Cozzi

Comunicación

Jimena Schroeder

Biblioteca

Virginia Lucas

Intendencia

Julio Maurente

Sergio Porro

Vigilancia

Héctor Carol

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

Intendente

Daniel Martínez

Secretario General

Fernando Nopitsch

Departamento de Cultura

Directora

Mariana Percovich

División Artes y Ciencias

Director

Juan Canessa

Administración

Julio Torterolo

Soledad Sansberro

**Servicio de coordinación
de museos, salas de exposición
y espacios de divulgación**

Directora

Araceli Paleo

Municipio C

Alcalde

Rodrigo Arcamone

MUSEO JUAN MANUEL BLANES

Directora

Cristina Bausero

Asistentes de dirección

Ana Fazakas, Sofía Acone

Jefa Administrativa

Estela Mieres

Administración

Ana Laurretta

Docentes

Laura Ferreira, Laura Tohero

Acervo

Laura Madera

Historiadora

Elisa Pérez Buchelli

Bibliotecóloga

Érika Velázquez

Montaje, iluminación y carpintería

Juan Manuel Costigliolo,

Freddy Sander, José Fernández

Coordinador de sala

Jorge Ferreira

Asistentes de sala

Verónica Alonso, Natalia Boero,

Sandra Delgado, Roberto Guido,

Matías Ravel, Javier Reinaldo,

Marisol Rodríguez, Juan Manuel Vergara

Mantenimiento

Álvaro Taque

Seguridad

Miguel De Santis, Luis Dupasus,

Jorge Laguarda, Jorge Cerrudo

Asociación de Amigos
del Museo Blanes

Presidenta

Mariela Blanco

Vicepresidenta

Florencia Escobar

Secretaria

Jimena Silva Sapriza

Tesorera

Susana Guarnerio

Tiendita del Museo

Rocío García

Mauricio García



**Montevideo
Cultura**



Museo Juan Manuel Blanes

Intendencia de Montevideo

Av. Millán 4015, C.P. 11700 Montevideo, Uruguay

Tel. (598) 2236 2248

www.blanes.montevideo.gub.uy

Lacy Duarte - Antología (1956-2015)

Museo Nacional de Artes Visuales

Lacy Duarte - Antología (Los pintujos, 2010 -2015)

Museo Juan Manuel Blanes

Noviembre de 2017

Textos

Enrique Aguerre

María Amelia Bulhões

Cristina Bausero

Corrección

Graciela Álvez

Traducción del portugués

José Manuel Rocha y Germán Alfaro

Traducción al inglés

Adriana Butureira

Montaje MNAV

Nicolás Infanzón

Montaje Museo Blanes

Juan Manuel Costigliolo,

Freddy Sander, José Fernández

Fotografía

Eduardo Baldizán

Néstor Pereira

Diseño de catálogo

Eloísa Ibarra

Impresión

Gráfica Mosca

D. L. 372.868

Agradecimientos:

Mario Bonandini y Fany Hoening, María Amelia Bulhões,
Pincho Casanova y Macarena Montañez, Stella Elizaga,
Carlos Engelman y Clara Ost, Fernando Gallup, Miguel Lousada,
Pablo Malatesta, Héctor Pérez, Rosario Portillo.

