

El emblema de un modo de conversación: el taller Maldonado desde 1970 hasta 1978

Valentina Acosta Suárez,¹
 Florencia Méndez Ocampo,²
 Florencia Veiga Martínez³

Resumen

El estudio que se presenta a continuación se origina dentro del proyecto de investigación que denominamos *Lausana en Maldonado. Esquinas y artistas*.⁴ El grupo de trabajo, conformado por profesores de historia, comenzó a investigar hace algunos años con el fin de promover los estudios del arte dentro del contexto educativo, indagando, desde una óptica local, en la ciudad de Maldonado. En este caso, la pesquisa tiene como foco de atención el taller Maldonado y casa de Manuel Manolo Vicente Lima, a quien hemos venido dedicando nuestras interrogantes y a quien elegimos dar voz a través de sus obras y de las obras de quienes supieron ser sus estudiantes.

El taller es parte de una larga peripecia en la vida artística y cultural de Manuel Vicente Lima. En esta oportunidad, el siguiente texto tiene como fin indagar en un período específico de crisis para la cultura uruguaya, inmersa en una coyuntura de terrorismo de Estado.

Nos proponemos analizar de qué forma funcionó el taller y las características que adquirió durante este período, así como también su importancia para el legado artístico de Manolo en la ciudad y sus alrededores.

Palabras clave: taller Maldonado – dictadura – arte – estudiantes

¹ Docente de historia egresada del Centro Regional de Profesores del Este. Especializada en Enseñanza de la Época Moderna. Universidad Tecnológica TECH, México (2020). Cursando la Maestría en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense (Udelar).

² Docente de historia egresada del Centro Regional de Profesores del Este. Cuenta con un postítulo en Innovación en las Prácticas con Uso de Recursos Educativos Abiertos (Ceibal).

³ Docente de historia egresada del Centro Regional de Profesores del Este. Cuenta con un máster en Didáctica de la Historia del Arte (TECH, sede México).

⁴ El proyecto es impulsado por el Departamento de Historia del CERP del Este y coordinado por las profesoras Virginia Cano y Andrea Salvo. El equipo está integrado también por Valentina Acosta, Felipe Castro, Madeleine Larrosa, Florencia Méndez y Florencia Veiga.

The Emblem for a Way of Talking: the Maldonado Workshop from 1970 to 1978

by Valentina Acosta Suárez, Florencia Méndez Ocampo
and Florencia Veiga Martínez

Abstract

This study is part of a research project which we refer to as *Lausanne in Maldonado: corners and artists*. The team is composed of History teachers who started doing research some years ago, from a local perspective, in Maldonado. In this case, the research has as its focus the Maldonado Workshop and house of Manuel *Manolo* Vicente Lima, about whom we have been working in our research and whom we have chosen to give a voice to through his work and the work of his students.

The workshop is part of the long history of the artistic and cultural life of Manuel Vicente Lima. In this opportunity, the following text has the purpose of searching, in a specific period of crisis, for Uruguayan culture immersed in the context of State terrorism. We intend to analyse how the workshop worked and its characteristics along the period, as well as its importance for the artistic legacy of Manolo in the city and its surroundings.

Keywords: Maldonado workshop – dictatorship – art – students

Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado de espíritu del país y del momento en que el artista produce sus obras

HIPÓLITO A. TAINE, 1958

Introducción

Las investigaciones en cuanto al arte producido en nuestro país presentan grandes lagunas, y sus caudales se amplían si pensamos en el Maldonado de los setenta. Por ello, lo que se propone aquí es hacer escuchar la voz de un tiempo, cuya mirada desde el hoy implica, inevitablemente, indagar en las añoranzas y desechos de la memoria de los estudiantes que asistieron a País de Pinares, la casa de Manuel Vicente Lima, donde funcionó el taller Maldonado, que con el paso del tiempo fue adquiriendo una identidad creada por Manolo, instalado en Maldonado a comienzos de los años sesenta.

Desde el 2020 con el equipo de *Lausana en Maldonado* comenzamos a estudiar a Manolo y su obra. Desde su casa generamos un repositorio de sus bibliotecas y documentos escritos, hoy digitalizados para la Fundación Manolo Lima. Luego de elaborar un catálogo que comienza con la llegada de Manolo a su casa en Maldonado y un análisis del significado que la casa País de Pinares adquirió como espacio de intimidad artística, seleccionamos algunas obras que elegimos analizar en relación a su vida y su llegada a la ciudad. De ese catálogo se desprendió una exposición y, más tarde, un artículo, *Retratos, interioridades y País de Pinares*, en el que realizamos un acercamiento a la vida de Manolo entre 1960 y 1973.

Manolo nació en San Miguel, departamento de Rocha, el 24 de mayo del año 1919, pero los avatares de la vida lo llevaron a pasar su adolescencia en Montevideo. Allí continuó con sus intereses artísticos, el dibujo y la pintura, el amor por las artes y la artesanía. Transitó por el taller de Joaquín Torres



Figura 1. Manolo Lima en el taller Maldonado, por Panta Astiazarán, 1976.

García, al que asistió entre 1941 y 1945. Su producción artística es muy amplia; se compone de retratos, desnudos, paisajes y naturalezas muertas, algunos de los cuales al día de hoy pueden encontrarse en su casa, País de Pinares, donde funciona actualmente la Fundación Manolo Lima.

