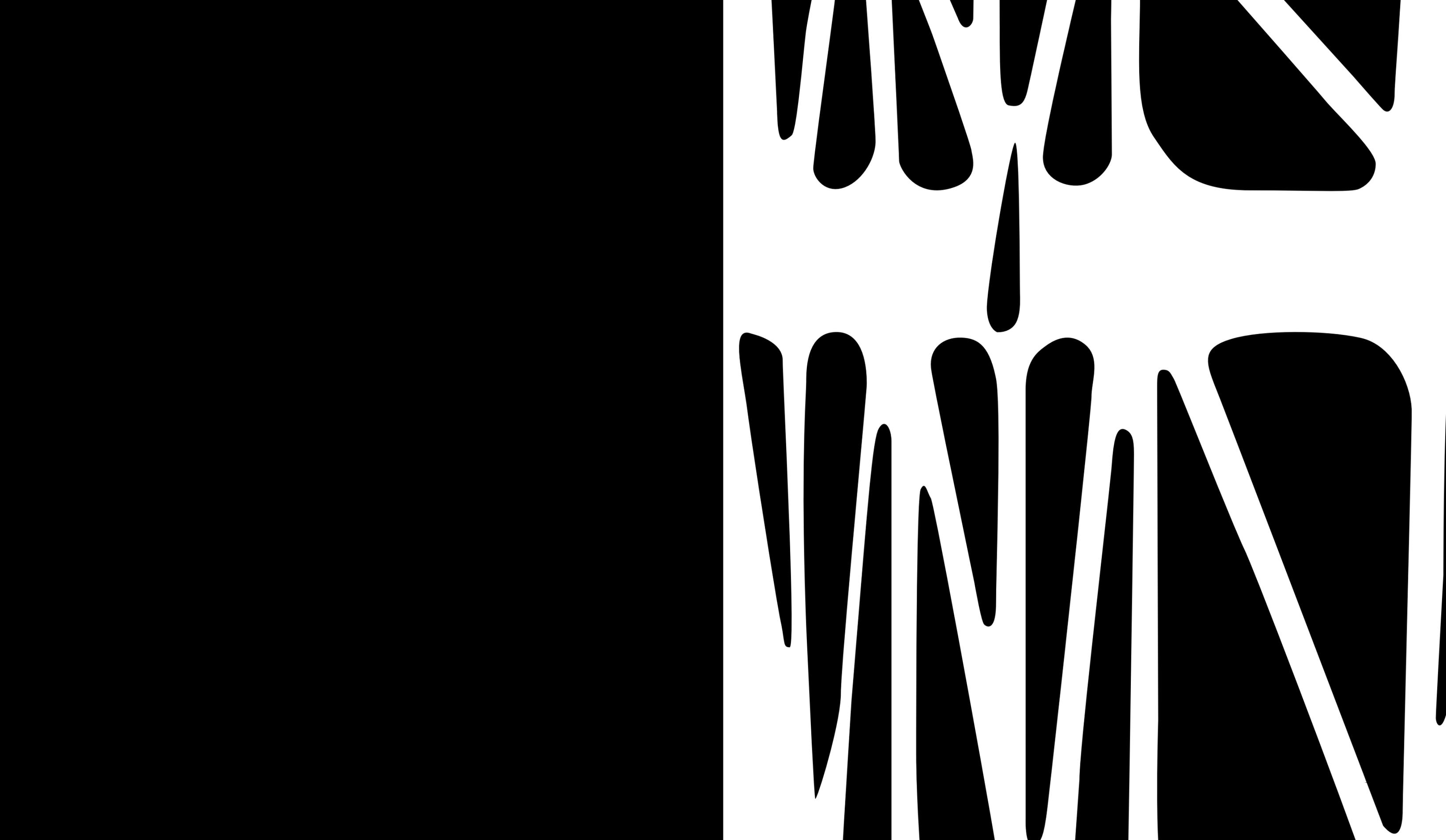
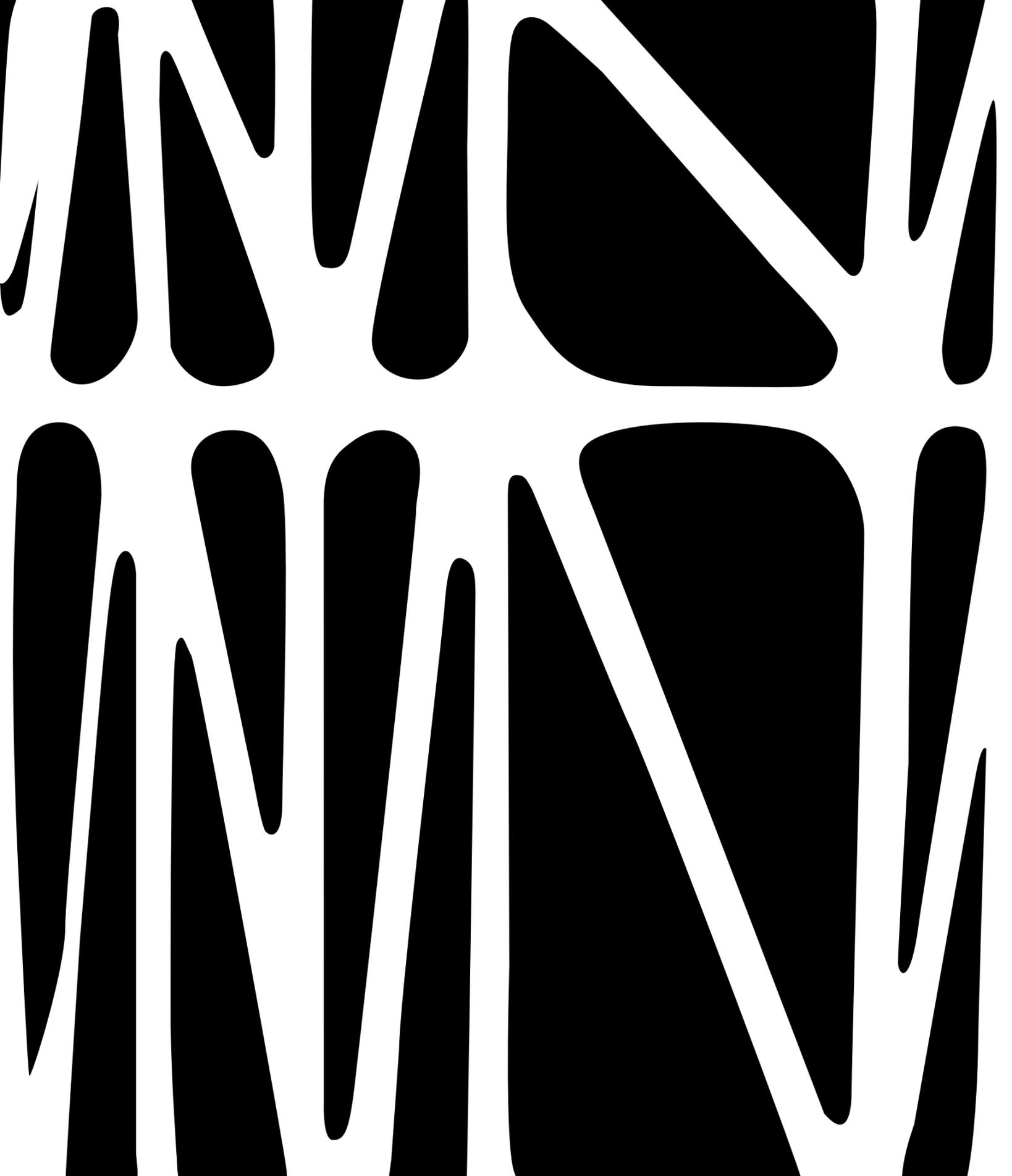


SILVEIRA Y ABBONDANZA:
un legado







SILVEIRA Y ABBONDANZA:
un legado



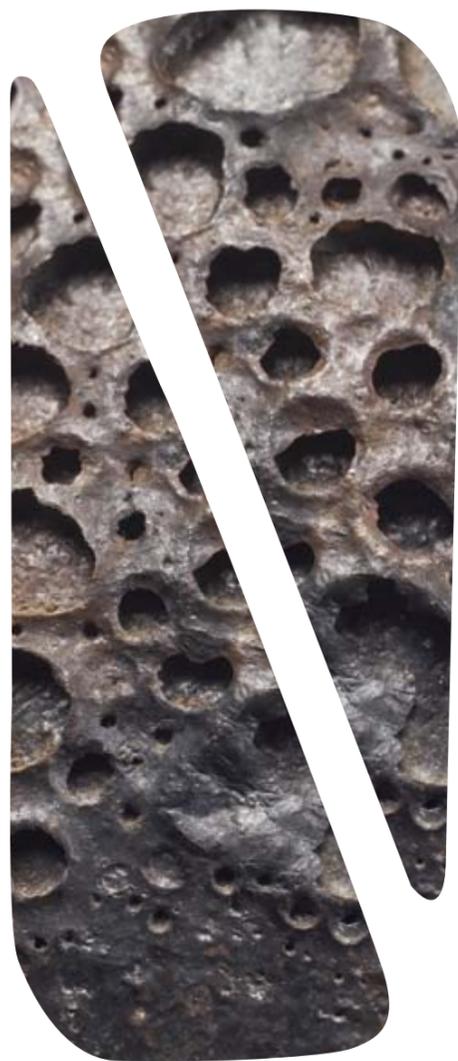
Los artistas Enrique Silveira y Jorge Abbondanza, de destacadísima actuación como ceramistas en nuestro medio y en el exterior, han tomado la decisión de donar un conjunto significativo de obras que son representativas de una trayectoria de más de cincuenta años.

Históricamente, las donaciones son para el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) una modalidad esencial de acrecentar su acervo, y cuando provienen de artistas de la talla de Silveira y Abbondanza, un verdadero gesto de generosidad. La treintena de obras donadas se suman a las ya existentes en el museo, por lo cual se puede decir que ahora sí tenemos un valioso número de piezas que nos permiten entender ideas y procesos artísticos llevados adelante por ambos creadores.

Acompañando esta iniciativa, hemos decidido realizar la exposición *Silveira y Abbondanza: un legado*, con los nuevos ingresos a la Colección del MNAV, junto con una publicación que dé cuenta de la meditada decisión de donar, a cargo de M.^a Eugenia Grau en diálogo con los artistas y una reseña histórica del devenir de la cerámica en nuestro país, que señala los puntos altos de la extensa actividad de Silveira y Abbondanza en dicha práctica artística, tarea llevada a cabo por la crítica de arte Olga Larnaudie.

Silveira y Abbondanza: un legado es testimonio de nuestras mejores tradiciones artísticas y contribuye a un mayor conocimiento y disfrute del arte nacional a partir de la segunda mitad del siglo xx.

ENRIQUE AGUERRE
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES



DOS CERAMISTAS Y UNA ENTREGA

ENRIQUE SILVEIRA Y JORGE ABBONDANZA

Hay edades de la vida en las que es necesario tomar decisiones definitivas. Por eso resolvimos entregar al Museo Nacional de Artes Visuales las obras de cerámica que habíamos guardado en nuestro poder durante décadas, agradeciendo la custodia que esa institución se dispone a ejercer sobre estos trabajos artísticos.

La donación incluye veinticinco piezas esmaltadas y siete obras más complejas, integradas por numerosos componentes. Aunque eso consiste simplemente en la transferencia de unos objetos de arcilla, se trata de un acto que para nosotros asume otro valor, no ya a nivel cultural o legal, sino a escala emocional. Porque supone desprenderse de lo que realizamos y luego conservamos durante tantos años, como si ahora le dijéramos adiós con los brazos en alto.

CON LOS PIES (Y LAS MANOS) EN LA TIERRA

SOBRE LA DONACIÓN DE OBRAS DE ENRIQUE SILVEIRA Y JORGE ABBONDANZA AL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES.

MARÍA EUGENIA GRAU

JUNIO, 2017



Silveira y Abbondanza, 1982.

En el gran salón de su casona del Parque Rodó los artistas Enrique Silveira y Jorge Abbondanza¹ dirigen un recorrido comentado de su obra conjunta, desde que se iniciaron como equipo a fines de la década de los años cincuenta, precisamente el momento en que abrían una permanencia de casi seis décadas de trabajo ininterrumpido. La visita está vinculada a la decisión de los artistas de donar parte de su patrimonio al Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV).

El encuentro discurrió a través de una exposición de jarros, potes, cuencos, botellones, entre los que sobresalían bases amplias y bajas con decenas de pequeños seres, alineados algunos a modo de ejércitos autómatas y otros apiñados hasta dar la sensación de explosión. Los artistas cuentan anécdotas y describen el transcurso de sus etapas plásticas más diferenciadas. Asocian diversas influencias provenientes de reflexiones, lecturas y viajes, integrando estímulos históricos, antropológicos y geográficos, todo lo que despierta admiraciones entramadas a su propia sustancia creativa con foco en la cerámica. Entre sus diversas influencias ambos han hecho mención a la gran tradición de la cerámica precolombina, a la española, a la japonesa y a las propuestas formales de los países escandinavos durante la posguerra.

El relato puso particular hincapié en el vigor de la cerámica en Uruguay (que en el contexto de América Latina carece de producción ancestral), país en el cual durante los años sesenta y comienzos de los setenta confluyó un grupo de ceramistas con sólido recorrido creativo entrelazado a la entusiasta recepción de un público que adquiría objetos artesanales de carácter utilitario y decorativo.² Talleres, ferias, galerías, exposiciones y críticos propulsaban por entonces criterios valorativos ante una creatividad explosiva que incluía productos en vidrio, madera, tapices —además de cerámicas— donde el conjunto evidenciaba

rigurosa calidad y presencia sostenida. Fueron años en los que artesanos-artistas y un público motivado participaron de un clima estético de afinidades (entendido en su amplio sentido epocal) que redundó en mayor producción, exhibición y grados de consumo. Silveira y Abbondanza observan a la distancia el período como «un diálogo que era también un regocijo». Al respecto Silveira destaca: «La obra de arte es el reflejo de esa influencia recíproca que se establece entre el creador y la comunidad que lo rodea. Y esa relación debe tener una continuidad para poder crecer, de modo que la obra también crezca y alcance su definitiva madurez.»

