



DOMINGO FERREIRA XX PREMIO PEDRO FIGARI



D O M I N G O
F E R R E I R A
XX PREMIO PEDRO FIGARI



BANCO CENTRAL DEL URUGUAY

D O M I N G O
F E R R E I R A
XX PREMIO PEDRO FIGARI

Una nueva edición del Premio Figari distinguió al artista uruguayo Domingo Ferreira.

Ha sido, en mi opinión, una muy buena decisión de un jurado que supo reconocer a un artista cuya obra ha estado vinculada a periódicos y revistas de ambos márgenes del Río de la Plata. Una obra que denota reflexión, estudio y experimentación sobre los encuentros y desencuentros entre lenguajes visuales y escritos, entre la imagen y la palabra, entre la plástica y la literatura. Hay técnica, por cierto, y de extraordinaria calidad, pero hay un plus más escurridizo e inefable: se trata de ideas desafiantes y de preguntas perturbadoras. De aquellas que hacen a la esencia de todo arte grande, entrelazadas de significantes que contan múltiples y conmovedores significados.

El itinerario profesional del artista da cuenta de un ya largo recorrido por hitos del periodismo político y cultural de Uruguay y Argentina, y atraviesa, en consecuencia, etapas apacibles y turbulentas, trágicas y esperanzadoras, acompañando las peripecias de nuestra historia reciente. Sus obras dan testimonio: esa misión tan importante del arte y aquella que permite que mucho tiempo después, con el devenir de la historia y los cambios de perspectivas y de mentalidades –que inevitablemente sobrevienen con el paso del tiempo– que los estudiosos e investigadores logren comprender en un instante, a través de una huella, una imagen, un par de trazos bellamente conjugados, la verdadera esencia de la sensibilidad y el temperamento de una época entera. El *Zeitgeist*, del que hablan los alemanes: el espíritu de los tiempos. Todos sabemos que muchas veces, ni siquiera leyendo miles de páginas de un tratado extenso y riguroso de historia o de ciencias sociales, podríamos llegar a captar algo en forma tan nítida como nos lo permite esa imagen, simple y profunda a un tiempo, que un artista ha podido legar desde su intuición creadora: ¡un verdadero relámpago en medio de la noche! Aquel relámpago que, al decir de Heráclito, dura un instante, pero todo lo ilumina.

María Julia Muñoz

Ministra de Educación y Cultura



Para el Banco Central del Uruguay es un honor acompañar la entrega del Premio Figari a Domingo Ferreira, ilustrador, diseñador gráfico y artista visual de trayectoria destacada.

El reconocimiento de este año muestra que esta prestigiosa distinción está abierta a las variadas expresiones artísticas que existen en Uruguay.

La exposición y este catálogo con la curaduría de Gustavo Wojciechowski (Maca) ponen nuevamente de relieve el compromiso del Banco Central del Uruguay y el Museo Figari de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, en estrechar lazos para fortalecer estas expresiones artísticas y, sobre todo, ratifica el alto valor que posee la divulgación de la relación entre las bases económicas y culturales de la sociedad.

Mario Bergara

Presidente del Banco Central del Uruguay



El Museo Figari tiene el honor de abrir sus puertas a la vigésima edición del Premio Figari que otorga el Banco Central del Uruguay.

Un calificado jurado integrado por Patricia Bentancur, Haroldo González y Gabriel Peluffo Linari, eligió al artista Domingo Ferreira para esta máxima distinción.

La trayectoria de Ferreira en el campo de la ilustración, el diseño gráfico y las artes plásticas ha sobresalido tanto en el plano nacional como internacional. Su obra, técnicamente depurada y conceptualmente lúcida, lo coloca como un referente de las artes gráficas americanas. Trabajador de talento silencioso y constante, ha realizado una cuantiosa producción sin menguar la calidad ni la inventiva en temas y recursos expresivos.

Tal vez mera coincidencia o sintonía con el momento que se vive, el Museo Figari ha promovido en los últimos años una serie de exposiciones que revalorizan el papel histórico de la ilustración y de la gráfica en el panorama general de las artes y la cultura. El mismo Pedro Figari, entre sus muchas facetas creativas, incluyó la del ilustrador de textos poéticos y narrativos, en una línea que continúa sin interrupción a través de varias generaciones de artistas hasta llegar a Domingo Ferreira, quien en el presente año, con el libro *Imaginaria*, nos propone un sorprendente diálogo entre imágenes y textos de su autoría.

La exposición retrospectiva con motivo del xx Premio Figari comprendía más de cincuenta años de dibujo, pintura, diseño gráfico y docencia de Domingo Ferreira, y conoce en la figura del curador de la muestra, Gustavo Wojciechowski, también artista plástico, escritor y diseñador, un intérprete acorde a las circunstancias de la premiación.

En el sexto año consecutivo que el Premio Figari se celebra en el museo, se renueva el compromiso de la institución y se estrecha el vínculo entre el gran legado del maestro y lo mejor de la producción artística contemporánea.

Pablo Thiago Rocca
Director del Museo Figari



IMAGEN SÍNTILO. Grafito. Edición del Club de Grabado de Montevideo. 1984..

LA IMAGINACIÓN AL PAPEL

Texto e imagen en la obra de Domingo Ferreira

*Siempre he sentido [...] el acto de dibujar como un ejercicio de profundo riesgo,
tal vez una forma particular de la aventura,
un viaje a esos espacios vacíos del mapa de nuestra subjetividad,
donde todavía hay dragones.*

*Mundos paralelos creados a partir de fragmentos astillados de lo imaginario
y otros fragmentos, más astillados aún,
de aquello que convenimos en llamar la nuda realidad.*

Domingo Ferreira

Domingo Ferreira (Mingo) como intelectual y como dibujante es, entre otras cosas, un gajo de los años sesenta.

¿Qué significa esto? Que su manera de ser, de pensar y dibujar, no solo está moldeada por su biología y por su infancia en Tacuarembó, sino sobre todo por los desafíos de un mundo donde la violencia fermentaba a la par de la alegría creativa, la amistad se nutría en la solidaridad, la acción en la rebeldía, y esta en la conciencia de la injusticia y las desigualdades sociales. Todos asuntos a los que Mingo se enfrenta cuando arriba a Montevideo en 1960 –un año después del triunfo de la revolución cubana–, pero de los que ya tenía noticia por sus atentas lecturas de libros y periódicos, particularmente del semanario *Marcha*. Ser un gajo de los sesenta significa, además, haber emprendido tempranamente la búsqueda de una identidad individual a través de nuevas formas de socialización, caracterizadas por el rigor crítico y el sentido ético en función de un horizonte utópico compartido.

¿Qué significa el dibujo –o el ser dibujante– en este contexto? En primer lugar –siguiendo una tradición que ya llevaba varias décadas– en los sesenta el dibujo se fortalece como ilustración gráfica de aplicación

periodística al mismo tiempo que confirma su estatuto como práctica artística, al pasar a ser no solamente el medio más idóneo a los efectos de las urgencias de la prensa gráfica, sino también el más recurrido por artistas jóvenes para expresar otras urgencias, vinculadas a la construcción de identidades rebeldes e iconoclastas en tiempos de crisis social y política generalizada. Podríamos pensar entonces que el dibujo y la ilustración en Uruguay, como partes sistémicas del diseño gráfico, son también hijos predilectos de los años sesenta. No porque antes no existieran –tuvieron un empuje colosal en la década de los años treinta– sino porque recién con la pujante industria editorial y periodística que propaga la imagen serial en los años sesenta en el marco de una fuerte politización de las clases medias, se crean las condiciones propicias para un desarrollo del dibujo y la ilustración, que resultó irruptor e inédito hasta entonces. Hay una dinámica compleja que vincula aquella industria principalmente con el *boom* literario, pero también con la socialización de las ideas políticas, con la consolidación del teatro independiente y con la emergencia, tanto de la música nueva como del cine experimental, que demandaban la publicación de programas, revistas y artículos de prensa.

Dentro de este sucido marco cultural, corresponde situar a Domingo Ferreira ya durante sus primeros atisbos como dibujante e ilustrador. En su trayectoria personal hay un primer extenso período caracterizado por el trabajo como ilustrador del semanario *Marcha*. Se inicia con un dibujo publicado el 19 de febrero de 1965 y finaliza con el exilio del artista en junio de 1973. Esos ocho años coinciden históricamente con la aparición pública de dibujantes jóvenes no necesariamente vinculados al trabajo periodístico, sino promovidos y reunidos en torno a las actividades de la Galería U –que fundó y dirigió Enrique Gómez desde 1965– como Haroldo González, Hugo Alíes, Óscar Ferrando, Eduardo Fornasari, Nelson Avdalov, entre muchos otros que tenían también una inexorable cita anual en la Feria de Libros y Grabados fundada por Nancy Bacelo, en enero de 1961.

Si bien Mingo mantuvo esporádicos contactos con estos dibujantes, su afinidad en lo atinente a preocupaciones que relacionaban dibujo,

ilustración y diseño, se orientaba más hacia otros dibujantes y diseñadores de una promoción anterior, como Ayax Barnes, Hermenegildo Sábat, Jorge Carrozzino, Carlos Pieri, Pancho Graells y Horacio Añón. Mención aparte merecen los casos de Eduardo Galeano, con quien compartió las páginas del diario *Época* en Montevideo y luego las de la revista *Crisis* en Buenos Aires, y de Luis Camnitzer. Este último ilustró desde 1961 el semanario *Marcha* –fue también dibujante del diario *Acción*– y puede considerarse un pionero del movimiento neoexpresionista que operó básicamente con la figura humana y que llegó a su clímax a finales de la década, a través de lo que dio en llamarse *el dibujazo*. Camnitzer cultivó tempranamente un dibujo “blando”, que representaba seres humanos en estado gelatinoso, alusivos de algún modo a la descomposición orgánica del cuerpo cultural burgués.

Mingo se ha referido a él en estos términos: “A mí me impactó mucho porque me resultaba un dibujante extraño, traía relatos gráficos de un lugar diferente al habitual; dibujaba una figura humana que no se podía comprender sin decodificarla”¹. Es precisamente esa necesidad de descifrar otros códigos, de construir llaves maestras para abrir nuevos significados, una de las preocupaciones que actúan como constantes en el trabajo intelectual y gráfico de Mingo. Su afán de estudiar los dibujos de otros, de explorar lo que hay detrás de la imagen, lo conduce a un ejercicio intelectual que acompaña desde siempre su propia producción, afinando tanto su análisis formal como su rigor poético. Esta última dimensión lo diferencia radicalmente de los jóvenes del dibujazo, no solamente porque su pensamiento analítico implica una actitud opuesta a lo urgente y lo espontáneo, sino porque practica generalmente una lírica de la imagen cuya deliberada poesis se aparta del “monstruismo” iracundo y del improvisado grotesco que suele caracterizar la producción de aquellos jóvenes. Esta observación no

.....
I. Esta y las siguientes citas de Mingo Ferreira pertenecen a una entrevista mantenida con el autor de esta nota el 23 de marzo de 2016.

extraña juicio de valor, ya que debe reconocerse que la deformación exagerada de la figura humana así como la improvisación técnica que solía acompañarla, tenían un sentido político de ruptura con los convencionalismos muy propio de los años sesenta. Pero es necesario destacar las diferencias entre esa tendencia dominante y la fineza poética que Mingo invierte en cada dibujo, constituyendo una política de la imagen que aspira a trascender lo temático contingente y abrir un diálogo con otras voces que en el mundo estaban operando con la semiótica gráfica.

En primer término, no descuida lo que hacen contemporáneamente algunos dibujantes argentinos, especialmente aquellos cuyo dibujo se desplaza entre la crítica y el humor. Uno de ellos es Carlos Alonso, que ilustró libros y también llegó a colaborar en el semanario *Marcha* en el mismo año en el que comenzó a hacerlo Mingo. Otros que despertaron su interés fueron Miguel Brascó y Antonio Seguí. El primero por su morbosidad rebuscada, a veces insolente; el segundo por un sentido más refinado y lúdico del humor que lo apartaba del denominador común de los dibujantes argentinos. Pero además, como practicante de la xilografía, degustó los grabados del argentino Roberto Páez y tuvo especial devoción por la obra del xilógrafo uruguayo Carlos Fossatti, llegando a ejercitarse en algunos de sus dibujos la visión ruda y arcaica de la forma humana que caracterizaba a este último artista.

En el mismo sentido, lo encontramos obstinada y permanentemente buscando actualizarse mediante el estudio de los anuarios gráficos desde que comenzaron a llegar en los años sesenta provenientes de Suiza, de Italia, de Estados Unidos, así como fue recurrente lector de la influyente revista *Polonia*, especialmente dedicada al cartel polaco. Esa formación autodidacta consecuente, sistemática, convierte a Mingo hacia los años setenta y ochenta en un destacadísimo profesional del dibujo y del diseño con raíces en la tradición iconográfica local, pero con profundas implicancias en lo que paralelamente se estaba realizando en el mundo. Siempre ha reconocido el impacto que le produjeron en los años sesenta los dibujos de Robert Weaver y la poesía

gráfica de Alan Cober, impactos que Mingo asimila y reconvierte al clima de su propio universo iconográfico. También admiró a Heinz Edelmann (creador de los dibujos de *Yellow submarine*) y a muchos autores del cómic internacional, de los cuales tomó ciertos grafemas que aparecen en dibujos suyos publicados en *Marcha* a partir de setiembre de 1969 y que presentan fragmentariamente una ligera influencia del *pop art* de la gráfica psicodélica. Desde la década del ochenta en adelante hay otros referentes de importancia, uno de ellos es el estadounidense John Bradley Holland: “*A mí Holland me interesa mucho como dibujante, está dentro de una técnica hacia la que yo derivé en los años noventa: el efecto de luces y sombras dado por la saturación del entrecruzamiento lineal. Aún hoy hago trabajos en los que voy procesando esa técnica. Porque lo que me ha pasado siempre es que cuando comienzo a utilizar un determinado recurso le busco todas sus posibilidades hasta que se me agota, entonces tengo la necesidad y la ansiedad de buscar otro. Eso para mí es la aventura de dibujar, navegar en una cosa incierta que tiene que ver con el momento que uno está viviendo, aunque no sea consciente de eso*”.

Mingo fue, sobre todo en los años sesenta, un cinéfilo proverbial, apoyado en sus meticulosas lecturas de las críticas de cine que realizaban José Wainer, Alsina Thevenet (a quien sus amigos llamaban con humor cordial *alcinetellevê*), Mario Trajtemberg, Rodríguez Monegal, Martínez Carril, entre otros. La imagen cinematográfica en la obra de Kurosawa y en la de algunos italianos como Fellini y Pasolini, le aportaron nuevos universos del realismo contemporáneo, los que oblicuamente tuvieron incidencia en su manera de percibir el mundo y de dibujarlo. El cine y la crítica de cine formaron parte de ese aprendizaje que Mingo hizo extensivo a todas las formas de análisis y representación de lo real.

Es interesante el hecho de que, según ha confesado, en sus inicios como dibujante tenía la secreta aspiración de llegar a ser un exclusivo creador de historietas. Si bien esto puede relacionarse de algún modo con su pasión cinéfila, no es un hecho menor a la hora de abordar las relaciones que busca y logra establecer entre la imagen gráfica y el texto escrito.

Hay una anécdota que le da un toque de humor a este peculiar asunto:

recuerdo una vez que estaba con el flaco Casares [Alejandro] en el vernissage de un concurso convocado por Amigos del Arte en el que yo había ganado el primer premio. Éramos varios los artistas premiados y yo estaba por primera vez así, en un escenario estelar como una estrella más, medio aturdido por tanta solemnidad. Entonces le dije al flaco como en secreto: Pensar que mi mayor anhelo era llegar a ser historietista, y él me miró y me contestó, A mí me pasaba lo mismo.