Manolo, durante su trayectoria, realizó varias muestras y exposiciones, con las que obtuvo diversos premios y reconocimientos.

En la década del sesenta se estableció en el barrio Pinares, Maldonado, donde impartió, desde su casa-taller, una filosofía artística y personal que caracterizó un espacio de reflexión guiado por la pintura, la cerámica y el hierro. Estas propuestas artísticas estuvieron presentes en distintos períodos de tiempo.

El taller Maldonado funcionó desde que el artista abrió su casa como un espacio para la reflexión artística. Como afirma Evans Fodrini,⁵ estudiante, hacia 1970 el taller tuvo una «impronta diferente», una «mística particular».

En esta oportunidad elegimos centrarnos en el estudio del taller, y para ello sumamos a nuestro trabajo el encuentro con estudiantes que asistieron al espacio en los años seleccionados. Algunas de las interrogantes

⁵ E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

que motivaron diversos encuentros con los estudiantes del taller fueron: ¿quiénes participaron en él durante estos años? ¿Cómo fue el encuentro con un taller inmerso en País de Pinares? ¿Cómo era ese taller, en tanto a espacio de enseñanza? ¿Qué reflexiones artísticas se proponían? ¿Qué relaciones existieron entre el contexto y la producción artística personal y la impartida como enseñanza en el taller?

Esta investigación nos permitió establecer contacto con distintas personas que lo frecuentaban. Analizando su casa y su intimidad, pudimos observar que Manolo aunó grandes esfuerzos por construir e impartir en su taller una pedagogía diferente.

Evans Fodrini reflexiona al respecto que no tenía idea de la magnitud de lo que realmente era la figura de Manolo Lima en la vida de las personas cuando llegó al taller: «Entrar en él significó tanto como si su vida llegara a otro planeta. La casa-taller, su entorno, todo era una invocación a la pintura. Junto con la técnica aprendí la importancia de tener una actitud frente a la vida: no solo ser pintor, sino crecer interiormente, elevarse a ser humano perfectible, a ser persona. [...] La gente iba al taller por su magia. Manolo era claro en su concepto, enseñaba la mirada para entender el mundo de la pintura. Te marcaba desde lo humano. La solidaridad y la humanidad eran piedras angulares que nos marcaban».⁶

Por el taller transcurrieron, durante diferentes períodos, muchos artistas que hasta el día de hoy conservan y transmiten el legado de Manuel Vicente Lima. Entre ellos se destacan Efraín Casañas, Daniel Chiachio, Álvaro Fernández, Evans Fodrini, Raúl Pérez, Mercedes Salazar, Nany Salazar, Ángel Tejera y José Trujillo.

El taller funcionó durante largos años y por diferentes momentos, y propuso enseñanzas de diversas áreas artísticas. La cultura se puso en diálogo en aquella casa que guarda en su interior las riquezas y el legado

⁶ E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

de Manolo, un destacado artista entre la población de Maldonado y en el mundo de las artes.

Lo testimonial, las historias particulares, y las biografías constituyen parte sustancial de esta trama que, lejos de buscar reflejar una realidad inamovible, propone un acercamiento al taller Maldonado durante la dictadura.

Como es sabido, la concepción autoritaria de la dictadura tendió a oprimir la educación, sobre todo en las áreas humanísticas y artísticas; por ello, estudiar los talleres particulares implica pensar en los motores que funcionaron para mantener la formación artística que ya no se encontraba en los espacios formales. Allí se encuentra inmerso el taller Maldonado, un espacio emergente que siempre mantuvo su carácter de autárquico, pero que acentuó con profundidad en estos años el afán por compartir y dar lucha, desde su casa, a un golpe de Estado que atentaba violentamente sin cesar contra el arte y la cultura.

El taller Maldonado se convirtió en un espacio educativo dentro de un contexto en el que generar un lugar de estas características implicaba asumir un rol de compromiso combativo, en el que el arte y las propuestas artísticas se convertían, una vez más, en un espacio de lucha.



Figura 2. Foto aérea desde Pinares hacia la península. Acervo Fundación Manolo Lima, 1970.

El taller como una red alternativa del insilio

Lo que se produce artísticamente con un determinado sentido y en esos contextos, sea en microespacios o en aparente silencio, genera un modo de pensar la realidad y de actuar sobre ella que necesariamente se vuelve algo educativo.

CISNEROS Y PUCHET, 2017

Existen investigaciones fragmentadas del período en nuestro país, y no es tarea sencilla reconstruir el lenguaje que sobrevivió a un tiempo marcado por la censura. A propósito, Puchet (2014) propone pensar en una red alternativa del insilio de las prácticas culturales y artísticas por esos años.

Desde esta red podemos observar el taller —o la casa-taller— que luego tomó el nombre de *Maldonado*, ya que en él se propuso que el artista pensara la relación entre la pintura y el espectador

haciéndose cargo de su contexto con la intención de modificarlo, de dejar una huella; llevar a cabo la búsqueda de una relación entre la pintura y el espectador que no se interpreta, empática, la trascendencia es lo que cada uno buscaba creando sus propios colores y llevándolos al lienzo o al cartón.

