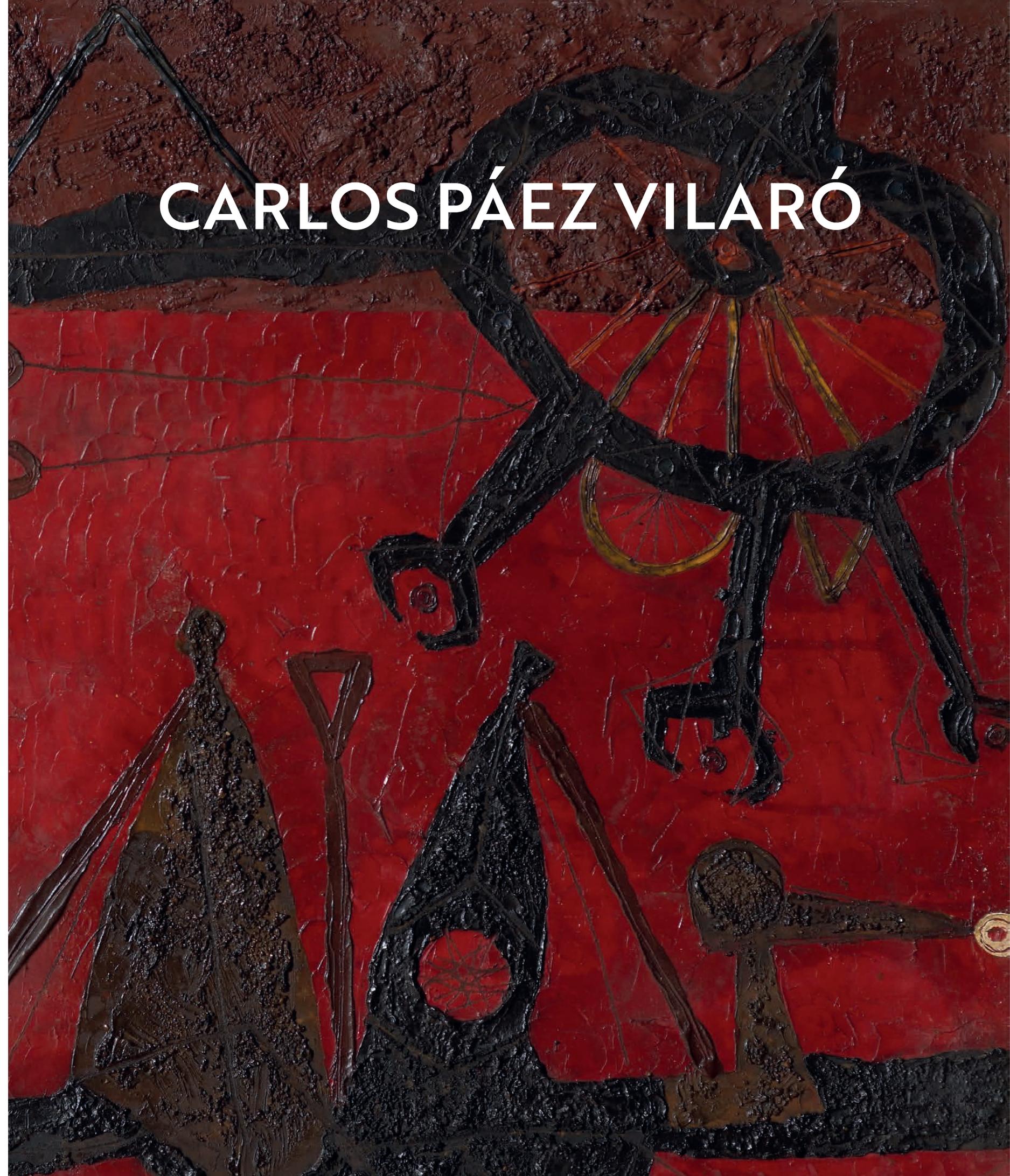


CARLOS PÁEZ VILARÓ





FANTASÍAS AFRICANAS

CARLOS PÁEZ VILARÓ
100 años

Curador
Manuel Neves







Sol
2009
Acrílico sobre tela
45 x 55 cm

Carlos Páez Vilaró

Este año se conmemora el centenario del nacimiento de Carlos Páez Vilaró, y en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) realizamos una gran muestra antológica que recorre los momentos más destacados de una obra producida a lo largo de más de seis décadas. A la vez, celebramos a un artista singular que supo plasmar una visión artística en diferentes formatos y disciplinas, entre las que se destacan la pintura —desde el tradicional caballete a los muros en espacios públicos—, la escultura, la cerámica y el cine. Sin olvidar la escritura.

Artista autodidacta, desde muy temprano toma el pulso de la calle, el puerto y la ciudad. Esta temática se refleja primero en Buenos Aires y luego de regreso a Montevideo, donde pinta su primer óleo, en 1950. Son el ritmo del candombe y el sonar del tamboril los motivos de su pintura temprana: «Extraña mi pintura del vientre del tamboril», escribió.

Páez Vilaró registra la vibrante ciudad moderna, el vértigo y sus diferentes velocidades. Así, entra de lleno en la modernidad manteniendo siempre el interés en las manifestaciones culturales populares, lo que le permite ser conocido más allá de los iniciados en un arte nuevo.

El arte de Páez Vilaró es un arte vital, impregnado de gran energía y libertad —formal y conceptual—. Representativo del tiempo que le tocó vivir, refleja con emoción e inteligencia cómo somos y cómo nos gustaría ser. Reconocía la pintura mural como una de sus grandes pasiones —al democratizar el arte y devolverlo a la calle— pintando directamente sobre los muros de la ciudad sin bocetos previos.

El sueño cumplido de Casapueblo, su «taller del mar y del sol», abre con la naturaleza un diálogo solar presente en toda su obra, en cada gesto y cada pieza elaborada en sus múltiples configuraciones. Y es que la gran obra de Carlos Páez Vilaró es él mismo, como indica el mandato moderno en el siglo XX, pero nunca en beneficio propio sino para fundirse con su gente.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales



Small white informational label on the wall.







El Bembón
1953
Gouache sobre cartón
70 x 50 cm

Fantasías africanas

Carlos Páez Vilaró 100 años

Por MANUEL NEVES

Es así que el arte negro ha tenido una influencia directa en nuestra comprensión de la forma, enseñándonos a ver y a sentir su lado meramente expresivo y abriendo nuestros ojos a un mundo nuevo de sensaciones plásticas.

Marius de Zayas

Si alguien puede sustentar las características altamente distintivas de la autoformación con sus consecuencias inevitables de dificultades comunicativas en el mensaje, es este artista múltiple: es el paradigma del autodidacta. Como condición primera, un desprejuicio sin par, un desparpajo ingenuo unido a una condición de trabajo excepcional...

José Pedro Argul

Introducción

Carlos Páez Vilaró es un caso *particular* en el relato incompleto del arte uruguayo, esta característica que define a la gran mayoría de los artistas que integran la generación de creadores nacidos en torno a la década del veinte parece adquirir en la figura de Vilaró un carácter inusitado, que por momentos trasciende los rasgos típicos que definen a los artistas uruguayos (y que de alguna forma distinguen a esa generación), como también a los espacios que delimitan el accionar de las artes visuales.

En la persona de Carlos Páez Vilaró se articula una dialéctica única en la cultura uruguaya: una real y gran popularidad. El conocimiento y la admiración de su persona y obra trascienden los espacios de las artes visuales, y se contraponen a una suspicacia generalizada y en algunos casos menosprecio de gran parte de la *intelligentsia* uruguaya.

Carlos Páez Vilaró es parte de una generación fundamental de artistas visuales uruguayos, integrada por figuras excepcionales, entre las que destacan Juan Ventayol (1915-1971), María Freire (1917-2015), Raúl Pavlotzky (1918-1998), Rómulo Aguerre (1919-2002), Alfredo Testoni (1919-2003), Washington Barcala (1920-1993), Nelsa Solano Gorga (1921-1984), Manuel Espínola Gómez (1921-2003), Gonzalo Fonseca (1922-1997), Hilda López (1922-1996), Jorge Páez Vilaró (1922-1995) y Américo Spósito (1924-2005).

Carlos Páez Vilaró, en su condición de autodidacta (como varios de sus colegas), procesó una evolución estética formal que de modo esquemático definió a esa generación: la práctica durante la década de los cuarenta y parte de los cincuenta de una figuración realista, que recreaba ciertos aspectos de la tradición del arte moderno, y un vuelco entre fines de los cincuenta y comienzos de la década siguiente a una *pintura de vanguardia*, definida por la abstracción informal.

En ese sentido, el artista fue un actor fundamental dentro de la vanguardia uruguaya, fundando y participando de las actividades del Grupo 8, exponiendo en espacios comprometidos con la nueva estética y participando en eventos internacionales que representaron oficialmente a Uruguay, como fue la Bienal de San Pablo (1965).

En general, la crítica especializada acompañó y elogió su recorrido artístico, al incluirlo dentro de los relatos que caracterizaban el arte en esos años.

Sin embargo, desde fines de los sesenta, y en particular con la construcción de Casapueblo, Carlos Páez Vilaró estuvo asociado y definido por la geografía y la vida social de Maldonado y Punta del Este, y en particular al sublime paisaje de Punta Ballena, donde se encuentra esta original construcción. Casapueblo se transformó rápidamente en una imagen identitaria (y turística) de Punta del Este y de Uruguay.

Así, Carlos Páez Vilaró fue visto de una cierta manera por la *intelligentsia* uruguaya y montevideana que lo encerró dentro de prejuicios, malentendidos y lugares comunes. Esta percepción lo definía como un productor de un arte epigonal, derivativo y funcional, complaciente con un público determinado y con el mercado, consecuencia de un accionar delimitado por el universo superficial de la vida estival y la farándula de la industria del espectáculo y la cultura popular del carnaval.

A la vez, el artista contribuyó a alimentar un mito de su vida como creador nómada, forjado a través de sus viajes, que se proyectaban en sus infinitos relatos escritos, como una saga jalonada de eventos, encuentros y de amistades con personalidades descollantes, complementado con una presencia permanente en los espacios de los medios de comunicación, no vinculados estrictamente a la crítica especializada.

La exposición antológica *Fantasías africanas, Carlos Páez Vilaró 100 años* no busca rescatar al artista del ostracismo o de un posible olvido, ya que su obra es conocida como ninguna por la sociedad uruguaya y a nivel internacional. Por el contrario, el centenario del natalicio del artista es propicio para conmemorar la figura del creador singular, y en ese sentido este proyecto busca, a través de una selección de más de 50 obras, destacar la importancia de su producción artística dentro de las artes visuales americanas.

El Museo Nacional de Artes Visuales, nuestra institución museográfica más importante, es el marco ideal para presentar este original proyecto artístico, que se desarrolló en tres grandes espacios de la cultura: la música, la literatura y las artes visuales (con un apartado en el cine y la arquitectura). Además, dentro de las artes visuales se destacan dos medios fundamentales: la pintura y la cerámica, aunque también el artista incursionó en la escultura y en las artes gráficas.

La exposición *Fantasías africanas* en su relato curatorial solo presentará su labor en las artes visuales o plásticas, y en particular dentro de la llamada pintura de caballete, ya que Carlos Páez Vilaró fue el muralista más importante del Uruguay. Esta elección surge del entendido de que la práctica pictórica, definida por su pasión por África y su cultura, constituyó la columna vertebral de su trabajo como creador.

Apuntes biográficos

Carlos Páez Vilaró (CPV) nació en Montevideo el Día de Todos los Santos, es decir el 1.º de noviembre de 1923, en el seno de una típica familia montevideana de clase media relacionada con las profesiones liberales y la vida política, pero también con el mundo rural. Fue el menor de tres hijos del matrimonio constituido por Rosa Vilaró Braga y el abogado Miguel Ángel Páez Formoso; ambas familias con orígenes españoles (catalanes, gallegos y andaluces).

Un capítulo aparte merecería el padre del artista, sin duda una influencia mayor como hombre que combinó una intensa vida profesional, un accionar político y una vida de intelectual sensible a la cultura, en especial la arquitectura, la decoración y la filatelia.

Páez Formoso fue abogado, político, periodista e historiador, autor de varios libros sobre la historia americana y, en particular, seguidor del pensamiento americanista. De su intensa vida profesional, se destacan su participación en la redacción de la Constitución de la República de 1917 y su labor como docente. Fue catedrático de Economía Política y Derecho en la Facultad de Derecho, y de Ética, Historia y Filosofía en la Universidad de la República. En el ámbito político, se destaca que fundó el Partido Agrario en 1928, de breve accionar en la vida uruguaya.

Gran admirador de la figura de Simón Bolívar (sobre el que escribió un libro) y del ideario del americanismo, se interesó por los procesos de independencia en el continente americano y por sus héroes. Publicó libros dedicados a otras figuras claves de ese momento, como Antonio José de Sucre, José Antonio Páez y José Gervasio Artigas.

Estas actividades se complementaron con otras: trabajó como decorador para los arquitectos Bello y Reborati, fue fundador y presidente del Club Filatélico del Uruguay y director y editor de la revista *Uruguay Filatélico*.

La vida de los tres hijos del abogado estuvo signada por la tradición que los llevaba a desarrollar una labor profesional vinculada a la administración de empresas y la actividad bancaria (o al mundo de la publicidad). Fue el caso del mayor, Miguel (Montevideo, 1917-1988). En cambio, tanto Jorge como Carlos, aunque también se dedicaron a la administración y la publicidad gran parte de su vida, abrazaron el mundo de la cultura y la creación artística.

En ese sentido, los tres hermanos continuaron y renovaron la práctica de equilibrar una intensa vida profesional con un compromiso vital con la cultura y el arte. Es evidente que ese contexto familiar, aunque no relacionado directamente con las artes plásticas, fue propicio para incentivar la creación en el área, ya que dos de sus hijos (Jorge y Carlos) se dedicaron a esta profesionalmente.

En el caso del benjamín de la familia, la devoción por la figura paterna fue fundamental en su construcción personal. Esto se manifiesta claramente en el primer libro importante (una antología de textos, mezcla de biografía y diario de viaje) escrito y editado por CPV: *Arte y parte*, publicado en 1999. El capítulo llamado «Mis padres» comienza «mi padre (...)».

Sin embargo, en su autobiografía, llamada *Posdata*, editada una década después (2012), introduce una sutil y fundamental variante al referirse a su genealogía creadora, a saber, en el primer capítulo «Mi vida en Pocitos», que es el capítulo dedicado a sus padres comienza con una tierna descripción de su madre.

Aunque en esta descripción CPV contrapone la figura del dandy multifacético con una madre definida como «bondadosa y solidaria», limitada a la vida hogareña y las tareas domésticas, destaca en ella una beta creativa fundamental. Vilaró Braga creaba diseños que después bordaba en textiles, como manteles y tapicería, una tarea común para las mujeres de su generación.

