# Voces de la Imprenta AS.

## Una experiencia de diseño local

**Tesis de grado**

Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo | UDELAR

8 de mayo de 2022. Montevideo, Uruguay.


Estudiantes:

**Ernesto Siola**

**Daniela Pacaluk**

Docente Tutora:

**Laura Cesio**

Agradecemos a todas las personas que nos acompañaron en el desarrollo de esta investigación. A Carlos Palleiro, Cecilia García, Fernando Álvarez Cozzi, Fidel Sclavo, Gustavo Wojciechowski, Horacio Añón, Josefina Pezzino, Marta Pezzino y José Prieto, por la humildad y el compromiso con el que compartieron sus experiencias. A Laura Cecio, por la brújula incondicional.

Mayo 2022

# Resumen

La imprenta AS funcionó en Montevideo desde 1954 hasta 1997 con un breve corte en 1983. En la misma coincidieron varias de las figuras referentes del diseño gráfico nacional. La presente tesis tiene como objetivo aportar a la construcción histórica del Diseño de Comunicación Visual en el Uruguay mediante el estudio de la experiencia AS.

En adelante, la investigación se organiza en tres capítulos. En el capítulo inicial se presenta el estado de la cuestión y se fundamenta el enfoque con el cual se abordará la temática de estudio en relación a las problemáticas identificadas. En el capítulo dos se desarrolla el trabajo atendiendo a los aspectos que convergen y moldean la experiencia AS de acuerdo con el arco temporal de su funcionamiento. Son claves para esta propuesta la recopilación de datos, el cuestionamiento de los discursos existentes, el análisis de aspectos soslayados como los tecnológicos, y la puesta en escena de nuevos actores. En el capítulo tres se concluye sobre lo estudiado. Finalmente se adjuntan en anexos los emergentes del proceso, las entrevistas realizadas y la base documental gráfica con la recopilación y sistematización de piezas visuales de AS.



## Palabras Clave

Imprenta AS / Cultura del diseño / Historia / Discursos / Tecnología

# Índice


## 1. Introducción | 4

1.1 Objeto de estudio

1.2 Estado de la cuestión

1.3 Problemas identificados

1.4 Fundamentación

1.5 Objetivos

1.6 Plataforma de interpretación, marco teórico

## 2. Imprenta AS: una experiencia de diseño local | 19

2.1 Las tres etapas de AS

2.2 Integrantes

2.3 Referentes e influencias

2.4 Tecnología, métodos y técnicas

2.5 Documentación visual

## 3. Conclusiones | 68

## 4. Bibliografía | 70

## 5. Anexos

5.1 Encuesta

5.2 Entrevistas

- 5.2.1 Carlos Palleiro
- 5.2.2 Cecilia García
- 5.2.3 Fernando Álvarez Cozzi,
- 5.2.4 Fidel Sclavo
- 5.2.5 Gustavo Wojciechowski
- 5.2.6 Horacio Añón
- 5.2.7 Josefina y Marta Pezzino
- 5.2.8 José Prieto

5.3 Listado analítico de fuentes bibliográficas

5.4 Nomenclatura de la documentación visual

5.5 Cuadro fechado programas de Cine Club

5.6 Cuadro verificación de imágenes repetidas

5.7 Recomendaciones de uso para Base documental gráfica AS

5.8 Base documental gráfica AS [Versión 1.0]

# 1. Introducción

## 1.1 Objeto de estudio

> La imprenta AS fue un grupo de trabajo, un equipo de trabajo gráfico, en una época en la que eso no existía en el Uruguay.[1]

La imprenta AS funcionó en Montevideo desde 1954 hasta 1997, con un breve corte en 1983.[2] En la misma coincidieron referentes del diseño gráfico nacional tales como Ayax Barnes, Antonio Pezzino, Carlos Pieri, Hermenegildo Sábat y Nicolás "Cholo" Loureiro que conformaron el equipo inicial junto a su fundador Jorge De Arteaga. También trabajaron allí Alvaro Armesto, Carlos Palleiro, Cecilia García, Fernando Álvarez Cozzi, Hugo Alíes, Jorge Casterán, y José Prieto, entre otros.[3]

AS se caracterizó por la calidad estética de sus trabajos y la destreza técnica de sus integrantes que tornaron las limitaciones tecnológicas a su favor generando diseños vanguardistas en una época en la que el diseño gráfico no estaba consolidado como profesión. Además de imprenta, fue taller, escuela y estudio de diseño para quienes allí se desempeñaron.

Desde sus inicios, su producción fue reconocida en publicaciones internacionales de renombre como la revista suiza *Graphis* y la alemana *Gebrauchsgraphik*, actual *Novum*. Al día de hoy es considerada una experiencia clave para la consolidación de una cultura de diseño en Uruguay,[4] y por ende fundamental para el desarrollo de la disciplina.

El foco de la presente investigación está puesto en las "manifestaciones" producto de esta imprenta —publicaciones, piezas gráficas, narrativas comunes y testimonios particulares en relación a esa experiencia— haciendo énfasis en sus coordenadas espacio temporales en diálogo con los vectores "tecnológicos, culturales, ideológicos y

---

[1] Pincho Casanova, "Hermenegildo Sábat: 2da parte", entrevista en *El monitor plástico*, video, 12:16 (18 de marzo de 2007 [citado el 18 de setiembre de 2021]): disponible en https://www.elmonitorplastico.com/programa/18-03-2007

[2] José Prieto (diseñador gráfico en AS), en entrevista con el y la autora, mayo de 2021. Ver Anexo 5.2.8, pág. 75.

[3] Fidel Sclavo, *Imprenta AS* (Montevideo, 2007), 13; Juan Prieto, "Reportajes: Jorge De Arteaga", *ADG*, no. 7 (marzo 1992): 6.

[4] Laura Cesio et al., "Itineraries for a Design Culture in Uruguay", en *Design frontiers: territories, concepts, technologies*, Priscila Lena Farias et al., eds. (San Pablo: Blücher, 2012), 533.

económicos",[5] y sus respectivas fluctuaciones en el transcurso de los aproximadamente 43 años en los que estuvo en funcionamiento.

## 1.2. Estado de la cuestión

Con el fin de identificar tanto los aspectos espacio-temporales como las distintas perspectivas con las que ha sido abordada la temática, se relevaron, por un lado, fuentes bibliográficas que tratan sobre la imprenta y, por otro, fuentes de imágenes que muestran su producción gráfica.

### Fuentes bibliográficas

Se detectaron un total de veintiséis publicaciones que abordan la temática con distintos grados de especificidad y enfoques. Las mismas incluyen catálogos de exposiciones, entrevistas, libros, notas de prensa, videos, un artículo académico, una ponencia en exposición y una tesis de grado. El gráfico N°1 muestra el listado en orden cronológico y explicita el vínculo fuente-objeto de estudio.[6]

Entre ellas se distinguen, en primer lugar, el catálogo *Imprenta AS* por ser la única fuente específica y la más referenciada sobre la temática; de marcado carácter visual, no ahonda en la historia de la imprenta, carece de fechas precisas y presenta errores en la adjudicación de autorías. Las piezas que explicitan producciones individuales identifican a diez de los muchos diseñadores y artistas que allí se desempeñaron y se ubican en su mayoría dentro de la primera década de la imprenta.[7] En relación a esta selección Fidel Sclavo, diseñador encargado del catálogo y curador de la exposición que dió origen al mismo, relata:

> Alguien que participó activamente fue Coriún Aharonián -que no tenía que ver con la imprenta, claro- pero como buen coleccionista y archivista, era quien tenía casi todas las piezas en su casa, debidamente guardadas, pues muchos

[5] Guy Julier, "Más allá de las fronteras: Historia del diseño, transnacionalización y globalización", en *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*, coord. por Isabel Campi y Oscar Salinas (México: Designio, 2010), 118.

[6] Ver el cuadro ampliado en Anexo 5.3.

[7] Sclavo, *Imprenta AS*. Se identifican ejemplares de Antonio Frasconi, Antonio Pezzino, Ayax Barnes, Carlos Palleiro, Carlos Pieri, Hermenegildo Sábat, Hugo Mazza, Hugo Sartore, Miguel Bresciano y Nicolás Loureiro.

> años atrás solía visitar la imprenta cada semana y siempre se llevaba algún ejemplar de lo que estaban haciendo en el momento. Su aporte fue decisivo, pues ni siquiera De Arteaga tenía demasiado material disponible, pero sí lo tenía Coriún. O sea que en la ejecución participé junto a Coriún, Sábat y De Arteaga.[8]

Por otro lado, la publicación más antigua relevada es el artículo *"Imprenta AS: a team in Uruguay"* publicado por la revista alemana *Gebrauchsgraphik* en mayo de 1958. Allí se menciona a los cinco "artistas gráficos" integrantes del equipo, se refiere a su metodología de trabajo en formato de estudio que diseña únicamente para su centro de impresión y se reconoce su estilo original producto del dibujar directamente sobre la chapa.[9] El valor documental del artículo en cuestión destaca por su cercanía en el tiempo al origen de la imprenta y lo convierte en una pieza clave tanto para la reconstrucción de los primeros cuatro años de AS como para la reflexión en torno a la gestación de su narrativa.

En cambio, las publicaciones más recientes coinciden con tres artículos de prensa que refieren al trabajo de AS a partir de los repositorios visuales *Gráfica ilustrada del Uruguay y La Patria*.[10] Esta situación denota por una parte la relevancia adquirida y el potencial de los acervos digitales en pos de la construcción disciplinar. Por otra parte, la dinámica de lectura resultante deja entrever una clara hegemonía de la imagen, donde el relato se centra en los aspectos visuales de los productos gráficos y se dejan a un lado los procesos de producción y diseño.