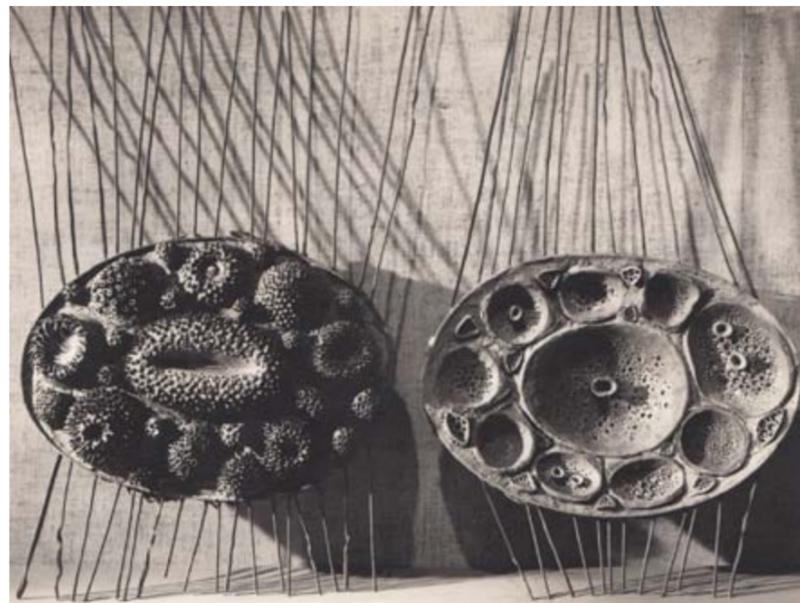
Una de esas sacudidas

Silveira y Abbondanza realizan un viraje creativo hacia fines de los años setenta y comienzos de los ochenta en consonancia sensible con las etapas traumáticas del país, de la región y del continente americano. Eran momentos difíciles en que deciden abandonar el recorrido característico de su producción desde fines de los años cincuenta. Quedan atrás aquellas piezas destacadas por sus calidades de superficies suntuosas y la investigación rigurosa con esmaltes de creación propia.

Si la experimentación exige coraje, sumado a la vitalidad imaginativa que los ha caracterizado, su obra fue derivando hacia un desplazamiento de denuncia social, política, local y global; en suma, una crítica a la situación humana. En ese momento de inflexión deciden dar un paso a instalaciones de carácter escultural exhibidas sobre bases amplias, conjuntos seriados (en su mayoría) de bizcocho blanquecino y ascético, no por su simplicidad, carentes de dramatismo. El punto de inicio de este cambio radica en un detenido estudio sobre el comportamiento formal de objetos sencillos: botellas

1. Enrique Silveira y Jorge Abbondanza nacieron en Montevideo. Formaron un taller de cerámica en común y han conformado un equipo desde 1957. Desde 1960 han realizado exposiciones en Montevideo (Centro de Artes y Letras, Amigos del Arte, Centro de Promoción Cultural, Galería Karlen Gugelmeier); en Buenos Aires (Museo de Arte Moderno, Galería del Retiro); en Porto Alegre, Caracas y varias ciudades uruguayas. Han integrado envíos en representación de Uruguay a muestras internacionales en Roma, Washington, Berlín, Moscú. Integraron la selección y envío a la Bienal Internacional de San Pablo en 1985. Han obtenido premios en Salones Municipales y Nacionales desde 1967. En 1999 recibieron el Premio Figari, galardón destinado a artistas plásticos de larga trayectoria en Uruguay.

2. La producción de cerámica en nuestro medio durante el período mencionado contó nada menos que con artistas de la talla de Carlos Caffera, José Collell, Duncan Quintela, Marco López Lomba, Jaime Nowinski, Emma Signorini... (la lista es larga). Su creatividad mixturó con el gusto de su tiempo. Proliferó la consigna: «No puede haber conflicto entre lo bello y lo útil». La prédica de Joaquín Torres García y su Taller alcanzaba un tono ampliado en las preferencias del ambiente cultural.



"Díptico de la respiración de la materia" (detalle).
Premio adquisición 32 Salón Nacional, 1968.
Cerámica sobre cemento pórtland y hierro.
1968

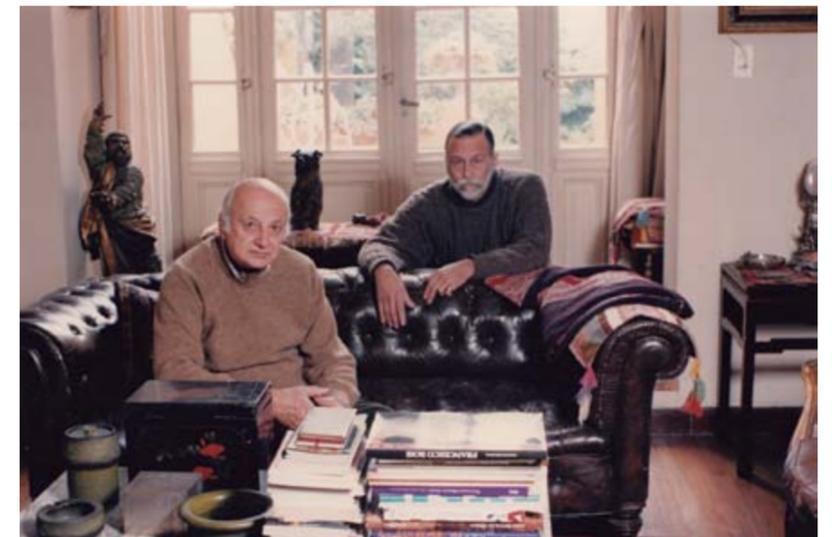
y botellones son exhibidos en pasos sucesivos de transformación. Desde su apariencia «natural» erguida, pasan a una evolución de ablandamiento, como si adquirieran el comportamiento de seres vivos que finalmente se desploman. Comienzan a insertarse en sus obras el devenir del tiempo.

Surgen entonces creaciones con multitudes antropomórficas (algunas obras cuentan con más de cien pequeñas piezas). Las figuras pueden aludir a la explosión demográfica con amontonamiento desquiciante, otras se hunden o miran el abismo desde el borde de la base que las contiene (tanto la altura como la dimensión, color y materia de las bases son muy importantes en su obra). En el conjunto, una espiral de cabezas apenas sugeridas muestra la evolución de un grito (tan reiterado como la espiral que las contiene); otras figuras parecen ejércitos de autómatas, pero en formación de signo contrario a la silueta de flecha del conjunto, marchan escindidas y tajeadas en su dirección; no obstante, se encuentran otras que se levantan, como anunciando posibilidades afirmativas. El carácter metafórico preña en todas ellas desplegando sentidos multívocos; y nos preguntamos si refieren al presente local o se expanden a significaciones de la vida humana que alternativamente basculan entre su sentido trágico y la capacidad de resiliencia. Estas creaciones son blanquecinas o adquieren el color de la tierra, revelan un tratamiento formal geometrizable y todas son voluntariamente despojadas de superficies suntuosas. La mayoría incluye un concepto evolutivo, por tanto, temporal. En relación con el tiempo en su obra, el escritor José Donoso señala: «Esta es la primera vez que

veo el elemento tiempo incorporado a la cerámica, lo que me obliga a remitirme a gerundios para definirla porque son obras que van cayéndose, van desarmándose, van creciendo».³

En la exposición *La faz de la Tierra*⁴, realizada en la Galería Karlen Gugelmeier entre octubre y noviembre de 1983, una hoja impresa oficiaba de catálogo, tan austera como la obra que se exponía de los artistas. En ella se leen fragmentos de diversos pensadores (Joaquín Torres García, Luis Buñuel, Lucien Goldmann, entre otros), en su totalidad relativos a circunstancias muy adversas donde la «historia» jaquea desde el individuo en soledad al cuerpo social. El impreso incluye la reflexión de Silveira y Abbondanza, donde se declaran como creadores que quieren ser testigos y partícipes de su tiempo histórico:

Porque hay períodos en que las relaciones placenteras deben ser desplazadas por contactos más reflexivos y severos. [...] esos períodos exigen anteponer el desafío a la complacencia, ya que solo lo inesperado sustituye a lo previsible es cuando el público experimenta una de esas sacudidas que reavivan su capacidad de atención y facilitan la trasmisión de ideas. Despojada entonces de suntuosidades y encantos, la nueva cerámica quiere hacer frente a las necesidades de ese nuevo diálogo [...]. Deliberadamente pobre y desnuda de toda cubierta seductora, pretende responder con su voluntad expresiva y su modestia a la realidad en medio de la cual fue hecha con los pies (y las manos) en la tierra.



En casa, 1998

3. Tomado de Haber, Alicia: «Cerámicas en Galería Karlen: *La faz de la Tierra*», *El País de los domingos*, 30 de octubre de 1983, p. 8.

4. Sobre la cronología analítica de Silveira y Abbondanza, incluidas las exposiciones en las que participaron, ver en este mismo catálogo el exhaustivo trabajo de la investigadora Olga Larnaudie.

La donación al MNAV

A propósito de la pregunta acerca de las razones de por qué donar y el lugar elegido como destino, Abbondanza desarrolló las ideas del equipo: «Nos generó gran pena la idea inicial de desprendimiento». Sin embargo, gira el clima de la frase y enfatiza enseguida que, «por encima de todo, dicha determinación también significó una enorme alegría. Porque para nosotros esta decisión fue el resultado de una tarea juiciosa.»

Una de sus principales preocupaciones estribaba en que la donación de un conjunto de piezas, por su naturaleza frágil y difícil manipulación, debía residir en una locación con el debido resguardo y conservación.

Otro aspecto considerado prioritario era elegir las obras con criterio de *unidad de grupo*, por lo cual se seleccionó un conjunto significativo que tratara de evitar el efecto contrario y bastante frecuente entre las colecciones locales: la dispersión. El conjunto debería responder a aspectos representativos para favorecer la observación, el análisis y las vinculaciones pertinentes con otros creadores.

Se abre una última reflexión que refiere a la mirada del público y el transcurrir artístico: «Nosotros siempre quisimos establecer esa alianza con la sociedad y el espacio generoso que nos acoge a través de la obra realizada en el tiempo».

El Museo cuenta hasta el presente con cuatro obras de Silveira-Abbondanza: *Díptico de la respiración de la materia* (1968), *Todo en orden* (1983), *Naufragio* (2003), *Desarrollo del grito* (1986). En su mayoría estas obras siempre son expuestas en planta baja, sala destinada a exhibir al conjunto de los maestros del arte nacional.

Mediante el incremento de la colección de estas 32 piezas, fruto de una selección de los propios artistas, el Museo contará con un grupo representativo referido concienzudamente a un recorrido artístico, dilatado en el tiempo como el de muy pocos artistas

en el medio. Dicha selección significa un correlato de sus preocupaciones plásticas en investigación, producción y enormes transformaciones en el medio que revulsionaron su recorrido plástico.

Las obras en donación abarcan un marco temporal de unos treinta años de producción, desde 1962 hasta 1991. Los títulos evidencian y concitan el desarrollo de sus posturas artísticas. Así advertimos nominaciones sencillas que hasta los años ochenta aluden a la función del objeto o sus resoluciones de técnicas, formas, superficies, texturas, y esmaltes: *Botella*, *Plato verde*, *Plato azul*, *Gran pote*, *Jofaina*, *Cuenco*, *Cenicero*, *Rugoso*, *Burbujas*, *Con gotas*, *Cilindro*, *Tube*, *Borde volado*. El viraje mencionado en su producción puede advertirse en titulaciones austeras y mordaces como *El naufragio de la botella*, *Secuencia de la caída*, *Mundo lleno y vacío*, *Poniéndose de pie*, *Unos sobre otros*, *Cerca del abismo*.

Las posibilidades que se abren a partir de este legado al MNAV son múltiples y entusiastas: incorporar obra realizada por los artistas en sus distintos períodos y la generación de diálogos vinculares con otros ejemplos de creadores pertenecientes a la colección, cuyos sentidos de interpretación serán fruto de visiones renovadas.

La donación nos sugiere entonces muchos focos de reflexión: preservación; unidad a través de un conjunto de obras significativas de dos grandes artistas y, especialmente, la difusión de dichas obras al público, al que, como espacio republicano, nos debemos.

Es motivo de agradecimiento y de honor para el MNAV recibir un legado tan generoso como «juiciosamente» elegido proveniente de creadores de resonancia en amplios territorios culturales del país. La donación a esta *casa pública* reaviva el sentido de una colección preservada y exhibida al colectivo, el que debe ser y es nuestro referente. •

CAJA
Pote de cerámica con tapa.
Esmalte marrón con incisiones.
Diám. 24 cms. h. 21 cms.
1966
Firmado Silveira y Abbondanza. VI 1966



ALGUNOS TIEMPOS DE LA CERÁMICA EN URUGUAY

OLGA LARNAUDIE



La historia de la cerámica en Uruguay puede iniciarse con la actuación de Pedro Figari entre 1915 y 1917, al frente de la Escuela de Artes, cuando esta práctica es incluida en la enseñanza industrial.¹ Los motivos ornamentales geométricos y las representaciones zoomórficas de las piezas realizadas derivan de formas del arte prehispánico, que fueron registradas como tales durante un viaje de Figari y alumnos al Museo de Ciencias Naturales de La Plata, Argentina, en 1916.² A esta aplicación de graficaciones sintéticas con voluntad decorativa americanista, se suman nuevos manejos técnicos y de resolución de las superficies, a partir de 1919, cuando Federico Lanau se hace cargo de un taller de cerámica mejor equipado, que se inicia con diez alumnos, y pronto suma un curso nocturno. Este artista regresaba de un tiempo de formación europea, en el que también había realizado cursos de cerámica en los centros españoles de Talavera y Manises. El empleo de esmaltes y el predominio de una ornamentación basada en formas animales y vegetales, que incluye en ocasiones figuras humanas, atiende en esa etapa, con cierta ingenuidad, a pautas expresivas de las artes decorativas europeas, en piezas ornamentales o destinadas al equipamiento doméstico. A fines de 1924 el ayudante de Lanau, Vicente Speranza, viaja a España para formarse en la Escuela de Cerámica de Manises, en Valencia. Regresará para hacerse cargo del taller, que había dejado de funcionar. Se vuelve más notoria, en esa etapa, la influencia no solo técnica —visible en los alumnos de Lanau—, sino también decorativa de la cerámica española, con un destaque del tratamiento de las superficies, resueltas en un exclusivo juego de texturas, con una mayor intensidad del color.

Algunos artistas incluyen a la cerámica entre sus técnicas expresivas. Uno de los primeros es Carlos Castellanos, quien, en su estadía europea, a partir de 1916, realiza cerámicas y tapices con temas indígenas y mitológicos. En el conjunto de técnicas de arte aplicado que se maneja en el Taller Torres García (TTG) se encuentra primero la decoración y luego la producción cerámica. Comienzan por pintar diseños constructivistas en piezas ya elaboradas, y pasan a dar forma ellos mismos al barro, incluso antes de conseguir un horno, a fines de los años cuarenta.³ Gonzalo Fonseca y José Collell son quienes procesan un manejo que será característico en esta técnica; el segundo de ellos lo difunde por décadas con su hacer y su docencia en varios puntos del país.⁴ José Gurvich aborda, desde mediados de los años cincuenta, un camino singular, con obras de presencia escultórica, incluso en el pequeño formato.



Luis Mazzei, 1916.



Gonzalo Fonseca. Sin fecha.