La anécdota revela por lo menos dos cosas: en primer lugar el estatus institucional que hacia 1970 había adquirido el dibujo como “arte”, independientemente de sus aplicaciones al diseño y la industria editorial, pues en esa época las instituciones culturales premiaban el dibujo en tanto disciplina artística en sí misma, como hecho autónomo, sin dar cabida a otras posibilidades. En segundo lugar, la marginalidad en la que todavía se encontraban, para ese marco institucional, la historieta y el cómic, mal vistos, indignos de atención por parte de la crítica de arte. Ambas cosas se combinaban para explicar la desconcertante situación narrada por Mingo, al ser premiado por algo que había hecho en lugar de lo que realmente hubiera querido hacer.

Sin embargo, lo que a él más le interesaba de la historieta gráfica pudo rescatarlo y hasta sublimarlo, por decirlo drásticamente, en aquellos trabajos donde la poética de la imagen y la del texto escrito marchan juntas guardando una recíproca relación de sentido, pero manteniendo a la vez una rigurosa independencia de sus respectivos códigos lingüísticos. El ejemplo más reciente de esta preocupación por vincular pensamiento verbal y pensamiento gráfico lo constituye el libro *Imaginaria. Veinte imágenes sueñan relatos*.

En la mayor parte del libro tomo como referencia algo lateral que elijo del dibujo, y desde ese roce elaboro el texto de modo que uno y otro convivan pero de forma independiente, aunque sean tangentes, aunque

tengan una zona fronteriza en común. Este asunto me plantea un tema de fondo: el arte de imaginar. Cuando escribí me sentí totalmente libre, tan libre como cuando armé la imagen, a pesar de que tenía conciencia de una tensión entre las dos cosas. La imaginación actúa en el espacio ambiguo que intermedia entre esos dos lenguajes y los pone a dialogar. Así como en la imagen utilizo distintas técnicas superpuestas, en el texto también hay narradores, hay distintos sujetos de enunciación, y poner a prueba relaciones posibles entre esos dos universos fue, para mí, una experiencia maravillosa.

La tensión entre escritura e imagen había estado desde sus inicios como ilustrador de textos periodísticos en *Marcha*, pero comienza a radicarse en la propia estructura del dibujo cuando, desde junio de 1967, representa figuras humanas que emiten textos incomprensibles desde su propio cuerpo, o de cuyas bocas salen los “globos” propios de la historieta gráfica llenos de escrituras que no llegan a ser ni siquiera legibles. La vocación historietista de Mingo se sintetiza desde entonces en ese tipo de hallazgos, así como en otras ilustraciones –también del semanario *Marcha*– en las que hay una secuencia narrativa dividida en cuadros que alternan figuras con palabras escritas, cuyo primer ensayo se publica en julio de 1970. Pero la etapa decisiva –y preferida– en su investigación tiene lugar cuando debe sintetizar en un dibujo la clave de un poema o el espíritu de un relato novelado.

Cuando hacía carátulas de libros me basaba generalmente en la lectura de un capítulo aislado, porque trataba de encontrar el clima de la narrativa, y lo que me proponía trasladar al dibujo era precisamente ese clima y no otra cosa. La lectura del texto, aunque sea de algunos párrafos, ya es capaz de proveernos de un paisaje poético determinado. Pero aún si se leyera todo el libro, ese paisaje sería siempre tan ambiguo e incompleto como el de la ilustración. De ahí esa oscilación entre lo decible y lo indecible en el dibujo. Lo dibujado es lo que surgió durante un proceso que tuvo lugar en determinado momento, pero queda un

resto que no surgió, porque el dibujo se debate en la mente y no todo lo que ahí se cocina sale afuera.

Estas reflexiones conducen a pensar que Mingo trabaja, de manera deliberada durante los últimos años, con la materia inasible, aún amorfa, del lugar mental donde se generan las imágenes y la verbalización de las ideas. Es el lugar de lo que Vaz Ferreira denominaba “el psiqueo”. En tal sentido, el término “clima” que Mingo utiliza es lo suficientemente exacto para nombrar esa sustancia indefinible que comparten texto e imagen desde sus propios ámbitos de enunciación. Ese clima está dado por las rupturas internas del lenguaje que caracterizan al acto poético.

El trabajo creativo consiste en el esfuerzo de hacer movimientos extraños hasta que los resultados del proceso empiecen a sorprender a quien lo lleva a cabo. Lo dibujado tiene su propia energía. Una vez realizado es el dibujo el que me mira y da cuenta de ese espacio incierto que lo rodea.

Para Mingo ha sido revelador, según sus propias declaraciones, el trabajo para esta exposición retrospectiva, ya que debió enfrentarse a dibujos olvidados. Se encontró ante un corte expuesto de su propia historia como dibujante en el que podía ver las distintas capas arqueológicas que el tiempo había dispuesto en forma sucesiva. Quedó enfrentado a esos “fragmentos astillados de lo imaginario” que había ido abandonando en el camino, pero que ahora constituyán las palabras imprescindibles para recomponer ese gran relato existencial cuya totalidad sigue ocultándose, sin embargo, en cada una de sus partes.

Gabriel Peluffo Linari

UN TAL FERREIRA

M

Mingo es uno de esos seres que –al igual que todo el mundo– tiene una mano izquierda, pero además tiene una variedad envidiable de manos derechas.

Siempre con la P de posible puede pasar del plumín al pincel (lo húmedo/lo seco), del lápiz al crayón. Y no solo eso, sino que puede manejarlas simultáneamente, sus múltiples manos, haciéndolas convivir alegramente en una sola plancha.

Todos los zorzales del vuelo/vuelan en un zorzal.

(Y no estoy hablando de Tacuarembó –aunque podría-. Este es otro mago.)

Uno mira sus dibujos y parecería que no hubiera esfuerzo, que no hubiera resistencia del papel, que fuera fácil –fluye, fluye floja la mano-. Sin embargo no hay magia alguna: hubo que gastar resmas de papel y horas y horas y días y días.

Porque es un inconformista. En permanente reflexión, empecinadamente enfrentándose a sí mismo. Lejos de la autocontentura del éxito. (El charquito donde se bañan todos los tontos. Pura agua impura.) Comprometido, metido a hacer cada vez mejor su hacer.

I

Ilustrador 100 x 100. Cien por siento. Sensibilidad.

(Independientemente de que haga diseño gráfico, arte o piezas para ser expuestas: hay un ilustrador.)

Puede caminar por un texto creativo –cuento o poema–, un artículo científico o político, moda o gastronomía. Porque hay acerbo. Hay un ser preocupado por saber. Comprender. Todos los mundos del mundo.

Descubre la verdad de cada vereda/las diversas veredas de la verdad. Las posibles interpretaciones.

Es decir: lo trascendente es lo que dice por debajo de la línea o con la línea o el entramado de líneas. Es esa otra cosa lo que hace (además) formidable su trabajo. Esa capacidad de captar lo que respira por debajo del texto. No la palabra pájaro, sino su vuelo. La entraña de la casa, el carozo mismo. El concepto/la pura sensibilidad. Interpretar conceptualmente y traernos a flote otra información que estaba ahí, oculta, pero latente solo para quien la pueda desentrañar.

N

No lo debería decir, pero lo digo. La mayoría de las veces cuando un artista plástico –montado en los mocasines de su técnica– se mete en la vereda de la ilustración o el diseño gráfico, no hace pie (bellos dibujos o imágenes/pobres ilustraciones o diseño): porque es otra cosa. Generalmente dice lo que el texto dice. Cuenta olímpicamente quien es el asesino. Mete la pata.

Mingo siempre camina por otro lado. Es el zapatero que puede arreglar casi todos los zapatos. Porque no está preocupado por el martillo, el clavo o la aguja, ni por como coser... sino por cómo va a caminar el buen hombre.

G

Genuino representador de sus épocas.

Una ilustración suya para *Marcha* sintetiza todos los 60. El compromiso político, el *pop*, el *dibujazo*. Las utopías. El Che y los Beatles. El

Mayo francés y todas las burguesías. La mancha de la broncha un dos marcha.

La mancha feroz, negrísima, desbordada: todos los genocidios de los 70. Crisis y más crisis. Un minotauro resopla. Bufo el terror. Lo inestable de cada día. La vida custodiada por un Ford Falcon.

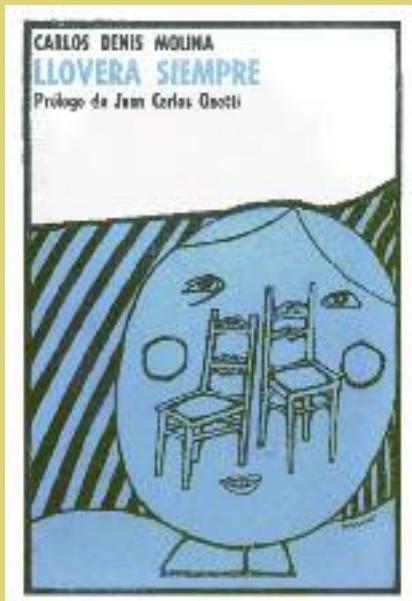
Pero hay que volver a volver (del exilio) a opinar, a poner en jaque las convicciones. No estar del todo conforme con las formas. Volver a contar hasta tres, una y otra vez: duro trabajo el cultural.

Se reconstruyen de a pedacitos los 80, los 90. Es un *collage*. Un *collage* de escombros. Dolido hombro que le pone el poner. Es la postmodernidad de estos pagos (adeudados). Dados a juntar los fragmentos. Que convivan *tuitas* las décadas, lo uno y lo otro, lo une. Hasta hoy y pasado mañana. Los nuevos colores.

O

O sea: un ilustrador. Ni más ni menos. Un ilustrador.

Gustavo Wojciechowski



Lloverá siempre.. Libro de Denis Molina. Arca, 1967. 13 x 19 cm.
La ciudad.. Libro de Mario Levrero. Tierra Nueva, 1970. 10,5 x 17 cm.



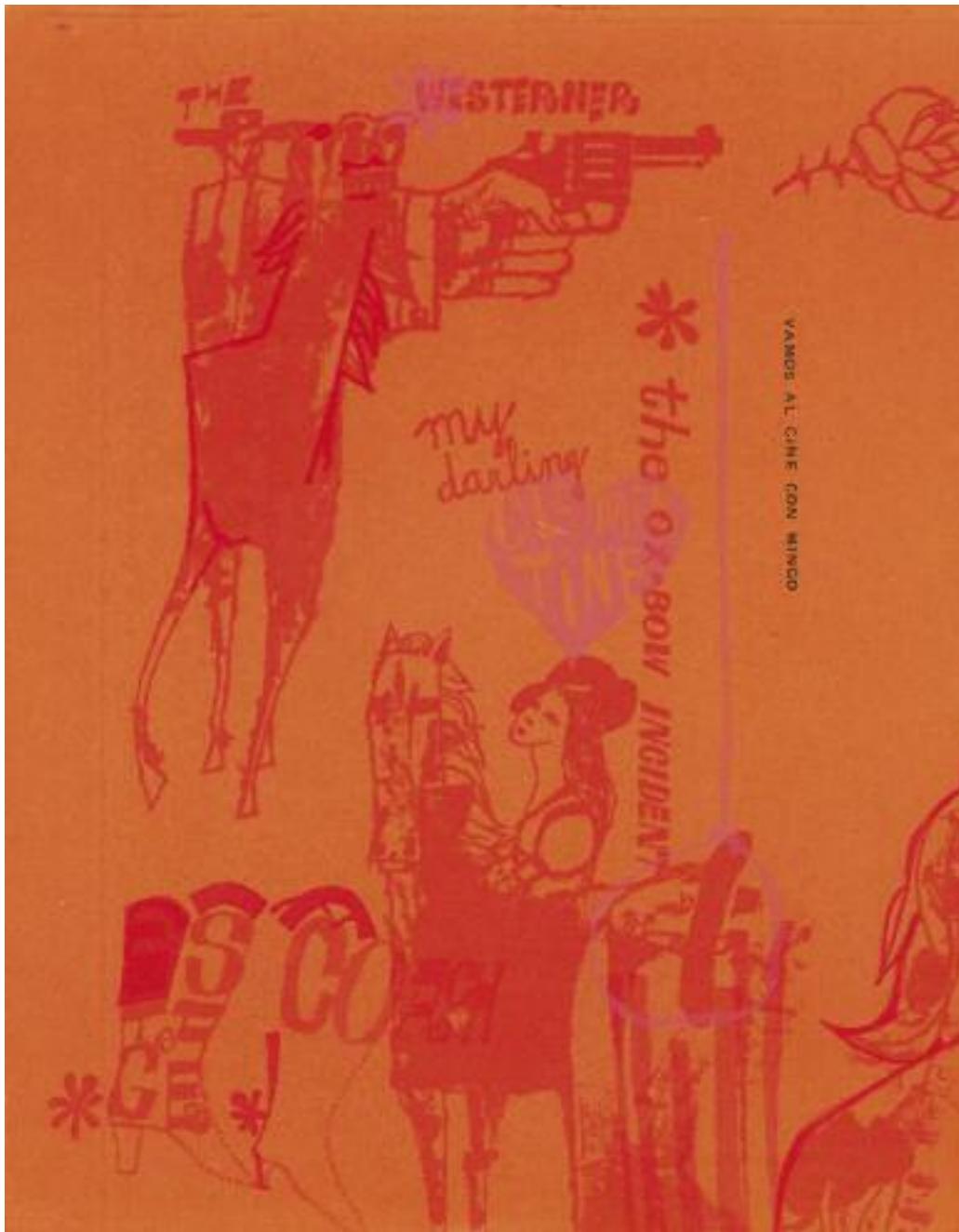
Ilustraciones para el semanario *Marcha..*



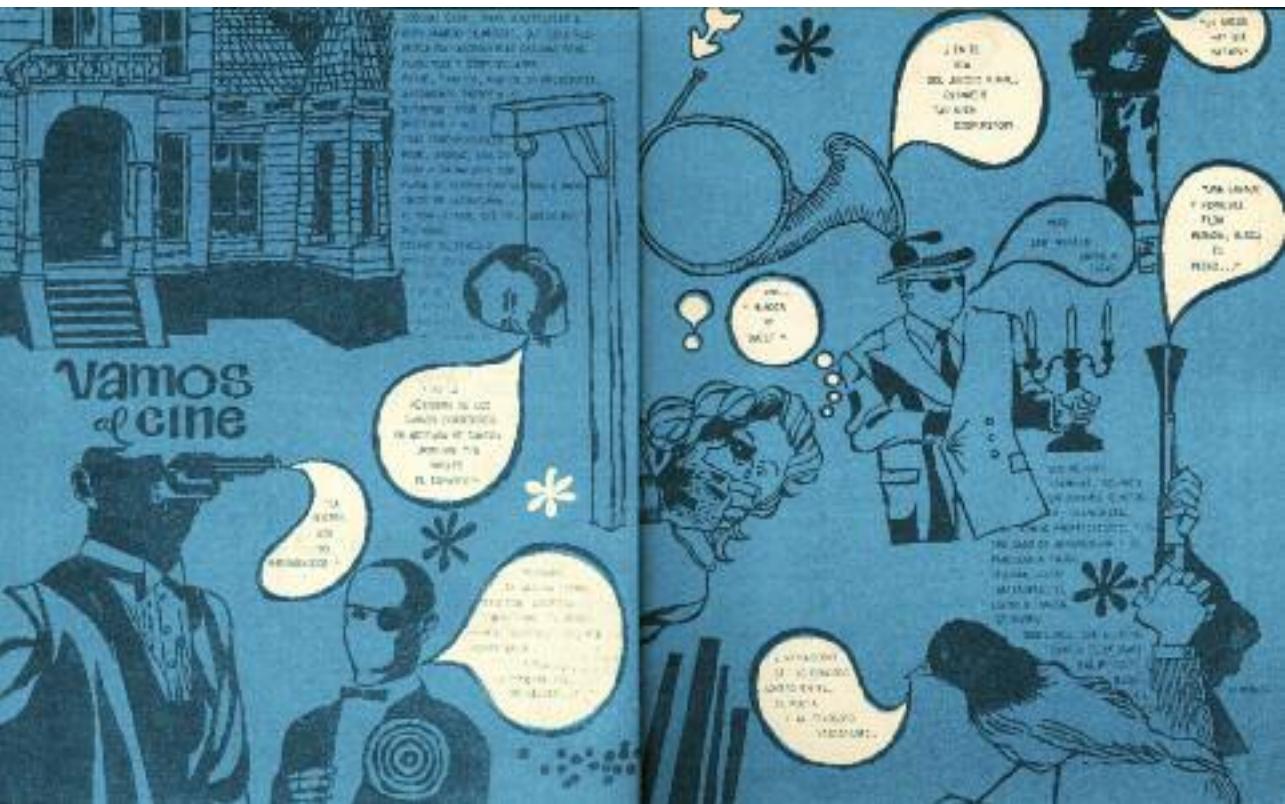
26 | DOMINGO FERREIRA



27 | DOMINGO FERREIRA



VAMOS AL CINE CON MINCO



Ilustraciones para la revista *Cuadernos de Cine Club*. 19,5 x 23 cm. 1966..