Sin ahondar en los roles de género atribuidos a las mujeres de clase media en el Montevideo de las primeras décadas del siglo XX, interesa destacar que esas actividades tenían puntos en común con la veta de decorador de su marido. También CPV destaca en su biografía que desde su infancia fue su madre quien lo incentivó en las actividades creativas a través del dibujo y el collage. Una anécdota relatada por el artista se proyecta con un gran valor simbólico sobre la influencia de la actitud creativa de su madre y se relaciona con el bordado de un sol en el centro de una bandera. Este símbolo universal indeleble definirá profundamente la sensibilidad del artista, que será representado en sus pinturas durante décadas.

Este texto no tiene la voluntad de presentar una biografía detallada del artista, sino solo algunos elementos de su vida que nos ayuden a entender el origen y sus comienzos como artista.

A diferencia de Jorge —que practicó el periodismo cultural, organizó exposiciones, fue un ávido coleccionista y frecuentó los talleres de los artistas Guillermo Rodríguez, Enzo Kabregu, Vicente Martín y Lino Dinetto—, CPV no realizó ningún aprendizaje formal ni acudió a talleres para aprender las técnicas de la pintura. Aunque no queda muy claro por qué emprende al camino del arte, dos elementos sugeridos en su autobiografía parecen explicarlo: el ambiente familiar favorable a la creatividad y una necesidad vital surgida en su primer viaje al extranjero.

Primer viaje

CPV señala como el punto de partida de su vida adulta y como creador multifacético su primer viaje a la capital argentina, Buenos Aires. Relata que cuando cumplió 18 años tuvo el impulso de dejar su hogar y emprender la aventura individual de la independencia económica, lo que representó el pasaje a la vida adulta.

En Buenos Aires desempeñó múltiples empleos: en una fábrica de fósforos, vendedor viajante de velas..., pero fue en la industria gráfica Fabril (una de las más grandes del continente) donde encontró en parte su vocación creadora.

En esta imprenta se imprimían y editaban las revistas más populares en la Argentina: *Patoruzú*, *Maribel*, *Aquí Está*, *Leoplán* y *Rico Tipo*.

Este trabajo le permitió adquirir conocimientos técnicos sobre impresión (piedra litográfica, linotipia, etc.) y encuadernación, y a la vez conocer a los más destacados dibujantes argentinos de la década de los cuarenta y cincuenta: Salinas, Divito, Manteola, Lino Palacio, Dante Quintero (autor de *Patoruzú*), entre otros. Con Guillermo Divito, creador de la historieta *Rico Tipo* —popular en ambas orillas del Río de la Plata—, mantuvo una breve amistad.

El artista recuerda que esta experiencia en la industria gráfica fue muy dura y exigente, pero a la vez extremadamente enriquecedora, porque le permitió construir una red de relaciones y amistades con personalidades del arte, la moda y el deporte. Con algunos de ellos (Carlos Ortiz de Rozas y July Gancedo) fundó la efímera revista *Gente Joven*.

Después de su experiencia en Fabril, entró como cadete en la agencia de publicidad Berg y Cía., y posteriormente trabajó en Pueyrredón Propaganda. Este primer contacto con el mundo altamente desarrollado de la publicidad argentina le permitió adquirir conocimientos fundamentales para su vida profesional.

Así, una vez establecido nuevamente en Montevideo, creó con su hermano mayor Miguel, la agencia Exter Publicidad, especializada en propaganda cinematográfica, donde puso en práctica todos los saberes adquiridos en Buenos Aires, en un contexto donde el ámbito de la publicidad tenía un desarrollo retardatario.

En paralelo, CPV canaliza su pasión por el cine fundando con Günter Graetz una empresa de filmación llamada Sonocolor, que realizó un único proyecto: un documental de la Vuelta Ciclista que nunca se exhibió públicamente.

Desde ese primer viaje, la ciudad de Buenos Aires ocupó un espacio fundamental en su existencia, y constituyó, junto con Montevideo y Punta Ballena, el tercer punto de un triángulo geográfico esencial para su vida. Asimismo, la vida en Buenos Aires marcó el inicio de la práctica intercalada del dibujo, la pintura y la escritura, actividades que junto con la música ejercerá toda su vida.

Otro evento fundamental se produce cuando regresa a su ciudad natal: el conocimiento de la cultura africana.¹ Según relata, recorriendo la ciudad de Montevideo en busca de inspiración o temas para pintar, una tarde se encontró con una pequeña comparsa de candombe, llamadas formalmente desde principio del siglo XX *sociedades de negros y lubolos*, que son grupos de músicos, malabarista y danzantes afrodescendientes que interpretan el género musical llamado *candombe*.

En el contexto de la cultura uruguaya, el término *lubolo* tiene una doble acepción. En primer lugar, designa un pueblo africano de origen bantú (que es la mayor familia lingüística africana) originario de Angola. Entre los siglos XVI y el XIX, la comunidad lubola fue víctima del traslado forzado de sus individuos al continente americano para ser vendidos como mano de obra esclava. Entrado el siglo XIX, comienza a organizarse en ambas orillas del Río de la Plata, creando clubes o agrupaciones donde podía mantener tradiciones propias de su cultura. Con la abolición de la esclavitud, promulgada el 12 de diciembre de 1842, se intensificó el desarrollo de esos clubes, donde se organizaban eventos musicales y de danza, que eran presentados durante las semanas del carnaval.

Esto fue generando un proceso de interculturalidad, es decir, un proceso de interacción y comunicación entre los grupos afrodescendientes y el resto de la población montevideana en ámbitos de la cultura diferentes a los espacios generados en el carnaval.

La otra acepción se relaciona con una práctica desarrollada durante el carnaval, cuando a fines del siglo XIX los grupos musicales empiezan a organizarse en torno a temas y estéticas en función de los desfiles de carnaval. Surgen las primeras comparsas de afrouruguayos que presentaban un espectáculo de música y danza con una impronta muy fuerte en la percusión y con un alto contenido político reivindicativo en sus letras.

En ese contexto se produce un fenómeno singular, en 1874 debuta en el carnaval una nueva comparsa, esta vez integrada solo por hombres blancos, llamada Los Negros Lubolos. Imitaba la música, la danza y cierta idiosincrasia, sobre todo en el habla de sus colegas de origen africano. Así, el término *lubolo* quedó asociado a la imagen del blanco que en carnaval se disfraza y se pinta la cara para imitar rasgos de la cultura afrouruguaya.

El encuentro con esa comparsa le causó al joven artista un impacto profundo y trascendental. Produjo en él una mezcla de seducción, perplejidad y extrañeza, al activar todos sus sentidos y pulsiones corporales. Este evento direccionará radicalmente sus intereses, búsquedas y pasiones.

En Montevideo, la comunidad afrodescendiente, al igual que las de muchos inmigrantes europeos, por razones económicas y sociales se estableció en viviendas colectivas llamados *conventillos*. De ellos, el más famoso fue el llamado *Mediomundo*.

¹ Cuando el texto se refiere a África, se habla específicamente de la llamada África negra o, en su denominación correcta, a los países que ocupan el territorio del África subsahariana.

CPV consiguió una habitación en este inquilinato y, después de sus jornadas laborables en la agencia de publicidad, iba a pintar todos los días. Desde aquel primer encuentro, CPV comenzó primero a representar en sus pinturas a esta comunidad que se concentraba mayormente en el Barrio Sur de Montevideo, para después abordar la creación musical relacionada con el *candombe*.

La relación íntima con este espacio vital no solo se nutrió del atelier de pintura y la práctica del tambor, sino que CPV durante una década organizó numerosos eventos artísticos musicales a los que invitaba a sus amigos y a personalidades del cine y la farándula nacional y extranjera, como Josephine Baker, los Lecuona Cuban Boys o Luis Sandrini, y a destacados escritores, como Ernesto Sabato y Jorge Luis Borges.

CPV estuvo habitado en su accionar y en su ética creadora por una dialéctica que caracterizó a su generación y de forma general a la Intelligentsia uruguaya, en su mayoría integrante, como el artista, de la clase media. Esta dialéctica se articulaba entre un mesianismo cultural y un genuino espíritu solidario con grupos sociales de extracción popular, como en este caso la comunidad de afrodescendientes.

En el caso de CPV, el interés y la pasión por la cultura material e inmaterial africana, que despierta en contacto con las comparsas *lubolas* y la vida en el *conventillo*, se extendió en todos sus ámbitos creativos y fue la columna vertebral que los organizó.

Durante la década de los cincuenta, abordará en su obra pictórica una suerte de realismo social, que atravesará varios estilos e influencias relacionadas con la ilustración publicitaria y la obra de los artistas Pedro Figari, Leónidas Gambartes o Pablo Picasso y el *poscubismo*.

El Mediomundo

Los primeros años creativos (1950-1958) de Carlos Páez Vilaró podrían ordenarse, desde el punto de vista estético, en tres grandes momentos. Sin embargo, la temática abordada por el artista fue constante durante el período: la representación de la comunidad afrouruguaya.

Partiendo de esa perspectiva temática, es pertinente puntualizar que casi la totalidad de la creación pictórica de CPV aborda la llamada —en su definición académica— *escena de género*. Hasta fines del siglo XIX y el advenimiento del arte moderno, los retratos grupales eran considerados como una *scène de genre* (escena de género): un tipo de pintura en la que se representaba una escena familiar o cotidiana en un interior doméstico o en el exterior.

Esta categoría académica, diferenciada del cuadro histórico, el retrato y los géneros menores de la naturaleza muerta y el paisaje, en la segunda mitad del siglo XIX —con la definitiva ascensión de la burguesía como clase dominante— alcanzará un significativo auge y una gran popularidad.

La escena de género fue entendida por algunos como una representación de un tipo de costumbrismo y por otros como una forma de realismo. En la historia de la pintura occidental, esta categoría creó representaciones más o menos idealizadas de momentos de una realidad social.

A diferencia de su maestro Figari, CPV rara vez abordó el género del paisaje o la naturaleza muerta, y solo de modo esporádico el retrato, lo que lo distinguió de sus colegas de generación.

Durante esa primera década de labor creativa, CPV establece las pautas que de una forma general dominarán, con sus variables más o menos abstractas, su trayectoria artística. Se caracteriza por una persistente voluntad de producir un tipo especial de realismo, que represente la realidad contingente en la que vive.

Otro elemento importante para señalar desde una perspectiva metodológica es que desde sus comienzos trabajó en series de obras, es decir que sus investigaciones estético-formales no se agotaban en una sola obra sino en una secuencia de cuadros que mantenían una coherencia interna.

El primero de los tres momentos estéticos que se mencionaron (1950-1952) está determinado por una figuración esquemática deudora de la ilustración publicitaria. Los pocos cuadros que se conservan están definidos por escenas de multitudes, que representan eventos sociales, culturales o el ocio veraniego.

Con una gran dosis de candidez, el artista proyecta un estereotipo social en el que la vida de un grupo humano está definida por la algarabía de una festividad permanente. Aunque desde una perspectiva contemporánea puede entenderse esta visión como limitada por un estereotipo, puede explicarse como determinada por una dimensión subjetiva. Esta presenta un enfoque sesgado de una realidad compleja, pero en realidad abraza la actitud humanista y benevolente que entiende como primordial la dignidad humana. CPV encarnaba varias de las contradicciones propias de la clase media culta, que, como se señaló, se articulaban entre lo mesiánico y un legítimo espíritu solidario y humanista.

En el segundo momento (1952-1955), se percibe la influencia decisiva de la obra de Pedro Figari (1861-1938). El encuentro directo del joven CPV con la obra de Figari fue facilitado por la relación de amistad que tuvo con la hija del artista, Delia Figari de Herrera, que generosamente mostró las obras de su padre.

Sin caer en comparaciones forzadas, definidas por una mirada anacrónica, la figura de Figari fue fundamental para CPV no solo por su dimensión de artista fundamental en la modernidad americana, y a la vez como el primero en el continente en representar a la comunidad afro-uruguaya en su complejidad y dignidad, sino también como un hombre (al igual que su padre) de múltiples facetas, intereses y ocupaciones, sobre todo en relación con la abogacía, la política, la literatura y las artes plásticas.

Esta nueva serie de obras, considerablemente diferente a la anterior, proyecta un clima melancólico que bordea lo dramático. Para eso recurre a una paleta terrosa con toques de color, con una estética moderna que adhiere a una tradición expresionista moderada.

Aunque intercala su vida profesional de publicista con su actividad creativa, fue un momento intenso de producción que se materializó en la primera exposición individual fuera del país, en la prestigiosa galería Wildenstein Art de Buenos Aires. La recepción fue auspiciosa y elogiosa, aunque la relación explícita con Figari constituyó en cierta medida el lente con el que fueron interpretadas las obras del joven artista.

La vida cotidiana en los conventillos del barrio Sur, con el acento en las fiestas de carnaval, fue el eje de la exposición, con un clima de nostalgia atemporal. Además, presentó un conjunto de cerámicas, algo sin duda novedoso, en la medida en que integraba elementos originados en la tradición artesanal con el arte contemporáneo. CPV intercalaría durante toda su vida la producción pictórica con la elaboración de cerámicas, medio de expresión que, aunque no está contemplado en el proyecto expositivo, será abordado más adelante.

Dos obras se apartan de lo descrito hasta el momento y se proyectan como ejemplos acabados de esa síntesis lograda, entre elementos formales de la cultura material africana y la voluntad de realismo: *Lavandera* y *El Bombom* realizadas en 1953. En estas obras de modestas dimensiones, el artista treintañero logra una síntesis admirable, que lo diferencia de la obra producida hasta mediados de los cincuenta. Resumen el incipiente interés de CPV



Carlos Páez Vilaró en el conventillo Mediomundo, Montevideo, 1955.



Con Pablo Picasso en La Californie, Francia, 1957.

por la escultura africana, definida por una síntesis formal de los rasgos corporales y la representación realista de individuos integrantes de la comunidad afrodescendiente uruguaya.

El período que esquemáticamente situamos entre 1956 y 1959 —el tercero de su primera década creativa— se diferencia de los anteriores por una indudable evolución formal. Evidencia un lenguaje visual que se proyecta como único y personal, en el que ciertos recursos estilísticos constituirán una suerte de plataforma formal para la evolución de su obra figurativa en las décadas futuras.

Se ha señalado que esta fase es consecuencia del conocimiento de la obra de Pablo Picasso y su persistente influencia, lo que nunca fue minimizado por CPV. Prueba de eso fue el encuentro con el artista malagueño en una visita a su casa atelier, *La Californie*, en el sur de Francia, en 1957.

Para entender esta influencia —que afectó a múltiples artistas uruguayos (José Echave, Manuel Espínola Gómez, José Gamarra, Teresa Vila, entre otros)—, es necesario situar esa producción en el contexto uruguayo. En la segunda parte de los cincuenta, Uruguay vivía los estertores del país feliz, definido por una pujanza en el desarrollo industrial promovido por el neobatllismo (1947-1958).