En contraposición a los mencionados abordajes con centro en las piezas visuales se ubica el artículo "Itinerarios para una Cultura de diseño en Uruguay" en el que las y los autores analizan el vínculo de AS y la industria discográfica. Aquí la temática se toma como un episodio sustancial para la "emergencia y consolidación" de una cultura de diseño en

---

[8] Fidel Sclavo, en entrevista con el y la autora, febrero de 2022. Ver Anexo 5.2.4, pág. 31.

[9] Eberhard Hölscher, ed., "Imprenta AS: a team in Uruguay", *Gebrauchsgraphik* 29 (mayo 1958): 46.

[10] Facundo Macchi, "Al rescate del archivo y la historia del diseño gráfico uruguayo", *El Observador* (21 de diciembre de 2019 [citado el 10 de setiembre de 2021]): disponible en https://www.elobservador.com.uy/nota/al-rescate-del-archivo-y-la-historia-del-diseno-grafico-uruguayo-20191220 14313

"Gráfica ilustrada del Uruguay (1950-1980): un archivo digital reúne emblemáticas portadas de libros, vinilos y afiches", *La diaria* (15 de enero de 2020 [citado el 18 de noviembre de 2021]): disponible en https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/1/grafica-ilustrada-del-uruguay-1950-1980-un-archivo-digital-reune-emblematicas-portadas-de-libros-vinilos-y-afiches/

Steven Heller, "The Daily Heller: Posters of Uruguay, No Foolin'!", *PRINT Magazine* (31 de marzo de 2021 [citado el 18 de noviembre de 2021]): disponible en https://www.printmag.com/graphic-design/the-daily-heller-posters-of-uruguay-no-foolin/

nuestro país, lo que además de enriquecer el marco de análisis promueve nuevos modos de aproximación a su estudio.

Previo a concluir, se destacan las publicaciones de autores individuales que giran en torno a la vida y obra de algunos integrantes de AS. A partir de análisis de expertos y anécdotas de primera mano, éstas fuentes aumentan el conocimiento sobre la experiencia AS en relación a cada protagonista. Por ejemplo, en el libro *Antonio Pezzino*, Gustavo Wojciechowski analiza el trabajo del autor en lo referente a su manejo tipográfico:

> Es destacable la abrumadora cantidad de variantes que manejaba Pezzino al dibujar letras, desde las más torresgarcianas y las magistrales de papel recortado, las lineales o de palo seco y serifadas (de diversas formas), de esténcil y de fantasía, perfectamente dibujadas o desprolijas y sin terminar de completar el relleno, que lograban mayor soltura. (…)
>
> En el caso de las letras dibujadas por Pezzino, lo más importante no es solo la variedad, sino que las letras siempre estaban al servicio de la comunicación, en una perfecta interacción e integradas armónicamente con la imagen. Esta característica se percibe desde la serie de programas semanales de Cine Club, de la década del 50. Es decir que no solo eran bellas letras, sino que cumplían su función y eran estrictamente pertinentes. Si hablamos de diseño, éste es un requisito imprescindible y, obviamente, los trabajos de Pezzino lo cumplían sobradamente.[11]

Para finalizar, en la mayoría de las publicaciones analizadas, se reiteran las figuras de Jorge De Arteaga, Hermenegildo Sábat y Carlos Palleiro como fuentes primarias contribuyentes a la narrativa histórica de AS. Este dato se observa en relación a la evidencia de un hilo conductor común que destaca la figura del primer equipo AS,[12] con su carácter innovador y disruptivo "libre de solemnidad",[13] que lo ubica en un lugar de referencia para la historia del Diseño Gráfico con un relato que hace énfasis en las figuras individuales.

---

[11] Gustavo Wojciechowski, "Antonio Pezzino. Diseñador", en *Antonio Pezzino,* coord. por María Cristina Rossi (Montevideo: Marcel Loustau, 2019), 173.

[12] Rodolfo Fuentes, *Del plomo al píxel* (Montevideo: La Nao editorial, 2020), 31. En el principio fueron Ayax Barnes, Antonio Pezzino, Carlos Pieri, Hermenegildo Sábat y Nicolás Loureiro, reunidos por el empresario Jorge De Arteaga.

[13] Prieto, "Reportajes: Jorge De Arteaga", 5.

| Título | Fuente | Autor/es | Fecha de publicación | Temática. Vínculo con objeto de estudio |
|---|---|---|---|---|
| Imprenta AS: a team in Uruguay | *Gebrauchsgraphik,* vol. 29 | Hölscher, Eberhard, ed. | 1958 (mayo) | Imprenta AS |
| Arteaga De Jorge. Uruguay | *Who's who in Graphic Art* | Walter Amstutz, ed. | 1962 () | Jorge De Arteaga. Imprenta AS |
| La historia del equipo AS | *Reporter,* no. 49 | Fernández, Mario César | 1962 (marzo) | Imprenta AS |
| Pezzino: los plásticos en la filatelia | *Mundo color* | -- | 1977 (25 de enero) | Antonio Pezzino, mención AS |
| Reportaje a Jorge De Arteaga | *ADG*, no. 7 | Prieto, Juan | 1992 (marzo) | Jorge De Arteaga. Imprenta AS. Los objetivos de la ADG |
| Jorge De Arteaga. Imprenta AS | *Fichas coleccionables sobre Diseño gráfico en Uruguay durante el siglo XX* | Universidad ORT | 2000 (diciembre) | Jorge De Arteaga. Imprenta AS. Diseño gráfico nacional siglo XX |
| Marcos Larghero | *Fichas coleccionables sobre Diseño gráfico en Uruguay durante el siglo XX* | Universidad ORT | 2000 (octubre) | Marcos Larghero. Diseño gráfico nacional siglo XX, mención AS |
| Imprenta AS | Idem publicación | Sclavo, Fidel | 2007 () | Imprenta AS |
| Frustrante revisión de diseño gráfico | *LARED21* | -- | 2007 (15 de octubre) | Muestra retrospectiva de AS |
| Hermenegildo Sábat: 2da parte | Proyecto audiovisual *Monitor plástico* | Casanova, Pincho | 2007 (18 de marzo) | Hermenegildo Sábat, mención AS |
| Uruguay | *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe* | Ortiz de Taranco, Cecilia | 2008 () | Historia del diseño gráfico, mención AS |
| Antonio Pezzino, diseñador gráfico | Idem publicación | Fuentes, Rodolfo | 2010 () | Antonio Pezzino, mención AS |
| El dibujo y el color: Carlos Palleiro | *La Pupila,* no. 15 | Larroca, Oscar y Gerardo Mantero | 2010 (diciembre) | Carlos Palleiro, mención AS |
| Itineraries for a Design Culture in Uruguay | *Design frontiers: territories, concepts, technologies. ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies* | Cesio, Laura, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann y Mauricio Sterla | 2012 () | Cultura del Diseño en Uruguay. Imprenta AS y la industria discográfica |
| Entrevista a Hugo Alíes | *La Pupila,* no. 27 | Mantero, Gerardo | 2013 (junio) | Hugo Alíes, mención AS |
| La enseñanza del diseño de comunicación visual en Uruguay una revisión crítica de su historia reciente (1985-2015) | Idem publicación | Stebniki, Jessica, y Martín Tarallo | 2018 () | Historia del diseño gráfico nacional, varias menciones sobres AS |
| Antonio Pezzino | Idem publicación | Rossi, M. Cristina, coord. | 2019 () | Antonio Pezzino, mención AS |
| Al rescate del archivo y la historia del diseño gráfico uruguayo | *El Observador* | Macchi, Facundo | 2019 (21 de diciembre) | Acervo de *Gráfica Ilustrada*, historia del diseño gráfico nacional, mención AS |
| Hugo Alíes (1945-2019) | *La diaria* | | 2019 (6 de mayo) | Hugo Alíes, mención AS |
| La Bauhaus en la gráfica uruguaya a través de la imprenta AS | Exposición *El mundo entero es una Bauhaus* | Cesio, Laura | 2019 (9 de agosto) | Imprenta AS y la Bauhaus |
| Del plomo al pixel. Una historia del diseño gráfico uruguayo. | Idem publicación | Fuentes, Rodolfo | 2020 () | Historia del diseño gráfico nacional, varias menciones sobres AS |
| Gráfica ilustrada del Uruguay (1950-1980): un archivo digital reúne emblemáticas portadas de libros, vinilos y afiches | *La diaria* | -- | 2020 (15 de enero) | Acervo de *Gráfica Ilustrada*, historia del diseño gráfico nacional, mención AS |
| The Daily Heller: Posters of Uruguay, No Foolin'! | *PRINT Magazine* | Heller, Steven | 2021 (31 de marzo) | Acervo de *La Patria*, historia del diseño gráfico nacional, mención AS |
| Carlos Palleiro | Programa de TV *Párpado: yo pregunto a los presentes* | Viglietti, Daniel | sin fecha | Carlos Palleiro, mención AS |
| Entrevista a Sábat. Parte 2 | *El País* | Gandolfo, Elvio E. | sin fecha | Hermenegildo Sábat y el diario "Acción", mención AS |
| Entrevista a Sábat. Parte 1 | *El País* | Gandolfo, Elvio E. | sin fecha | Hermenegildo Sábat, mención AS |

**Gráfico N°1.** Listado analítico de fuentes bibliográficas.

## Documentación visual

Se relevaron en total veintiún fuentes de imágenes que incluyen repositorios de diseño en general y también específicos de quienes se desempeñaron en la imprenta: archivos digitales, páginas web, publicaciones impresas y el material facilitado en el proceso de entrevistas. El gráfico N°2 muestra el listado de fuentes relevadas y especifica la cantidad de imágenes documentadas por fuente, cuya suma alcanza un compendio final con 707 imágenes digitales.