1. Sin olvidar la existencia de una producción rudimentaria en algunos de los grupos prehispánicos que habitaron este territorio, ni los testimonios de una elaboración local derivada de técnicas europeas a partir del siglo XVIII.

2. Que realizó, entre otros, *Luis Mazzei*.

3. Se conservan piezas de muchos de los integrantes del TTG.

4. Otros miembros del taller difundieron la técnica a través de su docencia, como Rodolfo Visca, quien dio clases en 1958 en Amigos del Arte de Minas, utilizando un horno construido por su hermano Jorge.

PUSIERON DE ACUERDO A LA TÉCNICA CON EL ARTE, SIN DESATENDER LA HISTORIA LOCAL

En el taller, 1961



En la década de los cincuenta se inicia en Uruguay una práctica muchas veces exclusiva de la cerámica, por parte de artistas que, en general, lo hacen a partir de una formación plástica anterior. La etapa de auge de esta técnica continúa hasta comienzos de los años setenta. El destaque de la producción cerámica tiene que ver con varios realizadores. En 1954 Marco López Lomba y Carlos Páez fundan el Taller de Artesanos, al que se acercan otros ceramistas. López Lomba incide con su producción y docencia en una línea técnica y expresiva vinculada a la realización de piezas utilitarias y el empleo de esmaltes. Carlos Caffera y Duncan Quintela, que fueron sus alumnos, serán responsables de la formación de numerosos ceramistas.⁵ Jaime Nowinski comienza por ser pintor, y se dedica a la cerámica a partir de 1957, después de viajes por América que definen esa vocación. Influyen entre tanto muestras llegadas desde el exterior, y la presencia de algunos extranjeros, como el escultor colombiano Guillermo Botero,⁶ que incorpora piezas cerámicas a la arquitectura, o el ceramista checo Juan Carlos Heller que llega a Uruguay a principios de los cincuenta. Este último artista realiza una extensa actividad docente, y tiene como alumno a Enrique Silveira, que comenzará a trabajar en equipo con Jorge Abbondanza desde 1956.

La jerarquización de la actividad de los ceramistas tiene un episodio particularmente significativo, la muestra *Cerámica y anticerámica* de 1964, en el Centro de Artes y Letras de *El País*. Ocurre en una etapa de auge, en el arte nacional, del conjunto de las técnicas artesanales, que encuentran su espacio en certámenes y galerías, y sus propios ámbitos de difusión, como la Bienal Internacional de Artes Aplicadas del Uruguay, en sus ediciones de 1965 y 1967.[•]

En casa, 1960



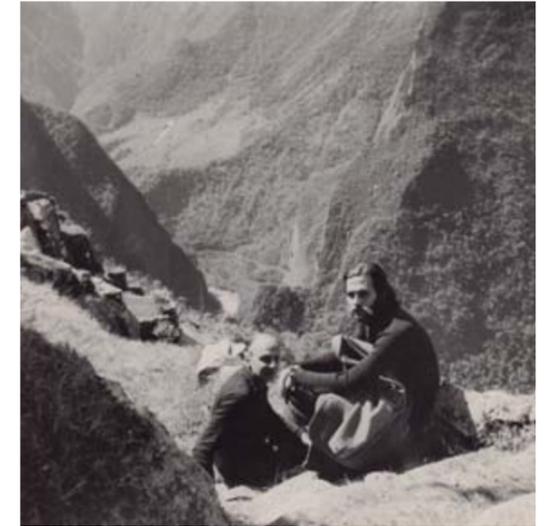
5. En el interior se destacaban entre tanto la actividad de Tomás Cacheiro en Treinta y Tres y la influencia docente de Alvar Colombo en Paysandú.

6. Botero reside en el Uruguay entre 1944 y 1961. Uno de sus trabajos de mayor entidad es una gran obra mural en el espacio de acceso del viejo edificio del Aeropuerto Nacional de Carrasco. Las piezas que lo conformaban fueron retiradas en los primeros años de la dictadura, y no pudieron ser ubicadas después.

En Londres, 1964



En Machu Picchu, 1971



Silveira y Abbondanza mostraron por primera vez, en 1960, sus piezas en cerámica.¹ No llegué a ver su exposición particular en el Centro de Artes y Letras, tampoco estuve en *Cerámica y anticerámica*. Visité las ferias que se hicieron en la Plaza Libertad, y seguí desde entonces todos los tiempos de la obra que realizaron en conjunto. Mis primeros años de actividad crítica comenzaron en 1967 y terminaron con la clausura de *El Popular*, diario en el que escribía; no tuve —o no busqué— hasta el final de la dictadura otro medio en el cual difundir mis opiniones.² Conocí en esos años a Abbondanza, y compartí con él algunos espacios de análisis y decisión —léanse jurados— durante y sobre todo después de esa etapa.³ Él me hizo, entonces, comentarios e incluso ofertas laborales, que tomé como un reconocimiento a mi actividad. Fueron Silveira y Abbondanza los que me propusieron hacerme cargo de estos textos, que intentan dar cuenta de su trayectoria, a través de diversas designaciones. Me apoyé en aquel recorrido visual previo de su producción artística. También en visitas recientes a su casa, durante las cuales hablamos de los tiempos y motivos de su trabajo. Pude ver las obras que conservan y, entre ellas, aquellas que forman parte de la donación que decidieron hacer al Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV).⁴

Sucede que necesito precisar(me) desde donde escribo, y ubicar al mismo tiempo lo que me aportaron las diferentes conversaciones, más todo el material puesto a mi disposición, para llegar a un texto analítico en el cual evoque mis experiencias pasadas, y vuelva a situar, desde el presente, el aporte de estos dos artistas.⁵ En catálogos y entrevistas aparecen declaraciones de ambos realizadores que van pautando la evolución de su trabajo en relación con los objetivos artísticos

1. Yo estaba cursando el 2.º año de Preparatorios de Arquitectura, ya tenía claro que lo que más me interesaba era el ARTE, y me preparaba a conocer más el arte uruguayo reciente, del que tenía una visión fragmentaria. Sabía más del arte europeo, al que me había acercado desde niña, en sucesivas visitas a mi familia francesa.

2. Salvo lo publicado en esos años por Club de Grabado, donde pasé a ser la redactora «oficial» de la institución. En realidad, Abbondanza me ofreció entonces un espacio, que no pude aceptar, por razones «históricas» probablemente discutibles desde esta distancia.

3. Jorge, que incluso habla como yo quisiera escribir. Un «Jorge sin par», que debería tomar como tema de algún otro escrito, con ese mismo título que él puso a un texto sobre Hilda López, en un catálogo que compartimos.

4. Me llegaron también, en estos meses, los textos previos y el trabajo de investigación acerca de nuestra cerámica, inédito, de Alexandra Nóvoa. Trabajé con ella en el Museo de Arte Precolombino e Indígena (mapi), en mis años de dirección. Estaba terminando entonces su licenciatura de historia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Era también ceramista y fotógrafa. Logramos realizar entonces, en varios temas, un intercambio de ida y vuelta. En relación con su tío, Leopoldo Nóvoa —otro trabajo de investigación que ella había realizado—, cuando yo preparaba una exposición retrospectiva sobre la presencia y obra de este artista en su tiempo de vida en Uruguay. Acerca también del proceso de la actividad cerámica en Uruguay, en el que ella estaba trabajando y yo había investigado. Cuando le hablé de esta donación de SyA, me envió los archivos de todo lo que tenía registrado.

5. Con una inquietante tendencia a contar también mi historia. Nunca me consideré una «crítica de arte», sino una —relativamente frustrada— investigadora (y degustadora consecuente) del arte en general, y del uruguayo en particular. Los tiempos de dictadura y las carencias posteriores de la presencia del arte nacional como sujeto de investigación en nuestra Universidad me obligaron —teniendo en mi haber un pasaje previo por el Instituto de Historia (iha) de la Facultad de Arquitectura— a ser una investigadora independiente del arte uruguayo, sin tiempo ya —ni ganas— de ubicarse como «académica».



Con Guma Zorrilla, Nora Giometti, Juan Storm, Elena Mañé, Blanca Lettieri, 1983



Karlen Gugelmeier 1983

y los logros técnicos, y me han permitido situar modificaciones relativas en su producción y actividades —apoyados en el tema de las variaciones en el mercado, por ejemplo—, así como sus momentos de ensayos y cambios, y el proceso basado en meditaciones razones —afectivas y conceptuales— que los lleva a un cambio radical en las formas y técnicas de su hacer. Sus propios textos marcan con precisión los motivos y características de los sucesivos tiempos de sus realizaciones cerámicas, el de sus «objetos utilitarios» en sus inicios y en su evolución, el de las obras murales —significativas, en su corta duración— y el de la serie de instalaciones, de una extensa tercera etapa, que también los ubica en el espacio urbano.

Mi recorrido reciente por esos textos críticos y «catálogos»⁶ me llevó a tomar más en cuenta un relato paralelo que ellos han venido haciendo en relación con el Uruguay en el que fueron trabajando, y los intereses y posibilidades de ese «público» para el cual produjeron sus obras.

Señala Abbondanza que «En los años cincuenta [creíamos] en la eternidad de un país próspero y el futuro que tenían todos los emprendimientos».⁷ Recuerdan entonces los años en que eran muchos los que llegaban al taller para comprar obras, entre ellos unos cuantos profesores de Secundaria o estudiantes de Arquitectura. «Hubo épocas variadas. En algunas trabajábamos para exposiciones, o envíos al exterior, y en otras hacíamos una cerámica que se vendía en el mercado montevideano. Un poco en la línea de los ceramistas más veteranos de Inglaterra, que hacen lo que ellos llaman las piezas individuales, para muestras y acontecimientos muy paquetes, y por otro lado le venden a los bazares y a las grandes casas de Londres la producción en serie.»⁸

Asumir las características formales y técnicas de sus obras más recientes implicó un proceso, hasta que se decidieron a trabajar «con una cerámica superficialmente empobrecida, una cerámica simplemente bizcochada, sin esmaltes, una cerámica de unos 1050 grados y agrupar figuras humanas sobre una gran superficie para componer lo que podríamos llamar un paisaje en el que la gente leyera un par de cosas. Otra etapa de nuestro trabajo, que es la de los últimos treinta años.»⁹

Silveira cuenta, en esas conversaciones, de los logros y dificultades en su tarea de alcanzar los pigmentos adecuados. Me muestra un botellón que está sobre una mesa de mármol vetado, y habla entonces acerca del trabajo que le permitió poner de acuerdo las variantes en los esmaltes del exterior de esa pieza con las diferencias cromáticas de su apoyo. Entiendo que es posible vincular este tema

6. Eso que llamábamos entonces catálogos, un doblado de hojas de mayor consistencia a lo sumo, que los llevó hasta la voluntaria «frugalidad» de circunstancia, en el papel común que acompañó la exposición *La faz de la Tierra*.

7. Cita que tomo de la entrevista realizada a Silveira y Abbondanza por Alexandra Nóvoa en el año 2006, durante el proceso de su investigación.

8. Carlos Reyes, entrevista a Jorge Abbondanza, *El País*, 2015.

9. Alexandra Novoa op. cit.

Con China Zorrilla, Cipe Lincovsky, 1988



Con Antonio Larreta, María Luisa Bemberg, Adolfo Castells, 1988



Con Carlos Pellegrino

de su fervor, y al mismo tiempo el de sus temores, en esa tarea de alguna manera «científica», pero también notoriamente artesanal, con mi necesidad de ubicar ese impulso, que se procesa desde los años cincuenta, en relación a los tiempos de nuestra propia historia artesanal. Es cierto que el período inicial que involucra a Silveira y Abbondanza se ubica ya en el campo del arte, con galerías que lo difunden y también muestran las realizaciones de otros países. Pero es también heredero de lo que aquí pasó desde los años veinte, en los centros de formación y en las realizaciones.¹⁰ Recordemos que la escuela del Círculo Fomento de Bellas Artes había sido destinada, desde su fundación, en 1905, no solo a los llamados «artistas liberales», sino a los realizadores en el campo de las «artes industriales». Que el corto pasaje de Figari por la llamada Escuela de Artes y Oficios no terminó solo con la frustración de sus intenciones. También fue prolongado, de alguna manera, con la significativa presencia de Blanes Viale, que actuó, junto con muchos otros docentes, en la etapa de las Escuelas «de Artes Aplicadas», y de «Industrias Femeninas». Al tiempo que, entre los inmigrantes que llegaron al país durante décadas —antes, durante y después de esos años— y que venían, en general desde España, Francia, y en buena medida de Italia, había numerosos artesanos-artífices que traían una formación desde su país de origen. Puede sumarse a esto la tarea de los gremios locales desde comienzos del siglo veinte, que ubicaban entre sus objetivos el ofrecer espacios destinados al adiestramiento.¹¹ «Interesa destacar la concepción del oficio como arte y empresa a escala familiar que aportan los inmigrantes, y la permanencia de vínculos con sus países de origen, que facilitarían cierta continuidad en la transmisión de técnicas. También el que algunos de estos artesanos tendrán entre sus descendientes a notorios arquitectos», escribí en un texto sobre *Los veinte: el proyecto uruguayo*. Pude agregar después nombres de artistas como Guiscardo Améndola o Dumas Oroño, en relación con similares antecedentes. En el caso de Silveira y Abbondanza, no tengo una información precisa; lo que sí sé es que ellos participaron en una exposición de artistas uruguayos vinculados a Italia. Que el apellido de Abbondanza le llega del sur de Italia y el materno de Silveira viene de Suiza, desde ese Ticino tan significativo en la historia de nuestros constructores. Sin querer establecer con esto ninguna relación de causa y efecto.

10. Ver *Los veinte: el proyecto uruguayo*. Arte y diseño de un imaginario. Exposición y libro-catálogo con textos de treinta especialistas en diversos temas, coordinación general de Gabriel Peluffo y curaduría de Olga Larnaudie. Peluffo escribió entonces acerca de «Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los veinte». Mi escrito se refería a «Una nueva visualidad». Contamos, una vez más, con la colaboración de Jorge Abbondanza para la difusión de ese ambicioso proyecto, que se concretó en el Museo Blanes, en los años 1999 y 2000.

11. En aquel catálogo incluí esta información: «El ejercicio del dibujo era considerado una herramienta fundamental, y el término se empleaba como sinónimo de diseño. Luis Mazzey recibió su primera formación en las clases de dibujo geométrico del Sindicato de Electricistas. La «Sociedad de Resistencia Obreros, Escultores, Moldeadores y Anexos» realizó a partir de 1920, un curso de dibujo y modelado para jóvenes de diversos gremios, y organizó una biblioteca con libros franceses, italianos, alemanes que incluía realizaciones en sus áreas de actividad.»