En el ámbito de las artes visuales se van diluyendo los enfrentamientos y debates entre figurativos y no figurativos, que contraponían formas correctas de representar la cultura y la identidad nacional y las búsquedas de una actualización con las vanguardias europeas. Así, la comunidad artística se aglutina en torno a talleres, grupos y amistades donde conviven figurativos y abstractos.

Ese ambiente de las artes plásticas caracterizado por la convivencia de múltiples propuestas figurativas y abstractas traducía en cierta forma la tradición acuerdista que existía en la vida política del país, que se perderá definitivamente entrada la década de los 60.

Un ejemplo del ámbito heterogéneo lo constituye el grupo La Cantera, creado a fines de 1953 en torno al taller de Miguel Ángel Pareja en la Escuela Nacional de Bellas Artes y algunos discípulos de Vicente Martín. Estaba conformado por un conjunto de jóvenes creadores integrado por Nelson Ramos, Raúl Catellani, Glauco Teliz, Bolívar Gaudín, Yamandú Aldama, Silvestre Peciar y Pascual Gríppoli. Este grupo, con casi diez años de actuación, dio respuesta a los debates entre figurativos y abstractos, al articular la convivencia entre múltiples propuestas.

Dos eventos fundamentales de 1955 dan cuenta de esa diversidad: el primero y único en su género fue la exposición *19 artistas de hoy*, realizada en el subte municipal, y el segundo, de carácter oficial, el XIX Salón Nacional de Artes Plásticas.

La muestra *19 artistas de hoy* presentó a los artistas locales que producían arte abstracto en un sentido amplio, sin limitarse a los participantes de las exposiciones de *Arte No Figurativo* realizadas en 1952 y 1953. A ese grupo inicial, integrado por Norberto Berdía, Julio Verdié, Juan José Zanoni y Rhod Rothfuss, se sumaron 13 artistas.

Desde una perspectiva contemporánea, esta exposición es una suerte de panorama amplio de las estéticas que daban cuenta de esa forma extremadamente ambigua de entender la abstracción en Uruguay, consecuencia de la confluencia de un contexto artístico hostil de expresiones radicales y la decisiva influencia de las doctrinas estéticas de Joaquín Torres García, donde no existe oposición entre *abstracto* y *figurativo*. Integraba las propuestas más extremas de los artistas que practicaron el arte concreto y el arte Madí (Costigliolo, Freire, Llorens, Rothfuss, Pavlotzky, Saint Romain y Zanoni), otros practicantes de una abstracción más expresiva, y por último algunos artistas figurativos modernos, como José Echave. También participaron algunas artistas que desarrollaban una obra figurativa extremadamente ambigua y en los límites de la representación: Elizabeth Thompson, Teresa Vila y Ofelia Oneto y Viana.

El XIX Salón Nacional ofrecía un panorama aún más heterogéneo y amplio, tanto en cantidad de artistas de diversas generaciones como en propuestas estéticas.

En la categoría pintura, que es la que nos interesa analizar, los artistas premiados con obras figurativas fueron Edgardo Ribeiro, Adolfo Halty, Óscar García Reino, Lino Dinetto, José María Pagani, Nelsa Solano Gorga y Elizabeth Thompson, mientras que Lincoln Presno, Vicente Martín, José Costigliolo y María Freire lo fueron con obras abstractas.

Esto evidencia que la oficialidad favorecía notoriamente las propuestas figurativas y que la abstracción comenzaba a encontrar su lugar en las consideraciones estatales.

Sin embargo, si observamos con más detalle las obras figurativas de los artistas premiados, salvo la de Edgardo Ribeiro, presentaban formas de representación marcadamente sintéticas. Lo representado era resultado de la organización esquemática del espacio y la ordenación de color que ponía en práctica una tradición del arte moderno, donde la figura mundialmente reconocida de Pablo Picasso ocupaba un espacio central.

En la II Bienal de San Pablo (noviembre de 1953 - febrero de 1954), el artista español presentó una importante exposición de 50 obras, incluido el monumental *Guernica*. Esto posibilitó a los artistas uruguayos encontrarse con la obra del artista más importante del planeta de la posguerra.

En ese sentido, la obra producida por CPV en la segunda mitad de los cincuenta es consecuencia de un ambiente artístico montevideano integrado por creadores que procesaron y adaptaron en sus obras elementos formales de Picasso.



Tamborilero, 1956
Óleo sobre madera, 98 x 78 cm

Un ejemplo emblemático en la producción de CPV en esa época lo constituye la serie de obras *Muleque*, *El fetiche* y *Tamborilero*, todas de 1956. Articula una síntesis formal, definida por planos de color cuadrados, rectangulares y redondos, por una paleta terrosa, con tonos de colores más cálidos como rojo y azul. La temática, que continúa centrada en un realismo que refleja la existencia de una comunidad, permanece atenta a la vida de mujeres y niños en sus múltiples actividades, tanto de orden laboral (lavanderas, feriantes) como cultural (música y carnaval).

En este período, CPV recupera y actualiza como recurso formal la tradición moderna del *cloisonnisme* (cloisonismo) muy utilizado por los artistas —llamados por Félix Fénéon— posimpresionistas: Paul Gauguin, Maurice Denis, Vincent van Gogh o Henri Toulouse-Lautrec. El término *cloisonismo* fue acuñado por el crítico francés Édouard Dujardin para describir la técnica pictórica consistente en pintar zonas planas de color separadas por un contorno más oscuro.

Al final de la década del cincuenta se producen dos eventos de gran importancia para CPV: el encuentro con el artista Lincoln Presno y la formación del Grupo 8.

El Grupo 8

En la vida artística de Carlos Páez Vilaró, el encuentro con Lincoln Presno fue un evento extremadamente significativo. A fines de los cincuenta, Presno era un artista que contaba con una reconocida trayectoria, era un discípulo directo del maestro Joaquín Torres García, había sido galardonado en múltiples oportunidades en los salones oficiales, y también concretado exposiciones en el extranjero.

La personalidad de este artista era atractiva para CPV por su capacidad de trabajo y la multiplicidad de medios que abordaba: pintura, escultura, artes decorativas y muralismo. En un texto que evoca esa relación entre colegas, no solo destaca su admiración por la rigurosidad de su amigo, sino que lo describe como un hermano mayor, extremadamente generoso en el aporte de comentarios sobre su obra, siempre pertinentes, así como en la transmisión de conocimientos técnicos. Esos consejos fueron de gran importancia para que CPV resolviera diversos problemas en la elaboración de sus murales.

La idea de crear el Grupo 8 surgió durante esas conversaciones telefónicas que casi diariamente entretenían a los dos artistas. Impulsados por el interés de aglutinar un grupo de artistas que actuaran de forma colectiva, CPV organizó una reunión en otoño de 1958 en *La Favela*, su atelier situado en el barrio de Carrasco. Presno, a diferencia de CPV, conocía a casi todos los artistas de su generación y a varios colegas más veteranos, por lo que extendieron múltiples invitaciones.

En esta primera reunión quedó consolidada la idea de crear un colectivo de artistas que tuviera como objetivo principal realizar exposiciones grupales en el extranjero.

El efímero Grupo 8 estuvo compuesto por artistas montevideanos de dos generaciones: los nacidos en la primera década del siglo —Óscar García Reino, Miguel Ángel Pareja y Julio Verdié— y por integrantes de la generación siguiente, nacidos en torno a la década del veinte —Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Américo Spósito, Alfredo Testoni y el propio CPV. El grupo inicial sería modificado, ya que Vicente Martín, Antonio Llorens y José Cuneo Perinetti —el más veterano— fueron invitados a participar en algunos eventos.

La agrupación cumplió una intensa actividad y realizó múltiples exposiciones en Montevideo y en las ciudades de Buenos Aires, Port Said, El Cairo, Damasco, Suez y Praga. Además, publicó tres números de un boletín que funcionaba como medio de comunicación de actividades y como plataforma de difusión de ciertas ideas programáticas.



Boletines del Grupo 8, con obras en portadas de Alfredo Testoni, Lincoln Presno y Óscar García Reino, editados en junio, julio y agosto de 1959 respectivamente.



Carpeta de serigrafías Grupo 8
Serigráfica Pavlotzky, Montevideo
Ediciones Galería Rubbers, Buenos Aires, 1960.

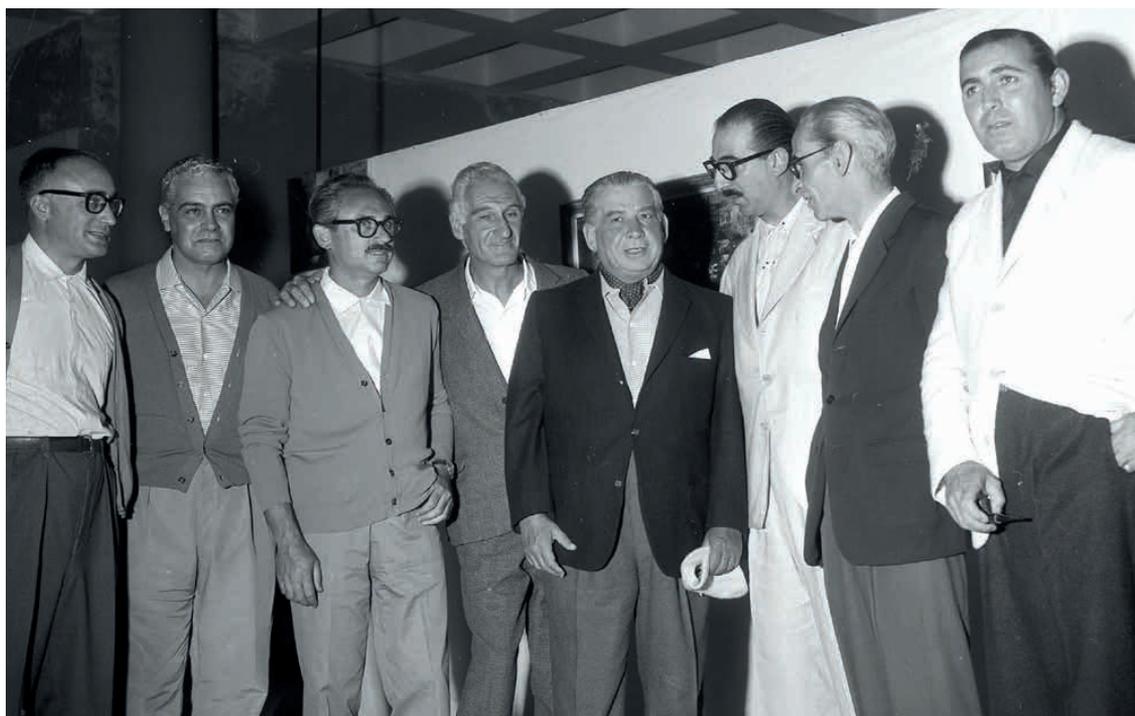


Sin título, 1959
Serigrafía de CPV en carpeta Grupo 8, ed. 1960
40 x 29 cm

En el primer número de este boletín (junio de 1959) se presentó una suerte de manifiesto llamado *Tenemos voz*, ilustrado con una obra abstracta de Verdié. Con una prosa ostentosa y saturada de un espíritu romántico, característico de la época, la palabra *hombre* es utilizada como una anáfora que establece el tono casi dramático de la narración. En esta, los artistas reivindican un accionar grupal que no oculte las individualidades, y destacan la ausencia de dogmas y definiciones estéticas para proyectar la libertad individual. Por último, definen el *arte* como comunicación para el *hombre común*, y establecen una estrategia de trabajo grupal para difundir su producción en el exterior de Uruguay.

Para concretar esta estrategia, CPV fue el que aportó la mayor cantidad de vínculos con personas que conoció en sus primeros viajes y su trabajo en la agencia de publicidad. Entre ellos, fue fundamental el de Carlos Eugenio Scheck, periodista y empresario fundador del diario *El País* y del canal 12 de televisión. Cochile, como lo llamaban sus amigos, tenía un interés particular por la cultura, y creó a principios de los sesenta el Centro de Artes y Letras —luego llamado Museo de Arte Contemporáneo—, coordinado por María Luisa Torrens (1929-2013), y en 1976 el Teatro del Centro, ambos en la emblemática plaza de Cagancha. Antes de que se crearan estos espacios el grupo contó durante algunos meses con un espacio de exposiciones llamado Sala Grupo 8.

Ese momento creativo en la obra de CPV, que se puede situar entre 1958 y 1960, se caracteriza por un alto grado de personalidad y originalidad a nivel formal. El artista reconoció que el contacto con este destacado grupo de creadores lo obligó a una exigencia mayor en su producción plástica, y a dejar atrás cierta ingenuidad e inexperiencia que caracterizaba una forma amateur de entender el trabajo artístico. En ese sentido, se constata que su compromiso con las artes visuales fue inédito, no solo por la originalidad que alcanzó



Artistas del Grupo 8 Américo Sposito, Lincoln Presno, Raúl Pavlotzky, Julio Verdié, Eduardo Víctor Haedo (político y pintor), Alfredo Testoni, Miguel Ángel Pareja y Carlos Páez Vilaró. Buenos Aires, 1959



Carlos Páez Vilaró con sus hijos Carlos (Carlitos) y Agó
1957



Gato en el baño
1957
Óleo sobre madera
75 x 60 cm



Maternidad
1960
Óleo sobre madera
122 x 90 cm

a nivel estético o a la considerable producción de cerámica, sino también por la cantidad de murales que realizó. Esa desmesurada capacidad de trabajo fue una característica que definió, a partir de ese momento, la trayectoria del artista.

La obra *Maternidad*, realizada en 1960, es un ejemplo cabal de esa etapa creativa. Aquí recupera la tradición de las maternidades, que procede de la secularización de las representaciones decimonónicas de la Virgen María y el Niño Jesús, relacionada con la tradición de la Iglesia católica, ortodoxa y copta. La composición general está definida por la fusión del cuerpo de la madre y su hijo en un solo plano de color rojo, metáfora evidente de los lazos inalterables de la maternidad. La escena se desarrolla en un modesto espacio doméstico, de una extrema austeridad, con lo que vuelve a afirmar la voluntad de realismo que caracteriza su obra.

En 1954, Jorge Páez Vilaró organizó en la Galería Windsor de Montevideo una exposición de ediciones de cerámicas de Pablo Picasso. Este evento causó un gran impacto en CPV.

Relata que de ese encuentro nació su impulso por abordar ese soporte. Así, en la urgencia, la primera serie de obras fue realizada a partir de unas cerámicas sin colorear, que adquirió en una fábrica. Después de esmaltarlas, un amigo le prestó un horno para cocinarlas. Esta primera producción contó con una muy positiva aceptación en el medio montevideano, ya que ese año las expuso en un evento en honor a la Unesco, en el Victoria Plaza Hotel y en su primera presentación individual en Buenos Aires, el año siguiente.

La relación entre las artes visuales y las llamadas artes aplicadas en la trama de las artes uruguayas es muy rica y extensa. Asimismo, durante algunas décadas (1940-1960) ese vínculo fue profundo y enriquecedor.