Carpeta
MINGO 10 DIBUJOS 1972
50 x 70 cm.
(Exposición en Galería U)

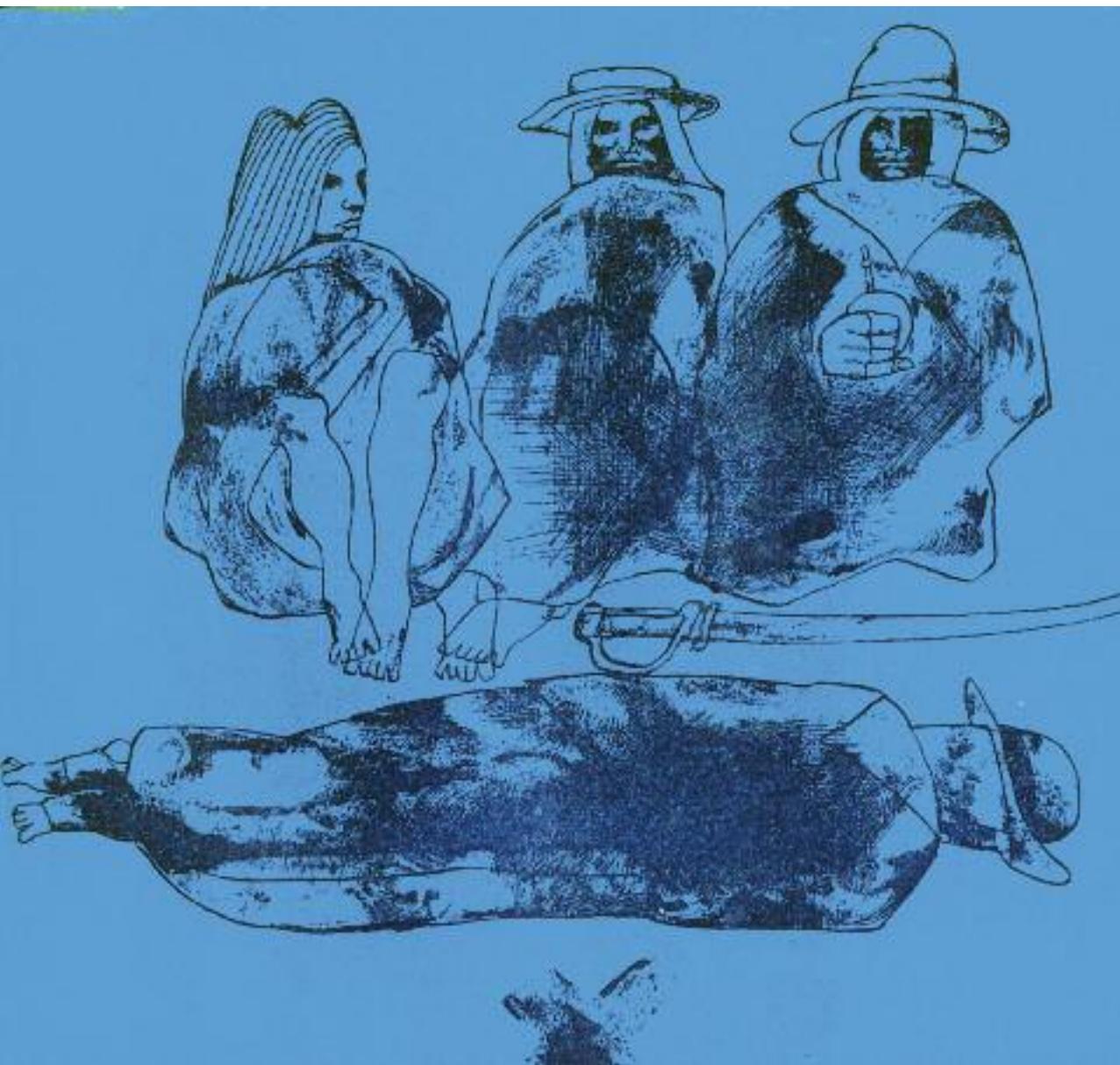


HOMBRES DE AQUÍ

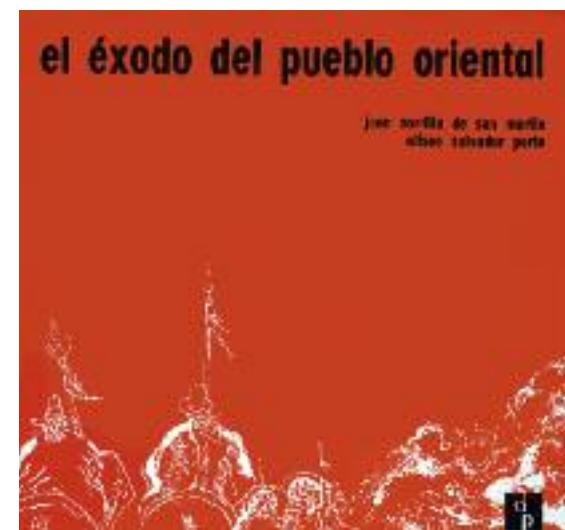


EL PASEO DE LOS DOMINGOS





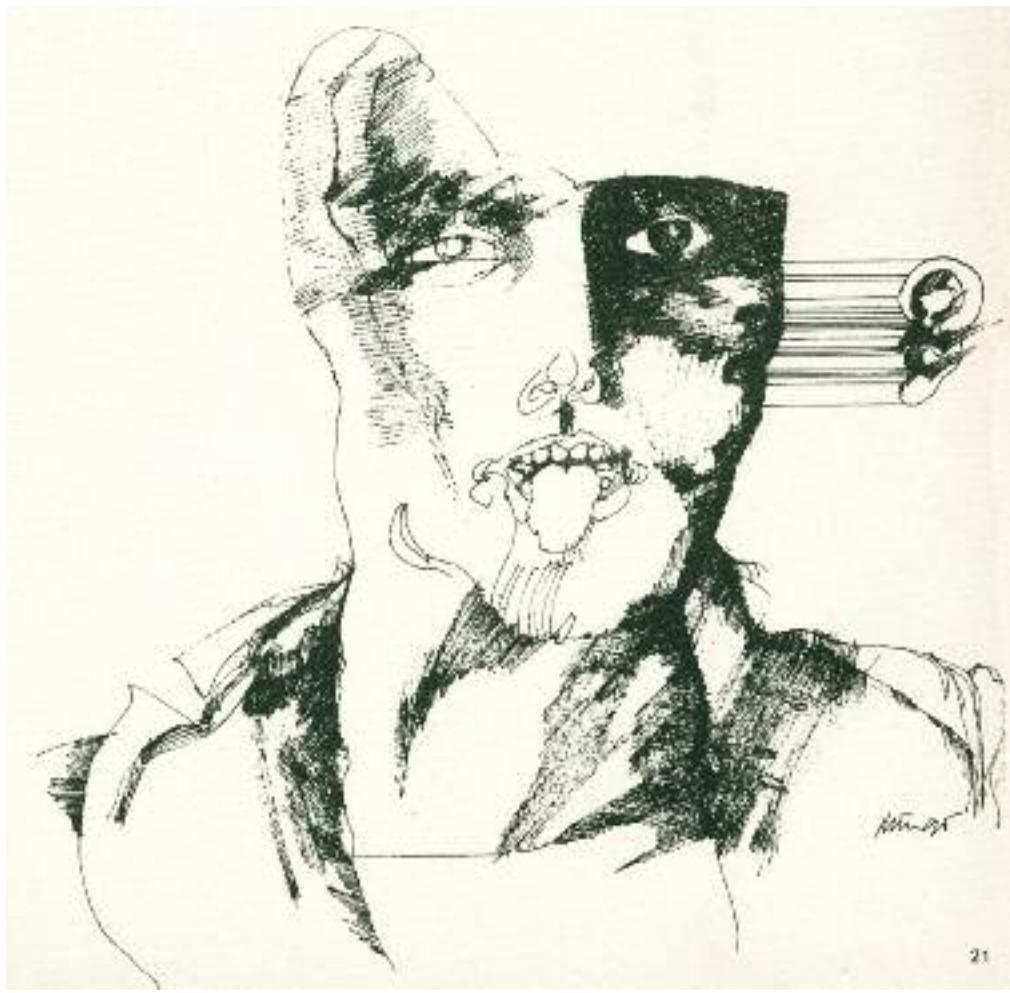
34 | DOMINGO FERREIRA



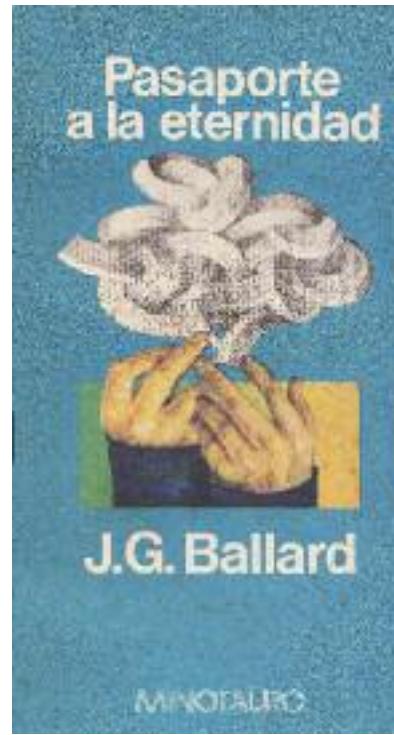
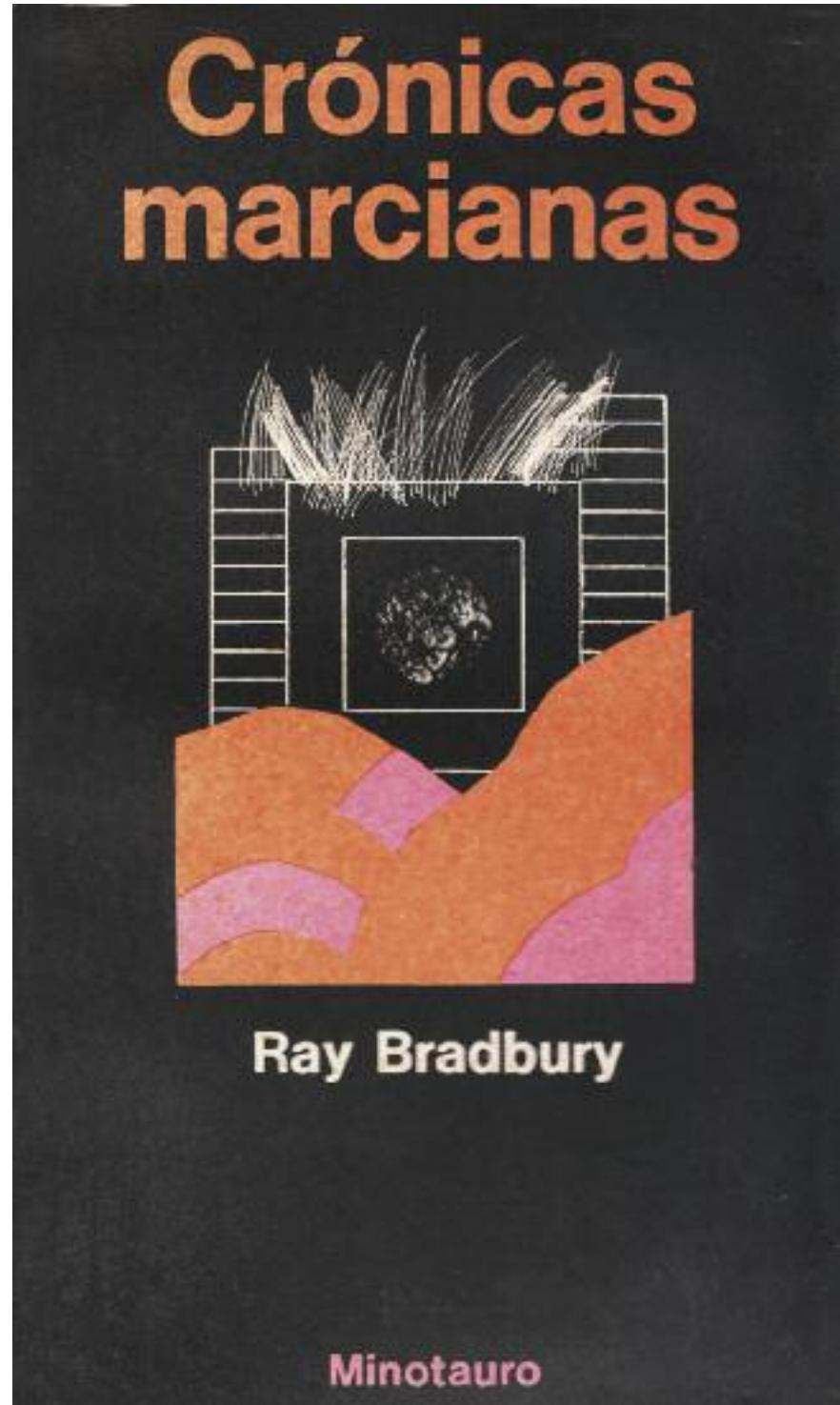
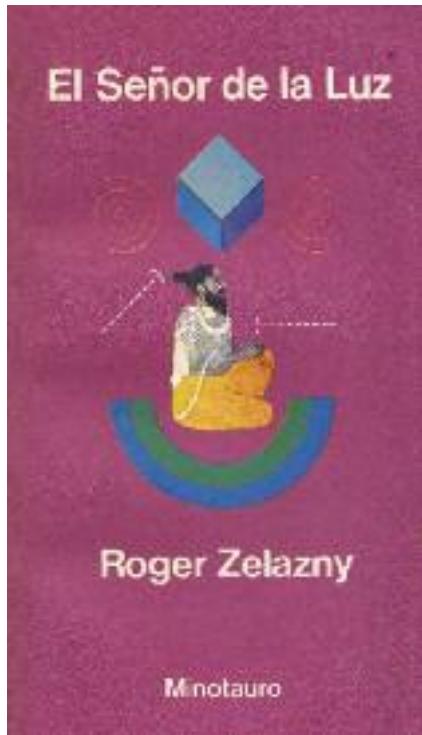
El éxodo del pueblo oriental. Juan Zorrilla de San Martín y Eliseo Salvador Porta. Universidad de la República. 195 x 18.5 cm. 1968.