Sobre la importancia del corpus recopilado se reconoce en primer lugar, su valor como herramienta de estudio, cuyo análisis posibilita identificar técnicas, rastrear influencias y establecer relaciones con respecto a los procesos tecnológicos, de producción y de consumo. En segundo lugar, se destaca lo disímil de las fuentes consultadas lo que supone contar con múltiples enfoques en la selección de imágenes, que se espera puedan enriquecer las narrativas existentes sobre AS. En esta línea, cobran gran relevancia

aquellas piezas gráficas que no se encuentran publicadas en relación a la producción de la imprenta, como por ejemplo las imágenes facilitadas por las y los entrevistados durante el proceso de investigación, o las imágenes de tapas de discos encontradas en Mercado Libre.

En lo que refiere específicamente a los datos de la documentación visual, más del 50% del total de imágenes recabadas carece de fecha mientras que el resto, las 323 imágenes que sí están fechadas, pertenecen a la primera mitad del período en el que funcionó la imprenta,[14] situación de vacío que se reitera respecto a lo observado sobre las fuentes bibliográficas. En lo competente a las autorías, se identifican dos situaciones. Por un lado, las piezas atribuidas al equipo AS y, por otro, aquellas cuya ilustración o diseño se identifican de forma individual. Para este caso se contabilizan un total de 16 nombres, información clave para la reconstrucción histórica del objeto de estudio.[15]

Finalmente, se señala el valor que proporciona el acervo de Antonio Pezzino a la investigación. En primer lugar, por lo vasto de su tamaño, 227 piezas en total, cifra que duplicó en cantidad el material documentado. En segundo lugar, pero no menos importante, por la diversidad y calidad de los productos gráficos que lo componen. Todo lo cual da valor al cuerpo documental del estudio en cuestión.

[14] Desde 1954 a 1997, con un breve corte en el 83'.

[15] Antonio Frasconi, Antonio Pezzino, Ayax Barnes, Carlos Palleiro, Carlos Pieri, Cecilia García, Fernando Álvarez Cozzi, Hermenegildo Sábat, Hugo Alíes, Hugo Mazza, Hugo Sartore, Jorge De Arteaga, José Gurvich, José Prieto, Miguel Bresciano y Nicolás Loureiro.

| | Fuente | Imágenes documentadas |
|---|---|---|
| **1** | acervo Antonio Pezzino* | 237 |
| **2** | boletín *ADG* | 4 |
| **3** | catálogo *Antonio Pezzino, diseñador gráfico* | 16 |
| **4** | catálogo *Imprenta AS* | 126 |
| **5** | entrevista Fernando Alvarez Cozzi | 14 |
| **6** | entrevista José Prieto | 9 |
| **7** | ficha Jorge de Arteaga | 8 |
| **8** | libro *Antonio Pezzino* | 39 |
| **9** | libro *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta.* | 2 |
| **10** | libro *Del plomo al píxel* | 8 |
| **11** | libro *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe* | 6 |
| **12** | libro *Latin American Graphic Design* | 4 |
| **13** | presentación "La Bauhaus en la gráfica uruguaya a través de la imprenta AS" | 16 |
| **14** | libro *Who's who in Graphic Art* | 8 |
| **15** | revista *Gebrauchsgraphik* | 25 |
| **16** | revista *Reporter* | 5 |
| **17** | web Carlos Palleiro | 49 |
| **18** | web Gráfica Ilustrada | 48 |
| **19** | web La Patria | 48 |
| **20** | web Carmenes | 18 |
| **21** | web Mecado libre | 17 |
| | **Totales** | **707** |

**Gráfico N°2**. Relevamiento de la documentación visual.

## 1.3 Problemas identificados

En base a lo relevado en la fase heurística de la tesis se advierten tres problemáticas que se retroalimentan: lo poco preciso y disperso del conocimiento existente; el foco de las narrativas y del material documentado que se acota a los primeros años de la imprenta y los vacíos historiográficos en cuanto a la documentación visual, los integrantes y los modos de producción respecto a los últimos veinte años de AS.

Como se ha mencionado, la única publicación específica y la fuente más referenciada sobre la temática es el catálogo *Imprenta AS* que, pese a la cantidad de contenido visual, carece de datos concretos que propicien la reconstrucción histórica del proyecto. Por ejemplo, la única fecha que el texto menciona en lo que respecta a la vida de la imprenta corresponde a su cierre en 1997. De igual modo, se notan incongruencias en el relato como por ejemplo, la ubicación incorrecta de algunos integrantes en el espacio temporal o la adjudicación errónea de autorías.

Asimismo, las piezas gráficas en su mayoría corresponden al periodo 1955-1965 y pertenecen a sólo siete de los más de quince diseñadores que integraron el equipo, aspectos que dejan vacíos de información en periodos de actividad importantes y en autorías. Solamente Antonio Pezzino, Hermenegildo Sábat, Carlos Pieri, Ayax Barnes y Nicolás Loureiro, junto a algunos trabajos de Carlos Palleiro y colaboraciones de Miguel Bresciano, fueron los artistas seleccionados para la exhibición retrospectiva de AS que da origen al catálogo en cuestión.

En concordancia con dicha situación y de acuerdo a los datos observados sobre la documentación visual,[16] la mayor parte de las imágenes relevadas en los archivos de *Gráfica Ilustrada* y *La Patria* también pertenecen al primer período de AS que José Prieto denomina como "la etapa fermental de la imprenta".[17] Si bien ambos archivos suman al acervo de los siete diseñadores nombrados en el párrafo anterior producciones de Fernando Álvarez Cozzi, el vacío continúa siendo denso. Quedan por fuera de lo documentado más de veinte años de historia, el trabajo de Cecilia García y de varios de los diseñadores que allí se desempeñaron, tales como Álvaro Armesto, Guillermo Fernández, Hugo Alíes, Jorge Casterán, José Prieto y Washington Algaré.[18]

---

[16] Ver apartado 1.2 Estado de la cuestión - Documentación visual, pág. 8.

[17] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 60

[18] Sclavo, *Imprenta AS*, 13; Prieto, "Reportajes: Jorge De Arteaga", 6.

Finalmente, se suman a lo descrito dos situaciones que limitan el estudio de la temática. Por un lado, la dificultad de acceso a originales. Por otro, la muerte de sus protagonistas. A la fecha no queda nadie del primer período y de los siguientes solo están vivos Álvaro Armesto, Carlos Palleiro, Cecilia García, Fernando Álvarez Cozzi y José Prieto.

## Encuesta

Con el fin de relevar el grado de conocimiento existente sobre la imprenta AS, y por ende justificar la pertinencia de su estudio, se diseñó una encuesta en la fase inicial de la tesis dirigida al ámbito del diseño de comunicación visual.[19] En este marco se formuló un breve cuestionario virtual dirigido a profesionales y estudiantes que se difundió mayoritariamente a través de las redes sociales *Linkedin*, *Facebook* y *Whatsapp*.[20] Se alcanzaron ciento tres respuestas que permitieron visibilizar un gran desconocimiento de AS y su aporte fundamental para la disciplina tanto por parte de estudiantes como de profesionales en edades más jóvenes. El 14,5% que manifestó conocimientos sobre la imprenta está conformado casi en su totalidad por profesionales mayores a 35 años de edad.

Al consultar sobre las piezas gráficas producidas en AS fueron pocas las respuestas que mencionaron casos puntuales. La pieza más recordada es el afiche de Gigi del Teatro Circular, ilustrado por Hermenegildo Sábat. En cuanto a los integrantes de la imprenta el más nombrado fue Sábat, seguido por Barnes, Palleiro, Pezzino, y en igual cantidad Loureiro, Pieri y De Arteaga. Un dato curioso es que un 8,7% menciona a Horacio Añón como integrante de AS pese a que nunca formó parte del equipo.

[19] Ver Anexo 5.1.

[20] También se intentó amplificar la encuesta mediante las instituciones educativas en Montevideo que actualmente ofrecen cursos o carreras de la disciplina en cuestión. Sin embargo, no se obtuvieron casi respuestas de las mismas por lo que resultaron más efectivas las redes sociales.

## 1.4 Fundamentación

La pertinencia del objeto de estudio se justifica mediante cuatro aspectos. En primer lugar, la importancia otorgada por autores de referencia tanto nacionales como internacionales que previamente han estudiado la imprenta AS y que se han reseñado anteriormente. En segundo lugar, las narrativas que replican un modelo historiográfico tradicional, dejando fuera aspectos relevantes del fenómeno y otras miradas posibles. En tercer lugar, los vacíos detectados que, sumado a lo anterior, advierten lo parcial y el sesgo en el estudio de la temática. Finalmente, el poco conocimiento de la experiencia en el ámbito disciplinar, que surge de la encuesta realizada.

En relación a la importancia disciplinar, Cecilia Ortiz describe a la imprenta AS como el proyecto más ambicioso e interesante en la historia del diseño gráfico nacional, que rompió con los convencionalismos y tradiciones a los que estaba atado el medio gráfico en el Uruguay de la época.[21] En la misma línea, incluso la prensa exterior actual especializada en el área reconoce la labor innovadora de AS, no solo como referente del cartelismo uruguayo sino también como antecedente del estudio Pentagram en lo que refiere a su metodología de trabajo.[22] Además, referentes nacionales como José Prieto, Gustavo Wojciechowski y Carlos Palleiro también destacan el rol fundamental de AS para la construcción de la disciplina en Uruguay.

En contraposición, el poco conocimiento observado en los círculos de disciplinas afines al diseño está directamente vinculado con los vacíos y las miradas parciales que se han señalado anteriormente. En línea con el pensamiento de Raquel Pelta, dicha situación no es de extrañar teniendo en cuenta que la disciplina en sí es muy joven. En ese sentido la autora sostiene que:

> (…) uno de los primeros pasos a la hora de construir la historia del diseño es reconocer que el diseño todavía no se ha precisado como área de conocimiento y que, además, los estudios sobre el mismo son, en muchos lugares del mundo, escasos e incompletos.[23]

---

[21] Cecilia Ortiz, "Uruguay", en *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*, coord. por Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (San Pablo: Blücher, 2008), 208.