Si bien la enseñanza de la cerámica en la educación pública comenzó en 1923 —en la Escuela de Artes y Oficios, de la mano del magisterio de Federico Lanau—, fue con la llegada de Joaquín Torres García que se estrechó la relación entre las tradiciones artesanales y el arte contemporáneo.

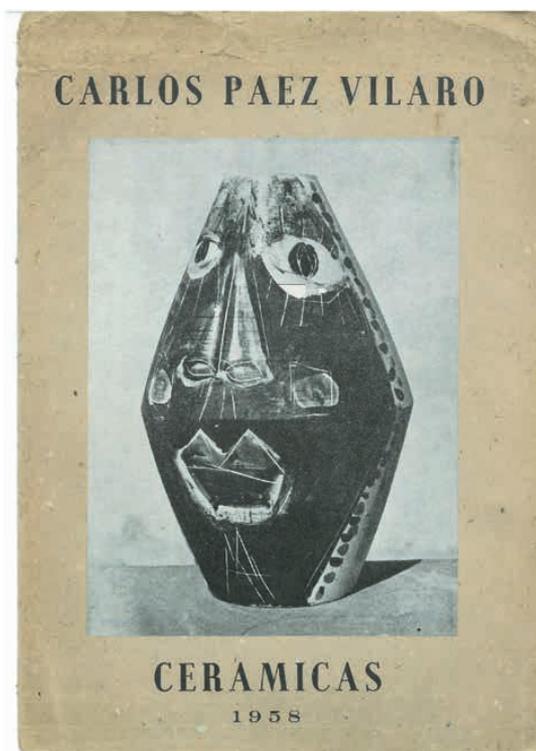
En el espacio del Taller Torres se promovió la fabricación de múltiples objetos de carácter utilitario, donde se mezclaban tradiciones artesanales, diseño industrial y la estética propia del Universalismo Constructivo. En ese centro educativo la cerámica ocupó un espacio preponderante, ya que en los diferentes objetos producidos (platos, jarrones, tazas y variados cacharros) se recuperaban elementos formales de la cultura material amerindia y, a la vez, ofrecían nuevas superficies para desplegar la estética constructiva.

Durante la década de los cincuenta se destaca también la actuación pionera de Carlos Heller y Nerses Ounanián, que abordaron desde una perspectiva contemporánea la creación en barro.

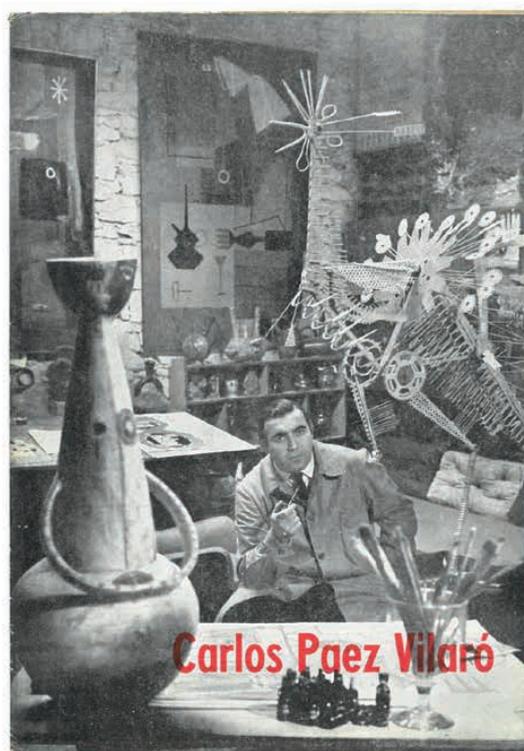
Durante la década de los sesenta se vivió un nuevo acercamiento de las tradiciones de la cerámica y el arte contemporáneo.

Un ejemplo a destacar lo constituyó la exposición *Cerámica y anticerámica*, en 1964 en el Centro de Artes y Letras El País. En ese evento se presentó una generación de creadores integrada por Silveira y Abbondanza, Carlos Caffera, Josep Collell, Marco López Lomba, Jaime Nowinsky y Duncan Quintela.

Al margen de las obras presentadas, la exposición fue fundamental para legitimar la creación dentro de este lenguaje, al quebrar las categorías clásicas entre bellas artes y artesanía, adonde la cerámica era confinada.



Catálogo exposición *Cerámicas*
Taller de Artesanos, Montevideo, 1958



Catálogo exposición en Galería Rubbers
Buenos Aires, 1960

Unos años después se dio el definitivo espaldarazo a nivel oficial, cuando en el Salón Nacional de 1967 se agregó a las categorías clásicas la participación de los artistas que trabajaban medios y materiales tradicionalmente relacionados con lo artesanal: tapicería, vidrio y cerámica, en las mismas condiciones que los demás.

Es pertinente señalar que la producción de cerámicas realizadas por artistas plásticos fue, junto con las artes gráficas, un elemento importante en la voluntad y en los debates que surgieron en torno a una mayor democratización del acceso y consumo de objetos de arte. Estas ideas de apertura a un público más numeroso y diverso también fueron abrazadas por CPV, que junto con Ariel Rodríguez, director de Cerámicas La Paz, y el reconocido ceramista Marcos López Lomba (1920-1970) creó el Taller de Artesanos del Uruguay. Aunque este proyecto por razones económicas no se prolongó más de tres años (1954-1956), CPV continuó realizando obras en cerámica durante toda su vida.

Por último, debe mencionarse, aunque sea de forma breve, la producción mural, que fue extremadamente importante en el quehacer del artista.

La pintura sobre muros tanto interiores como al aire libre se remonta al origen mismo del ser humano, como se comprueba en los ejemplos de arte rupestre que se conservan; sin embargo, fueron los artistas del renacimiento italiano los que proyectaron el ejemplo más sofisticado y complejo, en especial con la técnica de la pintura al fresco. Lo que caracteriza a esta tradición, independientemente de momentos históricos, estilos y funciones sociales que pudieron encarnarla, es que, a diferencia de la pintura de caballete, se expanden las posibilidades espaciales y de escala.



Carlos Páez Vilaró en Casapueblo, 1962

En ese sentido, CPV abrazó la ambición de crear obras de grandes dimensiones, de realizar un arte que estuviera fuera de la institución museográfica y del ámbito privado, de modo de llegar al máximo de público posible.

Abordó todas las técnicas y materiales conocidos: diferentes tipos de pinturas industriales, mosaico bizantino y veneciano. También construyó relieves y bajorrelieves con piedra, canto rodado, mármol y algunos metales blandos, como el aluminio, el cobre y el bronce. Una cartografía exacta de las más de noventa obras murales durante seis décadas de trayectoria es extremadamente difícil de trazar.

Realizó gran cantidad de murales en Montevideo y en casi todos los departamentos del país; en Argentina, en las ciudades de Buenos Aires, La Rioja y Río Negro; en Brasil, en San Pablo, Río de Janeiro y Florianópolis, y en Estados Unidos, en Nueva York, Washington DC y Pensilvania, y en Panamá y en Chile. En el continente africano —en Gabón, Congo, Camerún, Chad y Kenia— y también en muchas islas de la Polinesia.

De esa significativa producción se destaca el mural realizado en 1960 en la sede de la Organización de Estados Americanos (OEA) en Washington DC. Fue convocado por el crítico y escritor cubano José Gómez-Sicre, que desde 1948 era el jefe de la Unidad de Artes Visuales de la OEA. Este intelectual fue durante dos décadas uno de los más importantes promotores del arte latinoamericano en los Estados Unidos.

El interés de Gómez-Sicre por la obra de CPV surgió durante un corto viaje a Montevideo, cuando fue testigo de la destrucción de una parte del gran mural que había realizado en la Estación Central de Ómnibus Interdepartamentales de Montevideo, llamada vulgarmente



Pintura mural en la OEA, Washington DC, 1960.



Con Astor Piazzolla frente al mural del Hotel Delphin Guarujá, Brasil, 1973.

el *Control*, de la calle Dante. Conmovido por esa pérdida, invitó al artista a realizar un mural sin presupuesto alguno, siendo el espacio designado un túnel de 162 metros que conecta a dos edificios de la OEA.

Con la ayuda material de la empresa uruguaya de pinturas Inca y la colaboración de 53 estudiantes de la Escuela Corcoran y la Universidad de Arte de Maryland, en menos de un mes el artista logró un verdadero *tour de force* creativo.

El mural *Roots of Peace* (Raíces de la paz) está compuesto por diez sectores que abordan los temas presentes en la agenda de intereses de la OEA durante esos años, vinculados a problemas sociales, económicos, culturales y políticos o de carácter humano, relacionados con la salud.

Cada sección del mural vehiculaba un enunciado concreto: cooperación técnica, indiscriminación racial, la ayuda mutua y aproximación de mercados, el mejoramiento físico, la defensa del folclore o el respeto a las libertades.

La composición de esta obra monumental se articula por planos de colores que conforman una suerte de árbol horizontal o de gran enredadera con innumerables flores y frutos (diversos rostros humanos de perfil), rodeados de símbolos y objetos.

Aunque entre los símbolos se destacan los peces y la rueda del progreso, la visualidad general es extremadamente ambigua, lo que refuerza la idea de que la interpretación queda abierta a cada espectador, al margen de los temas sugeridos.

Fragmento del mural
de la Estación Central de Ómnibus Interdepartamentales de Montevideo
(el llamado Control, de la calle Dante)
Realizado en 1959, parcialmente destruido en 1960





Informalismo africano y Plac-art

La década de los sesenta está definida por la formación y ascensión del mito de Carlos Páez Vilaró, basado en la imagen del artista aventurero, del creador nómada que encuentra en los lugares más hostiles y alejados de su tierra natal un espacio para crear.

En la cultura global contemporánea, donde la geografía del mundo parece reducirse a cada instante y el turismo se ha masificado, viajar al continente africano, a los países asiáticos o a la Polinesia parece algo banal y sin importancia, pero en la década de los sesenta la realidad era bien diferente, un viaje a un país lejano era una experiencia inédita, cargada de fantasías y misterios.

Además, los viajes que emprendió por Latinoamérica (Brasil, Colombia, México, Panamá), Estados Unidos, Europa, África (Gabón, Camerún, Congo, Egipto), Asia (China, Japón, Singapur, Tailandia) y Oceanía estaban jalonados por encuentros y amistades con personalidades descolantes. Los ejemplos son múltiples y numerosos: el premio nobel de la paz Albert Schweitzer, en su hospital en Lambaréné, actual Gabón; el arquitecto Oscar Niemeyer, antes de inaugurar la ciudad de Brasilia, Gunter Sachs y Brigitte Bardot, en el festival de Cannes, donde presentó la película *Batouk*; Marlon Brando, en su casa en la isla Tetiaroa en la Polinesia, entre otros. Las aventuras de esos viajes fueron narradas en múltiples relatos y libros que editó durante su vida.

Al mismo tiempo, la vida nómada se complementaba con la consolidación de su residencia permanente en Punta del Este, en la particular geografía de Punta Ballena, donde construyó durante más de dos décadas Casapueblo, una monumental edificación que se transformaría rápidamente no solo en el símbolo y la imagen del balneario, sino también de Uruguay, y a la que el artista quedaría íntimamente entrelazado.

Desde el punto de vista estrictamente artístico, la producción pictórica de CPV durante esa década puede dividirse en dos grandes momentos.

En el primero, que dura hasta mediado de la década, aborda una personal versión del informalismo. La abstracción informal es una estética que se interesó por la pura materialidad de la obra, es decir, por la elaboración de pinturas, esculturas y grabados donde las texturas, la materia y el color ocuparan un espacio central. La superficie de la obra constituía el territorio y el espacio de libertad casi absoluto, quizá el último posible, donde el creador podía experimentar con colores, manchas, pinceladas, texturas, materiales y técnicas que en muchos casos eran ajenos a la tradición del arte.

Esta nueva forma de abstracción, en su carácter romántico, diferenciada del racionalismo y utopismo tecnológico imperante en la abstracción geométrica, canalizó, por un lado, el individualismo introspectivo de velado misticismo de los artistas y, por otro lado, tradujo una cierta dosis de vitalismo existencial imperante en el ambiente cultural.

Esta estética se generalizó en la escena artística uruguaya y fue practicada por los integrantes de aproximadamente tres generaciones de artistas, fusionando las doctrinas modernas presentes en las artes visuales durante las décadas del cuarenta y el cincuenta.

El informalismo fue entendido como la última vanguardia moderna, que además alimentó las fantasías de un proceso de internacionalización en el arte, es decir, la posibilidad de integrar un *ismo* de carácter internacional, en el momento que este se gestaba en todo el planeta.

Todos estos elementos señalados, desde los estéticos hasta los estratégicos, eran fundamentales para las ambiciones creadoras de CPV, pero en su caso esta versión del informalismo estaba atravesada por la fundamental pasión por el arte y la cultura africana, que aumentó notoriamente en sus sucesivos viajes al continente durante los sesenta.



Abstracción, 1960
Óleo sobre cartón, 70 x 90 cm

La obra *Abstracción* de 1960 es un ejemplo emblemático de ese período informal en la trayectoria de CPV. En esta, condensa y sintetiza la estética europea, relacionada sobre todo con los artistas abstractos españoles de los años cincuenta y elementos visuales de la geografía y la cultura africana.

Así, se puede observar que en la superficie se despliega, sobre un fondo terroso claro, con un rico entramado de texturas, una exuberante forma negra, que extiende múltiples formas puntiagudas, en cruz y circulares. En su interior presenta una trama de signos esgrafiados de color rojo. Estos símbolos, sin significación aparente, evocan sutilmente las formas de textiles y objetos de carácter ritual.

El artista no presenta elementos de carácter etnográfico que den cuenta de la cultura del continente africano, sino más bien reconstruir, mediante el manejo de texturas, colores y símbolos, las sensaciones que experimentaba en presencia de objetos pertenecientes a aquella cultura. Al margen de la extrema ambigüedad semántica y del ejercicio puramente estético y formal, para CPV la obra es una suerte de activador de sentidos y sensaciones.

En el invierno de 1964, el arquitecto Alberto Muñoz del Campo, director entre 1961 y 1969 del Museo Nacional de Bellas Artes (actual MNAV), visitó el precario atelier de CPV, llamado *La Pionera*, que había montado en el terreno de Casapueblo. Estaba seleccionando a los artistas

que representarían a Uruguay en la octava Bienal de San Pablo y, aunque la visita estaba motivada por el interés en la obra abstracta del artista, fue sorprendido por una producción totalmente diferente.

CPV estaba trabajando en una nueva serie llamada *Plac-art*, compuesta de grandes collages tridimensionales (180 × 250 cm), donde se mezclaban objetos diversos dentro de cajas. El nombre de la serie es homónimo de placar, en alusión a la forma de los placares, roperos o guardarropas que se encuentran en cualquier interior doméstico.