35 | DOMINGO FERREIRA



Ilustraciones para la revista Crisis. 21,5 x 30 cm. 1973...



Carátulas
para editorial Minotauro,
11 x 19,5 cm.

1980-2000 (Jaque. Opinar. Brecha. El País Cultural)



Ilustración para el semanario *Jaque*.

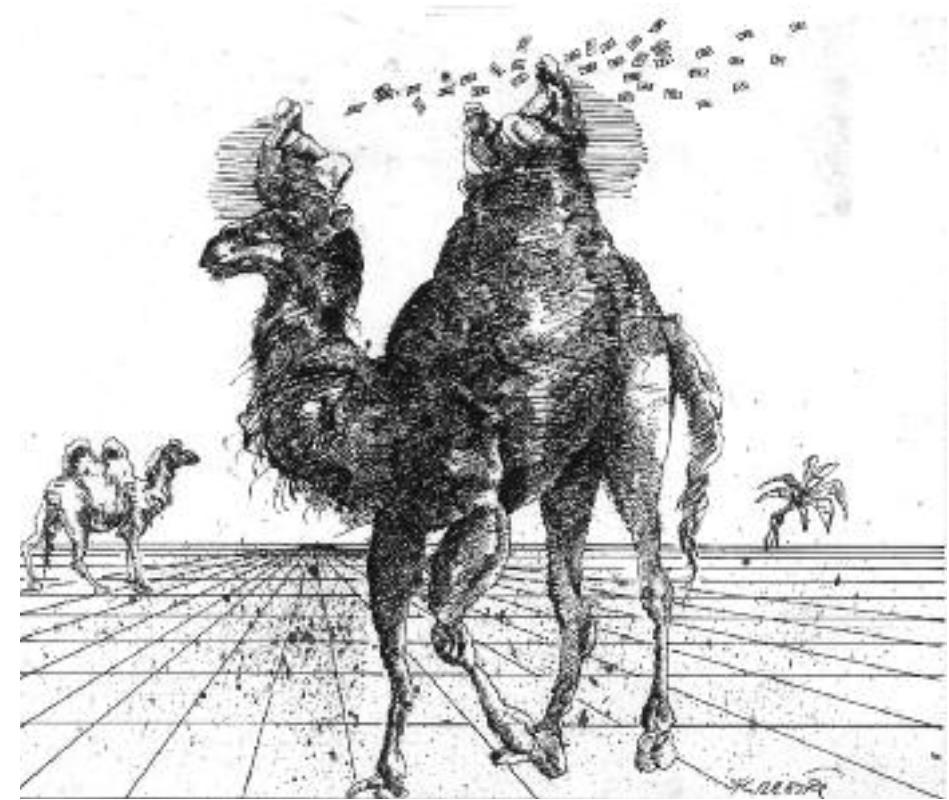
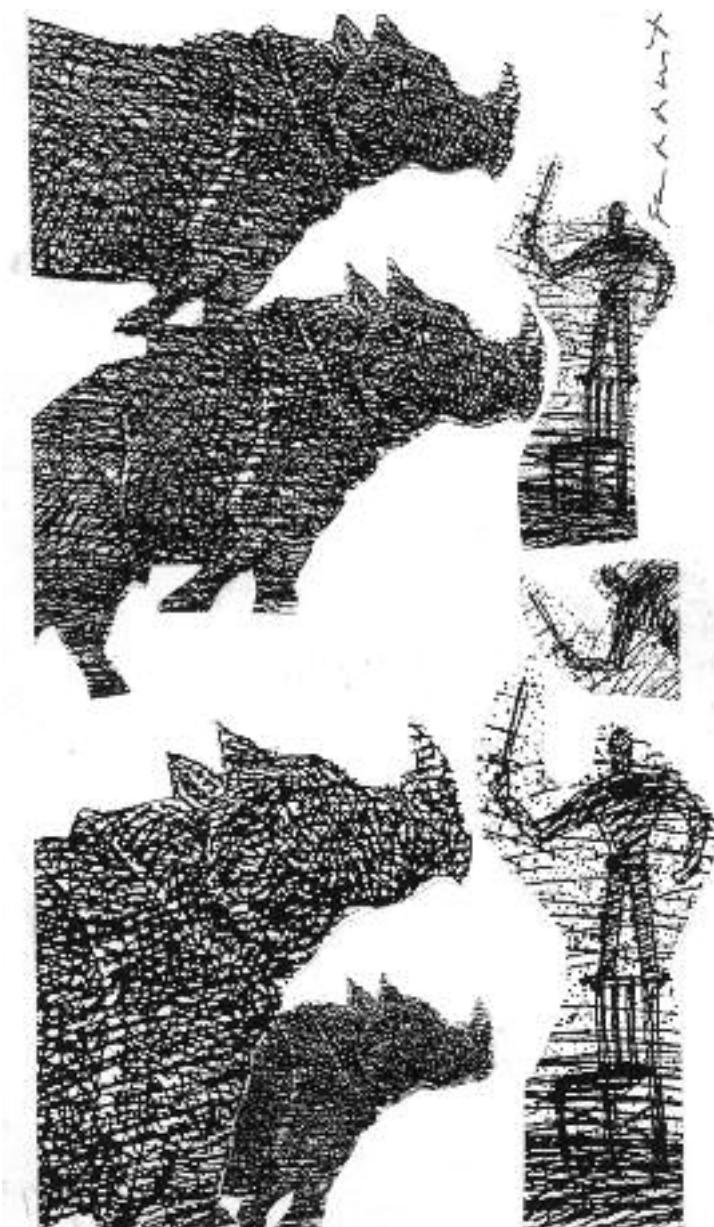


Ilustración para el semanario *Opinar*.



Ilustraciones para el semanario *Brecha*.







Ilustraciones para el Suplemento Cultural del diario *El País*.

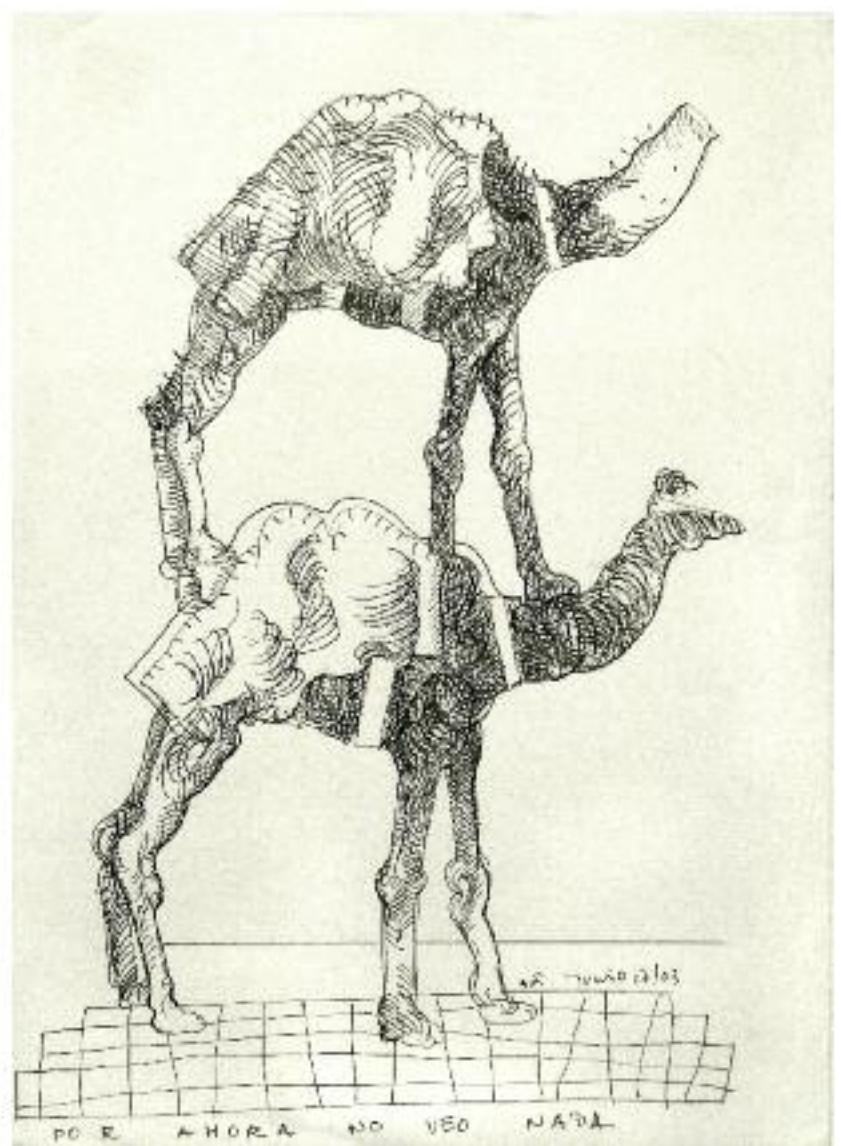




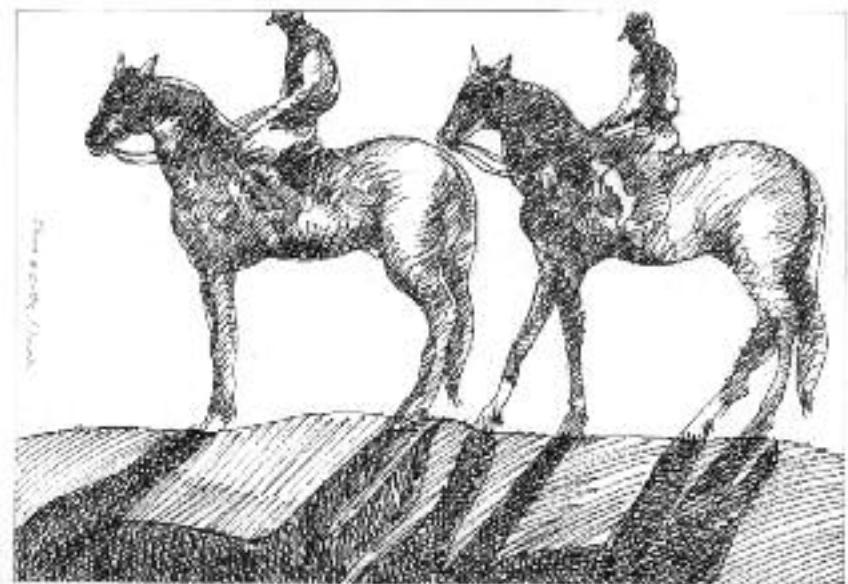
48 | DOMINGO FERREIRA



49 | DOMINGO FERREIRA



50 | DOMINGO FERREIRA



51 | DOMINGO FERREIRA



52 | DOMINGO FERREIRA



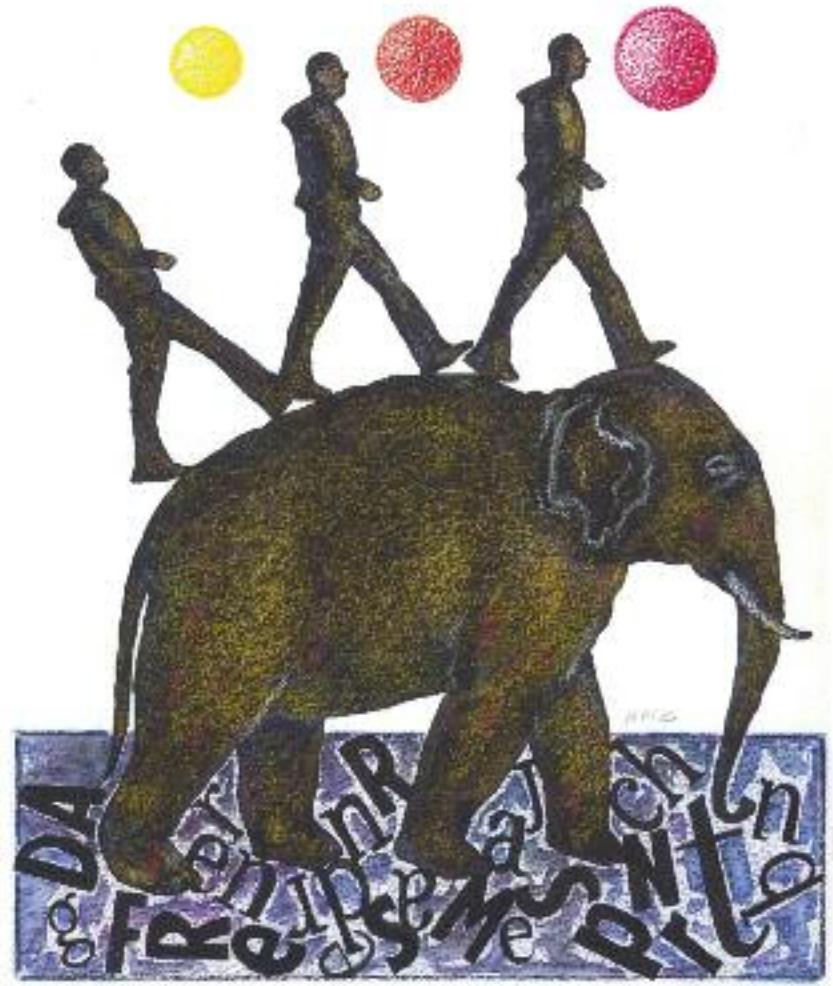
53 | DOMINGO FERREIRA



54 | DOMINGO FERREIRA



55 | DOMINGO FERREIRA

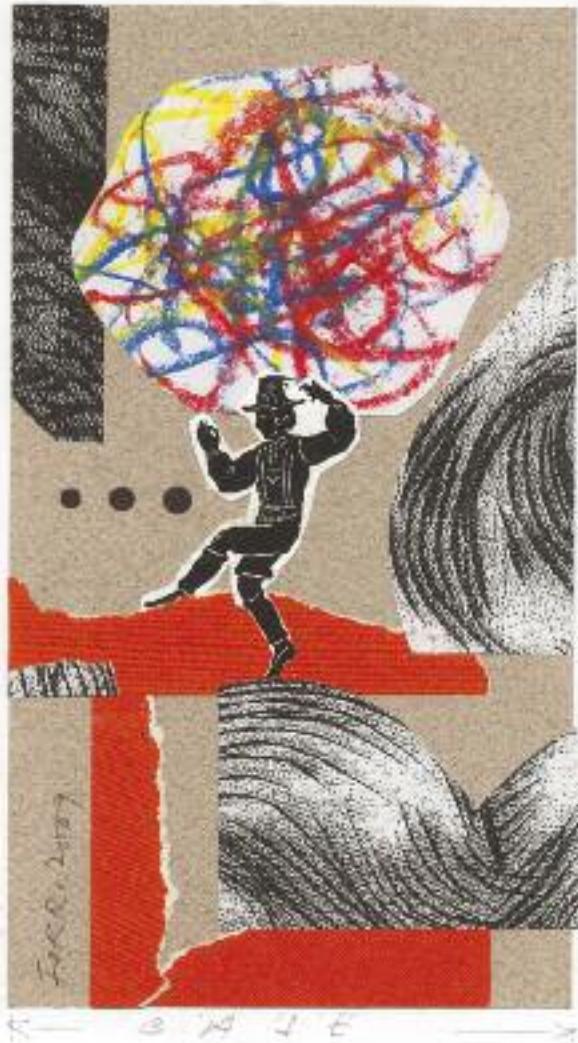
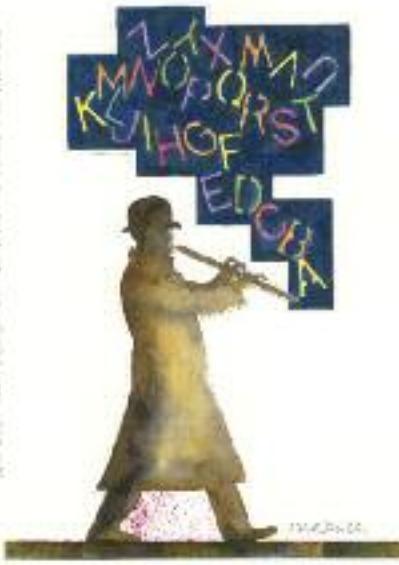