[22] Heller, "The Daily Heller: Posters of Uruguay, No Foolin'!".

[23] Raquel Pelta, "Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia en las dos últimas décadas del siglo XX", en *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*, coord. por Isabel Campi y Oscar Salinas (México: Designio, 2010), 50.

Siguiendo con Pelta, se pone en cuestión la narrativa del catálogo *Imprenta AS*, aún reconociendo su valor para el objeto de estudio, como modelo historiográfico basado en la "teoría del genio".[24] Bajo esta perspectiva, se advierte lo acotado del relato a los considerados pioneros y la selección de trabajos con foco en los primeros años de la imprenta donde participaron aquellos "cinco fantásticos".[25] Allí aparece el equipo inicial conformado por Ayax Barnes, Nicolás Loureiro, Hermenegildo Sábat, Antonio Pezzino y Carlos Pieri. Se destaca Jorge De Arteaga comandando. También figuran Carlos Palleiro, Miguel Bresciano y algún acercamiento a fuentes cercanas como Fernando Álvarez Cozzi. Como ya se expuso en las problemáticas identificadas, es imposible negar los veinte años de historia omitidos en este relato, que este trabajo se propone rescatar.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto surge la necesidad de un nuevo enfoque, intentando superar lo poco preciso de algunos aspectos de los enfoques previos que, en general, reconocen sólo un primer equipo "fantástico" y se nutren principalmente del catálogo *Imprenta AS*. A su vez, hacen foco en la calidad de las piezas gráficas pero las despoja de su contexto, cuando es pertinente notan su autoría, muy pocas veces aluden a la técnica, siempre se olvidan de quién le enseñó a quién. No se ha elaborado una línea de tiempo congruente y sin embargo, se cuenta la historia del "gran equipo AS".

A partir de las reflexiones anteriores, la tesis se propone como plataforma de partida un punto de vista diferente en la lectura de la experiencia AS que aborde algunos de los aspectos excluidos de las narrativas previas y a la vez, sistematice y corrobore la información existente.

[24] Pelta, "Construir el discurso", 41.

[25] Horacio Añón, en entrevista con el y la autora, mayo de 2021. Ver Anexo 5.2.6, pág. 47.

## 1.5 Objetivos

### Objetivo general

Aportar a la construcción histórica del Diseño de Comunicación Visual en el Uruguay mediante el estudio de una experiencia de diseño local, ampliando y sistematizando la documentación y el conocimiento acerca de la Imprenta AS mediante la recopilación de datos, el cuestionamiento de los discursos existentes, el análisis de aspectos soslayados como los tecnológicos y la puesta en escena de nuevos actores.

### Objetivos específicos

- Relevar diversas fuentes de información sobre la Imprenta AS.
- Recoger el testimonio de integrantes y referentes en la temática.
- Compilar y sistematizar la documentación existente.
- Reconstruir el entramado contextual en el que se desarrolló AS.
- Poner en diálogo las narrativas existentes con lo recopilado durante el proceso de investigación.
- Crear una base documental para futuras investigaciones.
- Colaborar con proyectos que buscan rescatar y revalorizar la gráfica nacional.

## 1.6 Plataforma de interpretación, marco teórico

Se propone analizar el objeto de estudio desde la óptica de la cultura del diseño. De acuerdo con Guy Julier esto implica trascender el enfoque singular que promueve la cultura visual mediante el cual se extrae a las imágenes de sus contextos para su posterior observación. Con el propósito de expandir esta visión, "la cultura del diseño exige al observador ir más allá de los atributos visuales y materiales para considerar las redes multidiversas y multilocacionales de su creación y manifestación".[26]

Asimismo, se considera, dentro de esta óptica, a la imprenta AS como un caso de cultura de diseño local. Sobre este concepto Julier afirma:

> Desde luego, es posible aceptar que el diseño, no como los objetos de su producción sino como proceso, puede conllevar *modi operandae* locales. La forma en que el diseño se lleva a cabo recibe influencia fruto de los recursos tecnológicos y materiales, formaciones educativas, contextos ambientales, condiciones económicas, relacionales, sociales, aspiraciones culturales y normas institucionales. Por consiguiente, cuando se concentran, también es factible hablar de 'culturas de diseño' locales que, a su vez, producen ciertos tipos de objetos.[27]

En adición, cabe mencionar la apreciación de Wojciechowski sobre los trabajos de AS:

> (…) yo consumía discos abiertamente, me interesaba todo ese mundo, y percibía que había una forma de diseñar uruguaya y una internacional, no podía identificar qué era lo distinto pero no tienen nada que ver las carátulas de Jimi Hendrix, de LED Zeppelin, Tina Turner, los Beatles, o de los Rolling Stones, con las carátulas que se imprimían acá y que tiene que ver con lo que les comentaba de la imprenta AS, que generó un estilo y una forma de diseñar autóctona.[28]

En tal sentido, articular la mirada desde este concepto implica considerar "las formas en las que ese trabajo se vive, se percibe, se entiende y se materializa en la vida diaria".[29] Para atender estos aspectos se propone un acercamiento a la imprenta AS desde el triángulo de las actividades que rodean a los objetos de diseño propuesto por Julier.

---

[26] Guy Julier, *La cultura del diseño* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 28.

[27] Julier, "Más allá de las fronteras", 118.

[28] Gustavo Wojciechowski, en entrevista con el y la autora, mayo de 2021. Ver Anexo 5.2.5, pág. 38.

[29] Julier, *La cultura del diseño,* 20.

El mismo se divide en tres grandes dominios: el de la persona que diseña, su formación, influencias y estatus profesional; el de la producción, que implica considerar tecnologías, materiales y sistema de manufactura para su creación y por último, el dominio del consumo.

En base a estos tres dominios las entrevistas semidirigidas a protagonistas y referentes de la Imprenta AS permiten incorporar relatos que arrojan luz sobre las omisiones históricas constatadas anteriormente. Se pretende construir nuevos relatos que contribuyan a reconocer y reflejar la "totalidad de experiencias", en línea con el "modelo histórico alternativo" de Teal Triggs y Bridget Wilkins que proponen alejarse de los enfoques "anticuados" de la historia del arte en los que se enfatizan las biografías de héroes o personalidades destacadas o criterios meramente estilísticos.[30]

> En la actualidad, la historia del diseño gráfico sigue el modelo de los primeros enfoques de la historia del arte. Por un lado, está el enfoque del 'héroe', que destaca a los individuos y enfatiza al diseñador no como un comunicador sino como una personalidad. Predominan las historias de vida y las anécdotas; presentado de forma lineal, desde el nacimiento hasta la educación y la eventual madurez. Por otro lado, están los enfoques estilísticos y temáticos. Estos tratan categorías como 'identidad corporativa' o 'Nueva Ola' de manera similarmente lineal, progresando desde los primeros ejemplos hasta los más recientes, y animándonos a clasificar objetos e imágenes como si fueran universales e indefinidamente fijos.[31]

En coherencia con Julier, Wilkins menciona la importancia de incluir en la construcción de este nuevo modelo histórico de la disciplina como temas centrales el desarrollo tecnológico, las situaciones comunicacionales y de consumo que rodean a una pieza gráfica.

> La disciplina se define por los límites tecnológicos del momento en el que se realiza el diseño, así como por los motivos y ambiciones del agente encargado, y estos factores necesitan un análisis mucho más detallado. Pero, sobre todo, tiene que ver con la comunicación. El aspecto más extraño de la historia del diseño gráfico, tal como se escribe, enseña y discute actualmente, es la

[30] Pelta, "Construir el discurso", 41.

[31] Bridget Wilkins, "No more heroes: Why is design history so obsessed by appearance?" *Eye* (primavera 1992 [citado el 16 de marzo de 2022]): disponible en https://www.eyemagazine.com/opinion/article/no-more-heroes

> ausencia casi total de discusión sobre la forma en que sus audiencias reciben estas comunicaciones. ¿La abuela encontró confusas las distorsiones geográficas del mapa del metro de Londres (1931) porque eran tan modernas y desconocidas? Tales preguntas rara vez se hacen.[32]

No obstante, es necesario aclarar que el alcance de esta investigación no aborda dichas audiencias, más allá de los referentes entrevistados. En primera instancia por la dificultad de encontrar fuentes contemporáneas al objeto de estudio que hayan estado en contacto con la producción de AS y, por otro lado, debido a que excede las características de una tesis de grado.

Además de la heteroglosia propuesta, también se busca aportar a la construcción histórica desde la recopilación de imágenes de diversas fuentes que, a partir de los criterios de nomenclado y fechado de archivos, pretende dar cuenta de parte de la producción y de los protagonistas de AS que quedaron por fuera del relato histórico dominante.

En suma, se entiende a la Imprenta AS como un caso de cultura de diseño local y se desarrolla una nueva mirada desde la articulación de saberes contextuales, personales y tecnológicos de sus integrantes y de referentes en la temática en pos de la construcción de un relato histórico con una mayor amplitud de la mirada.

[32] Wilkins, “No more heroes” [traducción propia]

# 2. Imprenta AS: una experiencia de diseño local

## 2.1 Las tres etapas de AS

Para abordar el estudio de los casi cuarenta y tres años de historia de la imprenta se toma como base el esquema temporal proporcionado por José Prieto. El mismo se conforma a través de sucesos a nivel organizacional y tecnológico que implican cambios importantes en la historia de AS.[33] De este modo, se determina una etapa inicial desde 1954, año de su fundación, hasta 1965, momento en el cual se produce un desprendimiento de parte del equipo y se crea Artegraf.[34] Un segundo período que abarca desde 1965 hasta el primer cierre de AS en 1983, a causa de la crisis económica de "la tablita".[35] La última etapa transcurre desde 1984 hasta el cierre definitivo en 1997.[36]

### Etapa inicial. El gran equipo AS (1954 - 1965)

Durante este período "sumamente fermental",[37] la imprenta funcionaba en un sótano ubicado en la calle Cuareim entre 18 de Julio y Colonia de la ciudad de Montevideo. En la misma manzana, sobre la calle Rondeau, también se encontraba el Taller Torres García y a una cuadra y media el diario El País. Su origen está estrechamente relacionado con la adquisición por parte de Jorge De Arteaga de una máquina offset Rotaprint, que compró a muy bajo costo en los Talleres Treinta y Tres de Montevideo, luego de haber visto el funcionamiento de una impresora de iguales características en un viaje previo de negocios a Nueva York.