HISTORIAS PREVIAS

1928 - 1959



Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, 1989

Vuelvo a Silveira cuando evocó que, en París, «estuve mirando mucho la cerámica romana y bustos romanos y entonces pensé que no vale la pena seguir, trabajando con esmaltes, envenenándose, hay que llegar a la esencia de lo que es la cerámica, el barro, solamente la arcilla», y me animaría a ubicar allí un paso inicial en ese proceso de reflexión que los llevó hasta esos objetos y figuras, presentados como instalaciones, en las que se suman y modifican.

También recordamos entonces, los tres, esa idea de un supuesto apagón cultural en el Uruguay de la dictadura. Convinimos en que hubo una etapa de retracción, que dio paso a una actividad que fue creciente y renovadora, en las distintas áreas. En diferentes sectores de este catálogo aparecen ejemplos acerca de la actividad artística, con fechas que precisan su evolución, las cosas que se fueron haciendo en el país, las modificaciones no solo en el hacer, sino también en las formas de exponer. Esas informaciones no refieren solo a Silveira y Abbondanza. Fue un acierto destacable que, a la salida de la dictadura, se agrupara, para la Bienal de San Pablo, a seis artistas que pudieron seguir trabajando en el país. Lo hizo Ángel Kalenberg, y el título de ese conjunto fue «De la materia a las formas, por los elementos».

Dejo para el final un *mea culpa*: también me di cuenta, en este nuevo recorrido, de que algunas veces olvidé la tendencia a manejar en mis opiniones, siempre, los distintos matices, no solo los blancos y los negros, —algo que Amalia Polleri una vez me reprochó ubicándolo como «muy francés»—. Escribí varias veces, en la posdictadura, acerca de lo que llamé «postura combatiente de la cultura» durante ese período.¹² Destaqué en esos textos la desazón de Dumas Oroño, que fue llevado por esos tiempos, y creyó llegar a lo que llamó una «no pintura». Recordé a Hilda López, que hizo públicos en forma intensa los dramas de su gente y su país;¹³ también a Lacy Duarte y a Nelbia Romero, ambas con una exasperación expresiva canalizada en diferentes temáticas. Me referí a muchos otros, entre los cuales no valoré en sus justos términos, como aporte a la historia local, lo que hicieron entonces Silveira y Abbondanza, cuando recurrieron, en general, a una suerte de «humor negro»; sin dejar de lado el rigor expresivo y técnico que ha caracterizado toda su obra.¹⁴



Premio Pedro Figari, Museo Nacional de Artes Visuales, 1999

12. También en un Coloquio de la Cultura, promovido por Cinemateca, en el que participé junto con Hilda López y Amalia Polleri, para analizar aspectos vinculados a las artes visuales. Hablé después de José Wainer, quien había comenzado diciendo que, respecto a la situación de la cultura uruguaya, su postura era la de un doliente.

13. Tomando en cuenta, como todos, las coartadas temáticas necesarias.

14. Martín Arregui escribió, sobre esta etapa de sus obras, que las quería para ilustrar nuestros, entonces futuros, libros de historia.

Enrique Silveira nace en Montevideo, el 9 de setiembre de 1924. Vive desde entonces en la casa familiar de la calle Joaquín Requena, en el Parque Rodó. Recuerda que su padre los llevaba muchos domingos a un paseo que incluía la visita al Museo Nacional. Al terminar su educación formal, ya había ubicado su principal interés, que era la práctica de la cerámica. Piensa buscar un espacio de formación en Buenos Aires, cuando se encuentra, en una galería de Montevideo, con una exposición de Juan Carlos Heller,¹ y decide ir a las clases que este ceramista está dando en el taller de Enzo Kabregú. Continúa un corto tiempo su aprendizaje con Heller; este le invita incluso a trabajar con él. Silveira tiene un hermano que es también artista —pintor y dibujante— con premios en Salones Nacionales, y una hermana que, al ayudarlo en la compra de un horno, le permite llevar el taller a su casa, a partir de 1952. Realiza en ese período sus primeras cerámicas, con una inclinación escultórica. Se inquieta por las características de los esmaltes, que despiertan un interés por investigar, que se volverá prioritario para su manejo expresivo. En 1955 participa, con algunas de sus piezas iniciales, en un salón de cerámica de la Galería Sureña. En 1956, Jorge Abbondanza llega, como alumno, a su taller. Comienzan pronto a trabajar en equipo.

Jorge Abbondanza nace en Montevideo, el 6 de marzo 1936. Vive primero en el Cordón, y la familia se muda después a Pocitos. Tiene una hermana mayor y otra bastante menor. Su madre, Ana María Mendaro, practica el arte textil.² Participa con sus tapices en numerosas exposiciones, en las que coincide a veces con su hijo Jorge.

Abbondanza estudia en el Liceo Zorrilla, del que egresa como bachiller en abogacía. Asiste al Instituto de Investigaciones Históricas y a la Licenciatura de Estética de la Facultad de Humanidades. También concurre a clases de pintura y dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes.³



1. Ceramista de origen húngaro, nacido en Checoslovaquia, en 1920, llega al Uruguay en los años 50.

2. Comenzó como alumna de Cecilia Brugnini.

3. En 1954 comienza su actividad de periodista en *El Bien Público*, en la página de espectáculos. Tiene a su cargo, entre 1956 y 1964, la sección cinematográfica de *El Ciudadano*. En 1965, ingresa a la página de Espectáculos de *El País* y comienza a dirigirla en 1966. Su actividad como crítico cinematográfico y teatral, su inserción en distintos aspectos de la actividad plástica —acerca de la cual escribe, participa en jurados, promueve o colabora con numerosas actividades, como sucede en las otras áreas en que ejerce la crítica— hacen de él, a lo largo de todas estas décadas, una figura fundamental de la cultura artística uruguaya, que ha sumado el rigor a su reconocida generosidad. Esta es, de alguna manera, otra historia, que desborda ampliamente la razón de ser de esta publicación.

PRIMERA ÉPOCA, 1960 - 1965⁴

Después de hacer su primera muestra personal en Galería Druillet, en noviembre de 1960, de interesarse en la organización y participar al año siguiente en un Salón de Cerámica, en Galería Americana, exponen sus «objetos utilitarios», en el mes de diciembre de 1962, en el Centro de Artes y Letras de *El País*, un espacio dirigido por María Luisa Torrens.⁵ Incluyen en el catálogo un texto firmado, que tiene que ver con sus objetivos como ceramistas. Sus obras forman parte, en esos años, de algunas muestras colectivas, en Montevideo y Punta del Este.

En el verano de los años 1962, 63 y 64, el Centro de Artes y Letras se extiende a la Plaza Libertad, en las llamadas Ferias Nacionales de Artes Plásticas. Silveira y Abbondanza participan, junto con numerosos artistas, que llevan allí sus obras, en las más diversas técnicas e incluso formatos.⁶ Comentan que fueron días de muchísimo trabajo, en los que tenían que volver al taller para reponer piezas, mientras que el público continuaba comprándolas.⁷

La presencia, entre tanto, de las que aparecían en muchos textos como artes decorativas, aplicadas, derivadas⁸ vuelve notoria la irrupción, desde los años 50, de estas técnicas que conquistan un nuevo espacio en el arte uruguayo, junto con las todavía ubicadas, a nivel oficial, como las Bellas Artes, y las que empiezan a denominarse Artes Nuevas.⁹

En 1964 una exposición, que Torrens llama *Cerámica y anticerámica*, logra, a través de los siete artistas convocados,¹⁰ una nueva visibilidad para la práctica de ese sector técnico, que se estaba extendiendo desde unos cuantos años antes. La propuesta se ubica en el contexto de una consideración del «arte como espectáculo».¹¹ Se organiza en dos sectores en principio complementarios —el de la cerámica y el de la anticerámica—. El equipo «técnico» convocado cuenta con otras figuras del arte: Espínola Gómez diseña el catálogo,¹² Hilda López colabora con una intervención musical y participa en el montaje,¹³ Ernesto Cristiani y Ruisdael Suárez diseñan el afiche.

-
- En el catálogo de su exposición en 1980, junto con Águeda Dicanero, ubican así esta etapa de su trabajo.
 - El Centro de Artes y Letras fue inaugurado en julio de 1958, en la planta baja de una edificación con frente hacia la Plaza Libertad, «reciclada» por los arqs. De los Campos, Puente y Tournier. La nueva institución tuvo que ver, primero, con un acuerdo de *El País* con los hermanos Carlos y Jorge Páez, y pronto quedó bajo la dirección de María Luisa Torrens, como un espacio de extensión de ese diario.
 - La Feria Nacional de Libros y Grabado, liderada durante décadas por Nancy Bacelo, había comenzado a convocar a algunos artistas, desde sus primeras ediciones —a partir de 1958— en el atrio inconcluso de la Intendencia montevi-deana.
 - Las Ferias incluían un sistema de financiamiento entonces inusual.
 - Y bien podrían haber sido llamadas, ya entonces, artesanías artísticas o, simplemente, artesanías, como lo hacen en esos años los propios involucrados.
 - Que fueron aceptadas primero en el Salón Municipal.
 - Carlos Cafferla, José Collell, Marco López Lomba, Jaime Nowinski, Duncan Quintela, Enrique Silveira y Jorge Abbondanza.
 - Torrens realizó, a escala nacional y regional, un valioso aporte, al crear nuevos espacios de difusión y reconoci-miento del arte uruguayo, en sus distintas áreas. Recordamos con agradecimiento y afecto su actuación, y nos importa destacar su capacidad mediática, que la lleva a ubicar, a través de formulaciones tan atractivas como —entonces— sorprendentes, los nuevos fenómenos del arte. No lo hizo seguramente sola, lo bueno es que supo escuchar. Manejó por muchos años una importante cuota de poder y la utilizó —a su manera— en forma abierta y solidaria.

12. Carlos Cafferla recuerda la propuesta de un catálogo alargado y de forma ovalada, con un círculo central agujereado, y bordeado de flechas negras, que sugieren el movimiento de un torno de cerámica No pudo imprimirse respetando todas las características de ese diseño.

13. Torrens ubica como música experimental basada en los ruidos de un taller de cerámica, la que aportó Hilda López. Ella obtuvo en realidad esas resonancias —recuerda Abbondanza— utilizando las cuerdas y la caja exterior de su piano. En el caso del montaje, la información que nos llegó de Carlos Cafferla fue que ambos rodearon con alambres sus piezas en la exhibición.

CITAS QUE FIGURAN EN CATÁLOGOS DE SILVEIRA Y ABBONDANZA

«La producción de S. y A. sigue de cerca los modelos de la cerámica nórdica, y puede afrontar dignamente esa vinculación. Por ello, aun cuando no se plantee aquí la expresividad destacada que proporciona tradicionalmente la artesanía, su obra es importante como directiva para diseñadores tradicionales.»

Celina Rolleri López, 1960

«Inician su carrera ligados a las experiencias de los ceramistas nórdicos, con preponderancia de formas depuradas. Hoy nos enfrentan a piezas que sorprenden por la plenitud de sus volúmenes, la síntesis entre color, forma y decoración.»

María Luisa Torrens, 1964

CRÍTICAS E INFORMACIONES

«... Fue Enrique Silveira quien empezó la tarea. Hace unos seis años, después de asistir unos meses a las clases del ceramista Heller, trabajó él mismo en su formación posterior. Con un montón de libros, en todos los idiomas, leyendo hasta el sueco, con ayuda de amigos y un diccionario, se puso a descubrir ese mundo complicado y esquivo, que tanto lo atraía. Sus experiencias con los esmaltes fueron múltiples, extrajo datos de las fórmulas que contenían las obras consultadas, y fue obteniendo distintas calidades. Al fin llegó a producir una serie de tipos de esmalte de creación propia [...] En medio de esta búsqueda Jorge Abbondanza apareció en escena [...] La condición de utilitaria de la cerámica en la actualidad la lleva de nuevo a sus orígenes [...] Así aplican su imaginación creadora también a piezas como juegos de té, café, vasos, platos, cazuelas [...] Nos explican que el de ellos es un trabajo de paciencia [...] Una fórmula de esmalte, un tono, pueden exigir numerosas pruebas...».

Adda Laguardia, 1960 [FRAGMENTO]

«... La denominación de *Cerámica y Anticerámica* alude a dos zonas complementarias de la muestra. Canaliza la Anticerámica toda la libertad creadora del ceramista capaz de expresarse con el material cerámico a través de formas que están más allá de toda funcionalidad. En un momento histórico en que la transformación radical del lenguaje plástico ha borrado y fundido los límites entre las distintas modalidades expresivas, pintura, escultura y artes derivadas, el ceramista reclama sus derechos de autoexpresión, incursionando en el terreno escultórico, con elementos que le pertenecen y obteniendo formas de singular calidad...»

María Luisa Torrens, 1964 [FRAGMENTO]

Cerca de 1960



Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

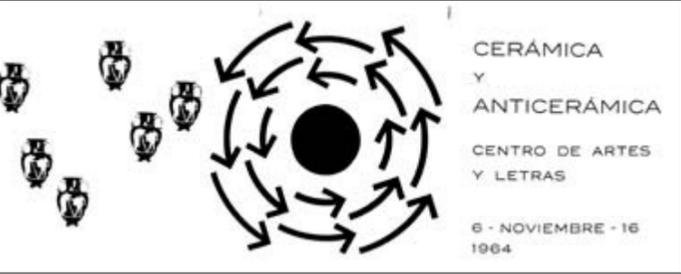
Silveira y Abbondanza también viajan también en 1964, durante varios meses, con una beca del Instituto de Cultura Hispánica. Visitan entonces Francia, Italia, Holanda, Bélgica, Inglaterra y España.¹⁴ Están presentes cuando se inaugura, en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, una exposición en conmemoración del Bicentenario del nacimiento de José Artigas, organizada por la Embajada uruguayaya.¹⁵ Integran ese mismo año un envío destinado a formar parte del acervo del Civic Museum de Montevideo, Minnesota, Estados Unidos. El tiempo les alcanza para mostrar sus obras, a su regreso, en el Taller de Artes Plásticas del Centro Rodó, en Rivera.¹⁶

A comienzos de 1965 participan, en el Edificio Santos Dumont de Punta del Este, de una muestra de pintura, dibujo, grabado, escultura y artesanía, reunida por el galerista Enrique Gómez. Dividida en trece etapas, convoca a artistas nacionales y de la región; y es presentada por el Centro de Artes y Letras de Punta del Este y Amigos del Arte de Montevideo. Figuran por la artesanía los dúos Piria-Jaureguy y Silveira-Abbondanza, junto con los talleres Mirada, Montevideo y Sótano Sur. Ese mismo año se realiza en Punta del Este, la llamada Primera Bienal Internacional de Artes Aplicadas, en la que forman parte del envío nacional. Son invitados a exponer, en representación de Uruguay, en una muestra internacional de Smithsonian Institution de Washington D. C., en Estados Unidos. Llevan entre tanto una exposición personal a Estudio 2, de Salto.

-
- En una entrevista destacan, en especial, en el caso de la cerámica, la visita a Londres, y lo que vieron en el British Museum.