56 | DOMINGO FERREIRA

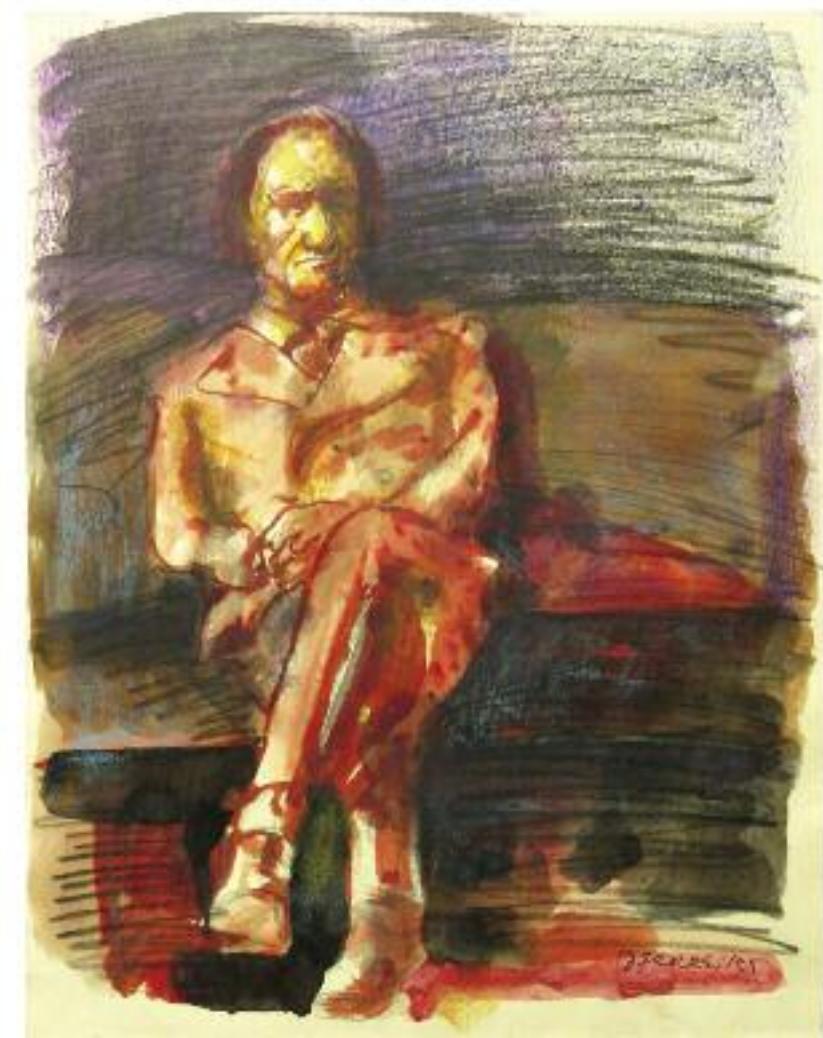


57 | DOMINGO FERREIRA

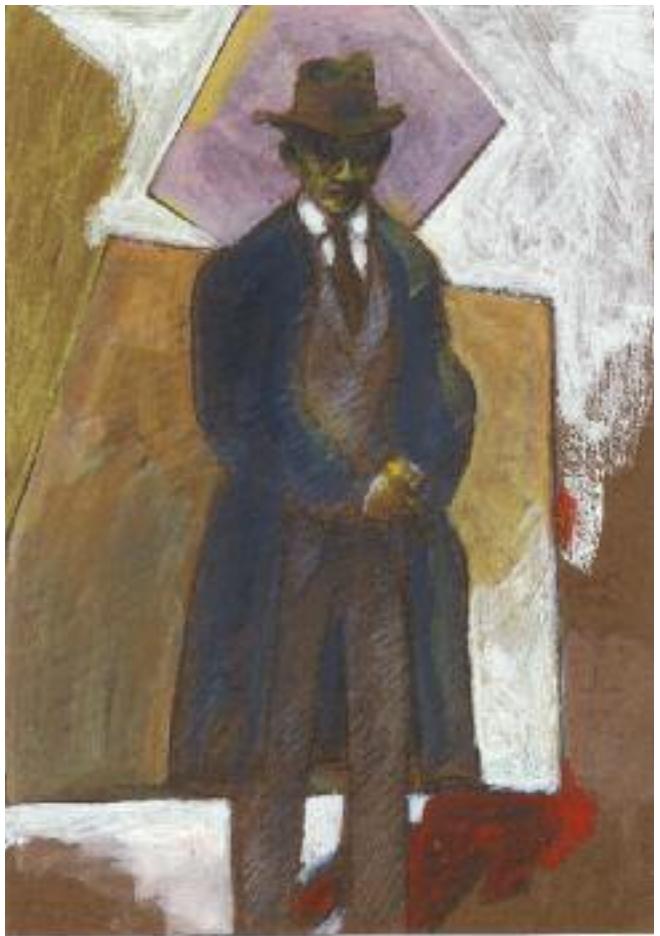




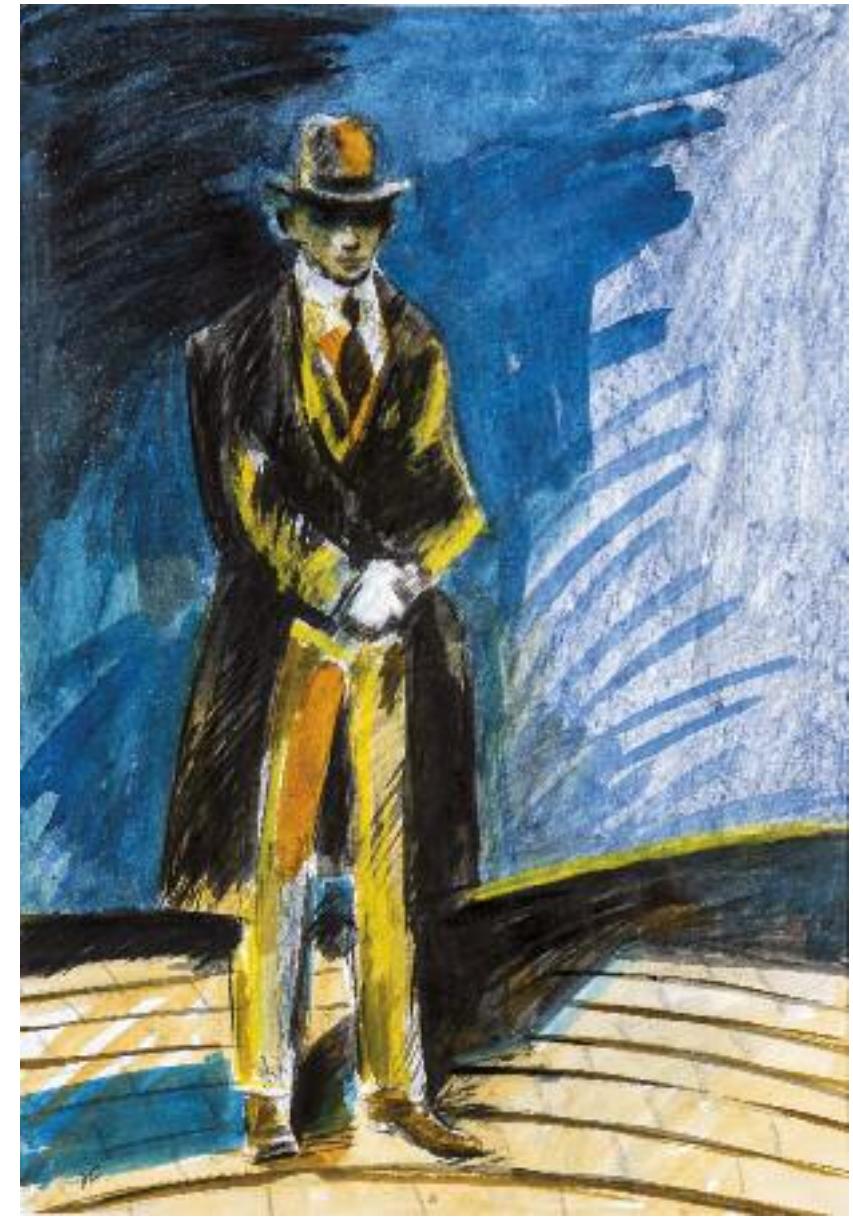
58 | DOMINGO FERREIRA



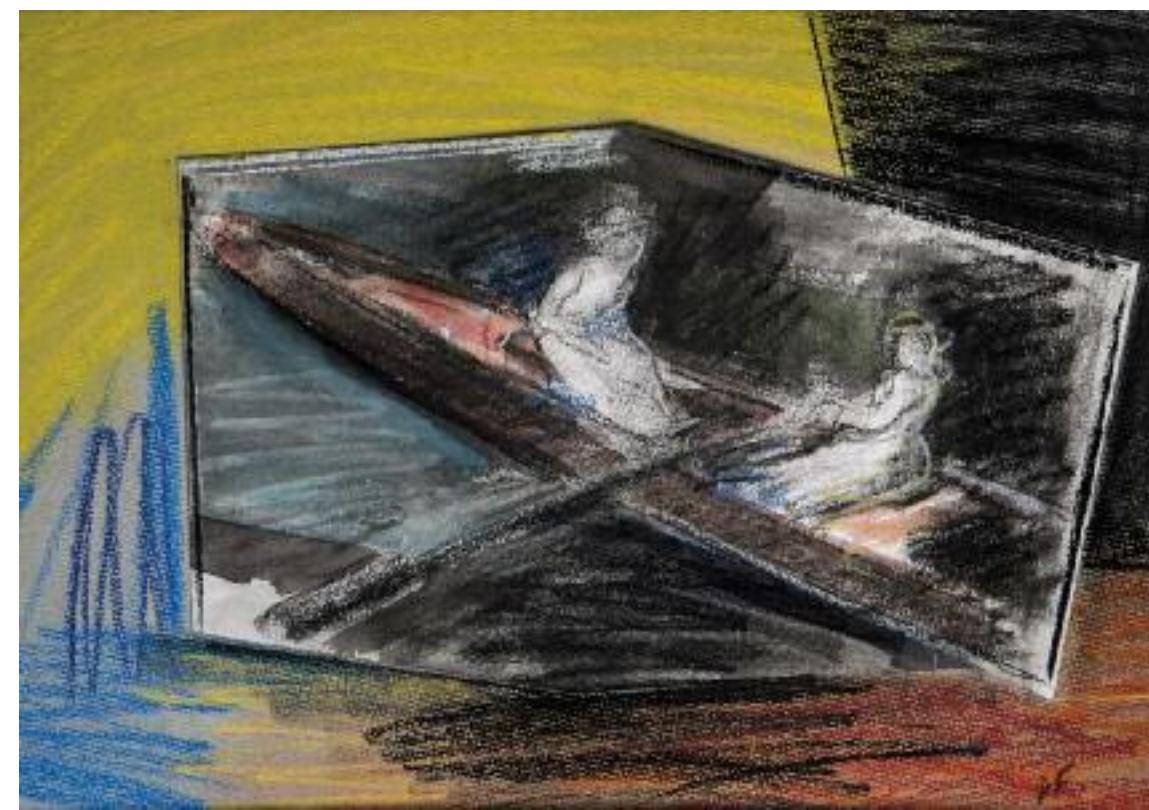
59 | DOMINGO FERREIRA

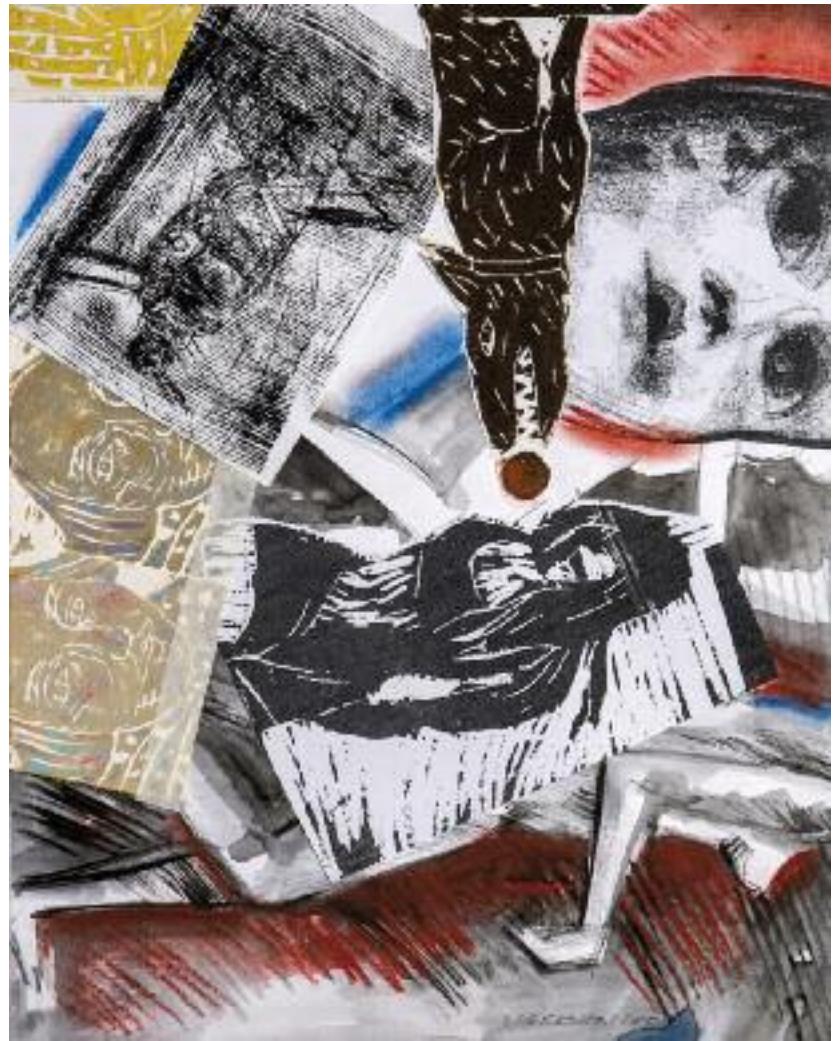


60 | DOMINGO FERREIRA



61 | DOMINGO FERREIRA

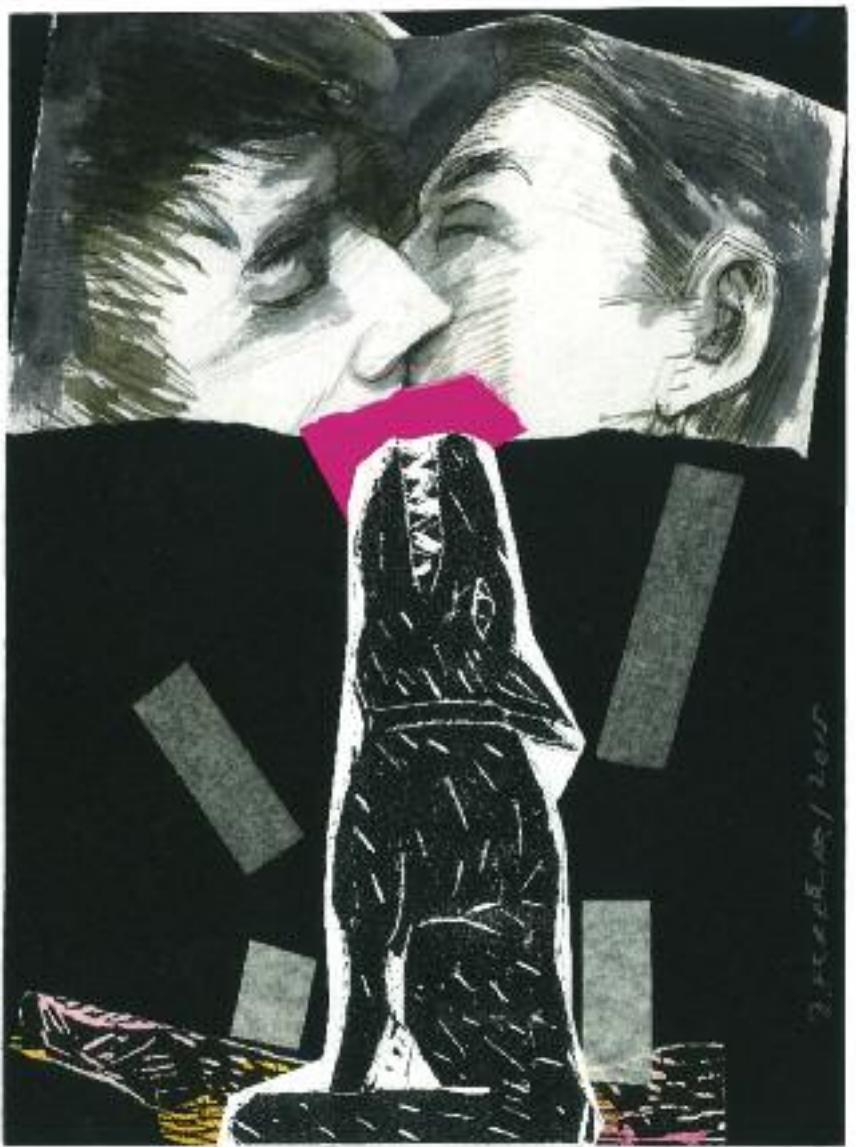




64 | DOMINGO FERREIRA



65 | DOMINGO FERREIRA



66 | DOMINGO FERREIRA



EVENTOS DE MITO LA OSA.

67 | DOMINGO FERREIRA



Fotografía de Federico Rubio.

A PROPÓSITO DE DIBUJAR

Tal vez de lo que se trata es de asumir la existencia de una suerte de tensión entre lo expresado y lo inexpresado. Como categorías de lo posible.

Me explico: lo expresado es lo que se logra decir, no lo que se quiere decir, ni lo que se puede decir. Y la imagen, para mí, como la palabra, nace y puja por salir de estados inciertos, en la frontera entre lo posible y lo imposible. Dicho esto, agrego que considero las fronteras y sobre todo las que todavía son fronteras inciertas, como las zonas más atractivas de cualquier mínima faceta de la realidad.

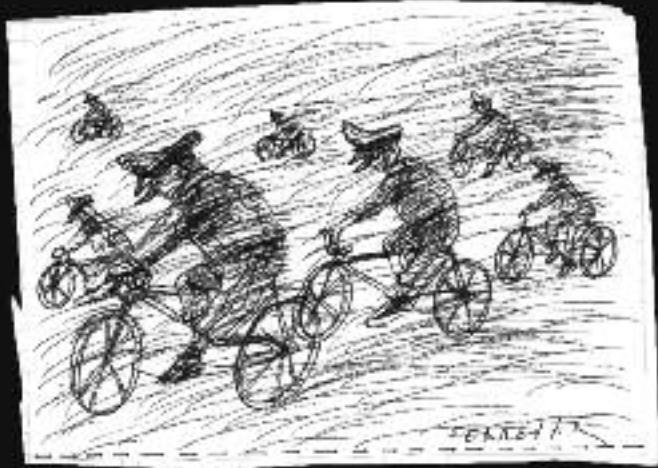
Siempre he sentido, y considerado, el acto de dibujar como un ejercicio de profundo riesgo, tal vez una forma particular de la aventura, un viaje a esos espacios vacíos del mapa de nuestra subjetividad, donde todavía hay dragones. Mundos paralelos creados a partir de fragmentos astillados de lo imaginario y otros fragmentos, más astillados aún, de aquello que convenimos en llamar la nuda realidad.

Confieso que siempre trabajé con un sentimiento de insatisfacción con lo que lograba como obra. Casi nunca o, más hermosamente, nunca era lo que interiormente deseaba. Pero ese trabajo, creado con semejante esfuerzo, también iba diseñando su propia forma.

Al paso del tiempo, algo de lo que he realizado ha sido visto por lectores diversos y dispersos, en publicaciones que han atravesado buena parte del periodismo impreso del Uruguay durante medio siglo. Acompañaron opiniones políticas, informes económicos, reportajes, ficciones de todo tipo, poesía y hasta creo que filosofía. El dibujo, esa ardua magia, era un discreto y a veces impensado acompañante de otras magias paralelas.

Domingo Ferreira

(Sobre texto de presentación para una serie de exposiciones itinerantes, auspiciadas por Centros MEC, durante el año 2014, realizadas en varios puntos del interior del país.)



CRONOLOGÍA DE DOMINGO FERREIRA

- 1940 Nace en la ciudad de Tacuarembó el 5 de abril de 1940.
- 1961 Se traslada a Montevideo.
- 1963 Inicia estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA).
- 1964 Prosigue estudios en la ENBA y tiene como profesores a Miguel Ángel Pareja y Luis Camnitzer. Ingresa al Club de Grabado de Montevideo, en el taller de Leonilda González y Carlos Fossati.
- 1965 Continúa su actividad con el Club de Grabado. Ingresa como ilustrador al semanario *Marcha*, donde dibuja hasta su clausura, en 1973. Expone en la Feria de Libros y Grabados-IMM. Dibujante en el diario *Época* e integrante de la Redacción como ayudante de armado de la página de Información Internacional.
- 1966 Expone en la Feria de Libros y Grabados-IMM.
- 1967 Diseño de tapas de colección de libros y logotipo para la Fundación de Cultura Universitaria.
- 1968 Diseño de tapas de libros para el Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- 1969 Integra el Taller Enguerrando, de Marigny, realiza entre otros trabajos gráficos el diseño para el afiche de la obra de teatro *El Asesinato de Malcolm X*, de Hiber Contenris. Primer Premio en el Salón "Ver y Estimar" de Montevideo.
- 1970 Exposición individual en Galería U.
- 1971 Exposición colectiva de dibujos con Carlos Pieri y Yennia Dumnova en el Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1973 Se radica en Buenos Aires, trabaja como ilustrador y diseñador gráfico *free lance* para las editoriales Crisis, Centro Editor de América Latina, Minotauro, El Ateneo y Sudamericana, entre otras, hasta 1981.