En los relatos de las entrevistas con artistas, amigos y conocidos de Manolo, todos rescatan la idea de que en el taller Maldonado se aprendía trabajando y compartiendo ideas en un entorno natural muy favorecedor que hasta en el día de hoy se puede observar si se visita la casa, aunque en aquellos años la predominancia la tenía el bosque.



Figura 3. Lima, M. V (1979). *Retrato de Virginia Casañas (1972-1978)*. Acervo de la Fundación Manolo Lima.

Había una preocupación por enseñar el concepto de pintura desde una óptica universal y humana: la pintura como un medio, aquella que es capaz de cantar al unísono de las voces que la vieron nacer. Decir en un mundo en el que el silencio había acaparado hasta lo más cotidiano de la vida fue el objetivo artístico durante el período de tiempo mencionado.

Manolo abordaba el concepto de pintura en términos de arte; enseñó el camino de la pintura, su esencia. «Cada uno puede transitar su camino luego de tener las herramientas proporcionadas. Una vez entendida la pintura, se era capaz de componer artísticamente».⁷

Por el inmenso bosque que separaba la casa de Manolo —ese país de corte medieval— del centro de Maldonado, los estudiantes llegaban a veces caminando, otras en moto, solos o acompañados. Álvaro Fernández recuerda que fue muy emotivo cuando volvió después de tantos años a la casa: «Ahora tiene límites externos establecidos»,⁸ dijo, haciendo alusión a la existencia de un espacio que no proponía límites, sino que abría sus puertas a todo aquel que quisiera ponerse en diálogo y reflexión sobre el arte y la cultura.

La casa-taller ofreció un espacio a jóvenes a los que les tocó vivir en censura y represión, y se convirtió en un refugio que alojó a varios amigos, conocidos y familiares. Brindó un lugar de resistencia, en un compartir diario que buscaba transgredir la censura y la individualidad para crear en la casa aquel lugar de muchos, donde se encontraron historias entretreídas.

Mientras muchos jóvenes vieron envuelta de persecución su realidad, el taller implicó la libertad de expresión que el exterior no les brindaba. «Funcionaba como un espacio de enseñanza de la pintura, un espacio

⁷ E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

⁸ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

de intercambio cultural, un lugar que proponía reflexión en un momento virulento y políticamente peligroso».⁹

Para los estudiantes ir al taller significaba sumergirse en el enorme bosque rodeado de médanos, una casa envuelta de naturaleza que puede ser estudiada desde muchos ángulos.

Según Fodrini,

la casa estaba siempre transitada por muchísima gente, iban y venían, circulaban amigos, conocidos, estudiantes, muchas personas vinculadas al arte, a la vida social, cultural y política. Era una forma de vida diferente, la casa no tenía llaves, era un elemento socializador y de intercambio.¹⁰

Álvaro Fernández, por su parte, llegó a Manolo cuando se mudó a Maldonado. Estaba cursando la educación secundaria hacia 1972 aproximadamente. Como estudiante del taller, sostiene que Manolo proponía reflexionar a través de la obra de arte

asumiendo desde la mirada de un artista comprometido con lo que le toca vivir, buscando los recursos artísticos y haciendo dialogar, desde la paleta, su esencia a partir de la deconstrucción del objeto. Se trataba de poner el alma en el lienzo, la vivencia del artista, que es capaz de pensar allí lo que le toca vivir.¹¹

En la misma línea, Fodrini define a Manolo como un hombre que dejaba lugar al hacer personal; las reglas existentes eran la libertad y la rigurosidad en el concepto de la pintura:



Figura 4. Fodrini, E. (1976). *Autorretrato* [Óleo sobre cartón]. Acervo del Artista.

⁹ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

¹⁰ E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

¹¹ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

Él no daba consejos, hablaba sin decir nada, así era como decía las cosas. Manolo iba dando datos durante el proceso creativo de cada uno. Planteaba además una honestidad creadora para decir las cosas y hacer una crítica a lo que lo rodeaba.¹²

Esa mirada del arte testimonial a la que Álvaro Fernández hace referencia «suponía una invitación a indagar en las motivaciones para pintar. Las obras suponían el emblema de un modo de conversación de quienes estaban allí, pintando en un silencio completo».¹³

Manolo enseñaba a ser pintor, no enseñaba a hacer cuadros. Daba lineamientos sobre los colores —era la escuela del gris coloreado—, proponía un color ajustado y un dominio del tono. Se pinta siguiendo la línea de pensamiento de cada uno, lo que el espíritu manda, se amalgama la razón de Torres con la sensibilidad de Manolo.¹⁴

Pensar la pintura y la paleta de colores como una práctica de la resistencia

El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.

G. W. F. HEGEL, 1835

Para Manolo,

la paleta reflejaba ese drama que el propio contexto les imponía, no se pintaba con alegría. Ese nivel de compromiso con el de afuera, ese modo de ser solidario que se practicaba en el día a día y expresaba en sus obras lo que se transmitía en sus clases.¹⁵

Los estudiantes afirman el respeto de Manolo con lo que cada uno pintaba; enseñaba sin inferir en lo que cada uno quería proponer. En las

¹² E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

¹³ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

¹⁴ E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

¹⁵ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

enseñanzas estaba siempre latente que el artista ubica lo que quiere decir, capta el concepto y explora los recursos que tiene para generar una idea.