En esta época los procesos de fotomecánica no estaban muy desarrollados aún en el país, situación que lleva a los integrantes de la imprenta a la experimentación gráfica y toma de decisiones estéticas que les permitan superar las limitaciones tecnológicas. Este aspecto, en combinación con sus formaciones artísticas e influencias, generaron una huella reconocible en toda su producción. Tal como lo describe la revista

---

[33] José Prieto (diseñador gráfico en AS), en entrevista con los autores, mayo de 2021. Ver Anexo 5.2.8, pág. 75.

[34] Artegraf fue una imprenta reconocida por la calidad de sus impresos. Fundada en 1965-66 por Andrés Soca, Hugo Bolón y Nicolás Loureiro luego de su ruptura con la imprenta AS.

[35] Crisis económica y financiera que conlleva al abandono del régimen tabular o de preanuncio de cambio (en vigencia desde 1978) por parte del gobierno en 1982.

[36] Ver Gráfico N°3, Las 3 etapas de AS, 32.

[37] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 60.

*Gebrauchsgraphik*, "los artistas" de la imprenta AS dibujan directamente sobre la chapa de impresión al modo de los antiguos litógrafos, convirtiendo este tipo elemental de diseño en un estilo individual de alta precisión que adquiere valor en la publicidad de eventos culturales, iglesias, folletos comerciales e incluso series de carteles.[38]

En este sentido, la figura de AS comienza a cobrar relevancia con su cualidad rupturista y vanguardista que impacta sobre un contexto gráfico atado a convencionalismos tradicionales. Sobre este punto Fernando Álvarez Cozzi refiere al "atraso" evidente en el diseño gráfico uruguayo de la década del 50 cuando la imprenta AS empieza a trabajar:

> Parecían cosas art decó, sobre todo en lo que respecta a los afiches y gráficas oficiales. Arteaga y esta gente llevaron el diseño gráfico al presente, a una cosa del momento actual.[39]

La modalidad de trabajo en equipo representa otra característica destacada en las narrativas sobre este momento. En línea con lo expresado en el publirreportaje "La historia del equipo AS" de la revista Reporter, dicha forma de acción se reconoce tanto a nivel nacional como internacional.

> Si para los suizos y los alemanes existe solo la imprenta AS, como un todo, eso se debe no a error o simplificación sino a una puntual descripción del carácter más saliente de la organización: al espíritu de equipo que la preside.[40]

En concordancia con el comentario anterior, Hermenegildo Sábat valora esta cualidad al recordar su experiencia en AS:

> Ninguno tenía un cargo preciso y todos contribuían para que el resultado de cada trabajo fuese riguroso, digno y agradable. El catalizador del grupo era Jorge De Arteaga, tan culto como buen compañero; siendo responsable de todo, nunca se manifestó como dueño.[41]

---

[38] Hölscher, "Imprenta AS: a team in Uruguay", 43 [traducción propia].

[39] Fernando Álvarez Cozzi (diseñador gráfico en AS), en entrevista con el y la autora, mayo de 2021. Ver Anexo 5.2.3, pág. 23.

[40] Mario César Fernández, "La historia del equipo AS", *Reporter*, no. 49 (marzo 1962): 28.

[41] Sclavo, *Imprenta AS*, 14.

Sin embargo, al respecto de esta afirmación, varias de las personas entrevistadas en esta investigación manifiestan dudas de que realmente se diera de esta manera. Mencionan que sí eran un equipo en lo referente a la modalidad de trabajo, pero que existía una jerarquía de De Arteaga para con la distribución de la remuneración.

Resulta importante mencionar que hacia 1960 el trabajo de AS adquirió una mayor repercusión a nivel local a partir de la exposición de afiches que realizó la imprenta en la Facultad de Arquitectura, que luego se trasladó a la Universidad de Buenos Aires. A nivel internacional se publicaron artículos en las dos revistas más prestigiosas referentes en el área, la alemana *Gebrauchsgraphik*, actual *Novum*, y la suiza *Graphis* que además incluye a la imprenta en su libro *Graphis Annual*. Estas publicaciones incrementaron la popularidad de AS a nivel internacional.

Sobre finales de 1965 y comienzos de 1966 Nicolás Loureiro, junto con los impresores Hugo Bolón y Andrés Soca, dejaron el equipo; ruptura que se dio fundamentalmente por cuestiones comerciales aunque las personas entrevistadas especulan que pudo deberse a diferencias políticas. Luego de esa ruptura, De Arteaga decidió mudarse a la plaza Zabala con la Imprenta AS y meses después el trío disidente fundó Artegraf. Esta nueva imprenta se instaló en el sótano de calle Cuareim, donde previamente funcionaba AS. Bolón quedó al frente del área comercial y administrativa, Soca como jefe de máquinas e impresor y Loureiro el diseñador. Por su lado, Jorge Carrozzino, sin ser parte integrante, colaboró en varias ocasiones. Más adelante en el tiempo, Carlos Lugli compró la mitad de la imprenta y siguió en Artegraf hasta su cierre, aproximadamente a principios del 2000.

José Prieto reconoce a Artegraf cómo una de las imprentas más importantes en el desarrollo del diseño uruguayo en las décadas que van desde 1960 al 2000:

> Amantes de su trabajo, Hugo y Carlos no sólo les importaba hacer bien su trabajo, también tenían respeto y admiración por el diseño. Sabían que su trabajo era más valorado si estaba bien diseñado. Ellos no eran diseñadores, pero trabajaron con grandes colegas como Añon, Loureiro, Larghero, Barnes, Pieri, Palleiro, Álvarez Cozzi, Mingo Ferreira, Casterán, Maca y muchos más. Compartían con AS ese amor al diseño.[42]

Esta ruptura en el equipo, la mudanza y la fundación de Artegraf marcaron el fin de la etapa inicial en la historia de la imprenta: la del "gran equipo AS". Un arco temporal de 11

[42] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 75.

años en el que se entrelazaron procesos tecnológicos, modalidades de trabajo, grandes personalidades, ámbitos e intereses muy diversos, con una producción gráfica exquisita reconocida a nivel local e internacional, que rompió con los esquemas de la época y continúa siendo referente.

Tal situación puede leerse como la principal causa de la primacía con la que se rememora este período inicial frente a la restante trayectoria de la imprenta. En este sentido, podría explicarse el modo en que algunas de las peculiaridades que corresponden únicamente a este momento se generalizan y resuenan hoy en día confluyendo en el discurso predominante y un tanto fantástico con el que se teje la narrativa de AS.

## Etapa intermedia. La consumación de una empresa (1965 - 1983)

La etapa que abarca el periodo comprendido entre 1965 y 1983 comenzó, como se ha señalado anteriormente, con la separación del equipo primigenio de la imprenta y la mudanza a un nuevo local. A partir de ese punto la imprenta recorrió, durante los dieciocho años siguientes, un camino moldeado por factores de cambios internos y externos que la llevaron tanto a posicionarse como una imprenta de alta calidad y jerarquía como a su cierre en 1983.

La mudanza implicó también la adquisición de nuevas tecnologías ya que una característica de esa época es que los procesos fotográficos se fueron volviendo más accesibles económicamente. La imprenta pasó del sótano en calle Cuareim con un par de máquinas, a un edificio frente a plaza Zabala de cuatro pisos equipado con tecnologías que fueron mejorando a lo largo de todo el período.

Junto con este crecimiento tecnológico también se definieron nuevos roles jerárquicos, "la imprenta era una empresa y tenía un gerente, un director, jefes de máquinas con distintos turnos, y un departamento de diseño integrado".[43]

A su vez, el inicio de esta etapa se dió en consonancia con el creciente boom de discos de vinilo en el país, que de la mano del Palacio de la Música, Sondor y otras compañías disqueras, permitió que la producción de la imprenta se centrará principalmente en las portadas de vinilos, tanto diseñadas como meramente impresas.

[43] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 61.

> Era una época en la que se vendían muchos discos, por ejemplo, recuerdo la tapa de un disco de Sandro que se imprimía de un saque diez mil discos y a las semanas te estaban pidiendo cinco mil discos más y después otros cinco mil discos más. Era una cosa de locos para lo que era el Uruguay. Ahora vendes 500 discos y te dan el Disco Platino.[44]

No obstante, dicha producción se ve disminuida por la crisis petrolera que atraviesa el país en 1975, ya que los vinilos de pasta son derivados del petróleo.

Al mismo tiempo, cabe señalar que esta etapa transcurre, en gran medida, durante la dictadura cívico-militar. Factor que implicó cambios a nivel de integrantes, que debieron irse exiliados del país así como vivencias incómodas dentro de la imprenta al desarrollar trabajos para el Ministerio de Cultura, la Fuerza Aérea y la Marina entre otros.