15. Son once pintores (con Amalia Nieto, como única mujer), y tres ceramistas, Silveira, Abbondanza y Mercedes Pons, hija del embajador uruguayo.

16. Rivera y Salto fueron entonces dos centros de actividad artística, gracias a la presencia de Osmar Santos en Rivera, y a la iniciativa de César Rodríguez Musmanno con su Estudio 2, en Salto. Rodríguez Musmanno, arquitecto y artista visual, había participado antes en ese fenómeno cultural que representó el Centro Horacio Quiroga con su taller Figari, una iniciativa de Enrique Amorim, en los años 40.



Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.



Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

«... En el conjunto se destaca en primer término el equipo integrado por Silveira y Abbondanza [...] Porque son modernos e inteligentes, desconfían de la simple experiencia sensorial, la que puede extraerse de una textura abundante de las superficies, corrigiéndola con el ejercicio de la especulación mental. Sí desconfían del color y eligen gamas monocordes, en las que domina siempre una forma circular, ovalada o en huso que se desarrolla, creciendo o disminuyendo...»

María Luisa Torrens, 1965 [FRAGMENTO]

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

Cerámica y Anticerámica, 1964. Museo de Arte y Artesanía, Montevideo.

UNA ETAPA DE CAMBIOS Y RECONOCIMIENTOS, 1966 - 1981

Realizan una serie de exposiciones personales, en espacios compartidos con otros artistas; la primera, en Montevideo, y en 1966, cuando exhiben sus cerámicas junto con el trabajo textil de Ifigenia Torres. Otras dos serán en 1968, y en Punta del Este, donde exponen junto a Deliotti y Drangosh en el Hotel Casino San Rafael, y a Vicente Martín en la Agencia de *El País*.

La Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) convoca, en 1966, a un primer Salón Nacional de Artes Aplicadas, en el que reciben una Mención honorífica.¹⁷ En 1967, la nueva CNBA, recién integrada, anuncia cambios en el Salón Nacional.¹⁸ Silveira y Abbondanza obtienen un Premio adquisición en el XV Salón Municipal de Artes Plásticas, que ya incluía a las artesanías, y había recibido ese año a las «artes nuevas».¹⁹ Presentan al renovado XXXI Salón Nacional una obra mural. Realizan ese mismo año un mural para la Agencia Cordón del Banco Comercial.²⁰

Un envío de *Artesanía uruguaya* a la República Democrática Alemana, organizado por la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC), los incluye entre los seis ceramistas, que exponen primero en el Banco La Caja Obrera, junto con fotógrafos, orfebres y artistas textiles.

En 1968 participan de la feria de artes visuales que se realiza esta vez en el Subte Municipal. El departamento cultural del Banco la Caja Obrera vuelve a mostrar ese año una selección de artesanía uruguaya, que incluye otro rubro —el vidrio— y más representantes. Silveira y Abbondanza logran un premio adquisición en el XXXII Salón Nacional de Artes Plásticas, con una pieza mural que pasa a integrar el acervo del Museo Nacional.

En 1969 la obra mural distinguida en el Salón Nacional 1968 se exhibe, junto con la de otros premiados en diferentes salones, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En esos años, vuelven a compartir sala, en 1970 con un ceramista, Duncan Quintela, y en 1971, con la artista textil Ana M.^a M. de Abbondanza, en la Galería Karlen Gugelmeier, en ambos casos. En 1975 coinciden con la dibujante Marta Restuccia en la Galería El Taller, del orfebre Zina Fernández.

En 1971 viajaron al altiplano andino-norte argentino, Bolivia y Perú; en 1973 realizaron, durante cinco meses, un recorrido que empieza en Estados Unidos, continúa en Inglaterra —como invitados del British Council—, los lleva a Francia y luego a Italia —con una beca del Instituto Italiano de

17. Un primer reconocimiento de esas técnicas, con un salón diferenciado. Reciben un diploma firmado por Juan Pivel Devoto, ministro de Educación y Previsión Social —eran tiempos de blancos, en un gobierno colegiado— y Carlos Herrera Mac Lean, presidente de la CNBA.

18. La integran Barcala, Cabrera, Kalenberg y la preside Julio M. a Sanguinetti. Anuncian que quieren «Tonificar el Salón Nacional de Bellas Artes», con un criterio de contemporaneidad. Piensan alcanzar «no un arte oficial, sino una política cultural». El salón tendrá desde ese año premios equivalentes, por los que pueden competir las «artes decorativas» y la fotografía.

19. Esta cerámica integra el acervo del Museo Blanes.

20. Durará poco, en esos años de movilizaciones y represión, y en esa zona agitada de Montevideo.

CITAS QUE FIGURAN EN CATÁLOGOS DE SILVEIRA Y ABBONDANZA

«Al apoyarse en un esquema mural y buscar una composición cromática, se aproximan a la pintura. Pero el espesor de la materia y su propia fuerza experimental los acerca a la escultura.»

María Freire, 1968



TIRO AL BLANCO. De abajo hacia arriba: izq. Ana Ma. M. de Abbondanza, Jean Pradier, Miguel Battagazzore. Centro, Nelson Di Maggio. Der. Águeda Dicancro, Jorge Abbondanza, Enrique Silveira y Osvaldo Reyno.

«Se permiten sutiles variantes en el diseño, manteniendo una característica insoslayable: la pureza abstracta de la forma y la limpidez de líneas y volúmenes en correspondencia con el espacio contenido. Una expresión donde la tierra y el fuego aparecen dominados, consiguiendo armonías tensas, como adivinadas antes de la cocción.»

Nelson Di Maggio, 1970

«El camino de S. y A. desde la vasija hasta la gran obra de aplicación mural indica antes que nada una disponibilidad expresiva y un impulso por cierto insólitos en el medio artesanal uruguayo.»

José Pedro Argul, 1975

CRÍTICAS E INFORMACIONES

«... Tal parece que los colores y texturas brotaran de las entrañas del material, como si las piezas fueran generadas por geología o por fuerzas de la naturaleza, sin agregaciones adjetivas. Incluso en las piezas que tienen en la parte interna un tratamiento diferente al de la exterior, el límite entre ambas está resuelto o con una línea física acusada, estructural, o con delicados “pasajes” donde se funden deliberadamente los pigmentos...»

Daniel Heide, 1970 [FRAGMENTO]

«... El visitante penetra en una ambientación donde el blanco constituye el factor dominante. Desde sus orígenes, los hombres y los artistas han utilizado el blanco como un elemento altamente simbólico [...] los participantes de *Tiro al blanco*, al desprenderse de todos los atributos de sensoriales y adjetivos, sometidos a la obstinada disciplina del pensar y el hacer, crean un nuevo espacio cargado de insospechadas resonancias. El rigor recorre las cerámicas de Enrique Silveira y Jorge Abbondanza, se detiene en los relieves de Miguel Battagazzore, atraviesa la urdimbre de los tapices de Ana M. de Abbondanza, agita los vidrios de Águeda Dicancro, se prolonga en la ambientación sonora de Carlos Pellegrino, y asume su formulación última en el montaje de Osvaldo Reyno...»

Nelson Di Maggio, 1976 [FRAGMENTO]



Tiro al blanco



Envío al 1er Encuentro de Arte Aplicado, 1977



En casa, 1960



Marta Restuccia, 1975. Tintas sobre papel



En la galería K.G, 1983. De izq. a der. Carlos Torres, Karlen Gugelmeier, Jorge Abbondanza y Enrique Silveira

Cultura— y sigue después hacia Alemania, Austria, Grecia y España.

Nelson Di Maggio inicia, en 1976, su trabajo como director de la galería de la Alianza Francesa con *Tiro al blanco*, una propuesta novedosa en forma y contenido, que involucra —con la premisa del blanco— a varios artistas y sus diversas técnicas: Miguel Battgazore, Águeda Dicancro, Ana M.^a M. de Abbondanza, junto con Silveira-Abbondanza, con Osvaldo Reyno en el montaje y Carlos Pellegrino en la ambientación sonora.

Una comisión liderada por Dumas Oroño convoca, en 1976 y 1977, a dos *Encuentros de Arte Aplicado*, que tienen lugar en la Asociación Cristiana de Jóvenes. El primero es en homenaje a Marcos López Lomba, y el segundo en recuerdo de Ángel Damián. Silveira y Abbondanza participan en ambas exposiciones, que reúnen a artistas textiles, ceramistas y orfebres, junto a obras en calabazas, guampa, madera, metal y vidrio.

En 1978 Silveira y Abbondanza dejan su primer taller, para mudarse a una casa de dos pisos, con un sótano ideal para la realización de su trabajo. Se trasladan solo dos cuadras, en ese trazado en damero, desde la casa de los Silveira, hacia una calle paralela, con un número de puerta par, que difiere en dos cifras del anterior. En ese gran sótano se deciden a enseñar; lo harán por pocos años.²¹ Silveira continúa después con esa tarea, viajando a Trinidad.²²

En 1980 vuelven a exponer en la Galería Karlen Gugelmeier, junto con Águeda Dicancro y Osvaldo Reyno. Realizan allí una experiencia de exhibición de las piezas en cerámica y vidrio, que marca un momento recordable en esos años en que se empezaba a hablar de ambientaciones y pronto de instalaciones. Abbondanza destaca el aporte de Reyno en una entrevista, dice allí: «es un intuitivo, por su vuelo creador, es sin que lo sepa el creador de la escultura aplicada».²³

21. «El ceramista que da clases no es como el pintor. Tiene que cargar el horno con las piezas de los alumnos, prenderlo, cuidarlo todo un día, retocar las piezas si tienen fallas. En esa semana que transcurre entre una visita del alumno y la siguiente, sigue trabajando. Fue viable en una etapa en que nosotros trabajábamos poco en lo nuestro.» (Alexandra Nóvoa, entrevista a Silveira-Abbondanza).

22. Recuerda que asistieron muchísimos alumnos, a los cuales asesoró incluso en el tema de los esmaltes. Cuando dejó de ir quedó un taller equipado.

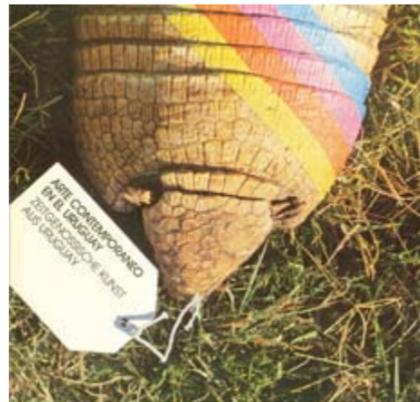
23. El catálogo informa que siete de las piezas presentadas por los ceramistas fueron levantadas al torno por el alfarero Omar Gómez. Un texto periodístico nombra a Carlos Pirelli como colaborador de Reyno.

«... Me seduce la posibilidad de ver la conjunción de los cuatro artistas no como un fenómeno meramente aditivo, sino como una *opera in totum*, en la que cada especialidad (cerámica, vidrio, escultura) aporta sus virtuales niveles de significación propia actualizados por (y en función de) un mismo espacio que es a la vez de armonía y de conflicto, de tensión y de encuentro. Un espacio dinámico pero “uno”. El vidrio, lo metálico, la cerámica, lo escultórico, lo plástico, se conjugan audazmente para engendrar al “evento” [...] Los tres sistemas de los que surgen los tres niveles de la exposición poseen rasgos que los emparentan: la tensión hacia lo volumétrico; lo pirogenético (obvio en la cerámica y el vidrio, palpable como trasfondo original del metal) y la insistencia en los volúmenes y las superficies curvas, mórbidas, geométricas, que incluso las planchas de metal procuran subrayar por medio del tratamiento a que las somete la ondulación. La austeridad y la decantación a la que han accedido no excluyen cierto mórbido sensualismo tanto en lo formal como en lo cromático, logrando piezas en las que la resolución de la boca de algunos cacharros evoca la boca de los peces. Pero es en los aspectos cromáticos y texturales donde pueden advertirse sus logros mejores: superficies muy simples enriquecidas por azules inquietantes; formas tradicionales jerarquizadas por texturas que apelan a la imaginación de restos carbonizados y fosilizados, bruñidos por el tiempo; superficies vibrantes y oxidadas en los tonos de las tierras de que vienen; mezclas de elementos y materiales que a veces producen tersuras aterciopeladas, o burbujeante ebullición de blanco de zinc; formas ya más audaces, exteriormente casi neutras, casi mates (para mejor relieve de lo formal) que descubren la sorpresa de un interior brillante y luminosamente esmaltado en restallantes verdes o tonos acaramelados. Llama la atención cuán poco utilizan las superficies esmaltadas para el exterior de sus piezas, y —en cambio— prefieren las superficies escamosas, coriáceas, “aprosadas”, muy vibradas, por las que la luz no resbala impunemente, sino que revela una riqueza de planos y pequeñas cavidades que le otorgan gran atractivo y sugerencia mayor [...] No es raro encontrar en Silveira y Abbondanza, junto a piezas de inspiración nórdica, formas de inspiración oriental que en su combada elegancia, en su simplicidad, evocan los jarrones chinos *sang de boeuf*, tan próximos a la mentalidad Zen...»

Roberto de Espada, 1980 [FRAGMENTO]



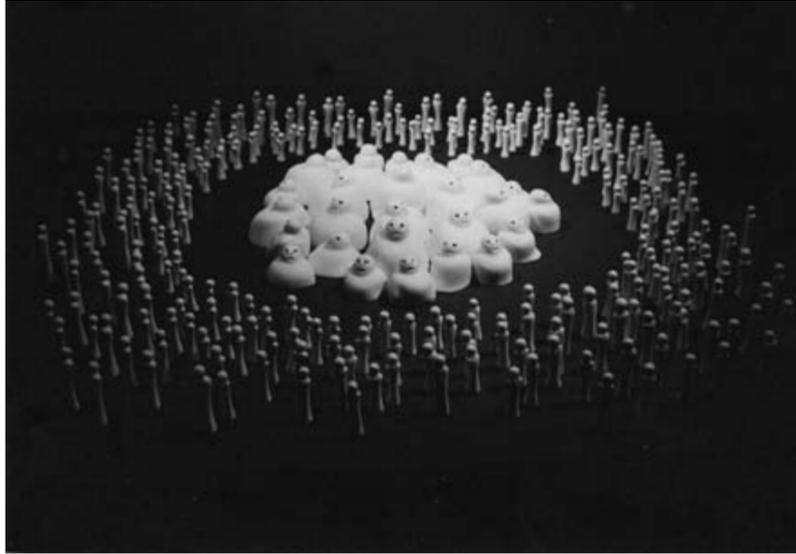
EXPOSICIÓN: Dicancro Silveira y Abbondanza. Galería Karlen Gugelmeier, 1980



Catálogo envío a la RFA, 1982

«... La opción es clara, optan, sin abdicar del antropomorfismo, por la escala de la mano, limitándose a lo que Susanne Langer llama “el espacio del tacto”. La multiplicidad de piezas compuestas hace que la dilatación a que somete este espacio adquiera dimensiones asombrosas, remitiéndose más a expresiones próximas al arte popular que a las de la escultura culta. Nos encontramos pues con un aspecto que emana del mismísimo lenguaje específico de la cerámica, también frecuentado por el arte popular: el procedimiento del vaciado resultante de una mezcla de arcilla y agua (barbotina) en un molde (de yeso) que absorbe el agua de la mezcla, dejando una superficie delgada sobre sus paredes. Pero con Silveira y Abbondanza este procedimiento adquiere una dimensión inédita, ya que estas piezas recién extraídas del molde, todavía maleables, son sometidas a modificaciones, deformaciones, mutilaciones, introduciendo en ellas una dimensión gestual y temporal que tiene ineludiblemente la referencia obligada a esa pieza matriz que sale del molde o vaciado. Sólo por la acción particular que se le ejerce se convierte en única. Recién después de este proceso se somete a las piezas a la cocción definitiva. Metáfora sin par de la condición humana entre lo colectivo y lo individual [...] Técnicamente sólo queda lo esencial, las formas desnudas, simplemente bizcochadas sin que las altere ningún proceso posterior de esmaltado, engobe o decoración pintada. Hay una exclusión drástica de todo fetichismo matérico que pudiera atentar contra la captación lisa y llana de la luz, haciendo de esta el factor unificador primordial de un conjunto compositivo de índole esencialmente analítica. Por lo mismo no resulta en manera alguna adjetiva la presencia de un especialista responsable de su iluminación...»