Luis Pasquet y su Septimino de tango. Carátula de disco simple. 18 x 18 cm. 1972.

El mundo de Anton Chejov. Carátula de libro. Centro Editor de América Latina. 11 x 18,5 cm. 1980.



La patria fusilada. Francisco Urondo. Ediciones Crisis.
Página del semanario *Jaque*, 1985.

- 1975 Realiza una corta experiencia de Taller de Grabado, con Pompeyo Audivert.
- 1981 Retorna a Montevideo. Diseña tapas de libros para las editoriales Arca y Acali. Participa en la exposición colectiva “Plásticos Uruguayos Contemporáneos” en la Alianza Francesa de Montevideo.
- 1983 Ilustrador en el semanario *Jaque*.
- 1984 Diagramador e ilustrador en el diario *La Hora*, hasta 1987.
- 1985 Diagramador e ilustrador en el semanario *Opinar*. Ilustrador en el semanario *Brecha*, hasta 1999.
- 1990 Ilustrador en el Suplemento Cultural del diario *El País*, hasta 2009.
- 1991 Directivo de la Asociación de Diseñadores Gráficos del Uruguay. Editor de la publicación informativa de dicha institución.
- 1992 Integra la exposición “30 Afiches Sobre Medioambiente + 12 Diseñadores Uruguayos” en la IMM. Integra el jurado del “Primer Salón Municipal de Diseño Gráfico” en la IMM.
- 1994 Taller de Comunicación. Diseño gráfico *free lance*.
- 1995 Ilustrador en el diario *El Observador*.
- 1996 Diagramador y luego Editor Gráfico de la revista *Tres*, hasta 2000.
- 1998 Diseño de catálogos y programas para la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC).
- 1999 Expone en Galería del Paseo, “Colectiva de Dibujantes”. Expone en la muestra colectiva en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, “Artistas del Sur”.
- 2002 “Eppur si muove”, exposición colectiva de dibujantes, Sala Sáez, Ministerio de Trabajo y Obras Públicas (MTOP).
- 2003 “Seis Dibujantes”, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). “Doctrina 01, Cuatro formas de ver la Moda”, Instituto Strasser, Portones Shopping.

- 2004 Expone en el Salón Nacional de Artes Visuales, (MNAV). Exposición colectiva “Estampa de Grabadores”, Sala Sáez, MTOP.
- 2005 “Arte y Comunicación”, exposición colectiva de diseño gráfico, Sala Sáez, MTOP.
- 2008 Docente de Ilustración en el Instituto Strasser, hasta 2010.
- 2010 Docente en Taller de Dibujo para adultos mayores, Fray Marcos (Florida), Centros MEC.
- 2011 Docente en Taller de Dibujo para adultos mayores, Fray Marcos (Florida) y Pan de Azúcar (Maldonado), Centros MEC. Exposición individual de ilustraciones realizadas para el Suplemento Cultural del diario *El País*, MAC.
- 2012 Docente en Taller de Dibujo para adultos mayores, Fray Marcos (Florida) y Pan de Azúcar (Maldonado), Centros MEC.
- 2013 Docente en Taller de Dibujo para adultos mayores en la ciudad de Florida, Centros MEC. Exposición individual “Deslizamientos”, Sala Sáez, MTOP.
- 2014 Docente en Taller de Dibujo para adultos mayores en la ciudad de Florida, Centros MEC. Exposición de dibujos con charla introductoria sobre el tema, con el auspicio de los Centros de MEC, en Fray Marcos (Florida), Florida, Tacuarembó y Flores. Interviene en la exposición colectiva “La Máquina Felisberto”, MNAV.
- 2015 Docente en Taller de Dibujo para adultos mayores en la ciudad de Florida, Centros MEC. Interviene en colectiva “Obras en Splendor”, Hotel Splendor, Montevideo. El proyecto de relato gráfico *Imaginaria*, es premiado por los Fondos Concursables concedidos por el MEC. Se le otorga el Premio Figari 2015.
- 2016 Se edita *Imaginaria*, ficción gráfica, de la que es autor de las ilustraciones, de los relatos y del diseño gráfico. Se expone en el Museo Pedro Figari una muestra antológica de su trayectoria como artista gráfico en correspondencia al otorgamiento del Premio Figari 2015.

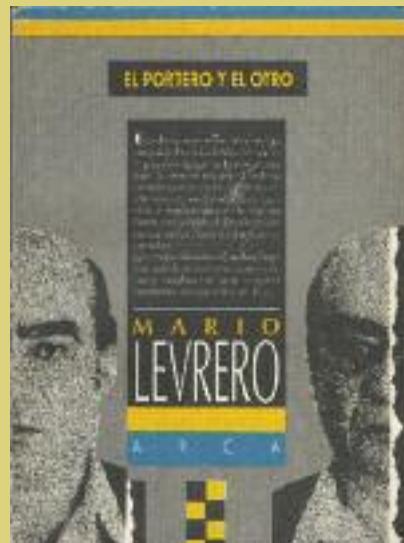
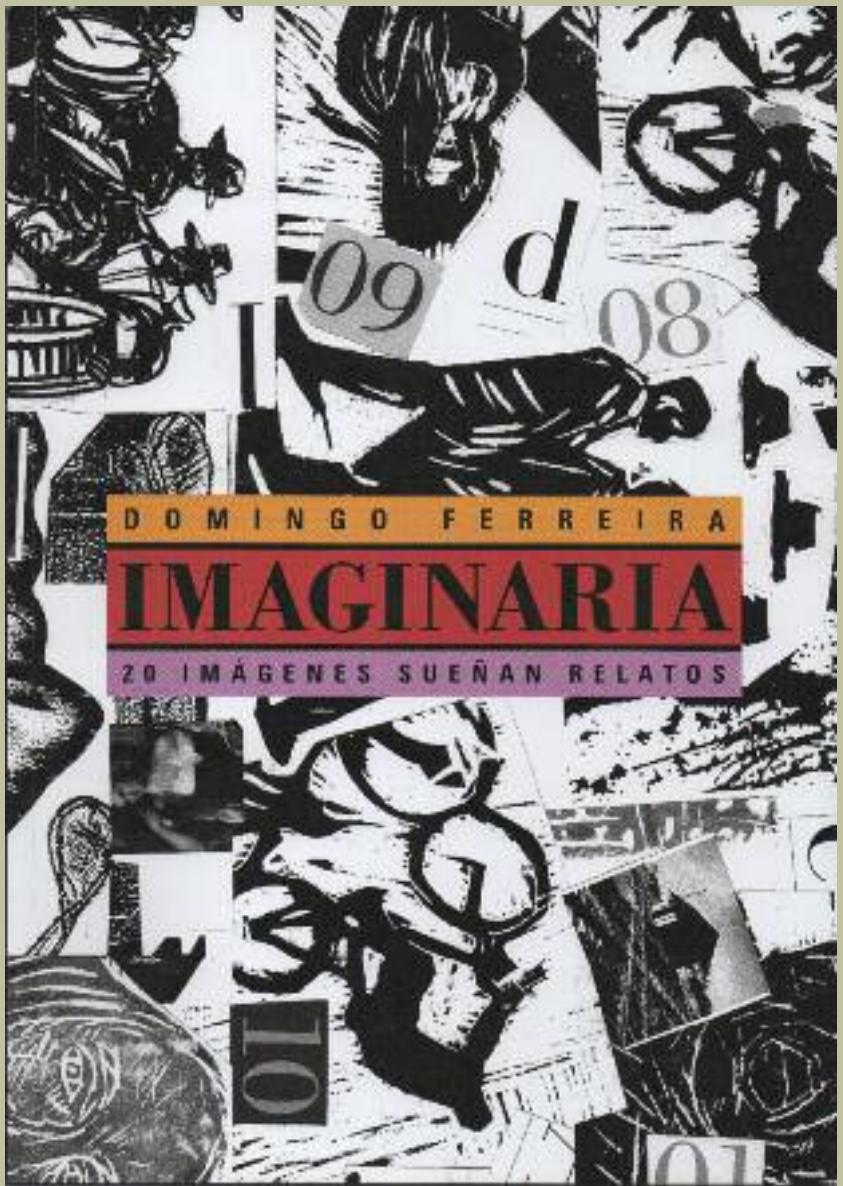


Ilustración para el semanario *Opinar*. 1985.
El portero y el otro. Mario Levriero. Editorial Arca. 1992.
Catálogo de la exposición *El vuelo del ilustrador*.
MAC. 2011.



Carátula del libro *Imaginaria*. 21x29,5 cm. 2016.

A new edition of the Figari Award was granted to Uruguayan artist Domingo Ferreira.