> De la misma forma que yo viví cosas hermosísimas en la imprenta, también viví de las cosas más desagradables de mi vida, como tener que diseñar con un cadete de la Marina de cada lado de mi mesa, parados jugando con una pistola nueve milímetros mientras yo les armaba su revista.[45]

Este hecho generó un quiebre importante en relación a la estética de la producción de AS:

> (…) los trabajos fueron abominables, no solo por como nos tocó trabajar, sino también por el resultado de lo que ellos ordenaban. Todo era dorado, nacionalista y patriótico. Una visión estética fascista, una cosa atroz, acompañado de un derroche de recursos económicos sin ningún sentido.[46]

A lo recientemente expuesto se le suma el ya mencionado avance tecnológico que llevó a priorizar la productividad sobre el diseño, el cual ya no pasaba por los procesos artesanales que marcaron ese reconocimiento de diseño uruguayo proveniente del aprovechamiento que ellos hacían de las limitaciones técnicas. El diseño guardó entonces, según Prieto, una relación inversa con la productividad, a mayor productividad menor calidad de diseño.[47] Un detalle no menor para el diseño gráfico en Uruguay dentro de este arco temporal, es la aparición de las primeras computadoras en la década del 80.

---

[44] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 17.

[45] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 72.

[46] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 72.

[47] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 72.

Sin embargo, no se incorporaron a las tecnologías de AS por lo que no afectó de ningún modo los procesos de la imprenta.

Finalmente, la crisis económica del país en 1982 encontró a Jorge De Artega con una gran deuda por la adquisición de nuevas máquinas. A esto se le suma la pérdida de dos grandes clientes: el Palacio de la Música, que abre su propia imprenta, y Xerox. Hechos que llevan al cierre de la Imprenta AS.

### Etapa Final. De Arteaga es AS (1984 - 1997)

Un año después del cierre, en 1984, la imprenta AS volvió a abrir pero en versión oficina. Esta vez en un local sobre plaza Libertad. Integrada solo por Jorge De Artega que tercerizó tanto el diseño como la impresión, manteniendo esta modalidad de trabajo hasta el cierre final en 1997.[48] Aunque, debe precisarse que no todos los relatos consideran esta fecha como el fin de AS. Por ejemplo, en entrevista recuperada del año 2000, De Arteaga responde:

> Todavía hago cosas y le pongo Ediciones AS. Lo que pasa es que vendí las máquinas. El último tiempo de la imprenta éramos un maquinista y yo.[49]

Además, sobre las causas de este desenlace añade:

> Porque después en la época militar y todo eso, algunos estaban en complicaciones. Nosotros nunca hicimos cuestión política, yo había empezado diciendo que nunca haríamos impresos políticos, porque de esa manera no íbamos a confrontarnos y tener problema, ya que todos pensábamos distinto.[50]

Un aspecto destacable a nivel contextual de esta etapa, una vez recuperada la democracia en Uruguay, es la creación de la Asociación de Diseñadores Gráficos Profesionales del Uruguay (ADG) en 1990, en la que participaron varios integrantes de la Imprenta AS. Más adelante en 1993, Gustavo Wojciechowski, José Prieto, Jorge De Arteaga, Jorge Sayagués y Marcos Larghero, miembros de ADG, fundaron el estudio Barra Diseño que funcionó en la mencionada oficina de De Artega.

---

[48] Prieto, entrevista. Anexo 5.2, pág. 75; Sclavo, *Imprenta AS*, 13.

[49] ORT, "Jorge De Arteaga. Imprenta AS", en *Fichas coleccionables sobre Diseño gráfico en Uruguay durante el siglo XX* (diciembre 2000): 2.

[50] ORT, "Jorge De Arteaga. Imprenta AS",2.

Si bien esta etapa marca un final para la imprenta AS, las redes generadas recuperan y expanden el conocimiento adquirido, creando un espacio fértil para el futuro desarrollo del diseño gráfico uruguayo.

## 2.2 Integrantes

Los integrantes de la Imprenta AS en sus distintas etapas son protagonistas fundamentales para entender los procesos y las etapas definidas en el punto anterior. Por tal motivo, en línea con la publicación *Who's Who in Graphic Art,* se pretende presentar la escena atendiendo a sus respectivas formaciones, roles, vínculos e intereses en el arco temporal definido.[51]

### El Director

Jorge De Arteaga fue una figura relevante en la historia del proyecto AS, como fundador e integrante durante todo el periodo de actividad de la imprenta. En esta línea Horacio Añón lo define como el eje fundamental para el estudio de la temática y afirma que "De Arteaga es AS. Y es un tema muy difícil porque siempre hubo una cosa de crear confusiones".[52] Por su parte José Prieto comenta sobre el origen cultural y económico de este personaje y lo ubica en una situación totalmente diferente a los demás integrantes de la imprenta.

> Arteaga claramente es hijo de la oligarquía uruguaya. Su familia en general tenía mucho dinero y, tanto él como sus hermanos, tenían una excelente formación, fundamentalmente a través del Liceo Francés (...) De ahí el vínculo con la clase alta de nuestro país que le abría puertas, por ejemplo, nada más ni nada menos que con la familia Gioscia que era en aquel momento la dueña del Palacio de la Música.[53]

[51] Walter Amstutz, ed., *Who's who in Graphic Art* [Tomado de fotocopia de la cual no surgen otros datos. Material facilitado por Josefina Pezzino].

[52] Añón, entrevista. Anexo 5.2.6, pág. 45.

[53] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 59.

Desde 1955 representó al cine y al teatro en el Comité Nacional de la Unesco. Por otro lado era estanciero y un poderoso vendedor de papel de prensa finlandés que abastecía al diario El País y al diario El Día. Finalmente, también era propietario de CUFE, empresa que vendía y alquilaba proyectores de cine.

Estudió arquitectura, química y derecho. En lo que refiere a su vínculo con el diseño gráfico, sus primeros diseños los hizo para los programas de Cine Club, agrupación que fundó en 1948 junto a un grupo de jóvenes. En entrevista recuperada, De Arteaga reflexionaba sobre aquél momento y expresaba su intención de hacer otro tipo de programas, que tuvieran un agregado de alguna manera artístico. Además vinculó dicho interés con las enseñanzas de Torres García. Al respecto relató:

> Yo estaba encargado de hacer la revista para Cine Club, y cuando la veo hoy en día, veo que está bien, tiene grandes blancos, está muy armada, ¿por qué?, porque hay que saber de todo, y yo sin darme cuenta me estaba contagiando del Taller Torres. En el Taller Torres, el Viejo lo que enseñó fue la estructura, tanto del constructivismo como de las otras maneras de pintar, siempre enseñó que todo tiene que tener una estructura, todo tiene que tener una manera, y eso se me había pegado.[54]

En línea con la misma entrevista, al ser consultado sobre el origen de Imprenta AS, De Arteaga manifiestó que primeramente eran un equipo integrado por Sábat, Barnes, Antonio Pezzino, Cholo Loureiro, y Guillermo Fernández. Mencionó que se fueron "encontrando de a poco", pero no recuerda exactamente cómo aparecen ni por qué. Seguidamente añadió:

> En realidad AS vendía diseño gráfico bajo la forma de impresos. Lo interesante es que nosotros tampoco éramos conscientes de nuestro trabajo; entendíamos que lo que hacíamos era un impreso, diseñado sí, pero un impreso. Sin embargo no aceptábamos imprimir un trabajo que ya viniera diseñado. Imprimíamos sólo lo que veíamos como estéticamente verdadero. AS no era una imprenta sino un centro de diseño que imprimía. Pero de todo esto me doy cuenta ahora.[55]

Finalmente, merece destacar lo expresado por Horacio Añón sobre De Arteaga en tanto permite entender cómo veían sus contemporáneos el rol que jugó en la Imprenta AS.

---

[54] ORT, "Jorge De Arteaga", 2.

[55] ORT, "Jorge De Arteaga", 2.

> De Arteaga, en primer lugar, tuvo un ojo extraordinario para contratar a los mejores tipos. Eso es innegable…
> La diferencia creo que entre todos nosotros y De Arteaga, es que para nosotros lo más importante del mundo era lo que hicimos. Y para él era un *chiveo*…
> Esa es la sensación que yo tuve, con todos los valores que ya te digo, un tipo con buen ojo, con capacidad de criticar una obra y embocarla, pero no más que eso. No era un pequeño Sábat.

## El equipo "pesado"

Como se mencionó anteriormente, además de su fundador, el equipo inicial estaba integrado por Ayax Barnes, estudiante de arquitectura, escultor y escenógrafo; Nicolás Loureiro diseñador de títeres y actor, graduado de la Escuela de Bellas Artes en Montevideo y discípulo de Paul Colin; Antonio Pezzino, pintor integrante del Taller Torres García; Hermenegildo Sábat, caricaturista, periodista y fotógrafo y Carlos Pieri pintor egresado de la Escuela de Bellas Artes.[56] Sin embargo, de acuerdo al material relevado, no todos los incluidos en el "equipo original" integraron AS desde 1954. Una cronología más precisa debería ubicar a De Artega, Loureiro, Sábat y Barnes desde la fundación de AS, luego se incorporó Antonio Pezzino en torno a 1958-59[57] y finalmente se unió al equipo Carlos Pieri sobre el año 60.[58]

De acuerdo a lo mencionado anteriormente, este equipo original se mantuvo hasta 1965, momento en el que se separaron Loureiro, Bolón y Soca y fundaron Artegraf. Se presume que Pieri y Barnes permanecieron un tiempo más en la imprenta luego de esta ruptura, sin embargo no se encontraron datos concretos. Quien sí permaneció hasta el cierre, además del propio De Arteaga fue Antonio Pezzino. Se desempeñó como Director de Arte durante la segunda etapa de AS y luego pasó a trabajar en formato freelance. Es recordado por sus compañeros con mucho cariño y admiración tanto por su talento plástico como por su calidad humana.

---

[56] Walter Amstutz, ed., *Who's who in Graphic Art* [Tomado de fotocopia de la cual no surgen otros datos. Material facilitado por Josefina Pezzino].

[57] Hölscher, "Imprenta AS: a team in Uruguay", 46; Josefina y Martha Pezzino (hijas de Antonio Pezzino, diseñador gráfico en AS), en entrevista con el y la autora, mayo de 2021. Ver Anexo 5.2.7, pág.51.