Miguel Battgazore, 1983 [FRAGMENTO]



Un pueblo rodeado, Karlen Gugelmeier 1983

UN NUEVO RUMBO, 1982-AÑOS 2000

En 1982 forman parte de un envío a la República Federal de Alemania, *Arte contemporáneo del Uruguay*, organizado por el MNAV. Una selección heterogénea, y exclusivamente masculina, en la cual Cuneo y Carlos González —ya fallecidos— ingresan al área de la contemporaneidad.²⁴

En 1983 una muestra, que llaman *La faz de la Tierra*, presenta su nueva etapa de trabajo, mientras una simple hoja de papel, en la que figuran varias citas,²⁵ y un texto de los mismos artistas, que ubica las razones de su cambio, les sirve de catálogo.²⁶

En 1984 exponen en la *Muestra por las libertades*. Abbondanza integra, junto con otras figuras de la plástica, el grupo que la convoca junto con la Comisión de Cultura de AEBU.²⁷ En ocho salas de exhibición, se presentan las obras de artistas que están en el país, y las de aquellos que se encuentran en el exterior, junto con las de artistas fallecidos, aportadas por sus familias.

En 1985 integran el envío uruguayo a la XXX Biental de San Pablo, junto con Wifredo Díaz Valdéz, Águeda Dicancro, Hugo Nantes y Nelson Ramos. Será expuesto el año siguiente, en el MNAV de Montevideo.²⁸

En 1992 exhiben sus obras en la exposición Arte BA, del Centro Recoleta, en Buenos Aires, y en la muestra continental *Barro de América*, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, organizada por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela, con curaduría y textos de Roberto Guevara, fundador del Museo del Barro de Caracas.

24. En el catálogo, con diseño atractivo y ágil de Fernando Álvarez Cozzi, y una tapa singular que este propone junto con Espinola Gómez. Figuran allí cinco de sus nuevas instalaciones.

25. Frases de L. Buñuel, G. Gasparini, L. Goldman y J. Torres García.

26. La exposición fue iluminada por Carlos Torres.

27. También estaban Hugo Aliés, Germán Cabrera, José Cardozo, Lacy Duarte, Oscar Ferrando, Olga Larnaudie, Clemente Padín, Octavio Podestá y Nelbia Romero.

28. Se trata de un envío valioso, que coincide con los tiempos que vive el país.

CITAS QUE FIGURAN EN CATÁLOGOS DE SILVEIRA Y ABBONDANZA

«La idea fundamental estaba en dos series de blancos cacharros de arcilla que, según el recorrido de la mirada del espectador, parecían derretirse o levantarse en un fascinante juego de metamorfosis... Esos desdoblamientos encadenados como imágenes holográficas serían retomados posteriormente con botellones que se desploman como una escultura *soft*. A partir de esa fecha, la propuesta de Silveira y Abbondanza se enriquece en una dimensión inusitada: pasa de la abstracción y de las formas geométricas a la narrativa antropomórfica, con alusiones al mundo circundante, resultando en su momento muy provocativas, porque exorcizaban un pasado terrible y reciente. La recuperación de la arcilla elemental, amasando la materia plástica hasta conseguir una pasta de impalpable suntuosidad, construyendo figuras agrupadas en grandes cantidades fue una vieja tradición oriental. Ese encanto de las formas hechas a mano, pieza a pieza, es el que redescubren estos artistas: la notable capacidad para diseminar ideas, la invención que surge con una aparente espontaneidad son en definitiva una recreación plástica que cuestiona el propio lenguaje cerámico, inaugurando nuevas posibilidades de un arte auténticamente nacional, con firmeza en la investigación y una soberbia madurez técnico expresiva.»

Nelson Di Maggio, c. 1985

«En 1983, Silveira y Abbondanza realizan un viraje conceptual en su producción. Puede verse entonces en esa obra la vicisitud de una fila de cacharros con lectura de orientación abierta para la mirada nunca neutral del espectador, tanto hacia la destrucción como hacia la regeneración. Esa línea de propuestas se ha mantenido luego a través de enriquecedoras variantes, como las series de amplios conjuntos de humanoides, con su manejo antropomórfico de formas simples, de gesto elemental y preciso, donde se amasan con agudeza los avatares de objetos y personajes. A través de ese juego, los dos artistas instalan una visión del hombre y del mundo, de sus conflictos e injusticias, en metáforas de clara y múltiple lectura. Tales posibilidades pueden ir —por cuenta del observador— desde la reflexión acerca de una condición humana inmutable, pasando por la visión histórica y latinoamericana, hasta la evocación de situaciones precisas y nacionales. Entre las mayores virtudes de estas propuestas está la calidad de su inserción en el espacio, como agrupamiento de gran cantidad de piezas que generan y definen su ámbito. La simplicidad formal corre allí admirablemente, junto a la limpieza de lo sugerido y a la austeridad cromática de los conjuntos.»

Olga Larnaudie, c. 1985

CRÍTICAS E INFORMACIONES

«... Anteriormente habían creado piezas de contenido más seductor y menos halagüeño al tacto o la mirada; piezas con una fuerza expresiva mucho más rica e incitante, en las que ya se perfilaba la postura actual de los artistas, me refiero a aquellas en las que cada obra afectaba la apariencia de un *work in progress*, donde, con humor e ironía, mostraban la transformación de un objeto en el espacio, que parecía ablandarse hasta cambiar de aspecto. Ya allí el procedimiento utilizado se limitaba a la arcilla con una cocción “bizcocho” y otra para fijar el color; el blanco que les otorgaba unidad cromática y conceptual. En esas obras los creadores estaban más cerca de una postura escultórica, lisa y llana, que de una postura artesanal...»

Roberto de Espada, 1983 [FRAGMENTO]

«... De tierra. La experiencia de *Enrique Silveira* y *Jorge Abbondanza* es de ceramistas, su materia es la arcilla, y su obra pide ser abordada con la óptica de la cerámica [...] Como la cerámica misma, Silveira y Abbondanza han recorrido un camino que va de las formas utilitarias (vasijas) a las formas simbólicas (*La faz de la Tierra*) pasando por *Hundimientos*, series que se ubican en la frontera útil/inútil [...] S. y A. proponen la cerámica para la representación humana. Pequeñas figuras, de diferente tamaño, deliberadamente despersonalizadas (desde el punto de vista plástico carecen de cualidades relevantes), forman parte de conjuntos integrados por centenares de piezas cada uno. [...] En ellas se advierten densidades y dispersiones, diversidad de orientaciones en el espacio. Según la dirección de la lectura, las formas se agachan, volviendo a la condición de cuadrúpedos, o se yerguen, asumiendo su humanidad. Cerámica bizcochada, unificada de color y textura, con una notoria simplificación de las formas —hechas a mano, una a una— obligan a que se lea el conjunto, la totalidad: las partes se subsumen al todo. ¿Metáfora de la realidad social? ¿El ser aprisionado por el contexto colectivo? ¿O liberándose de él?»

Ángel Kalenberg, 1985 [FRAGMENTO]

«Que nuestro país haya sido representado en la última Biental de San Pablo, entre otros envíos, por los grupos escultóricos de este dúo de ceramistas, es un doble y justo acierto [...] Por una vez para “entender” todo lo que estas obras dicen y proponen, no es necesario saber nada. Sólo hay que ser uruguayo y haber vivido en este país. Eso, de por sí, no es poco mérito [...] los trabajos de Silveira y Abbondanza testimonian inequívocamente que en este país pasó algo, y muy serio [...] Los grupos que se enviaron a San Pablo, y que ahora se exponen en el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, son seis, algunos integrados por varios cientos de sencillas y elocuentes figuras, donde pueden leerse linealmente los avatares de ese drama que nos tocó en desgracia [...] Tal vez merecieran ilustrar, en aquellos textos de historia que sobrevendrán, aquel Naufragio Colectivo —nombre de uno de los grupos— que tanto arrastró...»

Martín Arregui, 1986 [FRAGMENTO]



Karlen Gugelmeier, 1983



Con Águeda Dicancro, 1980



En la Biental de San Pablo, 1985



“Cilindro declinante”, 1988
Cerámica en bizcocho natural, acervo BCU

En 1996 llevan al cemento una de sus obras, *Desterrando*, que se emplaza en el Parque de Esculturas, frente al Edificio Libertad. Este proyecto, de los arqs. Benech y Danza, implanta las piezas en un entorno vegetal de plantas indígenas, con una adecuada iluminación nocturna, que incluye el monumento a Luis Batlle Berres, de Fresnedo Siri. Silveira y Abbondanza diseñan esta pieza en hormigón, y recurren para su ejecución al taller de Miguel Ángel Umpiérrez, quien está entonces a cargo de la restauración de esculturas del Taller de Restauración del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación.

En 1999 reciben, en su 5.ª edición, el Premio Figari a la trayectoria, junto con Cecilia Brugnini, Wifredo Díaz Valdéz, Águeda Dicancro y Antonio Frasconi. El premio es otorgado, con una exposición, en el mnav. El acervo del Banco Central del Uruguay incluye desde el año siguiente²⁹ una pieza de su «serie de objetos humanoides», cerámica bizcochada con laca negra. Ya figuraba en esa colección un “Cilindro declarante”, cerámica en bizcocho natural, de 1988.

En los años 2000, dos de sus obras del último período se incorporan a la exposición permanente del MNAV, que ya exhibía el premio que habían conquistado en un Salón Nacional. El acervo de este museo se enriquece en el 2017, con su donación, integrada por obras de sus diversas etapas, que se exhibe en el mes de agosto. •

29. Una contraparte habitual, que figura en el reglamento de los Premios Figari.

«... S. y A. retoman la idea del ciclo “vital” de las formas, en una posible lectura abierta hacia la destrucción o la creación, en “altibajos”. Sus escenificaciones, de fuerte presencia espacial, coherentes con la exposición de principios que realizaron en 1983 para la muestra *La faz de la Tierra*, surgen de una opción marcada por las circunstancias históricas que vivía el país. La parquedad de recursos colabora en la potencia del resultado...»

Olga Larnaudie, 1986 [FRAGMENTO]

«*Desterrando* de Enrique Silveira y Jorge Abbondanza responde a la estética de la serie *La faz de la Tierra* iniciada en 1982. De voluntario ascetismo, es una versión en hormigón de sus obras en bizcocho sin esmaltar. A través de formas humanoides sin rasgos en sus rostros que se hunden en la tierra o se levantan (de acuerdo con las lecturas posibles) Abbondanza y Silveira abordan el tiempo, el cambio, la realidad circular de la vida, los crecimientos y decaimientos, lo perimido y obsoleto, los procesos de derrumbe y deterioro, las redenciones posibles y esperanzadas y una saludable integración a la madre tierra como principio y fin de la vida.»

Alicia Haber, 1986 [FRAGMENTO]

«La fractura que sufre Uruguay a nivel sociopolítico y cultural en la década del 70 provoca a su vez un cambio radical en el lenguaje de las artes plásticas, que se torna visible un decenio después [...] Como protagonista fundamental de ese Arte Nuevo se ubica el binomio Enrique Silveira-Jorge Abbondanza. [...] Será en pleno período de la dictadura, en 1976, que abandonarán el objeto funcional, los refinados esmaltes, el cromatismo profundo, y se lanzarán al manejo del blanco puro, en una serie de objetos que se van desplomando y hundiendo, en una cruda metáfora de la realidad circundante [...] Se ubica la producción de estos destacados creadores en zona intermedia entre la cerámica, por el uso del barro bizcochado, y la escultura, y son al mismo tiempo “Instalaciones”, que constan de cien, o ciento cincuenta piezas...»

María Luisa Torrens, 1988 [FRAGMENTO]

«“*Adán de lodo: no un muñeco de barro, una metáfora*”, dice Octavio Paz. Esa imagen, ese signo tridimensional, sobrevivió a todas las etapas históricas, y permanece todavía entre nosotros, ahistóricos, posteriores al holocausto [...] Los ceramistas uruguayos Enrique Silveira y Jorge Abbondanza trabajan juntos desde hace treinta años. Hacia la mitad de la década pasada dejaron los objetos utilitarios para dedicarse a una variante de la cerámica que trasciende los límites de la artesanía. Trabajando con una materia privada de color —el blanco puro— crean conjuntos de figurines de distinto tamaño, no menos sintéticos que cierta cerámica precolombina, aglomerando elementos hasta formar lo que se podría definir como instalaciones. Así S. y A. pueden dramatizar la situación del hombre actual, poner en escena lo insoportable de su condición, jugar con luces y sombras teatrales.»

Bengt Oldenburg, 1988 [FRAGMENTO]

«... Toda una estética urbana está implicada en estas alusiones. No en vano la presencia despojada del material —basado en la tierra— refuerza esa visión del hombre, desnudo ante la civilización urbana. Al no tener color, las piezas cerámicas se exhiben en su desnudez más absoluta. Su reiterada acumulación de pequeñas formas integrando conjuntos da un insólito patetismo a su mensaje [...] Esto hace que, de algún modo, estas obras se inscriban tanto en la línea conceptualista como en cierto “arte pobre”...»