Estas nuevas obras cautivaron al arquitecto, que lo recomendó para que presentara una exposición individual en el Instituto General Electric, dirigido por Ángel Kalenberg.

La exposición se inauguró en el prestigioso espacio situado en la avenida 18 de Julio de Montevideo, y contó con un éxito importante de público y una elogiosa recepción de parte de la crítica especializada.

Posteriormente, estas obras fueron presentadas en la VIII Bienal del San Pablo que se inauguró el 4 de setiembre de 1965.

El envío oficial estaba integrado por un homenaje a José Cuneo Perinetti y los pintores más jóvenes Agustín Alamán, Hilda López y Glauco Teliz, y en la categoría escultura (donde fue incluido CPV) Mabel Rabellino, destacada representante del ensamblaje en metal (junto con Germán Cabrera y Octavio Podestá), que en la actualidad está lamentablemente olvidada.

A través de estas obras el artista profundiza sus intenciones narrativas relacionadas con el realismo, y en cierta medida ofrece una alternativa personal al arte pop y sus variantes europeas, que conoció un auge mundial durante toda la década de los sesenta.

Carligrafías y abstracciones

En la trayectoria de Carlos Páez Vilaró, la década de los setenta está definida por dos eventos fundamentales: el primero, de índole personal y de consecuencias traumáticas, y el segundo, relacionado con un paulatino afincamiento en Punta del Este y el desarrollo del colosal proyecto de Casapueblo, en un contexto social y político delineado por la quiebra del sistema democrático y el comienzo de la dictadura cívico-militar en Uruguay.

Antes de abordar estos eventos es pertinente analizar una importante serie de obras, llamadas *Carligrafías*, realizadas entre 1969 y 1972. Se caracterizan por dimensiones modestas, básicamente de 70 × 100 u 80 × 100 centímetros, en formato horizontal y estar realizadas con tinta sobre tela o cartón.

El nombre de la serie relaciona las pinturas con la tradición de trazar letras y palabras manuscritas. Sin embargo, aquí no existen letras, palabras ni algún tipo de caligrafía. Es en el título dado donde se proyecta la dimensión narrativa: *Carligrafías. No dudo que en la hora señalada el pueblo dirá «basta» y la patria volverá a tener la libertad del pez, 1969.*

Estas obras dan cuenta de forma sutil y poética del clima de violencia que se vivía en Uruguay. En efecto, entrada la década de los setenta, la vida política en Uruguay era inestable y estaba convulsionada. El sistema de representación política, que durante toda la década de los sesenta había sido cuestionado, sufrió una profunda crisis general, que tuvo como epílogo la disolución del Parlamento por el presidente Juan María Bordaberry en junio de 1973 y el comienzo de la dictadura cívico-militar, que se extendería hasta marzo de 1985.

Al mismo tiempo es pertinente señalar que las obras surgen en un contexto particular en el arte uruguayo, el llamado *Dibujazo*. Este término, que se generalizó en los relatos del arte uruguayo, es utilizado para definir gran parte de la producción entre fines de los sesenta y primeros años setenta, que tenía como característica el uso exclusivo del dibujo como medio artístico.



Carligráfica: No dudo que a la hora señalada, el pueblo dirá «basta» y la patria volverá a tener la libertad del pez, 1969. Tinta sobre madera, 70 x 100 cm

El apelativo está asociado a la crítica de arte, docente y directora de centros culturales María Luisa Torrens, quien lo empleó en un artículo publicado en el diario *El País*. Esa nota, que era un balance de la actividad artística en 1972, daba cuenta con extrema pertinencia del fenómeno, extendido en la generación de artistas jóvenes, de utilizar como medio exclusivo de expresión el dibujo monocromo, y a la vez explicaba que durante la década anterior hubo artistas más veteranos, como Nelson Ramos, Hermenegildo Sábat y José Gamarra, que ya realizaban obras exclusivamente con dibujo, lo que los constituía en antecedentes de esta nueva generación.

En ese sentido, en las «carligráficas» de CPV se despliega una original combinación de dibujo a tinta y pintura, al representar cuerpos amorfos, que se entrelazan con animales (víboras y peces), armas de fuego y lanzas y cuchillos, todo sobre un fondo blanco, una formalidad habitual en el dibujo o la escritura sobre papel.

A fines de 1972, CPV realiza una nueva serie de obras abstractas, que fueron el medio de expresión (junto con la escritura) de la angustia e incertidumbre que vivió a fines de ese año. Esas emociones fueron consecuencia del grave accidente que sufrió su hijo mayor en los últimos meses de 1972, conocido posteriormente como *la tragedia de los Andes*.

No se profundizará aquí en los pormenores de este trágico evento, solo se señalará que su hijo mayor, Carlos, integraba el equipo de rugby Old Christians Club que, en el mes de octubre, viajando en el vuelo 571 de la Fuerza Aérea Uruguaya, se estrelló en la cordillera de los Andes.

Mucho se ha comentado, escrito y filmado sobre este fatal acontecimiento, y no es pertinente en este caso agregar nada más, basta decir que esta situación extrema en la vida de CPV fue canalizada por un compromiso personal, primero en la búsqueda de su hijo y después en el ejercicio de la escritura y la pintura.

Las obras traducen parte de ese desasosiego y a la vez son vehículos de esperanza. En este conjunto de pinturas de modesto formato y veladamente abstractas, continúa desarrollando un universo de signos, con una clara preponderancia en casi toda la serie de un símbolo en forma de almendra. Dentro del espacio sombrío que define la composición de las obras, surge un ojo que parece observar al espectador. Los anhelos y la esperanza del reencuentro con su primogénito parecen sintetizarse en esa forma fundamental y ecuménica.

Los años setenta están delineados por la construcción de Casapueblo, que materializó su paulatino afianzamiento en la geografía de Punta del Este.

Aunque continuó viajando con regularidad, se concentró básicamente en los países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Chile y Paraguay, entre otros, con idas habituales a las ciudades de Buenos Aires y San Pablo, donde mantuvo por algún tiempo un atelier.

El proceso de edificación de Casapueblo fue extenso y extremadamente complejo. El artista fue modelando una intuición que buscaba materializar un espacio monumental en donde vivir, trabajar y también compartir sus obras con el público.

Cuando CPV a fines de los 50 decidió comenzar a vivir más tiempo en Punta del Este, primero armó un atelier llamado *La Pastora* en el interior de un tanque de agua situado en la parada 3. Gracias a las recomendaciones de varios amigos decidió adquirir un terreno en el balneario de Punta Ballena. Entonces empezó a construir su utópica obra en el llamado *Risco loco*, como era denominado el acantilado peñascoso en esos años.

Su amigo el arquitecto Guillermo Jones Odriozola fue de gran ayuda para concebir los lineamientos generales de esta importante construcción que pretendía albergar el atelier del artista, una galería, un restaurante y un hotel con piscina. La forma orgánica y la ausencia de ángulos rectos, junto con el color blanco en toda la edificación, definen el aspecto general de esta singular edificación, que evoca la arquitectura popular de los países del Magreb de África.

Casapueblo sintetizó la búsqueda de CPV por crear un universo autónomo y de alguna forma autosuficiente donde crear, vivir, comercializar su obra y a la vez recibir fraternalmente a amigos, conocidos o público en general.

Nostalgias africanas

Desde fines de los setenta y después de un período de trabajo en collages y de la serie de obras en San Pablo, CPV retoma la pintura a partir de ciertos desarrollos formales que había comenzado en 1960, pero que se fusionan con la experimentación con la línea y el dibujo.

El artista desarrolla durante más de tres décadas una obra propia que lo define como creador, intercalando en cada serie variantes dentro de ese mismo estilo. Las series se suceden e intercalan abordando temas tan complejos y variados como la convulsionada vida de las grandes metrópolis (Buenos Aires, San Pablo, Nueva York), la existencia noctámbula en los bares, el mundo del circo, los juegos de azar, la representación de la belleza femenina, el tango y la cultura del carnaval y el candombe. En muchas de esas obras, las imágenes representadas están cargadas de velados recuerdos y nostalgia de vivencias pasadas.

Al mismo tiempo que entra en su sexta década de vida, produce infinidad de cerámicas, murales y libros ilustrados de relatos de viajes. Dentro de esas series se destacan varias dedicadas a la cultura africana, pero la primera fue realizada en 1988 y se llama *Fetiche*.

En el África transahariana, antes de la penetración del cristianismo y el islam, la religión hegemónica contemplaba las prácticas de una compleja forma de animismo. Esta religión profesa y entiende que cualquier elemento de la naturaleza —plantas, animales o piedras, al igual que la tierra, los ríos, el cielo o las montañas— está habitado o *animado* por espíritus, con vida y conciencia propias.

Los fetiches constituyen un elemento de adoración fundamental en la ritualidad animista. Objetos que representan figuras humanoides o animales son elaborados generalmente con maderas, paja, metal o barro y son utilizados en las ceremonias religiosas. Estos objetos de carácter religioso constituyeron una influencia mayor en el desarrollo del arte moderno europeo entre fines del siglo XIX y principios del XX.

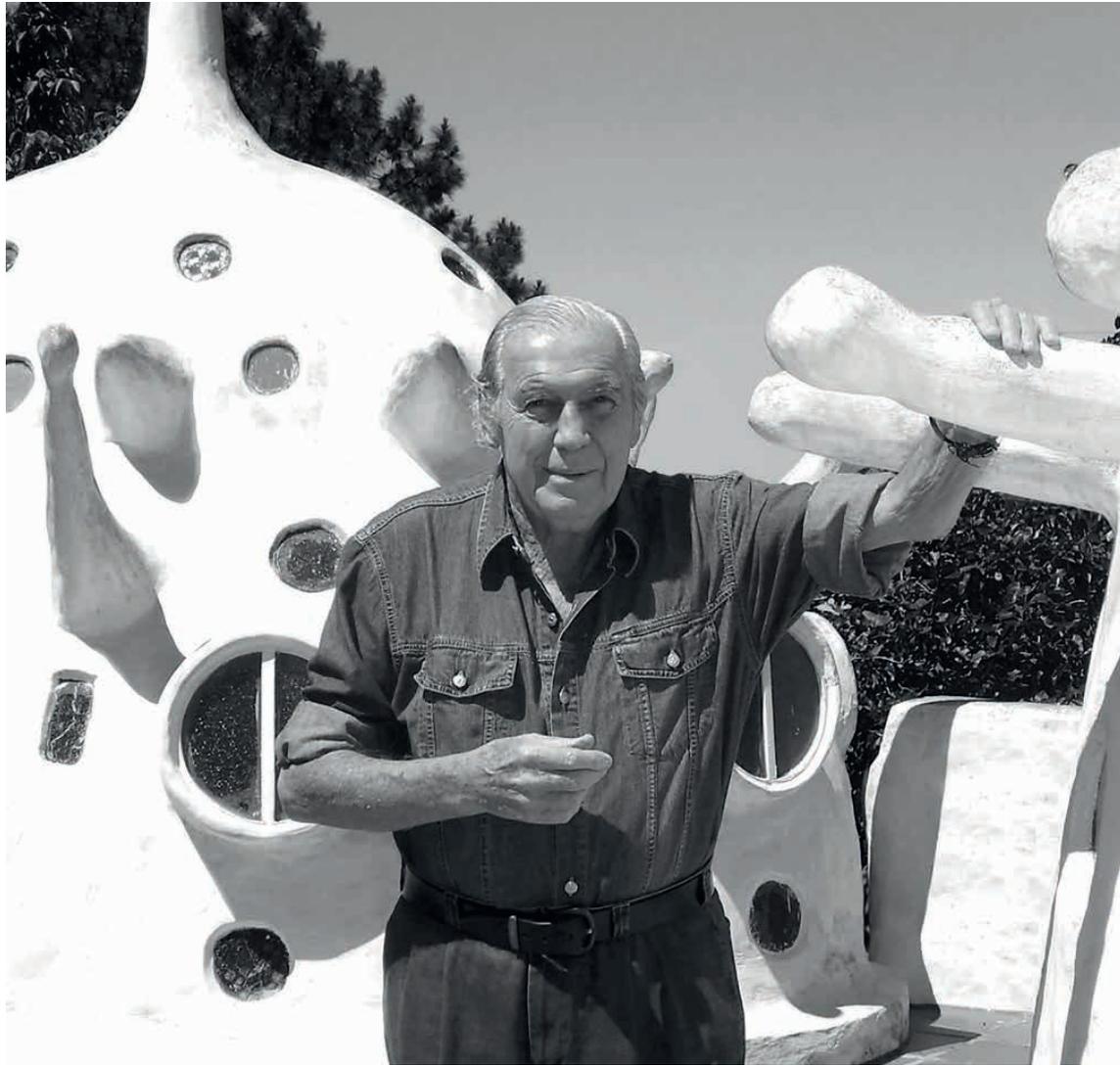
En la serie de pinturas *Fetiche*, de formato vertical, CPV representa estos objetos con una figura frontal que se recorta sobre un fondo monocromático. A diferencia de los objetos africanos, de tonalidad terrosa, utiliza colores extremadamente vivos

Por último, realizó varias series en las que nuevamente aborda el tema africano de forma directa. En algunas series de gran formato, homenajea —a través de la combinación de figuras de animales y personajes realizadas con una paleta monocroma, que se recortan sobre un fondo colorido— a países y ciudades de África, como Congo y Camerún, o tribus emblemáticas, como los zulúes.

En otras series representa entramados de líneas y símbolos que evocan la rica simbología africana que se encuentra en textiles, puertas, fachadas de casas o lápidas.



De la serie *Fetiche*, 1988
Acrílico sobre tela, 120 × 100 cm cada uno



Carlos Páez Vilaró en Casapueblo, 2012

Epílogo

¡Tú, gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos
a quienes iluminas!

Así habló Zaratustra, Friedrich Nietzsche

¡Hola, Sol ...! Otra vez sin anunciarte llegas a visitarnos.
Otra vez en tu larga caminata desde el comienzo de la vida.

Oda al Sol, Carlos Páez Vilaró

Entrado el nuevo milenio, la figura de Carlos Páez Vilaró se proyecta como el artista plástico más conocido de la cultura uruguaya. Esa popularidad, que trasciende ampliamente el espacio de las artes plásticas, está íntimamente relacionada con sus múltiples pinturas, cerámicas, libros, y con Casapueblo, la temporada estival y el carnaval (y su infinita cuerda de tambores).

Buscó toda su vida conectarse con un público amplio, diverso, multitudinario y escapar a las categorías preestablecidas, presentes en la tradición y en los espacios de las artes visuales. Su obra está esparcida en logotipos, sellos postales, diseños de vajillas, aviones, patrulleros de la policía uruguaya y decenas de escuelas y liceos públicos en todo el Uruguay. Su trazo emblemático, sinuoso y sensual, no solo es un símbolo de la cultura uruguaya, sino del país.