This has been, in my opinion, a very good decision from a Jury able to reckon an artist whose work has been related to newspapers and magazines from both sides of the Río de la Plata. A work that denotes reflection, research and experimentation on the agreements and disagreements amongst visual and written languages, between image and speech, between literature and visual arts. There is technique, by the way, but there is also a more sly and ineffable bonus: his work is about ground-breaking thoughts and disturbing questions. Those that make great the essence of every art, interwoven with meaningfulness connoting many and moving meanings.

This artist's professional portfolio tells of an already long track through political and cultural hits from Uruguay and Argentina, consequently going over peaceful and troubled stages, tragic and hopeful, following the tales of our recent history. His work attest about art's very important mission, one that many years later enable scholars and researchers, after mindset and perspective changes through history –inevitably happening as time goes by– to understand in a moment, through a trace, an image, a few beautifully conjugated strokes, the essence of a whole time's sensibility and temperament. As Germans say, the *Zeitgeist*: the spirit of an epoch. We all know that many times, not even reading thousands of pages from an extensive and rigorous historic or scientific treatise, we could achieve to understand anything in such a crisp way as we can through that image, both simple and deep at once, that an artist bequeathed from his creating intuition: a true lightning in the middle of the night! That lightning that, as Heraclitus said, lasts but for a moment, and yet it enlightens everything.

María Julia Muñoz

Secretary of Education and Culture

The Central Bank of Uruguay is honoured to join in handing the Figari award to Domingo Ferreira, illustrator, graphic designer, and visual artist of renown trajectory.

This year's acknowledgement shows that this prestigious distinction is open to the many varied artistic expressions existing in Uruguay.

Both the exposition and this catalogue, under Gustavo Wojciechowski's (Maca) curatorship, emphasize one more time, both the Central Bank of Uruguay and Figari Museum under National Directorate of Culture, Ministry of Education and Culture, compromise in strengthening links to Support these artistic expressions and, above all, it ratifies the high value in the divulgation of society's economic and cultural bases relationship.

Mario Bergara

President of the Central Bank of Uruguay

The Figari Museum is honoured to open doors to the twentieth edition of the Figari Award granted by the Central Bank of Uruguay.

A qualified Jury integrated by Patricia Bentancur, Haroldo González, and Gabriel Peluffo Linari, choose artist Domingo Ferreira for this greatest distinction.

Ferreira's trajectory in the field of illustration, graphic design, and plastic arts has been outstanding both nationally and internationally. His work, technically refined and conceptually lucid, puts him as a reference in American graphic arts. A worker of silent and constant skill, he has produced a large output without waning nor in quality or the ingenuity in topics and expressive resources.

Maybe because of mere coincidence or bring in tune with current times, the Figari Museum has promoted in recent years a number of expositions that reevaluate illustration and graphics' historical role in the general arts and culture panorama. The very own Pedro Figari, amongst his many creative facets, included that of the illustrator of poetry and narrative texts, in a line that continues uninterrupted through several generations up to Domingo Ferreira, whom in the current year, with his book *Imaginaria*, proposes us with a surprising dialogue between images and texts of his penmanship.

The retrospective exposition on the score of the twentieth Figari Prize gathers more than fifty years of Domingo Ferreira's drawing, painting, graphic design, and teaching, and finds in the display's curator, Gustavo Wojciechowski, also a plastic artist, writer and designer, an interpreter appropriate to the award's circumstances.

In the sixth consecutive year with the Figari Award being celebrated in the museum, the institution vows are renewed and the link between the master's great legacy and the best of the current artistic production is strengthened.

Pablo Thiago Rocca
Figari Museum Director



Ilustración para el semanario *Marcha*.

IMAGINATION TO THE PAPER

Text and images in Domingo Ferreira's work

*I have always felt [...] the act of drawing as an exercise of deep risk,
maybe a particular type of adventure,
a journey to those void spaces in the map of our subjectivity,
where dragons still exist.*

*Parallel worlds created from splintered fragments of the imaginary,
and other fragments, moreso splintered,
from that which we convene to call the stark (naked) reality.*

Domingo Ferreira

As an intellectual and a cartoonist, Domingo (Mingo) Ferreira is, amongst other things, a handful of the sixties.

What does this mean? That his character, his thinking and drawing, is not only molded by his biology and his childhood in Tacuarembó, but above all by the challenges of a world where violence fermented abreast with creative joy, where friendship was nurtured in solidarity, action in defiance, and this in the awareness of injustice and social inequalities. All issues faced by Mingo when he arrives to Montevideo in 1960 –a year after triumph of the Cuban Revolution–, but those which he already knew about from intently reading books and newspapers, particularly weekly *Marcha*. Being a part of the sixties means as well to have early undertaken the search of an individual identity through new ways of socialization, characterized by the critical rigor and the ethical sense depending on a shared utopic horizon.

What does the cartoon –or being a cartoonist– in this context? Firstly –following a tradition existing decades before– during the sixties, the

cartoon settled as a graphic illustration for news while it confirmed its status as art, becoming not only the best media given the urgency of the graphic press, but also as the most appealed by young artists in order to express other urgencies, those linked to rebel and iconoclastic identities in times of generalized social and political crisis. We could think therefore that cartoons and illustration in Uruguay, as systemic parts of graphic design, are also favourite children of the sixties. Not because they didn't exist before –they had a colossal push during the thirties– but because only with the growing publishing and news industry propagating serial images in the sixties during a stark of the working class, the proper conditions for cartoon and illustration development were given, which ended up being irrupting and untold. There is a complex dynamic mainly linking that industry with the literary *boom*, but also with the socialization of political ideas, with the consolidation of the independent theatre and the emerging both of the new music and the experimental cinema, which demanded publishing programs, magazines, and press articles.

Within this succinct cultural background, it is due to place Domingo Ferreira already in his first inklings as cartoonist and illustrator. His personal path has an extensive first period characterized by his work as illustrator at the weekly *Marcha*. It begins with a drawing published on February the 19th, 1965, and ends with the artist's exile in June 1973. Historically, those eight years coincide with the public apparition of young cartoonists not necessarily related to news work, but promoted and gathered around the U Gallery activities –founded and directed by Enrique Gómez since 1965– such as Haroldo González, Hugo Alíes, Óscar Ferrando, Eduardo Fornasari, and Nelson Avdalov, amongst many others whom also had a relentless appointment at the Books and Engravings Fair (Feria de Libros y Grabados) founded by Nancy Bacelo in January 1961.

While Mingo kept sporadic contact with these cartoonists, his affinity to issues relating drawing, illustration, and design was rather oriented towards cartoonists and illustrators from a former promotion, such as

Ayax Barnes, Hermenegildo Sábat, Jorge Carrozzino, Carlos Pieri, Pancho Graells and Horacio Añón. Special mentions are due to Eduardo Galeano, with whom he shared pages in the newspaper *Época* in Montevideo and later in the magazine *Crisis* in Buenos Aires, and to Luis Camnitzer. The latter illustrated the weekly *Marcha* since 1961 –he was also illustrator at the newspaper *Acción*– and can be considered a neoexpressionist movement pioneer who operated basically with the human figure and reached its climax towards the end of the decade, through what was nicknamed *el dibujazo*¹. Camnitzer early cultivated a “soft” drawing which represented human beings in gelatinous state, somehow allusive to the bourgeois cultural body's organic decomposition.

Mingo have referred to him in these terms: “I was rather impacted because he seemed to be a strange cartoonist, bringing graphic stories from a place different from the usual; he draw a human shape that could not be understood without decoding”². It is precisely this necessity to decipher other codes, to develop master keys to enable new meanings, one of the concerns acting as constants in the intellectual and graphic work of Mingo. His desire to study the drawings of others, to explore what is behind the picture, leads him into an intellectual exercise that always accompanies his very own production, refining both formal analysis and poetic rigor. This latter dimension radically differentiates him from *dibujazo*'s young men, not only because his analytical thought involves an opposing attitude to the urgent and spontaneous, but because he generally practices a pictorial lyricism which deliberate poiesis departs from irate “monsterism” and from grotesque improvisation that usually characterizes those young people's production. This observation does not imply a value judgment, since it is due to be recognized that the exaggerated deformation of the human figure

.....
1. TN: *El dibujazo* is a cultural movement from the sixties, it can be translated as The Great Drawing.

2. This and Mingo's following quotes belong to an interview with the author of this note on the 23 of March, 2016.

and the technical improvisation that used to accompany it, had a political rupture meaning par for the course of the sixties' conventions. But it is necessary to emphasize the differences between that dominating tendency and the poetic finesse that Mingo invested in each drawing, becoming a political image aspiring to transcend the thematic contingent and to open a dialogue with other voices in the world operating with graphic semiotics.

In first instance, it does not neglect what some A may Argentine cartoonists are doing contemporaneously, especially those whose drawing moves between criticism and humour. One of them is Carlos Alonso, who illustrated books and also got to collaborate in the weekly *March* in the same year as Mingo did. Other drawers who sparked his interest were Miguel Brascó and Antonio Seguí. The first for its contrived morbidity, sometimes insolent; the second due to a more refined and playful humour that set him apart from the common denominator amongst Argentine cartoonists. Furthermore, as a woodcut practitioner, he enjoyed the engravings of the Argentine Roberto Páez and had a special devotion to the work of the Uruguayan xylograph Carlos Fossati, getting to exercise in some of his drawings the rude and archaic vision of the human form that characterized this last artist.

In the same vein, we find him stubborn and constantly seeking to update himself studying graphic yearbooks from the moment they began arriving in the sixties from Switzerland, Italy, United States and in the same manner as a recurring reader of the influential magazine *Poland*, especially dedicated to the Polish posting. Through that consistent, systematic self-teaching Mingo turns towards the seventies and eighties into a very prominent drawing and design professional with roots in the local iconographic tradition, but deeply involved with what was simultaneously taking place in the world. He has always acknowledged the shock produced on him by the drawings of Robert Weaver and the graphic poetry of Alan Cober in the sixties, shocks that Mingo assimilated and converted into the climate of its own iconographic universe. He also admired Heinz Edelmann (creator of the Yellow submarine

imaging) and many authors from the international comic scene, from whom he took certain graphemes appearing in his drawings published in *Marcha* since September 1969 and fragmentarily presenting a slight influence from *pop art* and psychedelic graphics. From the eighties and onwards there are other relevant references, one of which is the American John Bradley Holland: "*Holland is very interesting to me as an artist, is within a technique towards which I derived to in the nineties: the effect of light and shade given by the saturation of linear crosslinking. Even nowadays I have works I'm processing with this technique. Because what always has happened to me is that when I begin to use a particular style I will seek all possibilities until I exhaust it, then I have the need and the anxiety to find another one. That is to me is the adventure of drawing, navigating an uncertain thing that has to do with the time that one is living, although one may not be aware of it*".

Mingo was, especially during the sixties, a proverbial cinephile, leaning on his meticulous readings of film reviews written by Jose Wainer, Alsina Thevenet (whom his friends friendly nicknamed al-cinetelleve³), Mario Trajtemberg, Rodríguez Monegal and Martínez lane among others. The film imagery in the work of Kurosawa and in some Italians as Fellini and Pasolini, brought him new universes of contemporary realism, which obliquely affected his way of perceiving the world and drawing it. Film and film reviews were part of that learning process that Mingo extended to all forms of analysis and representation of reality.

It is interesting that, according to his confessions, in his beginning as cartoonist he had the secret aspiration of becoming exclusively a comic creator. While this may be related somehow with his cinephile passion, it is not a minor event when it comes to dealing with relations that he seeks and manages to establish between the graphic image and written text.

There is an anecdote that gives a touch of humor to this particular subject:

.....
3. Portmanteau: I took you to the cinema.

I remember once I was with flaco⁴ Casares [Alejandro] at the vernissage of an event organized by Friends of Art were I had won the first prize contest. We were several awarded artists and it was my first time like that, like a star on a stellar stage, kind of stunned by such solemnity. Then I whispered to flaco: to think that my greatest desire was to become a cartoonist, and he looked at me and said, mine too.

The anecdote reveals at least two things: firstly, the institutional status as “art” that drawing had acquired by 1970, regardless of their applications to the design and publishing industry, because at that time cultural institutions rewarded the drawing as artistic discipline in itself, as an autonomous fact, no other possibilities to accommodate. Secondly, the remaining marginality, regarding this institutional framework, of cartoon and comics, ill reputed and unworthy of attention from art critics. Both combined to explain the bewildering situation narrated by Mingo, being rewarded for what he had done instead of what he really wanted to do.

However, he could rescue and even sublimate what was most interesting to him about cartoons, to put it drastically, in those works where the poetic image and written text march together keeping a reciprocal relationship of sense, but keeping at once a rigorous independence of their linguistic codes. The most recent example of this concern for linking verbal thinking and graphic thinking is what constitutes his book *Imaginaria. Twenty pictures dream tales*.

In most of the book I use as reference something lateral I choose from the drawing, and from that touch I draft the text so that both live together but independently, even if they are tangents, even with a common border. This topic raises a background for me: the art of imagining. When I wrote I felt totally free, as free as when I assembled

.....
4. TN: Flaco is a generic expression used in Uruguay to nickname friends. It roughly translates to “guy”.

the image, even though I was aware of a tension between the two. Imagination acts in the ambiguous space between these two languages and makes them chat. Just like in the image I use different superimposed techniques, in the text there are also storytellers, there are different subjects of enunciation, and challenging possible relationships between these two universes was, to me, a wonderful experience.

The tension between text and image existed since his beginnings as article illustrator in *Marcha*, but it began settling in the very structure of his drawing when, since June 1967, he represents human figures emitting incomprehensible texts from their own body, or whose mouths emit cartoon “balloons” stuffed with strings that do not even become readable. Mingo’s cartoonist vocation is synthesized since then in such findings, as well as other illustrations –also in the weekly *Marcha*– in which there is a narrative sequence divided into squares alternating figures with written words, whose first trial was published in July 1970. But the decisive –and favourite– stage in its investigation occurs when he must synthesize within a picture the key of a poem or the spirit of a fictionalized account.

When I made book covers I usually worked from reading a single chapter, because I tried to find the climate of the narrative, and what I intended to translate into the drawing was precisely this atmosphere and nothing else. Reading the text, albeit a few paragraphs, is already enough to provide us with a certain poetic landscape. But even if the whole book is read, the landscape would always be as ambiguous and incomplete as the one in the illustration. Hence the oscillation between what is conveyable and what is not through the drawing. What is drawn is what emerged during a process that took place in a certain point, but there remains a residue that did not arise because the drawing is debated in the mind and not everything cooked in there comes out.

These considerations suggest that Mingo deliberately worked during the recent years with the ungraspable, still amorphous, matter of the

mental place where images and the verbalization of ideas are generated. It is the site of what Vaz Ferreira called “el psiqueo”⁵. In this sense, the term “climate” used by Mingo is accurate enough to name that indefinable substance that share text and images from their own areas of enunciation. This climate is given by the internal ruptures within language which characterize the poetic act.

Creative work consists of the effort of making strange movements until the results of the process begin to surprise the undertaker. What was drawn has its own energy. Once terminated, it is the drawing who looks at me and realizes about that uncertain space surrounding it.

It has been a revealing experience for Mingo, according to his own statements, to work for this retrospective exhibition, given he had to face since forgotten drawings. He found himself before a court exhibiting his own history as an artist in which he could see the different archaeological layers that time had arranged successively. He was confronted with these “splintered fragments of imagination” left behind on the road, but now are the essential words to recompose that great existential tale whose totality is still hiding, however, in each of its parts.

Gabriel Peluffo Linari

.....

5. TN: The name of this concept could be translated as “the psychery”.

A C H A P C A L L E D F E R R E I R A

M

Mingo is one of those beings that –same as everyone– has a left touch, but he also has an enviable number of deft touches.