Valentín Trujillo, hijo del reconocido artista José Trujillo, también estudiante del taller Maldonado, coincidía con los relatos de los diferentes estudiantes mencionados al afirmar que su padre siguió un legado que el propio taller inspiró: la resistencia junto con otras corrientes de su tiempo. «La tradición del artista y el lienzo propone pensar el arte desde la pintura, en un período dónde proliferaron otros mecanismos artísticos y técnicos».¹⁶



Figura 5. Trujillo, J. (ca. 1975-1976). *Retrato de niña*. Acervo familiar.

Quizás se podría convenir que el pasaje de Manolo Lima por el taller de Torres García —en su adolescencia, cuando vivía en Montevideo— caló hondo en las ideas que supieron dialogar desde su propia óptica: el arte que se hace consciente de sus coordenadas, asumiendo aquello que le corresponde, buscando reflexionar sobre los anhelos más profundos de lo humano. Manolo instaló un concepto de enseñanza solidaria en su espacio y abrió las puertas de un taller gratuito, una idea que también podíamos ver reflejada en talleres como los de Torres García.

Al referirse a Torres García, Pitufó (1992) sostiene que parte del discurso torresgarciano apunta a un «revisionismo crítico», una búsqueda por rescatar la fundación social —una característica común a Manolo—, es decir, una actitud que no es contemplativa, sino que busca

¹⁶ V. Trujillo López (comunicación personal, 2024, julio 15).

una trascendencia. En Manolo claramente se percibe la esencia teórica que se propone: meditar en la pintura desde el tono, el color y la sintaxis.

No es casualidad que durante estos tiempos se pusieran en cuestión en las clases del taller las pinturas de Francisco de Goya, la paleta de colores, la posibilidad de proponer sobre el objeto, sin imitar, sino desde el interior del artista.

Las referencias que los estudiantes realizan hacia el estudio de las pinturas de Goya son evidencias que pueden traducirse en esa posibilidad de circular por el mundo del arte fuera de los convencionalismos, una forma reaccionaria que acompañó el proceso creativo y la pedagogía de Manolo desde sus inicios como artista e incluso más allá de los años aquí mencionados.

Nany Salazar,¹⁷ quien estudió en el taller unos años más tarde de los que este artículo abarca, en comunicación con Milenium FM, recuerda una reflexión que se proponía en el taller: «Tenía que ver con repensar la abstracción en términos artísticos sin correr el riesgo de caer en una pintura vacía, inocua».

Entre sus estudiantes existe un denominador común a la hora de hacer referencia a Manolo y a sus aprendizajes en el taller Maldonado: la importancia de ser pintores, de convertirse en artistas, de mostrar mediante sus obras una realidad particular, con el cometido de dejar un mensaje. No era una pintura para agradar. En cada cartón o lienzo que se realizaba se veía la esencia de cada uno; había una admiración por la obra y por cómo se resolvía.

Inés Moreno (2013) plantea una idea interesante que se ve vinculada a las propuestas reflexivas en las clases del taller. En el contexto del propio arte contemporáneo, la pregunta planteada implicó pensar cómo

¹⁷ Fundación Manolo Lima. (2022, julio 22). *En el espacio de Millenium FM Nany Salazar conversa junto a Ferdinand acerca del Taller Maldonado* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k-UCm7iv93c>

se reconoce una obra de arte cuando sus cualidades perceptibles no alcanzan para distinguirla de un objeto de uso común y en qué se diferencia la obra de cualquier objeto, una disyuntiva que Manolo buscaba dirimir retomando los orígenes de la pintura.

En este sentido, se generó un esfuerzo inserto en otros más amplios por resignificar y reconfigurar la esfera cultural en torno al contexto político y cultural, buscando otorgar sentido al quehacer del artista.

Plinio Rinaldi, uno de los primeros estudiantes del taller, que concurrió entre 1970 y 1972, destacó la figura de Manolo como aquel que siempre estaba dando una enseñanza sobre distintas cuestiones debido a su manera de ser; él era una persona que vivía el presente. Les aportaba mucho a sus alumnos desde lo artístico y desde lo humano también.

Rinaldi vivió en País de Pinares. Llegó al taller apenas en sus comienzos; allí empezó y estuvo un buen tiempo aprendiendo. Más allá de la pintura, logró apreciar el color en sí mismo como posibilidad artística. En el taller se pintaba mucha naturaleza muerta, aunque Plinio enfatizó durante una entrevista realizada por la revista *Arte y Cultura*¹⁸ que durante su paso por el taller pintaba de todo, y que lo que quizá lo marcó más profundamente fueron las noches de lecturas y charlas con Manolo.

Al mismo tiempo, manifestó que

a los dieciséis años me fui a Montevideo, quería estudiar Bellas Artes y el ambiente político estaba complicado, no abrían las escuelas. Yo debo ser el único pintor que



Figura 6. Trujillo, J. (1977). *Retrato de Susana* [su madre]. Acervo familiar.

¹⁸ *Arte y Cultura* (2022). «Plinio Rinaldi». Disponible en: <https://arteycultura.com.uy/plinio-rinaldi/>

vivió con Manolo Lima, estuvimos en una casa sin luz eléctrica y ahí pinté mi primer cuadro premiado, tenía 18 años.¹⁹

Ir al taller implicaba «cursar muchas materias»,²⁰ comenta Álvaro Fernández; también lo acompañaban al bar y a hacer mandados. Recuerda con gran nostalgia los encuentros que se generaban cuando acompañaba a Manolo a vender sus obras a las galerías de Montevideo, era ir y encontrarse con la cultura: «Se aprendía mucho acompañando a Manolo, sobre arte, sobre política»,²¹ enseñanzas que también eran parte del taller y de las búsquedas artísticas que se proponían.