Durante la última década de creación, el artista repite y repite (como una suerte de mantra visual) una obra, realizada en diferentes colores y formatos. Una imagen que representa el sol. La figura del astro mayor se presenta en el centro de la composición compuesta con ojos, nariz y boca como una particular esfinge que parece observarnos, tal como un dios supremo e indolente. Pero más allá de un culto o de una posible adoración o de pleitesía a la luz de irradiación infinita, Carlos Páez Vilaró parece que aspiró a crear un arquetipo, una imagen que mantenía guardada, atesorada en lo más profundo de su conciencia.

Un sol para una bandera, para un país, para un continente.

El sol que bordaba su madre.

Londres, 16 de febrero de 2024

Lavandera
1953
Gouache sobre cartón
70 x 50 cm





Tamborilero
1956
Óleo sobre madera
98 x 78 cm



Muleque
1956
Óleo sobre cartón
100 x 80 cm

El fetiche
1956
Óleo sobre madera
100 x 80 cm





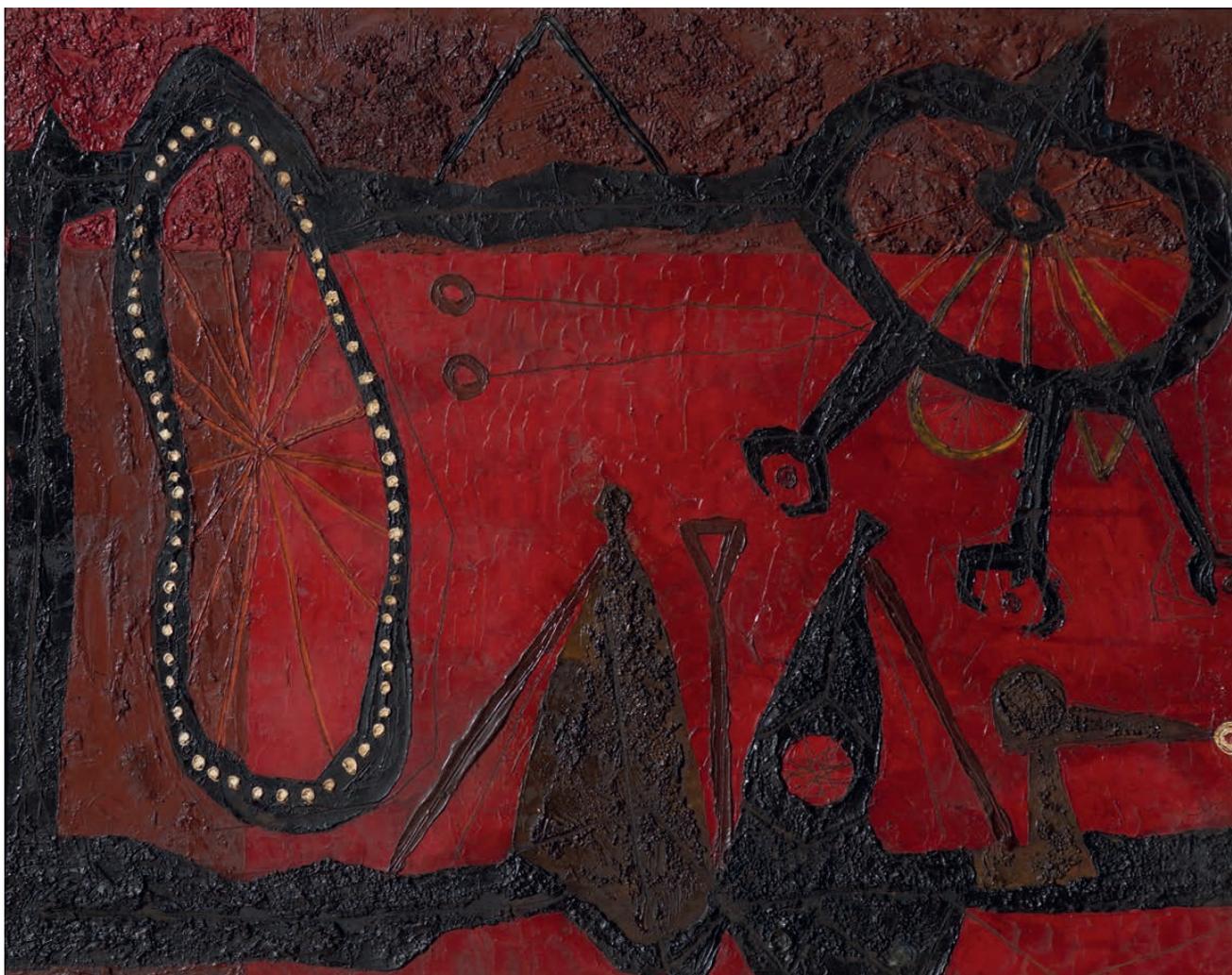
Chisme
1957
Óleo sobre madera
90 x 70 cm



Maternidad
1960
Óleo sobre madera
122 x 90 cm



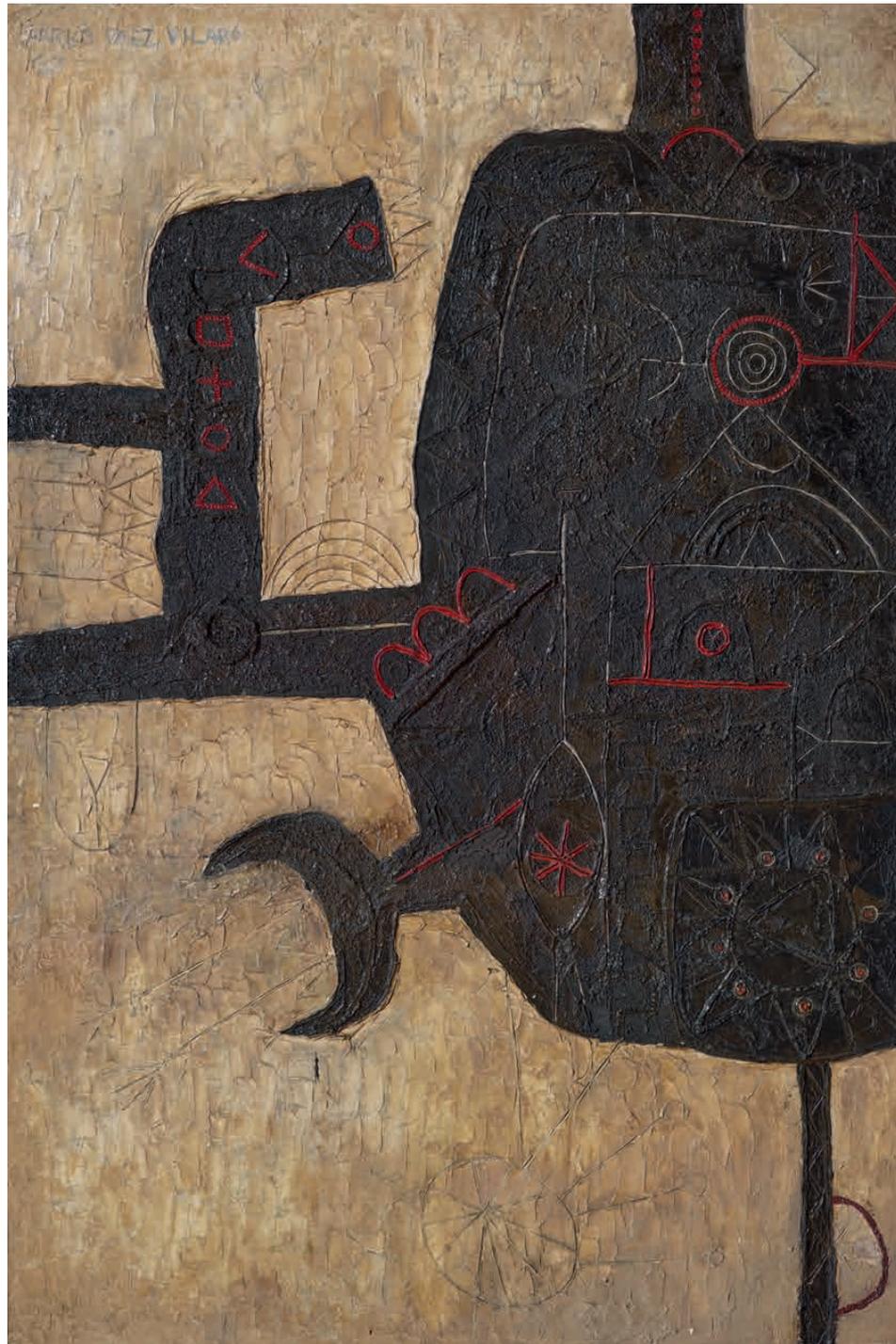
Abstracción
1960
Óleo sobre cartón
70 x 90 cm



Algas
1960
Óleo sobre madeira
70 x 88 cm



Abstracción
1963
Óleo sobre madera
160 x 120 cm



Abstracción
1963
Técnica mixta sobre madera
182 x 122 cm



Sin título
1963
Técnica mixta sobre madera
70 x 100 cm



Abstracción
1963
Técnica mixta sobre madera
151 x 115 cm

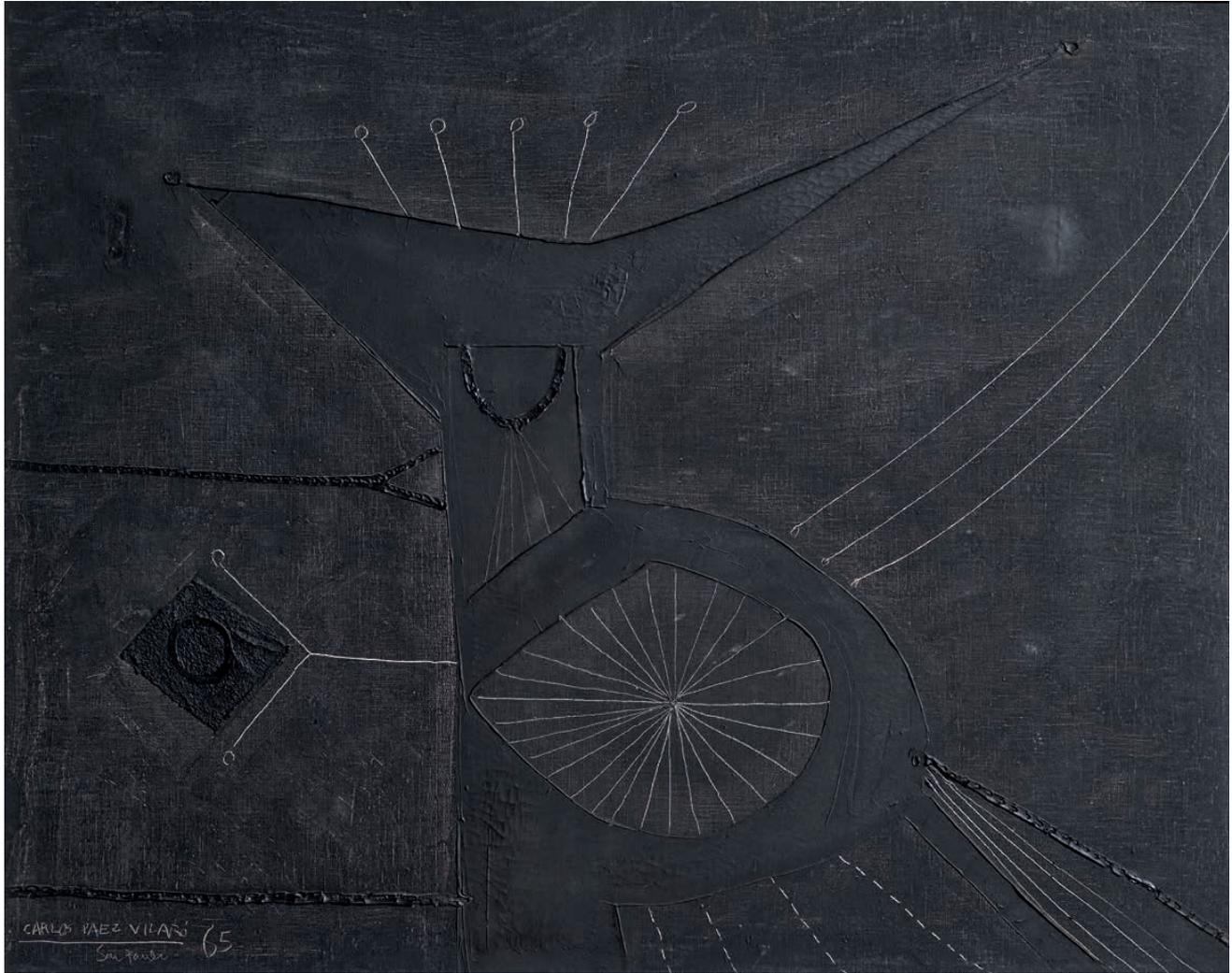


Sin título
1964
Técnica mixta sobre tela
200 x 100 cm



Abstracci3n
1964
3leo sobre tela
194 x 94 cm

Bodegón
1965
Técnica mixta sobre tela
66 x 80 cm





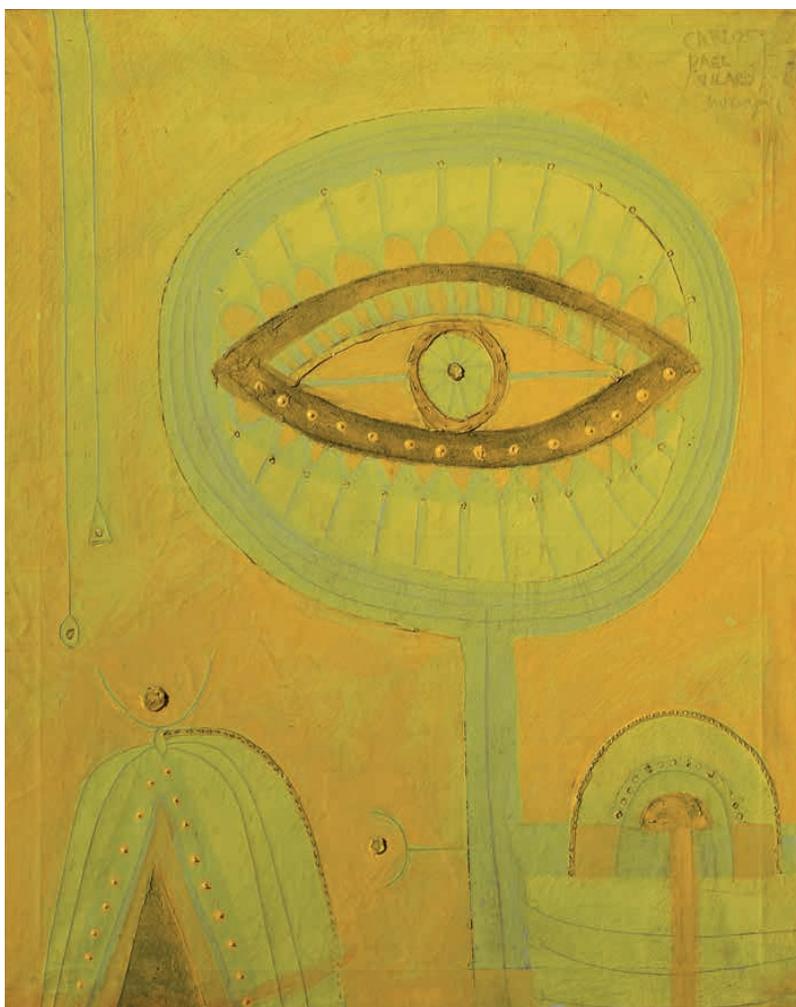
Carlos Paz: *Un 17 de agosto de 1615*
1969
Tinta sobre madera
70 x 100 cm