[58] Fernández, "La historia del equipo AS", 25. En 1962 Carlos Pieri integraba AS. Se suman a este dato piezas gráficas adjudicadas al autor con fecha aproximada a 1960, disponibles en la base documental adjunta. Ver Anexo 5.8.

Por otro lado, con respecto a la mención de Guillermo Fernández como parte del equipo original José Prieto aclara:

> En algún momento trabajó Guillermo Fernández para imprenta AS aunque no fue parte estable de la imprenta. Su trabajo era lo que hoy diríamos *freelance*. La relación de Guillermo con ellos era en realidad a través de De Arteaga porque habían sido compañeros en el Liceo Francés.[59]

## Nuevas Incorporaciones

Sobre 1970, con el recambio de década, se produjeron nuevas incorporaciones. Carlos Palleiro, diseñador cuya trayectoria gráfica se entrelaza desde sus comienzos con su pertenencia al Partido Comunista, llegó a la Imprenta AS por recomendación de su maestro y amigo Ayax Barnes. Poco tiempo después se unió al equipo Fernando Álvarez Cozzi, que en ese entonces tenía sólo 17 años y llegó a la imprenta por recomendación de su tío. En ese momento compartía mesa con Palleiro, junto a los ventanales en la oficina de la plaza Zabala. Casi en simultáneo comenzó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes hasta su cierre en 1972 previo al Golpe de Estado. A principios de 1976 a consecuencia de la dictadura cívico militar, Palleiro se exilió en Buenos Aires para luego radicarse definitivamente en México. Álvarez Cozzi continuó hasta 1977 cuando dejó la imprenta para trabajar en publicidad.

Posteriormente, en el transcurso del 1976–1977 se incorporaron al equipo, posiblemente en forma alternada, Jorge Casterán y Washington Algaré, que en ese entonces trabajaban juntos en el estudio de Casterán ubicado en el Palacio Salvo. En palabras de Algaré, dicho estudio propiamente "se integra a la imprenta AS".[60]

Seguidamente, en 1978, hace su primera aparición en AS José "Bebe" Prieto. Llega por recomendación de Casterán y Algaré quienes en ese momento abren su propia imprenta: Punto Gráfico. Prieto había sido estudiante de Algaré en primaria y trabajaba con Casterán desde 1976. Integró durante un año el equipo y luego se fue a Alemania a profesionalizarse en diseño gráfico. Retornó a Uruguay en 1983 y trabajó hasta el primer cierre de la imprenta en ese mismo año.

---

[59] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 58.

[60] Washington Algaré, "Reportajes: Hacer gráfica, hablar de gráfica", *ADG*, no. 10 (diciembre 1992): 4.

## Primera y única incorporación femenina

Cercano al año 1980 comenzó a trabajar en AS, fundamentalmente como ilustradora, Cecilia García. Se formó con Pepe Montes y Guillermo Fernández a quien considera su mejor maestro. También destaca el conocimiento adquirido en su trabajo con niños, ejercicio que desempeñó hasta inicios de los 70. Además fue desarrollando sus propias teorías de acuerdo con sus intereses.Con este *background* y tras estar en Perú, México y Ecuador se presentó en la oficina de De Arteaga con fotos de cuadros que realizó durante su viaje:

> No recuerdo quien prometió conseguirme un trabajo a través de él, yo no lo conocía. Llegué, leí Imprenta AS, subí una escalera en la puertita de al lado y hablé con él. Le mostré los cuadros y me dijo "venite el lunes".[61]

Cecilia García menciona el trabajo con Prieto y sobre todo con Pezzino. Además añade que estuvo poco tiempo en AS debido a restricciones en el personal y aclara que volvió a trabajar en otras oportunidades con De Arteaga pero ya en formato *freelance*. Por otro lado, acerca de las producciones realizadas en AS, destaca su experiencia con el diseño de mapas:

> Lo primero fue un mapa. Yo nunca había hecho un mapa en mi vida. Era un mapa de Paysandú y uno de Punta del Este. Un mapa ilustrado claro… Las calles las hice con tiritas, viste cuando se corta un papel en la guillotina. Esas tiritas las fui cruzando para hacer las calles, además eran todas de distinto tamaño, tenía que elegir que fueran parecidas. Era todo a mano.[62]

## Últimos fichajes

Es preciso mencionar las dos incorporaciones que se identifican como finales dentro de este equipo. Por un lado, la breve pero contundente y experimental aparición de Hugo Alíes en 1981. Reconocido por su amplia trayectoria como dibujante, también se destaca por haber sido de los primeros docentes de diseño gráfico en Uruguay. Acorde con lo explicitado sobre su pasaje en AS Alíes explica:

---

[61] Cecilia García (diseñadora gráfica en AS), en entrevista con el y la autora, junio de 2021. Ver Anexo 5.2.2, pág. 14.

[62] García, entrevista. Anexo 5.2.2, pág. 14.

> (…) tuve la oportunidad de trabajar experimentalmente. Había agarrado un cuartito donde me dedicaba a generar cosas que después volcaba en la gráfica. Era una especie de inversión del orden, no decía "tengo un pedido, a ver que mierda voy a hacer…", sino que trabajaba en función de la invención previa. Fue un ciclo corto debido al cierre de la imprenta, pero muy fructífero creativamente.[63]

Por otro lado, la figura de Álvaro Armesto, ilustrador ya consagrado en esa época, integrante al igual que Alíes del *Dibujazo*.[64] En relación a la participación de Armesto en AS, Fernando Álvarez Cozzi trae a colación: "Recuerdo que hizo una carpeta de dibujos de él hechos con birome sobre la chapa y después terminó quedándose."[65]

Luego, desde un enfoque más personal añade:

> Tocaba el saxofón, tocó el saxofón en el Hot Club cuando hacían ciclos en la Alianza Francesa. Era uno de la segunda generación de hippies uruguayos en el año setenta y cuatro. Ahora Armesto vive todavía, pero está ciego.[66]

En correlación, José Prieto ubica la incorporación de Armesto en la etapa final de AS y aclara sobre su desempeño en modalidad *freelance*.[67]

## Coautorías

En el transcurso de los casi cuarenta y tres años de historia que significó el funcionamiento de AS, se realizaron trabajos junto a otros artistas que no formaban parte del equipo estable. En su mayoría se trataba de personalidades reconocidas en el ambiente y la producción de piezas gráficas para sus propias exposiciones, donde los coautores eran incorporados al equipo y las metodologías de AS. Tal es el caso de los afiches de 1963 y 1965 creados para las respectivas muestras de Hugo Sartore.[68]

---

[63] Gerardo Mantero, "Entrevista a Hugo Alíes", *La Pupila*, no. 27 (junio 2013): 5.

[64] Al respecto Gustavo Wojciechowski señala: "(…) en la década de los sesenta se genera el llamado Dibujazo (…) desde cuyo accionar se proponía un arte más cercano a la gente y al momento histórico". "Croquis desordenado en torno al dibujo", *Revista de la facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, no. 15 (octubre 2017): 70.

[65] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 21.

[66] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 21.

[67] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 75.

[68] Imágenes disponibles en la base documental adjunta. Ver Anexo 5.8.

Otras experiencias similares fueron narradas por De Arteaga para entrevista en boletín de ADG:

> Muchos artistas, que no pertenecían al equipo, pero tenían afinidad, se entrevisitaban a veces con nosotros, como Hugo Mazza, coreógrafo del teatro circular, nada menos que Antonio Frasconi cuando vino de EEUU y expuso en Montevideo, grabando el afiche directamente sobre plancha, o Robert Tatin, Premio de la Bienal de Sao Paulo en cerámica con sus discípulos mitad hippies y nómades, como Claude Panzer, a quien luego viera varias veces en París. Carlos Páez Vilaró grabó e imprimió sus tarjetas y afiches. Bernard Bistes realizó afiches formidables a crayola para los espectáculos de la Alianza Francesa. Bueno, no sigo sino esto no termina más.[69]

También se incluye dentro de este grupo al artista visual José Gurvich, integrante del Taller Torres García. En este caso la coautoría se relaciona con las ilustraciones de Gurvich para los primeros programas de Cine Club. Finalmente se subraya la participación de Miguel Bresciano, artista consagrado por su trabajo en xilografía, cuyo vínculo con la producción visual de AS está ligado al diseño realizado para discos de Daniel Viglietti.

A modo de síntesis, el gráfico N°3 pone en relación el arco temporal, las etapas identificadas y los integrantes del equipo.

[69] Juan Prieto, "Reportajes: Jorge De Arteaga", 6.