Para los jóvenes, la casa-taller se convirtió en un refugio, un enclave en el bosque capaz de proporcionarles un espacio reflexivo desde lo artístico, sumergidos en un mar de grises, los cuales buscaban transgredir.

Manolo fue para cada uno de ellos un maestro. Las enseñanzas del taller, claramente por pertenecer a un mundo artístico absorbido por la censura y la persecución, propusieron ir más allá y cuestionaron la objetivización de la vida artística.

Pensar el taller como un espacio desde la perspectiva de una red alternativa del insilio es pensar en el silencio que las fronteras de País de Pinares buscaron transgredir, la censura que buscaron combatir. Los estudiantes



Figura 7. Documento digitalizado por el proyecto Anáforas de la Facultad de Información y Comunicación, Udelar.

¹⁹ (8/4/2021). Vitale, M. «Un café con Plinio Rinaldi: “aprendiz de todo, profesor de nada”». *Correo Punta del Este*. Disponible en: <https://correopuntadeleste.com/un-cafe-con-plinio-rinaldi-aprendiz-de-mucho-profesor-de-nada/>

²⁰ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

²¹ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

relatan muchísimas experiencias, que van desde el ir a clase hasta ir a Montevideo a acompañar a Manolo a galerías y encuentros.

Este intento por mantener las redes e ir más allá de los límites militares también se suma a las propuestas artísticas que comparte el taller Maldonado con otros talleres que funcionaron en esos años setenta. Interesantísimo sería seguir buscando redes del taller Maldonado con otros talleres. Una evidencia de esta red es la muestra, realizada por los estudiantes, celebrando el aniversario número treinta del Museo de San José el día 11 de junio de 1977.

En cierto modo, en estos años el taller funcionó como una célula dispuesta a dar lucha desde el arte, como una alternativa posible para pensar lo humano y afrontar la dura realidad que tocaba vivir.

En un documental realizado en 1998 por Enrique Fernández y digitalizado por Juan Larrandaburu, Manolo afirma: «Comprometo mis cosas cuando pinto».²² Nuevamente, se propone pensar al hombre desde su propia realidad.

Buscar que la pintura se transformara en un medio posible para pensar, sentir y decir, cuestionando las imposiciones del consumo, el individualismo y el miedo, fue un pilar fundamental propuesto en el taller.

El gran compromiso combativo de Manolo al promover en la península el arte y las artesanías queda reflejado en la superación del miedo a los llamados *veranos calientes* —motivados por los militares para encarcelar y torturar a la población civil— cuando «abrió las puertas de su casa, como un lugar de morada en esas temporadas, a artesanos que viajaban al Este a trabajar».²³

²² Juan Larrandaburu (2014, marzo 6). *Documental Manolo Lima, pintor uruguayo, año 1998* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fWfXnt49DWY>

²³ A. Isaurralde (comunicación personal, 2020, marzo).

De hecho, muchas personas permanecieron en su casa en carácter de refugiadas, recurriendo a la clandestinidad para huir de la tortura, el dolor y la muerte. Al respecto, Álvaro Fernández mencionó que

en las clases no éramos más de cuatro o cinco estudiantes, en la casa había siempre amigos que andaban en la vuelta, mucha gente además permanecía allí, no sabíamos sus nombres, no los veíamos, obviamente, no se podía, pero sabíamos que estaban allí.²⁴

Repensar el taller desde el insilio parece, entonces, generar o ampliar un marco de referencia que permite entrever las subjetividades que se generaban desde los espacios más íntimos de la casa y rescatar las ideas y las obras creadas allí, que en su tiempo buscaron traspasar las fronteras de País de Pinares.

Si pensamos en lo que propone Scaraffuni (2016b), al analizar la experiencia del teatro El Galpón durante la dictadura, sobre el estudio de este tipo de espacios como «microsistemas de resistencia», el taller es, sin lugar a dudas, un espacio de experiencias independientes que tendían a oponerse al golpe de Estado rescatando la importancia de la libertad.

²⁴ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

El taller como una propuesta socializadora

El hombre nace y muere, come y bebe, se lanza al amor o al combate, trabaja o sueña y —de una manera tan esencial como lo son las funciones mayores— no deja de toparse con sus semejantes, de hablarles, de acercarse a ellos o huirles; en síntesis, de entablar relaciones con ellos.

AGULHON, 1966

Una de las propuestas que surgió dentro del taller, otro reflejo de la búsqueda de sociabilidad del arte y a la que dedicaron horas de trabajo, fue al proyecto de la pinacoteca. Quienes querían participar se asociaban con un monto de dinero y accedían a obras de arte; la idea era promover el arte y sus artistas. Funcionó en la sede de *Diario del Este* un concepto de socialismo puro en torno a la circulación de la obra de arte. Allí se encontraban también las obras de los estudiantes del taller. El objetivo radicaba en promover un espacio de intercambio, de circulación.²⁵

Ariel Insaurralde,²⁶ actual secretario de la Fundación Manolo Lima, rescata la visión de pensar en la pinacoteca como una propuesta democratizadora, como la búsqueda de hacer a las obras de arte circular por diferentes hogares.