Fermín Fèvre, 1988 [FRAGMENTO]

Surgen de un par de experiencias anteriores de S. y A. donde intentaron quebrar la tradición de la cerámica utilitaria y decorativa. O simplemente ultrapasaron los límites en que estuvo encajonada e ir a los orígenes, estableciendo una especie de fusión semántica e intertextualidad. [...] La idea fundamental estaba allí en dos series de blancos cacharros de arcilla que, según el sentido del recorrido de la mirada del espectador, parecían derretirse o levantarse en un fascinante juego de metamorfosis [...]. Esos desdoblamientos encadenados, como imágenes holográficas, serían retomados posteriormente en la exposición *La faz de la Tierra*, con botellones que se desploman como una escultura *soft*. A partir de esa fecha de 1983, la propuesta de S. y A. se enriquece en una dimensión inusitada: pasar de la abstracción y de las formas geométricas a la narrativa antropomórfica, con alusiones al mundo circundante, que los títulos se encargan de explicitar [...] Oscilando entre el Apocalipsis y la resurrección la denuncia de la masificación robotizada, el avasallamiento del hombre por la regimentada unidimensionalidad, la lucha indómita o el brazo solidario, estas obras, sencillas formalmente y claras para la comprensión del receptor postulan una relación perceptual distinta.»

Nelson Di Maggio, 1988 [FRAGMENTO]

Lista negra pertenece a una línea creativa comenzada en los años 80. Es la única obra esmaltada en negro de una serie realizada en bizcocho sin esmaltar [...] Desde los años 80 y sobre todo a partir de 1982, S. y A. componen depurados conjuntos escultóricos. [...] *Lista negra* forma parte de esa serie integrada por conjuntos de estatuillas y máscaras que a veces tienen numerosas piezas, en algunos casos llega a 100 o 150 [...] Con voluntario ascetismo rechazan el color, y si lo adoptan como sucede en este caso, eligen un negro severo. Por otro lado dejan de lado las seductoras texturas que caracterizaron sus piezas anteriores. Al mismo tiempo abandonan el lenguaje tradicional de vasijas y

objetos de decoración para entregarse a la creación de conjuntos simbólicos vinculados al lenguaje de la escultura y la instalación [...] Lo hacen en general en bizcocho sin esmaltar, salvo en este ejemplo singular, y sin ninguna textura [...] Los hombrecillos robóticos de *Lista negra* marchan deshumanizados, sin libertad de acción, pierden individualidad, y esa pérdida termina por desintegrarlos, y empuñecerlos. Caminan hacia su propia ruina y se hunden hasta que solo quedan sus cabezas y de ellos apenas unos fragmentos que pueden terminar por desaparecer.»

Alicia Haber, MUVA [FRAGMENTO]



En casa, 1998



Parque de Esculturas, 1996



«

La cerámica tiene una antigua razón de ser: su utilidad. Frente a ella todas las otras coordenadas del oficio resultan irremediabilmente accesorias. Cuando el objeto, o el conjunto de ellos, se ha confeccionado con miras a servir para algo y es apto para ello, sus hermosuras o fealdades adicionales son puntos secundarios. Frente a cualquiera de las otras artes, en esta son mucho más relativos los criterios sonoros e intangibles del estilo, de evolución o de aporte personal que puedan manejarse. Más adecuado parecería limitarse a valores modestos aunque fecundos, donde pudiera tener una mención la honestidad de ejecución, la sensibilidad disciplinada, y la perseverancia, dentro de una línea de ideas propias, sobre el objeto a crearse.»

Enrique Silveira y Jorge Abbondanza
Centro de Artes y Letras, diciembre de 1962



BOTELLÓN

Vasija de cerámica con esmalte verde y amarillo.

H. 26 cms.

c.1962

Firmado Silveira y Abbondanza



VASIJA

Jarrón de cerámica con esmalte verde y rojizo.

H. 22 cms.

1966

Firmado Silveira y Abbondanza 71



RUGOSO

Jarrón de cerámica con revestimiento de óxidos.

H. 20.5 cms.

1964

Firmado Silveira y Abbondanza



BORDE VOLADO

Cilindro con borde volado, esmalte pardo y verde.

Diám. máx. 22cms. h. 22cms

c.1962

Firmado ES.A.



JOFAINA

Bol de cerámica con esmalte azul y mancha roja.

Diám. máx. 34 cms. h. 16 cms.

1968

Firmado Silveira y Abbondanza



PLATO AZUL

Bol de cerámica con esmalte azul y mancha roja.

Diám. máx. 17 cms

c.1969

Firmado Silveira y Abbondanza



CUENCO

Bol de cerámica con esmalte castaño e incisiones.

Diám. máx. 16 cms. h. 7 cms.

1971

Firmado Silveira y Abbondanza



LOS PINCHOS

Bol de cerámica con esmalte color miel.

Borde erizado de pinchos.

Diám. máx. 10 cms. h. 8 cms.

c. 1971



BOL

Cuenco de cerámica con esmalte ocre.

Diám. máx. 22 cms.

1972

Firmado Silveira y Abbondanza



PALANGANA

Bol de cerámica con esmalte verde y texturas.

Diám máx. 50 cms. h. 22 cms.

1972

Firmado Silveira y Abbondanza



PLATOVERDE

Plato de cerámica con esmalte verde y rojo.

Diám. 32 cms.

1976

Firmado Silveira y Abbondanza



CENICERO

Plato de cerámica con esmalte verde.

Diám. 23,5 cms.

1971

Firmado Silveira y Abbondanza



GRAN POTE

Pote de cerámica con tapa, esmalte verde.

Diám. máx. 31 cms. h. 18 cms.

c.1972

Firmado Silveira y Abbondanza



POTE

Pote de cerámica con tapa.
Esmalte verde y textura en óxidos
Diám. máx 11cms. h. 16 cms
1975
Firmado Silveira y Abbondanza



VASJA AMARILLA

Jarroncito de cerámica con esmalte color manzana

H. 12 cms.

C 1971

Firmado ES. JA



CON GOTAS

Jarrón de cerámica con esmalte que gotea.

H. 19 cms.

1971

Firmado Silveira y Abbondanza 71



JARRONCITO

Jarrón de cerámica con esmalte verde.

H. 13 cms.

1976

Firmado Silveira y Abbondanza



BOTELLITA VERDE

Jarroncito de cerámica con esmalte verde.

H. 13 cms.

c 1971

Firmado Silveira y Abbondanza



BURBUJAS

Jarrón de cerámica con esmalte revestido de burbujas

H. 14 cms.

c. 1971

Firmado Silv- Abb



TUBO
Cilindro de cerámica con esmalte verde y rojizo.
Diám. máx 11 cms. h.36 cms.
1971
Firmado Silveira y Abbondanza



CILINDRO

Tubo de cerámica con esmalte ocre y óxido negro.

Diám. 11 cms. h. 32 cms´

1975

Firmado Silveira y Abbondanza



VASO.
Forma de cerámica con esmalte castaño
H 30cms.
c. 1975
Firmado Silveira y Abbondanza



BOTELLITA AZUL

Jarroncito de cerámica con esmalte azul y burbujas.

H. 12 cms.

C 1968

Firmado Silveira y Abbondanza



BOTELLA AZUL

Jarrón de cerámica con esmalte azul y relieves superficiales.

H. 33 cms.

1968

Firmado Silveira y Abbondanza





Durante largos años la cerámica uruguaya pudo entablar con el público un diálogo que era también un regocijo. El espíritu sensorial que presidía ese intercambio, dominado por un disfrute visual y una invitación a la experiencia táctil, derivaba de la búsqueda emprendida por el artesano en los terrenos de la forma, el volumen, el color, la decoración y las texturas. Destinada casi siempre a compartir un ámbito familiar, esa cerámica podía alcanzar niveles capaces de provocar el gozo de sus contempladores y afianzar así la relación con un sector de la sociedad en que vivimos, poblado por gente sensibilizada que la prefería a los productos industriales en la materia o el halago más estridente de una mercadería folclórica fabricada para el consumo.

El paso del tiempo modifica empero las relaciones, y alteró también la naturaleza de ese diálogo entre el observador y la pieza, como reflejo de otras alteraciones de orden económico, cultural y social. Bajo el peso de esa situación, aquella masa de individuos sensitivos se retrajo, mientras también se reducía la porción de esa comunidad capacitada para adquirir una artesanía que con los años se había jerarquizado. El ceramista comenzó entonces a experimentar la ingrata sensación de que su obra se convertía en un objeto suntuario, destinado a una franja de la población cada vez más angosta, que no siempre estaba integrada por seres aptos para el disfrute de la belleza. Sumó a ello la incomodidad de creer que así ayudaba a agudizar el divorcio entre ese circuito y la amplia realidad que lo rodeaba, ajena al privilegio de todo contacto con el arte plástico e inhabilitada no solo para poseerlo, sino también para intentar un conocimiento que pudiera llevar a los vínculos y frecuentaciones más duraderos. De ese modo el artesano pudo comprobar que el viejo diálogo se deterioraba y apenas quedaba en pie un simulacro de aquella relación, amparado en gratificaciones imperdonables: el halago momentáneo, la sonrisa admirativa, el elogio cordial. Ello ocurría mientras el medio en que la cerámica había tenido su breve expansión durante dos décadas también se degradaba por otras razones: la invasión masiva de productos importados con criterio no siempre selectivo, la falta de escuelas de arte capaces de fecundar al prójimo, la divulgación de una manualidad de feria impulsada por la crisis, pero desamparada de toda formación estimable, ajena al verdadero encanto popular y al rigor.

El ceramista consideró entonces que la emergencia requería una respuesta adecuada. Porque hay períodos en que las relaciones placenteras deben ser desplazadas por contactos más reflexivos y severos. En el orden de prioridades que rige toda convivencia armónica, esos períodos exigen anteponer el desafío a la complacencia, ya que solo cuando lo inesperado sustituye a lo previsible es cuando el público experimenta una de esas sacudidas que reavivan su capacidad de atención y facilitan la transmisión de ideas. Despojada entonces de suntuosidades y encantos, la nueva cerámica quiere hacer frente a las necesidades de ese nuevo diálogo, de acuerdo a los nuevos tiempos. Deliberadamente pobre y desnuda de toda cubierta seductora, pretende responder con su voluntad expresiva y modestia a la realidad en medio de la cual fue hecha (con los pies y las manos) en la tierra.»

Silveira y Abbondanza
La faz de la Tierra, 1983



PONIÉNDOSE DE PIE
Detalle



EL NAUFRAGIO DE LA BOTELLA
Doce piezas esmaltadas de blanco sobre tabla de madera.
120 x 120 cms.
1991
Sin firma



SECUENCIA DE LA CAÍDA

Cinco piezas de cerámica bizcochada sobre base de madera.

60 x 40 x 4 cms.

1983

Sin firma



CINCO CAJAS
Serie de cinco cajones de madera con figuras de cerámica bizcochada en su interior.
45 x 45 x 60 cms. c/u.
1994
Sin firma



PONIÉNDOSE DE PIE

Quince figuras de cerámica
bizcochada de h.10 a 14 cms. sobre
base de madera de 85 x 50 cms.

1983

Sin firma





TERCER MUNDO
Tres bols de cerámica bizcochada
(diám. 31 cms. h. 13 cms.)
1988
Sin firma

UNOS SOBRE OTROS
Grupo de figuras de cerámica bizcochada de h. 13 cms sobre base de madera de 86 x 30cms.
1988
Sin firma



CERCA DEL ABISMO
109 figuras de cerámica bizcochada de h. 13 cms.
Sobre base de madera de 49 x 30 cms. x h. 149 a 98 cms.
1988
Sin firma



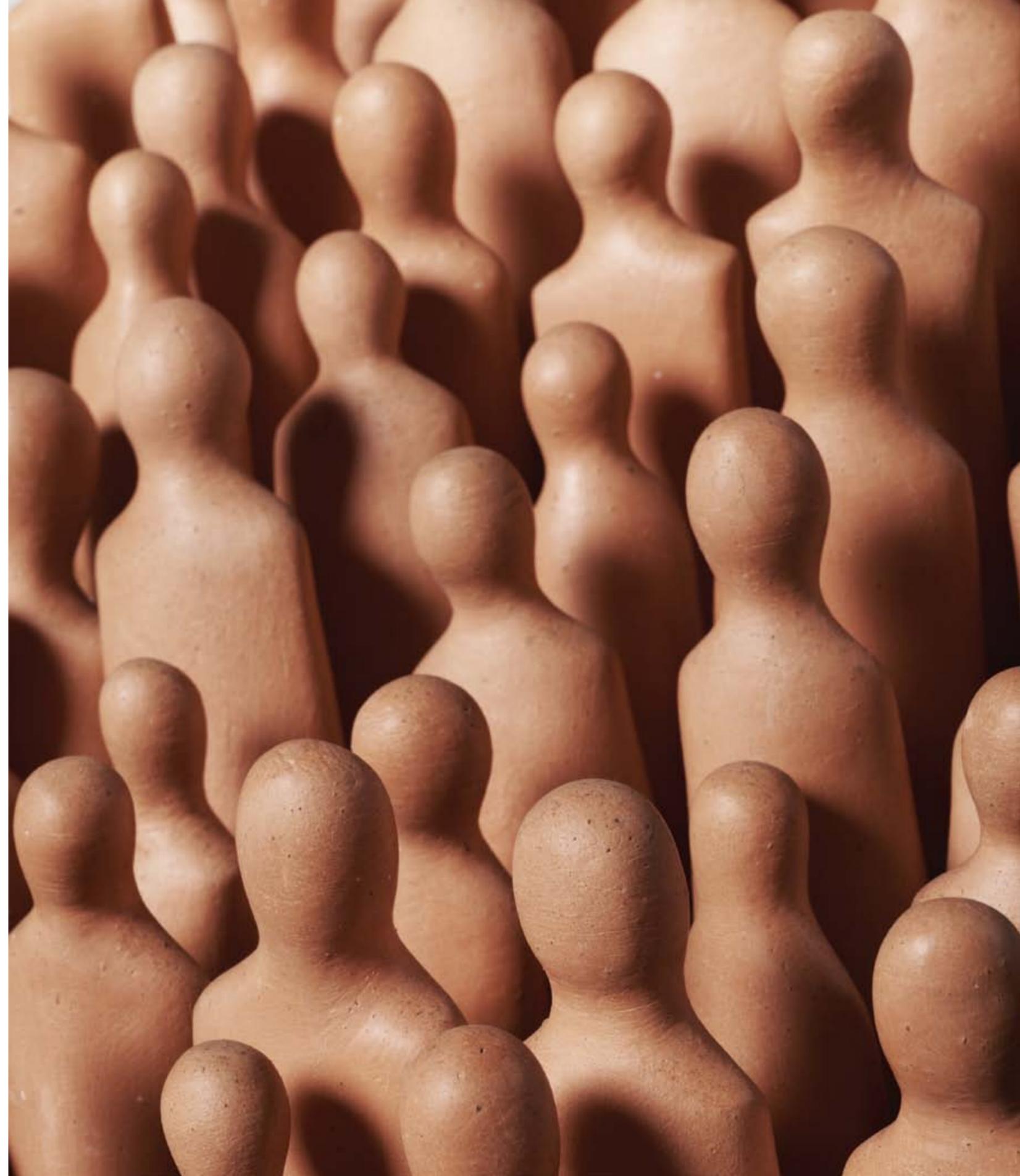


... Y cuando llegaron las épocas más duras de este país, empezamos a pensar si no estábamos cometiendo un pecado de frivolidad, haciendo piezas muy muy refinadas, destinadas a un comprador único. Entonces se nos ocurrió ampliar la visión y emprender esta serie de obras que se desarrollan sobre una gran mesa, que en general consisten en decenas y en algunos casos cientos de figuras humanas, como reflejo un poco metafórico de todo lo que estaba pasando alrededor. Como para no quedar al margen de la realidad [...] Es muy sugestiva la palabra bizcocho, que significa dos veces cocida. Es arcilla plástica gris. Acá hay yacimientos de arcilla, con la que se hace la cerámica. En Durazno, ahí hay una localidad que por algo se llama Blanquillo, es un terreno casi blanco, de arcilla plástica. [...] la conseguíamos a través de barracas. Y después hacíamos mezclas, con otros materiales, para dotarlas de más versatilidad, para trabajar las formas. No era tan complicado, era pesado, desde revolver la tinaja con arcilla hasta cuidar el horno durante quince horas por día...