Always P for Possible can go from nib to paint brush (the wet/the dry), from pencil to crayon. Moreso, he can also use them simultaneously, his multiple defts, making them coexist merrily in a single slab.

All the flightfares in flight/Turn into a flightfare.

(And I’m not talking about Tacuarembó –though I could–. That’s another wizard.)

One sees his drawings and it would seem there is no effort, there is no drag from the paper.

Because he is a maverick. In permanent reflection, stubbornly challenging himself. Far away from success’ self-gratification. (The little puddle where all the fools bathe. Pure impure water.) Committed, into doing his best every time.

I

Illustrator 100 x 100. One hundred per felt. Sensitivity.

(Regardless of graphic design, art or pieces to be exhibited: there is an illustrator.)

He can walk through a creative text –be tale or poem–, a scientific or political article, fashion or gastronomy. Because there is acquis. There is a being concerned about knowing. Understanding. All the worlds of the world.

Discovers the truth of each path/the many paths of truth. The possible interpretations.

That's to say: what is transcendental is what it says below the line or with the line of the between lines. That is some-more-thing that makes his work formidable. That ability to capture what breathes underneath the text. Not bird as a word, but its flight. The bowels of the house, the pit itself. The concept/pure sensibility. Interpreting conceptually and bringing us afloat the other information that was there, hidden, but only latent to whoever can unravel it.

N

Not up to me to say it, but I do. Most times when a plastic artist –straddling on the high heels of his technique– strays into the path of illustration or graphic design, they have no foothold (beautiful drawings or images/illustrations or design): because it is another thing. Usually they say what the text says. Royally revealing who is the murderer. They screw up.

Mingo always walks a different path. It is the shoemaker to fix almost all shoes. Because is not worried about the hammer, nor the nail or needle, nor how to sew... but how will the good man walk.

G

Genuine depicter of his times.

A single illustration of his synthesizes the whole sixties. The political commitment, pop music, the *dibujazo*¹. Utopias. Che and The Beatles. May '68 and all bourgeoisies. The brush stain a number two to go.

The fierce stain, so black, overwhelmed: all genocides of the seventies. More and more crisis. A Minotaur chugs. Spits terror. Every day's instability. Life guarded by a Ford Falcon.

.....
1. TN: *El dibujazo* is a cultural movement from the sixties, it can be translated as The Great Drawing.

But one must be back to come back (from exile) to opine, to jeopardize the convictions. To not be entirely in line with forms. Back to count to three, again and again: cultural work is a rough one.

Eighties and nineties are reconstructed bit by bit. It's a collage. A collage of rubble. Making it make shoulder hurt. It is the postmodernity of these (overdue) settlements. Given to piece together the fragments. Al' the decades living side by side, the one and the other, together. Until today and the day after tomorrow. The new colours.

O

One illustrator, that's him. No more, no less. One illustrator.



A B O U T D R A W I N G

Perhaps it is about assuming the existence of some kind of tension between the expressed and the unexpressed. As categories of what is possible.

To clarify: what is expressed is what is achieved to state, not what is meant, nor what can be said. And the image, to me, like the word, is born and struggles to overcome uncertain states, on the border between the possible and the impossible. That said, I add that I consider borders and especially those which are still uncertain borders, as the most attractive areas of any minimum facet of reality.

I have always felt, and considered the act of drawing as an exercise of profound risk, perhaps a certain type of adventure, a trip to these empty spaces on the map of our subjectivity, where there are still dragons. Parallel worlds created from the imaginary splintered fragments and other fragments, splintered even more, of what we agree to call stark reality.

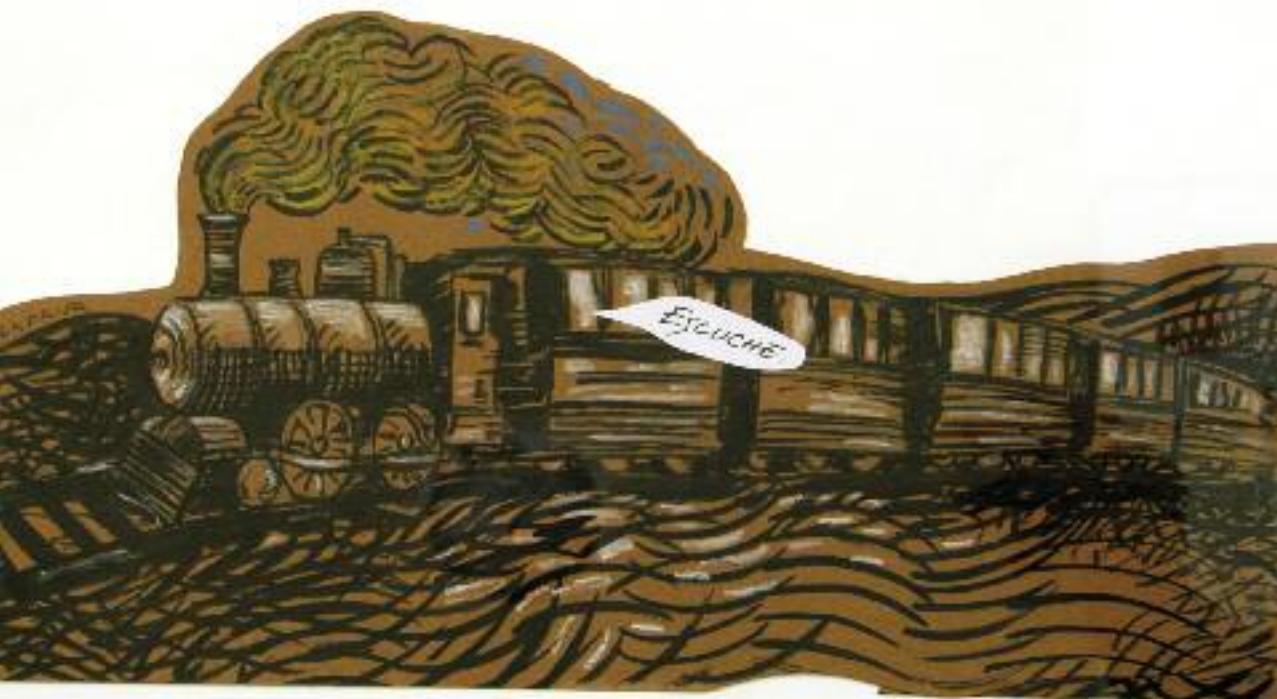
I confess that I always worked with a feeling of dissatisfaction regarding what I achieved. Almost never or, more beautifully, it never was what I innerly wanted. But that work, created with such effort, would also be designing its own way.

As time went by, some of what I have done has been seen by diverse and scattered readers, in publications that have gone through much of the Uruguay's printed journalism for half a century. Accompanying political views, economic reports, reports, fictions of all kinds, poetry, and I believe even philosophy writings. The drawing, that arduous magic, was a discreet and sometimes unthought companion to other parallel magics.

Domingo Ferreira

(On presentation text for a series of traveling exhibitions, sponsored by MEC¹ centers during 2014, performed at various points in the countryside.)

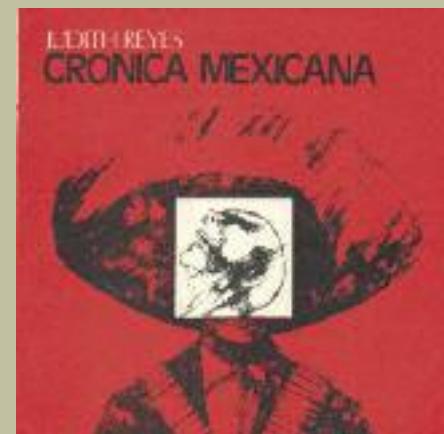
.....
1. TN: By its Spanish acronym: Ministry of Education and Culture.



AL PÁIS CULTURAL | PÁGINA 12 CHEJAU | DOMINGO FERREIRA
UN CARÁCTER ENIGMÁTICO.

CHRONOLOGY OF DOMINGO FERREIRA

- 1940 Born in the city of Tacuarembó on April 5th, 1940.
- 1961 Moves to Montevideo.
- 1963 Begins studies at the National School of Fine Arts (Spanish acronym: ENBA).
- 1964 He continues studies at the ENBA, with Michelangelo Pareja and Luis Camnitzer as teachers. Joins the Engraving Club of Montevideo, in the workshop of Leonilda González and Carlos Fossati.
- 1965 Continues his activity with the Engraving Club. Joins the weekly *Marcha* as an illustrator, where he draws until its closure in 1973. Exhibits at the Book Fair and Engravings-IMM (Montevideo City Council). Illustrator in the daily *Época* and member of the editorial board as a page design assistant with International Information section.
- 1966 Exhibits at the Book Fair and Engravings-IMM.
- 1967 Designs covers of book collections and logos for the Fundación de Cultura Universitaria.
- 1968 Designs book covers for the Department of Publications of the University of the Republic.
- 1969 Joins Marigny's Enguerrando Workshop, amongst other graphic works, designs the poster for The Assassination of Malcolm X play, by Hiber Conteris. First Prize in the Hall "Ver y Estimar" (To See and To Estimate) in Montevideo.
- 1970 Solo exhibition at Gallery U.
- 1971 Group drawing exhibition with Carlos Pieri and Yennia Dumnova at the Museo Nacional de Bellas Artes (National Fine Arts Museum).
- 1973 Settles in Buenos Aires, works as an illustrator and freelance graphic designer for publishers Crisis, Centro Editor de Latino America, Minotauro, El Ateneo and Sudamericana, among others, until 1981.
- 1975 Undertakes a short Engravings Workshop experience, with Pompey Audivert.



Luis Pasquet y su Septimino de tango. Carátula de disco simple. 18x18 cm. 1972.

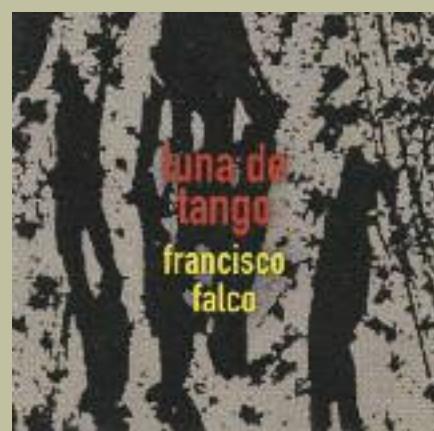


- 1981 Returns to Montevideo. Designs book covers for publishers Arca and Acali. Participates in the exhibition "Contemporary Uruguayan Plastic Artists" at the Alliance Française in Montevideo.
- 1983 Illustrator in the weekly *Jaque*.
- 1984 Diagram maker and illustrator in the newspaper *La Hora*, until 1987.
- 1985 Diagram maker and illustrator in the weekly *Opinar*. Illustrator in the weekly *Brecha*, until 1999.
- 1990 Illustrator at the Cultural Supplement in the newspaper *El País*, until 2009.
- 1991 Manager at the Graphic Designers Association of Uruguay. Editor of the informative publication of that institution.
- 1992 Integrates the exhibition "30 Environment Posters + 12 Uruguayan Designers" at the IMM. Jury member of the "First Municipal Hall of Graphic Design" at the IMM.
- 1994 Communication Workshop. Freelance graphic design.
- 1995 Illustrator in the newspaper *El Observador*.
- 1996 Chart maker and then editor at the magazine *Tres* until 2000.
- 1998 Catalogue and program design for the Culture Directorate of the Ministry of Education and Culture (MEC¹).
- 1999 Exhibition at Gallery El Paseo, "Collective of Cartoonists". Exhibits in the group show at the National Library of Buenos Aires, "Artists of the South".
- 2002 "Eppur si muove" group exhibition of artists at the Saez Room in the Ministry of Transport and Public Works (MTOP²).
- 2003 "Six Illustrators", Visual Arts' National Museum (MNAV³). "Doctrine 01, Four ways to see Fashion", Strasser Institute, Portones Shopping.

.....

1. TN: MEC: By its Spanish acronym.
2. TN: MTOP: By its Spanish acronym.
3. TN: MNAV: By its Spanish acronym.

- 2004 Exhibits at the National Visual Arts' Room, (MNAV). Exhibition "Stamp Engravers" Sáez Room, MTOP.
- 2005 "Art and Communication", graphic design group exhibition, Sáez Room, MTOP.
- 2008 Illustration Professor at the Strasser Institute, until 2010.
- 2010 Drawing Workshop Teacher for seniors, Fray Marcos (County of Florida), MEC Centers.
- 2011 Drawing Workshop Teacher for seniors, Fray Marcos (Florida) and Pan de Azúcar (County of Maldonado), MEC centers. Solo exhibition of illustrations made for the Cultural Supplement to the newspaper *El País*, MAC.
- 2012 Drawing Workshop Teacher for seniors, Fray Marcos (Florida) and Pan de Azúcar (County of Maldonado), MEC centers.
- 2013 Drawing Workshop Teacher for seniors in Florida, MEC Centers. Solo exhibition "Deslizamientos" ("Glides"), Sáez Room, MTOP.
- 2014 Drawing Workshop Teacher for seniors in Florida, MEC Centers. Exhibition of drawings with topic introductory lecture, under the auspices of MEC Centers in Fray Marcos (Florida), Florida, Tacuarembó and Flores. Involved in the group exhibition "La Máquina Felisberto" ("The Felisberto Machine"), MNAV.
- 2015 Drawing Workshop Teacher for seniors in the city of Florida, MEC Centers. Intervenes in collective exhibition "Obras en Splendor" ("Artworks in Splendor"), Splendor Hotel, Montevideo. Drafts IMAGINARIA's graphic account, awarded by MEC's Grant Funds. Awarded the 2015 Figari Award.
- 2016 IMAGINARIA, a graphic fiction, of which he authors the artwork, stories and graphic design, is published. An anthology of his career as graphic artist is exhibited at the Pedro Figari Museum as corollary to being awarded the 2015 Figari Award.



Peter Handke: *Los avispones*. Carátula de libro. Centro Editor de América Latina. 11 x 18,5 cm. 1980.
Ilustración para la revista *Crisis*.
Contratapa de la colección de libros de Mario Levrero, Editorial Arca, 1992.
Luna de tango de Francisco Falco, CD, Ayuí, 12x12 cm. 2008.

**XX Premio Figari**

Jurado

Patricia Bentancur
Haroldo González
Gabriel Peluffo

Curador

Gustavo Wojciechowski (Maca)

Montaje

Nicolás Infanzón

Diseño de catálogo

Gustavo Wojciechowski (Maca)

Fotografía

Pablo Bielli

Escaneado

Forma Estudio**Agradecimientos**

Horacio Añón
Juan Basaldúa
Carlos Etchegoyhen
Oscar Ferrando
Raúl Ferreira
Rodolfo Fuentes
Enrique Gómez
Francisco "Pancho" Graells
Gabriela Judeikin
Tito Mañana
Federico Rubio
Fernando Santullo
Gabriel Sosa
José Wainer
Fernando Zabala
y Biblioteca Nacional del Uruguay

Banco Central del Uruguay

Presidente
Mario Bergara

Vicepresidente
Jorge Gamarra

Director
Washington Ribeiro

Secretaria General
Elizabeth Oria

**Ministerio de Educación
y Cultura**

Ministra
María Julia Muñoz

Subsecretaria
Edith Moraes

Director General de Secretaría
Jorge Papadópolos

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Proyectos Culturales
Begoña Ojeda

Museo Figari

Dirección
Pablo Thiago Rocca

Administración
Yanin Guisande
Paula Perna

Gestión de público
Paola Puentes

Archivo
Lucía Draper

Monitor de sala
Juan Manuel Sánchez

Conservación
Alicia Barreto

Juan Carlos Gómez 1427 Montevideo - Uruguay
Tel.: 29157065 museofigari@mec.gub.uy
www.museofigari.gub.uy