El proyecto tuvo pocos asociados, lo que no le permitió sostenerse en el tiempo. Manolo vendía muchas obras, pero su gran proyecto era su casa; así lo deja al descubierto Álvaro Fernández cuando alude a las grandes inversiones que el artista hacía en País de Pinares.

Es difícil imaginar el taller Maldonado sin Manolo, que más que su impulsor fue el *alma mater* del lugar. Un artista que no escatimó a la hora de transmitir sus conocimientos a los estudiantes que llegaban a su casa.

²⁵ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

²⁶ A. Insaurralde (comunicación personal, 2020, marzo).

Una persona que, según cuentan sus discípulos, era una más; se limitaba a dar lineamientos generales sin interrumpir los procesos creativos de los jóvenes. «Un hombre respetuoso con lo que sentían y querían expresar».²⁷

En definitiva, Manolo es recordado por sus estudiantes como una persona cálida, honesta, con carácter fuerte, claridad y gran precisión. Un artista que logró amalgamar lo filosófico, lo artístico y lo familiar, y que fue también sinónimo de humildad y sencillez.²⁸

Su pedagogía era única: no había programas que seguir, él daba una fórmula libre en pocas palabras para que sus alumnos hicieran pinturas.

Cómo lo manifiesta Evans Fodrini:

Al entrar a la casa ya estabas en el taller. Al ingresar, Manolo llevaba a sus estudiantes frente a un caballete y daba lineamientos generales. Entregaba un cartón, los materiales eran compartidos. La única norma era estar solo con la pintura. A la hora del mate, Manolo se acercaba y miraba, decía «qué buen celeste» o «cuidado con ese rojo».²⁹

Entre sus estudiantes encontramos a José Trujillo, quien a temprana edad comenzó a estudiar con Manolo. Recorría kilómetros, al igual que otros estudiantes, para llegar a la casa. Algunas de sus pinturas realizadas en 1972 son un reflejo claro de la gran influencia que Manolo tenía en sus estudiantes, aquellas que pintó a sus apenas 12 años. La figura humana se convirtió en una de las protagonistas de las temáticas, y muchos modelos posaban en el taller. Niños y niñas, jóvenes, mujeres que elegían poner su cuerpo para pensar desde la pintura. Retratos y desnudos, miradas misteriosas que transmiten profundos silencios.

Durante el período estudiado se puede destacar a otros estudiantes que concurrieron, como Susana Bras, Sergio Centurión y Carlos Payas.

²⁷ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

²⁸ E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

²⁹ E. Fodrini (comunicación personal, 2024, julio 2).

En este apartado se tomaron los primeros años del golpe de Estado hasta 1978, ya que el funcionamiento del taller tuvo una interrupción abrupta: un aviso por parte de los militares impidió continuar con el taller y lo obligó a realizar una pausa durante un tiempo, lo que también se vio reflejado en la dinámica de la casa al tener que evitar la concurrencia tan frecuente. La fecha es un detalle no menor, pues pueden reconocerse estos años como aquellos en los que el terrorismo de Estado incrementó su represión.

El golpe de Estado generó un quiebre en el campo cultural. Como plantea Scaraffuni (2016a),

se identifica una situación de «apagón cultural» debido al aumento de la represión, el control y la censura de parte del régimen hacia las producciones culturales, represión que tiene como efecto instaurar miedo en todas las esferas de la sociedad.

Aunque existieron intentos de los estudiantes por hacer resurgir la idea del taller, buscando transgredir las normas militares y apelando a rescatar el entorno que les brindaba País de Pinares, los jóvenes fallaron en la intención de mantener un modo de conversación que desafiara las fronteras de sus saberes, que les permitiera una pausa para sentir y pensar, ser parte de una idea, una causa.

A propósito de esto, cuenta Álvaro Fernández: «Alquilamos un apartamentito entre los estudiantes en Las Delicias, pero no funcionó, no era lo mismo. Tampoco teníamos muchos recursos y fue muy difícil encontrar la inspiración después de haber vivido la experiencia de la casa».³⁰

Cabe destacar que el cierre del taller debido al contexto de represión no significó la desvinculación de los alumnos, ya que el contacto con Manolo y sus enseñanzas de vida continuó a pesar de las difíciles circunstancias que golpearon a nuestro país durante la dictadura.

³⁰ Á. Fernández (comunicación personal, 2024, mayo 22).

Un taller como un espacio para pensar el papel del pintor

Buscaba mi blanco, mi azul, mi ocre, mi verde.
En eso, me buscaba a mí mismo también.

MANOLO LIMA

El taller funcionó, al igual que otros talleres durante estos años, como una red alternativa, un camino posible al que se inscribió un colectivo lleno de memorias de luchas, colectivo que desde el mundo del arte y la cultura teje lazos con familias, amigos y vecinos.

Las expresiones artístico-políticas de la década del sesenta implicaron, también, transformaciones en la concepción de las propias resistencias. Manolo promovió lo que se podría ver como debates por el sentido que el pintor tiene en la sociedad, a partir de los cuales, junto con los estudiantes, fue asumiendo posiciones críticas desde la pintura.