En mi vivero de coronarias, logré el injerto de la muerte y la vida, a pesar de la taquicardia del as
1969
Tinta sobre cartón
70 x 100 cm

Carligráfica: No se inquieten, solo queremos atarles los brazos y cerrarles la boca cuando canten el himno
1971
Tinta sobre tela
80 x 100 cm





Fueron días muy tristes, como un gran derrotado, jugando al gallo ciego en la búsqueda de una ilusión

1971

Acrílico sobre tela

88 x 60 cm



Con la llegada de mi hijo, fue tal mi alegría, que el cielo se llenó de cometas
1972
Óleo sobre tela
112 x 145 cm



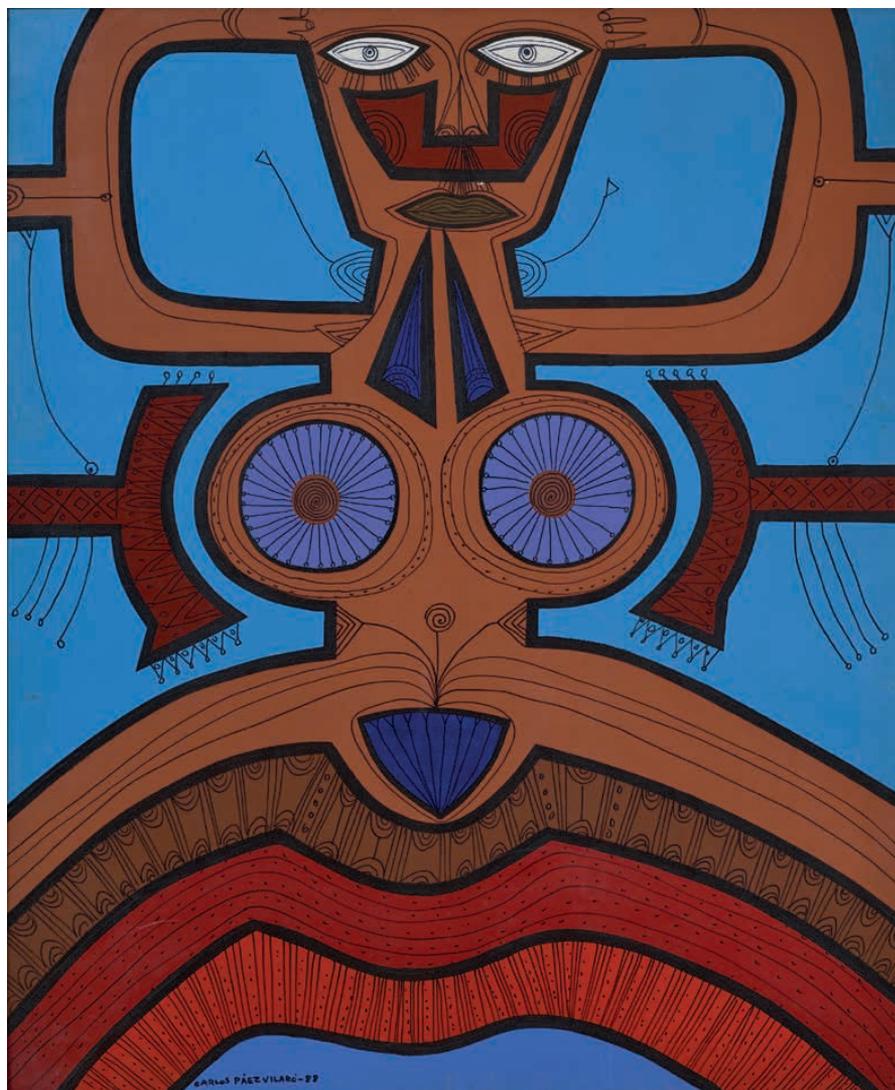
Cortando tradiciones
1972
Óleo sobre tela con cortes
50 x 70 cm



Abstracción
1972
Óleo sobre tela
84 x 125 cm



Fetichismo
1988
Acrílico sobre tela
120 x 100 cm



Fetiché
1988
Acrílico sobre tela
120 × 100 cm

Cameroun
1997
Acrílico sobre tela
120 x 170 cm



Congo II
1997
Acrílico sobre tela
140 x 140 cm

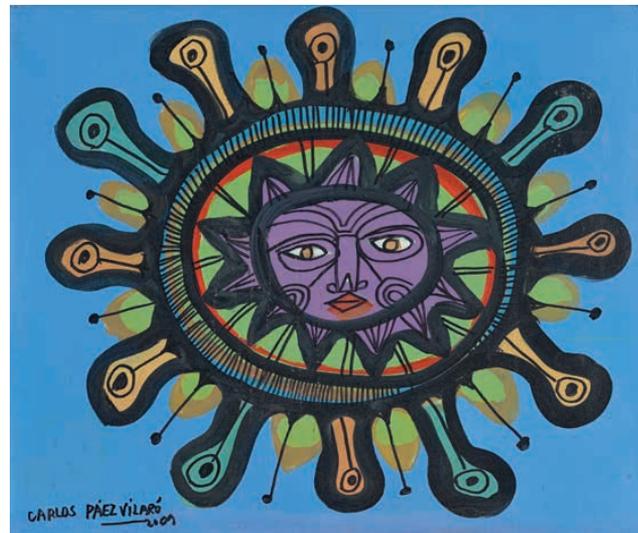
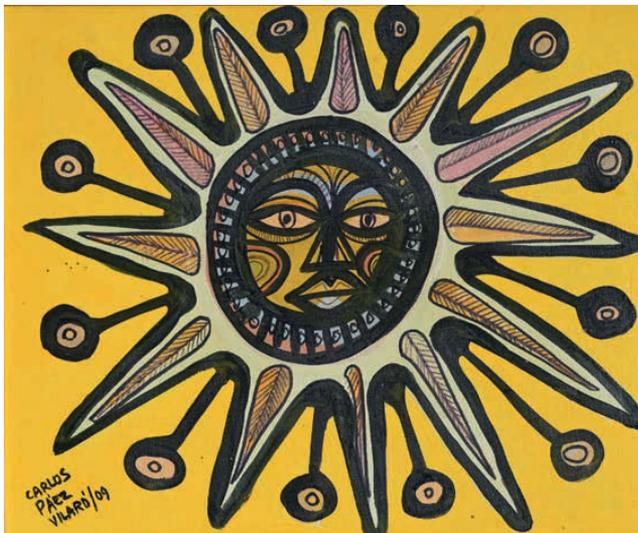
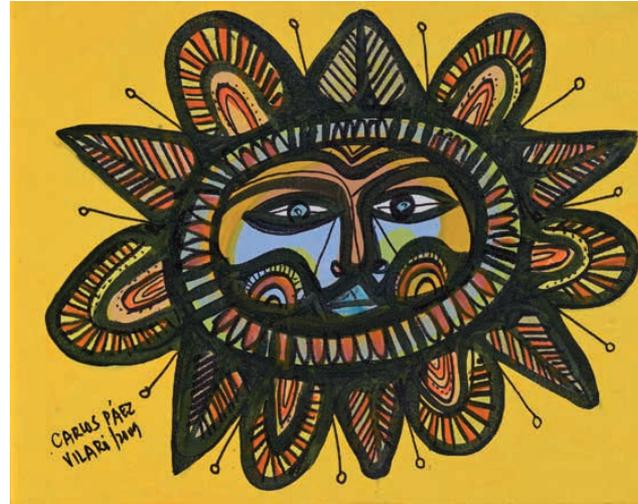


Revienten las lonjas muchachos en honor de Guruyense
1999
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm



Comparsa
2004
Acrílico sobre tela
240 × 300 cm





Sol
2009
Acrílico sobre tela
40 x 50 cm c/u

Sol
2009
Acrílico sobre tela
50 x 60 cm c/u



Sol
2009
Acrílico sobre tela
40 x 50 cm



Sol
2009
Acrílico sobre madera
60 cm de diámetro c/u





Carlos Páez Vilaró (1923-2014)

Exposiciones individuales

1951

Primer Festival Internacional de Cine de Punta del Este. *Estampones*. Maldonado, Uruguay.

Antiguo local de Amigos del Arte. *Candombe*. Montevideo, Uruguay.

1952

Galería Arte Bella. *Arte negro*. Montevideo, Uruguay.

1953

Galería Boedo y Quinaz. Gouaches y óleos. Montevideo, Uruguay.

1954

Hall del cine Eliseo. Festival del Tango, Cruzada Dr. Caritat. Montevideo, Uruguay.

Molino La Pastora (atelier del artista). Parada 3, Punta del Este, Maldonado, Uruguay.

Conventillo Mediomundo. Homenaje a las delegaciones de UNESCO. Cuareim 1080, Palermo, Montevideo, Uruguay.

Victoria Plaza Hotel. Cuadros y cerámicas en honor de UNESCO. Montevideo, Uruguay.

Taller de artesanos. Cerámicas. Gaboto 1365, Montevideo, Uruguay.

1955

Victoria Plaza Hotel. Galería Etcétera. Cerámicas, óleos y dibujos. Montevideo, Uruguay.

Wildenstein Art. Óleos y cerámicas. Buenos Aires, Argentina.

Taller de artesanos. Cerámicas. Montevideo, Uruguay.

Acuarelas. Asunción del Paraguay, Paraguay.

Hotel San Rafael. Festival de la Moda de París a Río. Dibujos de Francia y Bahía. Punta del Este, Maldonado, Uruguay.

1956

Sala Sur del Hotel Carrera. Óleos, acuarelas y cerámicas. Santiago de Chile, Chile.

Círculo de la Prensa del Uruguay. Pinturas y cerámicas. Uruguay.

Museo de Angola. Acuarelas y óleos. Angola, África Portuguesa.

Galería Domínguez Álvarez. Porto, Portugal.

Diario *Primer do Janeiro*. Óleos y acuarelas. Coimbra, Portugal.

1957

Centro de Cultura Brasileño. Montevideo, Uruguay.

Centro Cultural de Florida. Acuarelas y dibujos. Florida, Uruguay.

Pérez Iglesias Art. Óleos y dibujos. Paysandú, Uruguay.

1958

Crane Kalman Gallery. Óleos. Londres, Reino Unido.

OEA, Unión Panamericana. Óleos. Washington DC, Estados Unidos.

Bienal Panamericana de Arte. Porto Alegre, Brasil.

Museo Municipal Figueira da Foz. Óleos y dibujos. Figueira da Foz, Portugal.

Delegaciones americanas. Montevideo, Uruguay.

Maison de l'Amérique latine. París, Francia.

Asociación Trinitaria de Estudiantes Magisteriales, ATEM. Trinidad, Flores, Uruguay.

Taller de Artesanos del Uruguay. Cerámicas. Montevideo, Uruguay.
Galería Vázquez de Arce y Ceballos. Bogotá, Colombia.

1959

Galería Rubbers. Óleos y esculturas. Buenos Aires, Argentina.
Cultural Gallery. Óleos. Ministerio de Cultura de la República Árabe Unida. El Cairo. Egipto.
Museo de Dallas. Texas, Estados Unidos.
Centro de Artes y Letras de *El País*. Collages y esculturas. Montevideo, Uruguay.

1960

Galería Peuser. Buenos Aires, Argentina.
Museo de Florianópolis. Santa Catarina, Brasil.
Punta del Este. Cerámicas. Maldonado, Uruguay.

1961

Franz Bader Gallery. Washington, Estados Unidos.
Premio Werthein de Pintura. Buenos Aires, Argentina.

1962

Hotel Cocotier. Douala, Camerún.

1963

Barrio Palermo de Montevideo. Óleos y dibujos. Montevideo, Uruguay.
Centro de Artes y Letras de *El País*. Óleos. Montevideo, Uruguay.

1964

Instituto General Electric. *Plac-art* (integración de cine, luz, pintura, sonido, etc.). Montevideo, Uruguay.
Galería Marta Faz. Pinturas y tapices. Santiago de Chile, Chile.

1965

VIII Bienal Internacional de San Pablo. Premio a la investigación por su obra *Plac-art*. San Pablo, Brasil.
Galería Astréia. Pinturas y cerámicas. San Pablo, Brasil.

1966

Conferencia Internacional de la OEA en Punta del Este. Alhajas ejecutadas junto con los orfebres Antoniazzi y Chiappe de Buenos Aires en honor a las delegaciones de Latinoamérica. Edificio Santos Dumont, Maldonado, Uruguay.

1967

Punta del Este. Pinturas. Maldonado, Uruguay.

1968

Calle Carlos Gardel. *Regreso al barrio Palermo*. Fiesta de Las Llamadas. Montevideo, Uruguay.

1969

Casapueblo. *Ánforas de cemento*. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

1970

Galería Aguerre. *Aquarium*. Punta del Este, Maldonado, Uruguay.
Museo de Arte Moderno de San Pablo. *Stand art*, con presentación de Vinicius de Moraes, San Pablo, Brasil.
Galería Rubbers. *Stand art*. Buenos Aires, Argentina.
Buzios Gallery. Óleos y dibujos. Buzios, Río de Janeiro, Brasil.

1971

Casapueblo. *Otra vez con las manos en el barro*. Cerámicas. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Galería Puebla. Máscaras. San Pablo, Brasil.

Casapueblo. *Stop the war*, acompañando el movimiento pacifista de John Lennon. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

1973

Galería Portal. Óleos, dibujos y tapices. San Pablo, Brasil.

Galería van Riel. *Vanguardia del arte uruguayo*. Buenos Aires, Argentina.

Club Náutico de Punta Gorda. Cerámicas. Montevideo, Uruguay.

OEA. *Homenaje a Pablo Picasso*. Washington, Estados Unidos.

Casapueblo. *Tapices*. Tapices en homenaje a Chile. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

1974

Hotel Delphin. Dibujos, óleos y cerámicas. Guarujá, Brasil.

Casapueblo. Nuevas cerámicas. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Sala Andrés Bello. Asociación de Empleados del Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, Estados Unidos.

1975

Universidad de Georgetown, Washington, Estados Unidos.

Hotel Holiday Inn. Pinturas y tapices. Campinas, San Pablo, Brasil.

Helvetia Polo Country, *Bere-bere*, Óleos. Indaiatuba, San Pablo, Brasil.

1976

Galería Watergate, Washington, Estados Unidos.