¿Por qué cerraron el taller?

Porque el trabajo en cerámica, cuando uno quiere hacerlo con sus propias manos, es bastante pesado, y llega una etapa en la vida en que ya no estás para esos bailes. Hay que decir la verdad. Son etapas en la vida, simplemente.»

Carlos Reyes (Entrevista a Jorge Abbondanza, 2015)



EN URUGUAY

Exposiciones personales

1960	Galería Druillet. Montevideo
1962	Centro de Artes y Letras de <i>El País</i>. Montevideo
1963	Galería Ars Vector. Montevideo
1965	Estudio 2. Salto
1975	Librería Colonial, Punta del Este. Maldonado
1983	Galería Karlen Gugelmeier. Montevideo
2017	Donación de obras, Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo

Exposiciones personales, junto con otro(s) artista(s)

1966	Con Ifigenia Torres. Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo
1968	Con Walter Deliotti y Ernesto Drangosh. Hotel Casino San Rafael, Punta del Este, Maldonado <div>Con Vicente Martín. Agencia de <i>El País</i>, Punta del Este, Maldonado</div> <div>Con Duncan Quintela. Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo</div> <div>Con Ana M.ª M. de Abbondanza. Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo</div>
1970	Con Duncan Quintela. Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo
1971	Con Ana M.ª M. de Abbondanza. Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo
1975	Con Marta Restuccia. Galería El Taller, Montevideo
1980	Con Águeda Dicancro. Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo

Exposiciones colectivas

1961	Salón de Artesanía Galería Americana, Montevideo
1963	Galería Bandi Binder, Punta del Este, Maldonado <div>Salón de Cerámica Galería ETA</div> <div><i>16 artistas nacionales.</i> Galería Ars Vector, Montevideo</div> <div><i>Cerámica y anticerámica.</i> Centro de Artes y Letras de <i>El País</i></div> <div>Amigos del Arte, Montevideo</div>
1964	Exposición didáctica. Escuela Aurelia Viera, Montevideo <div><i>Dieciséis artistas uruguayos.</i> Amigos del Arte, Montevideo</div>
1963-1965	Ferias Nacionales de Artes Plásticas de la Plaza Libertad, Montevideo
1965	Galería U, Edificio Santos Dumont, Punta del Este, Maldonado <div>Primera Bienal Internacional de Artes Aplicadas. Punta del Este, Maldonado</div> <div>Asociación Uruguaya de Escritores, Montevideo</div>
1966	Salón de cerámica. Amigos del Arte, Montevideo <div>Muestra a beneficio de la Cruz Roja, Club Español, Montevideo</div> <div>Primer Salón de Artes Decorativas, Montevideo (Mención honorífica)</div>
1967	Taller de Artes Plásticas del Centro Rodó, Rivera <div>Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo (Premio adquisición)</div> <div>Salón Nacional de Artes Plásticas, Montevideo</div>
1968	Salón Nacional de Artes Plásticas. Montevideo (Premio adquisición) <div>Feria de Artes Visuales. Subte Municipal, Montevideo</div> <div>Feria Uruguaya de Artes. Hotel Nogaró, Punta del Este, Montevideo</div> <div><i>Artesanía uruguaya a la RDA.</i> Departamento Cultural del Banco la Caja Obrera, Montevideo</div>
1972	Asociación Cristiana de Jóvenes, Salto <div>Salón de Pintura y Artes Aplicadas. Instituto Poumé, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo</div>

1974	Galería El Taller, Montevideo <div>Biblioteca Nacional, Montevideo</div>
1975	Librería Colonial, Punta del Este, Maldonado
1976	<i>Tyro al blanco.</i> Galería Alianza Francesa, Montevideo
1977	Primer Encuentro de Arte Aplicado, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo
1978	Segundo Encuentro de Arte Aplicado, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo
1986	Primer Encuentro Nacional de Cerámica. Asociación Cristiana de Jóvenes. Montevideo <div>Exhibición del envío uruguayo a la XVIII Bienal de San Pablo. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo</div> <div><i>Muestra por las libertades</i></div>
1999	Premio Figari 5.ª edición. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo
2006	<i>De los usos del barro. Talleres de cerámica en la ciudad. Fotografías:</i> Gabriel García y Martín Atme. Investigación y textos: Alexandra Nóvoa/CdF. Molino de Pérez, Montevideo
2017	Enrique Silveira-Jorge Abbondanza. Donación de obras. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

EN EL EXTERIOR

Muestras personales

1974	Con Águeda Dicancro. Galería Quasar. Porto Alegre, Brasil
1984	Julia Lublin. Galería del Retiro, Buenos Aires, Argentina <div>Museo de Arte Moderno. Yacimientos Petrolíficos Fiscales. Buenos Aires, Argentina</div>

Muestras colectivas

1964	Civic Museum, Minnesota, Estados Unidos <div>Palazzo delle Esposizioni, Roma, Italia</div> <div>Smithsonian Institute. Washington D. C., Estados Unidos</div>
1969	<i>Artesanía uruguaya.</i> Muestra organizada por la UAPC. Berlín, RDA <div><i>Obras premiadas en Salones Nacionales de Uruguay.</i> Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina</div>
1972	<i>Muestra Internacional de Arte.</i> Centro de Arte Euroamericano. Caracas,Venezuela
1982	<i>Arte contemporáneo del Uruguay.</i> Organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales, muestra itinerante en la RFA
1985	Envío uruguayo a la XXX Bienal de San Pablo, Brasil
1988	Galería Tretiakov, Moscú, URSS
1989	Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, Italia
1992	Exposición Arte BA, Centro Recoleta, Buenos Aires, Argentina <div><i>Barro de América.</i> Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela</div>

FUENTES DE INFORMACIÓN

Referencias

Libros

Argul, José Pedro: *Proceso de las artes plásticas del Uruguay.* Sector *artes libres y artes aplicadas,* Montevideo: Barreiro y Ramos, 1975.

Campodónico, Miguel A.: *Uruguayos por su nombre,* Montevideo: Fin de Siglo, 1995 y 1996.

— *Nuevo diccionario de la cultura uruguaya: sepa quién es quién en artes visuales, música, cine y video, teatro, letras y periodismo,* Montevideo: Linardi y Risso, 2003.

— *Diccionario de la cultura uruguaya,* ed. ampliada y actualizada, Montevideo: Linardi y Risso, 2007.

Di Maggio, Nelson: *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico,* Montevideo, 2013 y 2017.

Haber, Alicia: «Uruguay», en Sullivan, Edward J. (ed): *Latin American art in the twentieth century,* London: Phaidon Press. *Arte latinoamericano del siglo xx,* Madrid: Nerea, 1996.

— «La cerámica en el Uruguay: antecedentes y algunas propuestas modernas y contemporáneas de piezas escultóricas», en Kartofel, Graciela (ed.): *La cerámica en la escultura,* Morelia, México: Morevallado Editores, 2002.

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

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

Polleri, Amalia: *Panorama de las artes plásticas,* Montevideo: Imprenta Nacional, 1988.

Rubiano Caballero, Germán: *Arte de América Latina, 1981-2000. Art of Latin America, 1981-2000,* Banco Interamericano de Desarrollo, 2001.

Arte dell'Uruguay nel Novecento, Roma: Istituto Italo-Latinoamericano, 1989.

AA. VV.: *Parque de Esculturas Edificio Libertad.* Presidencia de la República-Banco de la República Oriental del Uruguay. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1996.

AA.VV.: *Pinacoteca Banco Central del Uruguay, 1967-1997.* Jorge Abbondanza: «Historia de una colección». Ángel Kalenberg: «Arte del Uruguay», Montevideo, 1997.

AA. VV.: *Uruguay Panorama* (ed. bilingüe, español, inglés), Montevideo: Aguaclara Editorial, 2009.

Catálogos

Di Maggio, Nelson: *Tyro al blanco.* Inauguración de la galería de la Alianza Francesa, Montevideo, set.-oct. 1976.

García Esteban, Fernando: Prólogo. Instituto Italiano de Cultura. Exposición Dicancro-Silveira y Abbondanza. Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo, 1980.

Guevara, Roberto. *Barro de América.* Primera bienal. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas, Venezuela, 1992.

Kalenberg, Ángel: «Imágenes de un arte joven». *Arte contemporáneo en el Uruguay* (bilingüe). Muestra circulante por la República Federal Alemana. MNAV: Montevideo, 1982.

— «De la materia a la forma, por los elementos», *Uruguay: XVIII Bienal de San Pablo* (ed. trilingüe), Brasil, 1985.

— «Esculturas al aire libre.» Julio M.º Sanguinetti: «Un parque para el arte». Catálogo del Parque de Esculturas, Montevideo, 1996.

Larnaudie, Olga: *Artesanía uruguaya.* Ministerio de Relaciones Exteriores, Montevideo, 1991.
— «Algunos tiempos de la cerámica en Uruguay», *Identidades 2. 5 talleres de cerámica.* Premio Segunda Bienal del Objeto Artesanal, Cabildo de Montevideo, jul. 2001.

Torrens, María Luisa: «Tierra firme», *Silveira y Abbondanza: cerámicas.* Julia Lublin, Galería del Retiro, Buenos Aires, Argentina, 1988.

AA. VV.: *Italia en el arte uruguayo.* MNAV, Montevideo, 1995.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Uruguay. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina. Envío realizado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Comisión Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, 1969.

Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Montevideo, 1997.

Artículos en diarios, medios electrónicos, semanarios, fascículos, revistas

Abbondanza, Jorge: «Lo que va de ayer a hoy». Fascículo *Bienal del Objeto Artesanal.* Centro Municipal de Exposiciones Subte-wcc. IMM. Edición especial de *El País,* Montevideo, ag.-set. 1997.

Arregui, Martín: «Silveira-Abbondanza: historias escritas en barro». *Brecha,* Montevideo, abr. 1986.

Battegazzore, Miguel: «La faz de la Tierra». *Correo de los Viernes,* Montevideo, dic. 1983.

Caffera, Carlos: «La cerámica y su situación actual». *Noticias* n.º 51, Montevideo, 14-20 mzo. 1979.
— «Dos artistas de la cerámica: el equipo Silveira y Abbondanza». *Noticias* n.º 96, Montevideo, 30 en.-5 febr. 1980.

Carbajal, Miguel: «El blanco como filtro de la sensibilidad». *El País,* Montevideo, 8/10/1976.

— «Arte y talento». *El País,* Montevideo, 16/11/1980.

Cravea, Julio: «Tierra firme». *El Día,* Montevideo, 17/7/1988.

De Espada, Roberto: «Cuatro artistas, un espacio». Suplemento *La Semana* de *El Día,* Montevideo, 1/11/1980.

— «Mucho en la herradura, poco en el clavo». Suplemento *La Semana* de *El Día,* Montevideo, 27/3/1982.

— «De “Vanguardias”, localismos y esculturas». *El Día,* Montevideo, 1982.

— «La dignidad humana». Suplemento *La Semana* de *El Día,* Montevideo, 5-11 nov. 1983.

— «Las artesanías jerarquizadas. Un camino para la expresión nacional». Suplemento *La Semana* de *El Día,* Montevideo, 17-23 mzo. 1984.

— «Un envío memorable». Suplemento *La Semana* de *El Día,* Montevideo, 5-11 abr. 1986.

Di Maggio, Nelson: «La buena forma: 30 cerámicas de Silveira y Abbondanza y 13 cerámicas de Duncan Quintela». *Ya,* Montevideo, 22/12/1970.

— «Artesanía creadora. Treinta cerámicas de Silveira y Abbondanza y seis tapices de Ana María Mendaro de Abbondanza». *El Eco,* Montevideo, 18/11/1971.

— «Movilidad de tiro al blanco». *Alternativa,* Montevideo, 12/2/1987.

— «Soberbia madurez de dos ceramistas». *La República,* Montevideo, 7/7/1988.

— «Plástica en Buenos Aires. Soberbia madurez de dos ceramistas». *Alternativa,* Montevideo, 20/7/1988.

— «A treinta años de tiro al blanco». *La República,* Montevideo, 25/9/2006.

Dieguez Videla, Albino: «Dos ceramistas excepcionales». *Semanario de Artes Visuales,* Buenos Aires, Argentina, 2/9/1984.

Fèvre, Fernín: *La Prensa,* Buenos Aires, Argentina, 2/9/1984.

— «Metáforas». *Clarín,* Buenos Aires, Argentina, 23/7/1988.

Fornasari, Marta: «Cerámica con Mayúscula». *El Popular,* Montevideo, 8/1/1971.

Freire, María. «Salón de cerámica: será el primero en Montevideo». *El Plata,* Montevideo, 29/10/1964.

García Esteban, Fernando: «El arte nuevo». *Enciclopedia uruguaya* n.º 45, Montevideo, 1969.

Haber, Alicia: «La faz de la Tierra». *El País,* Montevideo, 30/10/1983.

— «Los aportes de más significación». *El País,* Montevideo, 29/12/1983.

— «Dignificación de lo manual. Depuración formal en la cerámica de Silveira y Abbondanza». *Boletín* n.º 11 *Centro Iberoamericano de Artesanías y Artes Populares* (Cidap), Cuenca, Ecuador, 1984.

— «El Museo de los senderos que se bifurcan. Testimonios de las artes plásticas en el Uruguay, MNAV». *El País,* Montevideo, 12/2/1984.

— «Ceramistas reunidos: Primer Encuentro Nacional de Cerámica». *El País,* Montevideo, 26/4/1986.

— «El Parque de Esculturas que le ganó a la noche». *El País,* Montevideo, 12/11/1996.

— «Vidrio, tierra y madera». *El País,* Montevideo, 29/3/1999.