Las obras que seleccionamos y expusimos aquí nos proporcionan otras fuentes posibles que expanden y sustentan este análisis. Por ejemplo, los medios plásticos de los que se valen Manolo y sus estudiantes, como la paleta de colores principalmente opacos y la apreciación del color en sí mismo como un recurso a partir del cual pensar la pintura desde términos sociales, culturales y políticos.

Las pinturas de Manolo y sus estudiantes exploran el papel del artista y sus capacidades para procesar el mundo visible y sensible, creando obras que no solo reflejan la realidad, sino que también generan una reacción en el espectador. Basta con observar los retratos en esta sección; al contemplar la pintura de Manolo (como el retrato de Virginia Casañas) o el retrato que Trujillo pintó de su madre Susana, se aprecian rasgos comunes e inconfundibles. Diversas líneas guían al espectador hacia miradas misteriosas y pensativas, dispuestas en un espacio que se difumina, se

vuelve confuso y transmite la ambigüedad de un lugar que parece a la vez amplio y reducido.

Los retratos se convierten en un rico elemento expresivo. Manolo afirmaba, en una entrevista con la publicación argentina *La Razón* en 1985, que el tema que lo ha estimulado es la libertad, la esencia del artista como aquel que pelea por los problemas de su tiempo «al lado de los que no tienen, de nuestros compañeros, de nuestros presos y nuestros muertos».³¹

Por tanto, la resistencia artística también se encontraba presente en las enseñanzas transmitidas por Manolo y en su impronta personal. Combatir desde el arte implica pensar en ser claro al transmitir el mensaje, pero también pensarse desde el rol del pintor que se deja atravesar por la circunstancia y la afronta con la producción artística a la que se le «da balazos» y pensar en la pintura como refugio y expresión.

La posibilidad de pensar el papel del pintor como creador de lenguaje para transformar la realidad social se convirtió en un eje vertebral que acompañó los diferentes momentos del taller y la pedagogía de Manolo, y que se intensificó en el período estudiado: «Este país está desecho culturalmente, hemos echado a jóvenes intelectuales, a trabajadores de la cultura. Nos dejaron un país páramo lleno de hambre y de tristeza».³²

Manolo gravitó en sus enseñanzas por medio de la pintura el dinamismo que se aprecia en los retratos, donde un espacio íntimo se abre ante los ojos del espectador: estas figuras femeninas y masculinas (ver autorretrato de Evans Fodrini) reflejan un misterio que sacude más allá de las emociones. Una síntesis de tonos y colores se aprecia en estas escenas que se abren hacia el interior de quien las observa y transmiten un suspenso inquietante.

³¹ (S/F, 1985). «El día en Punta del Este. Un pintor que alude al mar y busca refugio en el mate». *La Razón*.

³² (S/F). Vernazza, E., «Retrospectiva de Manolo Lima». *El Día*.

Algunas consideraciones finales

Es común pensar que aprender a pintar implica aprender sobre reglas, pautas y composiciones que a través de la historia construyeron el lenguaje de las artes visuales. Es la academia la que como institución pregona que este lenguaje o «conversación» sea transmitido y aprendido de forma correcta.

Es sabido que a Manuel Vicente Lima poco le importaba —o así lo reconstruye la transmisión oral— todo aquello que tenía que ver con formalismos y estructuras. En medio del bosque, de difícil acceso en la década de los setenta, País de Pinares era la casa e identidad que Manolo buscaba crear en un mundo convulsionado por las tensiones sociales. Es allí donde no había fronteras y se creaban las propias reglas de convivencia y las reflexiones artísticas.

Inspirado en la Escuela del Sur, pretendía crear un emblema, un modo, un lenguaje surgido de aquellos diálogos entre estos artistas, y así lo dejan en evidencia sus alumnos. Todos coinciden en que este «emblema de conversación» proponía repensar el silencio, la libertad y la solidaridad, que eran *leitmotiv*.

Lo pedagógico no necesitaba más que de dos o más personas dispuestas a compartir sus pesares e improntas y dejarlas reflejadas en un lienzo o cartón. Y aunque es posible pensar que dentro de los vehículos contruidos en el taller Maldonado se producía la búsqueda de un lenguaje propio para aprender a pintar, también había una gran alusión a la academia y a las grandes figuras de la historia del arte.

No es coincidencia que de esta misma década exista una serie de pinturas, en la actual Fundación Manolo Lima, en sintonía con las *Pinturas negras* de Goya. Es evidente que las formalidades estaban y que no solo eran un vehículo dentro del taller para las cuestiones pedagógicas, sino

que también formaban parte de los pensamientos del artista. Las obras de arte son producto de momentos particulares.

En la obra de arte se condensa toda esta experiencia del contexto, de las situaciones personales o de la trayectoria histórica. La vinculación no solo tiene que ver con la paleta de color, lúgubre, sino también con sus líneas difusas, sombras grotescas y vagas representaciones humanas.

«Molinos de viento» —obra firmada que forma parte de la serie *Los fantasmas*—, tituló a viva voz Manolo, hecho inusual en el artista, que no solía nombrar ni firmar sus obras.

Esta pintura refleja, sin lugar a dudas, un estado de ánimo agitado por la energía de un contexto cultural y social con el cual «había que batallar». Siempre existen gigantes o fantasmas a los cuales hay que enfrentarse, pero esto debe hacerse con convicción e hidalguía, tal como hizo y enseñó Manolo en su taller.