Museo de Arte Contemporáneo de América Latina. Exposición inaugural, Washington, Estados Unidos.

Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Santiago de Chile, Chile.

Galería Joraci. Buenos Aires, Argentina.

Casapueblo. Cerámicas, Maldonado, Uruguay.

Aniversario de Casapueblo. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

1978

International Club. Bocetos del mural de América. Washington DC, Estados Unidos.

Casapueblo. *El regreso*. Óleos y cerámicas. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Galería Panarte. Panamá.

Instituto Panameño de Arte. Subasta. Panamá.

1979

Galería Ta-Nisia. Óleos pintados en Nueva York. Madison Ave., Nueva York, Estados Unidos.

The thirteen collection. Subasta. Nueva York, Estados Unidos.

Casapueblo. Cerámicas y pinturas. Maldonado, Uruguay.

Fundación Cultural de Brasilia. Brasilia, Brasil.

1980

Washington World Gallery. Óleos. Washington, Estados Unidos.

Vered Gallery International de East Hampton. Tapices. Nueva York, Estados Unidos.

Casapueblo. *Homenaje a la Federación de Agencias de Publicidad*. Maldonado, Uruguay.

Casapueblo. Cerámicas. Maldonado, Uruguay.

Tower Gallery de Southampton. Tapices. Long Island. Nueva York, Estados Unidos.

Galería de Arte Moderno de Santo Domingo. Óleos. República Dominicana.

Hotel Provincial de Mar del Plata. Vitrales. Buenos Aires, Argentina.

Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe. Santa Fe, Argentina.
Casapueblo. *Mi despedida azul*. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

1981

Casapueblo. Óleos y cerámicas. Maldonado, Uruguay.
Museo Municipal de Artes Visuales. Municipalidad de Quilmes. Buenos Aires, Argentina.

1982

Casapueblo. Óleos y cerámicas. Maldonado, Uruguay.
Casapueblo. *Reciente zafra de cerámicas*. Maldonado, Uruguay.
Instituto Cultural de Providencia, organizado por la Embajada de Uruguay. Santiago de Chile, Chile.

1983

Park Lane. Obras de coleccionistas particulares. Buenos Aires, Argentina.
Galería Joraci. Óleos y dibujos. Hotel Provincial de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina.

1984

Casapueblo. cerámicas y óleos. Maldonado, Uruguay.
Hoteles El Sol, Catedral y El Casco. *Esquigrafías*. Bariloche, Río Negro, Argentina.

1985

Casapueblo. Acrílicos realizados en el atelier de Buenos Aires. Maldonado, Uruguay.

1986

Casapueblo. *Metamorfosis*. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

1987

Club Unión de Cerro Largo. Retrospectiva en celebración del centenario del club. Melo, Cerro Largo, Uruguay.
Intendencia Municipal de Montevideo. *Metamorfosis*. Montevideo, Uruguay.

1988

Casapueblo. *30 años de Casapueblo*. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.
Museo de Luján. Luján, Buenos Aires, Argentina.

1989

Unicenter Shopping. *Metamorfosis*. Buenos Aires, Argentina.
Galería del Sol. *Metamorfosis*. Buenos Aires, Argentina.

1990

Galería de artesanos. Asunción, Paraguay.

1991

Galería de la OEA. Buenos Aires, Argentina.
Galería de la Fundación Cepa. La Plata, Buenos Aires, Argentina.

1992

Banco Roberts. San Miguel de Tucumán, Argentina.
Banco Cooperativo de Paraná. Entre Ríos, Argentina.
Centro Cultural de Misiones. Posadas, Argentina.
Salón Dorado de la Intendencia Municipal de La Plata. Buenos Aires, Argentina.

1993

Casapueblo. *Homenaje a los ministros de Cultura de América*. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Casa Rosada, sede de gobierno. Invitado por el presidente Carlos Saúl Menem. Exposición en homenaje a su trayectoria de medio siglo en la Argentina. Buenos Aires, Argentina.

1994

Casapueblo. *Retrospectiva 1979-1994*. Punta Ballena, Maldonado, Argentina., Uruguay.

Centro Cultural Ernesto Sabato. *Homenaje a Sabato*. Rojas. Buenos Aires, Argentina.

Taller de Casapueblo Tigre. *La rebelión del bosque*. Esculturas de madera y hojalatas. Tigre, Buenos Aires, Argentina.

1995

Casapueblo. *Revisación*. Pinturas. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Quinta Presidencial de Olivos. *Homenaje a Carlos Gardel*. Inauguración de la Sala de Periodistas. Buenos Aires, Argentina.

1996

Sala Rafael Squirru, Casapueblo. *Pinturas en homenaje a la mujer*. Acrílicos. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Banco de Galicia. Punta del Este, Uruguay.

1997

Casapueblo. *Muestra aniversario de Punta del Este*. Óleos y cerámicas. Maldonado, Uruguay.

1998

Casapueblo. *La rebelión del bosque*. Esculturas en madera. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Casapueblo. *África*. Acrílicos en homenaje a África. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Casapueblo. *Artefactos*. Punta Ballena, Maldonado, Uruguay.

Hotel Conrad-Hilton. Exposición de obras recientes en acrílico. Punta del Este, Maldonado, Uruguay.

Exposición de candombes. Mercado del Puerto, Montevideo, Uruguay.

1999

Casapueblo. Exposición de esculturas y pinturas recientes. Punta del Este, Maldonado, Uruguay.

2000

Casapueblo. Exposición de Banco de Galicia. Punta del Este, Maldonado, Uruguay.

2001

Centro Cultural de Lavalleja. Exposición de candombes. Lavalleja, Uruguay.

Restaurante La Silenciosa, Día del Patrimonio. Montevideo, Uruguay.

2002

Casapueblo. *Tributo a Picasso*. Cerámicas. Punta del Este, Maldonado, Uruguay.

Hotel Marriott. Conferencia de YPO. Quito, Ecuador.

Salón real del palacio Omar Khayyam. El Cairo, Egipto.

El Cairo Opera House. El Cairo, Egipto.

Palacio de la Creatividad. Alejandría, Egipto.

Cabildo de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Museo Memoria y Arte Contemporáneo. La Paloma, Rocha, Uruguay.

2003

Exposición itinerante *En la ruta de los pájaros pintados*. (Recorrió todos los departamentos del Uruguay y culminó en el Cabildo de Montevideo, donde fue nombrado ciudadano ilustre.)

2004

OEA. Inauguración de la restauración del mural «Raíces de la paz», pintado en 1960. Washington DC, Estados Unidos.

Casa de la Cultura de Santa Cruz de la Sierra. Bolivia.

Molino de Lavagna. San Carlos, Maldonado, Uruguay.
Al pie de la muralla, en la Ciudad Vieja. Montevideo, Uruguay.
Museo de Arte de Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil.

2005

Portal Shopping. Rosario, Argentina.
Biblioteca de la capital. Pekín, China.

2006

Casapueblo. *Homenaje a los pescadores*. Maldonado, Uruguay
Molino de Lavagna. San Carlos, Maldonado, Uruguay.

2007

Casa de la Cultura de Sarandí del Yi. Florida, Uruguay.

2008

Museo de Arte de Tigre. Retrospectiva. Tigre, Buenos Aires, Argentina.
Hotel Sofitel de Puerto Madero. Buenos Aires, Argentina.

2009

Castillo de Santa Catalina. Cádiz, España.
Galería Bia Doria. San Pablo, Brasil.
Casapueblo. Exposición en honor a la visita del rey de Malasia, Mizan Zainal Abidin. Maldonado, Uruguay.

2010

Casapueblo. *Homenaje al Sol*. Maldonado, Uruguay.
Mercado de Frutos. Obras recientes. Tigre, Buenos Aires, Argentina.

2011

Yacht Club de Florianópolis. Santa Catarina, Brasil.

2012

Inauguración del taller de trabajo. Tigre, Buenos Aires, Argentina.

2013

Museo de Arte de Tigre. Buenos Aires, Argentina.

2018

Muestra en la Embajada de Francia, Casa Buxareo. Montevideo, Uruguay.

2019

Museo de Arte de la Américas con motivo de la reinauguración del mural «Raíces de la paz» en la OEA. Washington DC, Estados Unidos.

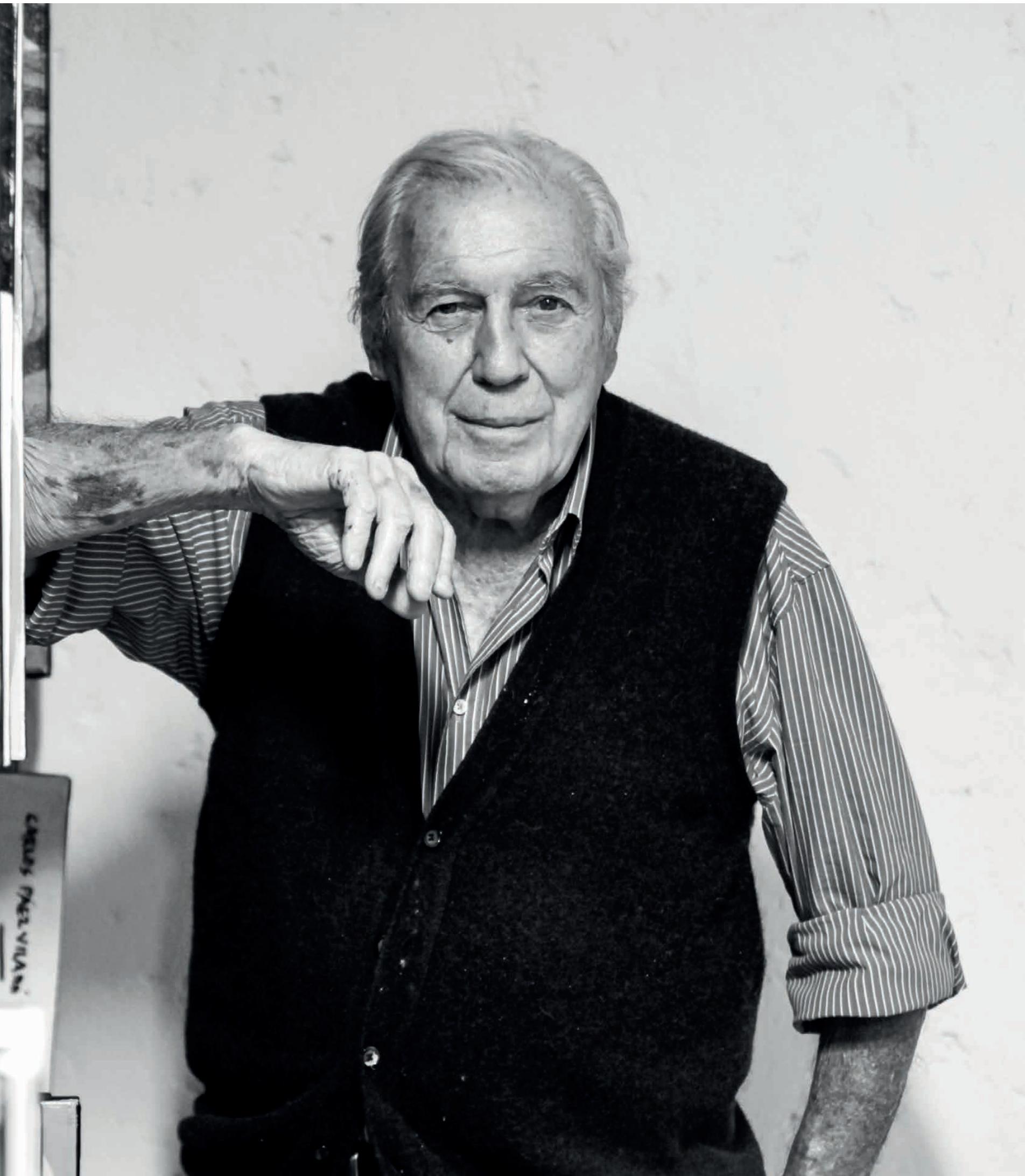
2023

Muestra itinerante *Forma y color con mirada infinita*. Recorriendo Uruguay
Muestra itinerante *Pintor del medio del río*. Recorriendo Argentina.
De Casapueblo al Palacio Salvo. Montevideo, Uruguay.
Museo de la Colección Fortabat. *Carlos Páez Vilaró: 100 años de un rioplatense*. Buenos Aires, Argentina.
Museo Nacional de Artes Visuales. *Fantasías africanas, Carlos Páez Vilaró, 100 años*. Montevideo, Uruguay.



Sol
2009
Acrílico sobre tela
40 x 50 cm

CAROL MCELVAIN
—
2011



CARLOS MEL VILAN

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

PRESIDENTE
Luis Lacalle Pou

VICEPRESIDENTA
Beatriz Argimón

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Pablo da Silveira

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Ana Ribeiro

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA
Gastón Gianero

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA
Mariana Wainstein



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura



mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR

Enrique Aguerre

SECRETARÍA

Juan Baltayán

GESTIÓN

Cecilia Otero

COMUNICACIÓN

Jimena Schroeder

EDUCATIVA

Fabrizio Guaragna

Rosana Rey

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA

María Eugenia Grau

Fernando Loustaunau

CONSERVACIÓN

Nelson Pino

REGISTRO

Oswaldo Gandoy

GRÁFICA

Álvaro Cabrera

INFORMÁTICA Y WEB

Eduardo Ricobaldi

MEDIOS AUDIOVISUALES

Fernando Álvarez Cozzi

INTENDENCIA

Julio Maurente

Sergio Porro

VIGILANCIA

Héctor Carol

Tomás Giribaldi 2283 y Julio Herrera y Reissig

Tels.: (598) 2711 6054 - 2711 6124 - 2711 6127

Montevideo - URUGUAY

mnav.gub.uy

FANTASÍAS AFRICANAS
Carlos Páez Vilaró 100 años

Museo Nacional de Artes Visuales
5 de octubre de 2023 - 25 de febrero de 2024

CURADURÍA
Manuel Neves

TEXTOS
Enrique Aguerre
Manuel Neves

CORRECCIÓN
María José Caramés

FOTOGRAFÍA
Eduardo Baldizán

ARCHIVO FOTOGRÁFICO
Archivo Museo-Taller de Casapueblo
pp. 29, 30, 31, 40, 82
Anabela Gilardone, pp. 4-5, 90-91
Quintela (Mediomundo), p. 18
David Douglas Duncan (La Californie), p. 18
Archivo Galería Cocodrilo
pp. 22, 28
Alfredo Testoni © Galería Cocodrilo, p. 23, 24

MONTAJE EXPOSICIÓN
Nicolás Infanzón

DISEÑO GRÁFICO
Eloísa Ibarra

IMPRESIÓN
Imprenta
D.L. 000.000

ISBN: 978-9974-36-549-0

Montevideo, 2024

FANTASÍAS AFRICANAS

CARLOS PÁEZ VILARÓ
100 años



APOYAN:



Museo Taller de Casapueblo





Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura



mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

ISBN: 978-9974-36-549-0



9 789974 365490