El taller se convirtió en estos años en tierra fértil para mantener la lucha durante la dictadura, y aquí puntualizamos que, desde la inclinación partidaria, no encontramos, hasta el momento, una fuente que asocie a Manolo a un partido político por estos años.

En las entrevistas realizadas y en las obtenidas de la Fundación, así como de las bases documentales de la casa, se encuentra una alusión muy fuerte al socialismo libertario que acompañaba las ideas de Manolo.

Nuestra propuesta aquí se enfocó en pensar en el taller como un lugar en el que crecieron fuerzas de resistencia desde las prácticas artísticas y



Figura 8. Lima, M. V. (1977). «Molinos de viento», obra de la serie *Los fantasmas*. Acervo Fundación Manolo Lima.

culturales. Así, concluimos reafirmando la importancia que la casa de Manolo y el taller adquirieron al promover la unidad y la convergencia de jóvenes que tuvieron fe en valerse de medios artísticos para buscar metamorfosear la realidad que los envolvía.

Formar redes que les permitieran sobrellevar los distintos acontecimientos personales y sociales de la época se convirtió en la mayor enseñanza, y el legado de una generación que entiende la solidaridad, el compromiso y la expresión del ser como premisas fundamentales.

Creemos esencial considerar cómo el estudio de experiencias como el taller Maldonado permite generar acercamientos para pensar las dinámicas que se sucedieron durante la dictadura en Maldonado.

Referencias

- Acosta, V., Cano Frías, V., Salvo Pacífico, A., Acosta Suárez, V., Castro Lazarroff, F., Larrosa Denis, M., Méndez Ocampo, F. y Veiga Martínez, F. (2022). Lausana en Maldonado: esquinas y artistas. Un fragmento en la historia de los retratos de Manuel Vicente Lima. *Historia & Docencia*, 11(11), 2-11. DOI: [10.56149/0797-9282.2023.01.01](https://doi.org/10.56149/0797-9282.2023.01.01)
- Agulhon, M. (1966). La sociabilité meridionale. Confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale la fin du XVIIIe siècle. *Annales de la Faculté des lettres, Aix-en-Provence, série Travaux et Mémoires*, 2(36).
- Alves, A. (2021, mayo 18). ¿Cómo operó el terrorismo de Estado en el departamento de Maldonado? *La Diaria*. Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/maldonado/articulo/2021/5/como-opero-el-terrorismo-de-estado-en-el-departamento-de-maldonado/>
- Camón Aznar, J. (1968). *El arte desde su esencia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cano, V. y Salvo, A. (2021). *Retratos, interioridades y País de Pinares. 1960-1973*.
- Cisneros López, M. y Puchet, M. (2017). Qué pasó con el arte uruguayo durante la dictadura militar: ¿resistencia silenciada o silencio resistente? *Iberoamérica Social: Revista-Red De Estudios Sociales*, 8(5), 9-12.
- De Diego Otero, E., Ibarz, M., Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M. D., Jiménez Burillo, P., Josep Balsach, M. J., Marchán Fiz, S., Molina Foix, V., Rousseau, P., Sánchez Vidal, A., Solana, G. y Stevens, M. A. (2006). *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*. Madrid: Fundación Mapfre.
- De Giorgi, Á. y Demasi, C. (2016). *El retorno a la democracia. Otras miradas*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. (2009). *La dictadura cívico militar: Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Domínguez, A. (2021). Acerca de la historia local, diferentes miradas de análisis. *Historia & Docencia*, 10(10), 28-40. DOI: [10.56149/0797-9282.2022.01.03](https://doi.org/10.56149/0797-9282.2022.01.03)

- Gatica, M. y Casola, N. (2023). Movilidades y agencia: ¿cómo sortear el insilio? *Páginas*, 15(38). DOI: [10.35305/rp.v15i38.760](https://doi.org/10.35305/rp.v15i38.760)
- Gombrich, E. (1997). *La historia del arte*. México: Phaidon.
- Mastromatteo, J. (2014). *Manolo Lima, un pintor entre dos tiempos. 1919-1990*. Maldonado: Dirección General de Cultura, Intendencia de Maldonado.
- Moreno, I. (2013). *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. Montevideo: Ediciones Universitarias-CSIC.
- Peluffo Linari, G. (1992). *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 8. Torres García de Barcelona a París*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Puchet, M. (2014). *Octaedro, los Otros y Axioma. Relecturas del arte conceptual en el Uruguay durante la dictadura 1973-1985*. Montevideo: Yaugurú.
- Scaraffuni, L. (2016a). La dictadura, el exilio y después: las resignificaciones del escenario teatral independiente en base al caso de El Galpón. En Á. De Giorgi y C. Demasi, *El retorno a la democracia. Otras miradas* (94-115). Montevideo: Fin de Siglo.
- Scaraffuni, L. (2016b). *Las formas de resistencia durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): un estudio antropológico del teatro independiente*. [Tesis de doctorado, Universidad de los Andes]. Séneca. DOI: [10.57784/1992/75113](https://doi.org/10.57784/1992/75113)
- Taine, H. A. (1865). *Filosofía del arte. De la naturaleza de la obra de arte, tomo I*. Francia: Alejandría.