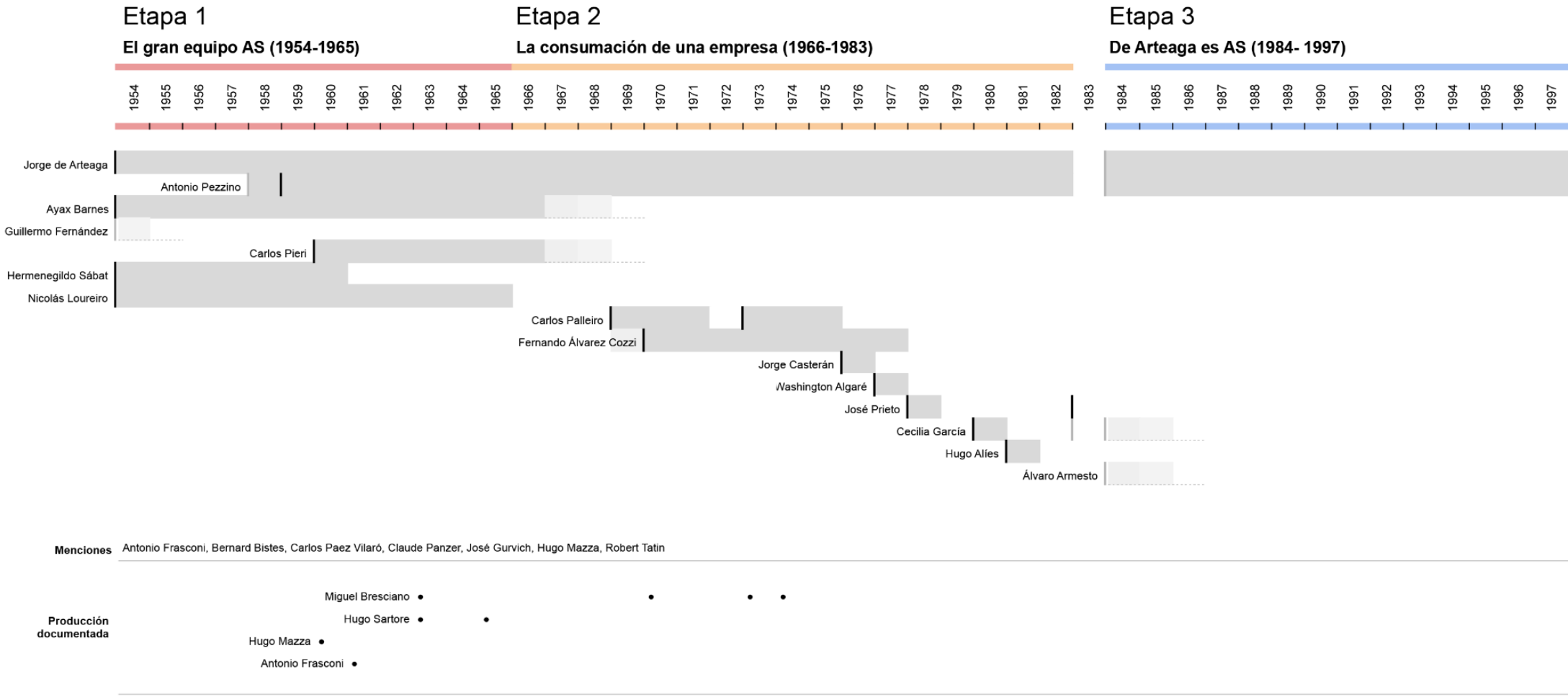



Gráfico N°3. Las 3 etapas de AS.

## 2. 3 Referentes e influencias

Resulta de interés observar las influencias externas que nutren la experiencia en cuestión durante toda su trayectoria. Para ello, se han definido tres categorías: en primer lugar se identifican redes de contacto, seguidamente se ubican los referentes internacionales y finalmente aquellos de carácter nacional. En paralelo, se atiende a los modos y procesos que impactan sobre su respectivo vínculo con AS.

### Redes de contacto

> Todo venía en una mezcolanza de cosa práctica de un oficio con un entorno cultural que te desbordaba por todos lados.[70]

Siguiendo a Horacio Añón, para ilustrar el escenario en el que emergió y se desarrolló AS en relación al Montevideo de los años 60, se reconoce una trama de saberes y experiencias que convergieron en la imprenta a través de sus integrantes y contactos.

En esta línea y según un orden cronológico, se ubican los espacios vinculados directamente al campo de las artes como el Taller de Torres García, el Cine Club del Uruguay, el Club de Grabado de Montevideo y el teatro El Galpón. Pero también puntos de encuentro como el diario El País: "un diario matutino que tiraba 80 mil ejemplares donde estaba la nata de la crema de la intelectualidad uruguaya".[71] Lugares que además, durante la primera etapa de AS con su oficina en la calle Cuareim, se encontraban físicamente muy cerca de la imprenta. Sobre estas interacciones Josefina Pezzino, hija de Antonio Pezzino, explicita:

> Lo que pasa es que Jorge De Arteaga estaba vinculado al taller de Torres García, como mucha gente que no era directamente artista plástico. Y entonces la imprenta quedaba muy cerquita de donde estaba el Ateneo. En el Ateneo estaba el taller de Torres. Y también hicieron los programas de Cine Club. Y ahí se dió el vínculo. Es como ahora también, vos te conectas con el ambiente.[72]

---

[70] Añón, entrevista. Anexo 5.2.6, pág. 42.

[71] Añón, entrevista. Anexo 5.2.6, pág. 42.

[72] Josefina Pezzino, entrevista. Anexo 5.2.7, pág. 51.

Asimismo, la década de 1960, tal como lo expresa Mingo Ferreira, también fueron los años de las primeras ediciones de la Feria del Libro y Grabados, de la emergencia de una nueva industria editorial uruguaya apuntalada por las editoriales Alfa, Arca, Banda Oriental entre otras, representando innumerables oportunidades para la comunicación visual.[73] En tal sentido, cabe mencionar que en el relevamiento de documentación visual se recabaron tres afiches de la Feria del Libro vinculados a la producción de AS y sus integrantes. El primero del año 1962 diseñado por Barnes; el siguiente de 1967 sin autoría individual identificada y finalmente un afiche de Hugo Alíes con fecha de 1982 cuya pertenencia a la producción de AS no se logró comprobar.[74] Por otra parte, tanto Carlos Palleiro como Fernando Álvarez Cozzi trabajaron para algunas de las editoriales mencionadas anteriormente pero no desde la imprenta sino en paralelo.

Con el correr de los años nuevas situaciones y actores modificaron y expandieron estas redes. Entre los más importantes deben señalarse algunas imprentas como Artegraf y Punto Gráfico, clientes como el Palacio de la Música, el Hot Club o la Asociación Cristiana de Jóvenes, los concursos de filatelia y las exposiciones como El Dibujazo. Incluso en la etapa final de AS, donde la mayor parte del trabajo se gestionó en formato *freelance*, De Arteaga se involucró en nuevas redes de contacto. Tal es el caso de la Asociación de Diseñadores Gráficos y el estudio Barra Diseño, mencionados anteriormente.

## Referencias internacionales

En su reflexión sobre la historia de la disciplina en Uruguay, Rodolfo Fuentes señala cómo los "lenguajes visuales en los años de eclosión del diseño gráfico" encontraron en las corrientes culturales que llegaban principalmente de Europa un suplemento para las "escasas raíces icónicas provenientes de sus pueblos originarios".[75]

Respecto al consumo de referencias internacionales, Domingo Ferreira relata:

> Eran los tiempos en que los que trabajamos en la gráfica, tanto editorial como institucional, estábamos en estado de alerta ante las novedades que provenían de

[73] Domingo Ferreira y Fernando Zabala, "El asesinato de Malcolm X", en *Afiches callejeros. La memoria en los muros*, comp. Silvia Visconti y Universindo Rodríguez (Montevideo: MEC/Biblioteca Nacional/PIT-CNT, 2012), 44.

[74] Afiches 1 y 2 disponibles en la base documental adjunta. Ver Anexo 5.8.

[75] Fuentes, *Del plomo al píxel*, 36.

> otros lugares del mundo. Así comenzamos a intercambiar información sobre los afichistas polacos, checos o cubanos. No nos perdimos un solo número de la revista Polonia, tratábamos de conseguir algún ejemplar de *Graphis* y de *Gebrauchsgraphik*. Y no podemos olvidarnos de la maravillosa psicodelia de El Submarino Amarillo, film de los Beatles, cuya animación se basó en el proyecto del maestro alemán Heinz Edelman.[76]

Al respecto, Martha Pezzino, hija de Antonio Pezzino, destaca el carácter vanguardista y la inspiración que significaba la *Graphis* que su padre llevaba a casa desde la imprenta. A lo que Josefina Pezzino, también hija, añade sobre la biblioteca de Jorge De Arteaga en AS:

> De Arteaga viajaba mucho, era referente en este sentido. Él tenía las posibilidades de viajar, mirar el primer mundo y traía… todos esos materiales los llevaba para la imprenta.[77]

En aquél espacio de consulta Fernando Álvarez Cozzi accedió a la *Graphis Annua*l. Un libro enorme editado por la *Graphis* que traía diseñadores y ejemplos de todos los rubros: editorial, logotipos, incluso en el último tiempo mostraba diseños de video con fotos fijas. Este era el modo de estar al tanto sobre lo que sucedía en el "mundo desarrollado".[78]

Sobre este punto De Arteaga respondía en reportaje para boletín de ADG:

> Sentíamos las influencias, aunque lejanas, de la Bauhaus, de Mondrian, del propio Torres. Conocíamos el material extranjero y lo admirábamos. Mirábamos una revista, la discutíamos, a veces se nos hacía agua la boca, pero luego iba a parar a un cajón y no la abríamos más.
> (…) Era bueno quedar informados, estar en la época, pero no hipnotizarse y comenzar a copiar a otros (…) Fuimos decididamente vanguardistas sin copiar a nadie.[79]

Por su parte, Carlos Palleiro estaba suscrito a la revista *Polonia* mediante la cual, además de los polacos Tomaszewski, Jan Lenica y "los otros" que ubica en la categoría de sus

[76] Ferreira, "El asesinato de Malcolm X", 45.

[77] Josefina Pezzino, entrevista. Anexo 5.2.7, pág. 52.

[78] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 23.

[79] Juan Prieto, "Reportajes: Jorge De Arteaga", 6.

maestros, pudo entrar en contacto con el diseño y la técnica de impresión de los japoneses que aparecían en esas publicaciones.[80] Con un enfoque más centrado en figuras singulares, Japón aparece como referente bajo el nombre de Shigeo Fukuda en la exquisita selección de José Prieto. Otra figura en su lista, cuya admiración comparte con Horacio Añón y Fidel Sclavo, es el neoyorkino Milton Glaser, profesional al que Añón manifiesta haber querido parecerse siempre y con quien Fidel Sclavo tuvo el privilegio de formarse.[81]

## Referentes nacionales

Carlos Palleiro identifica dos referencias de las cuales era imposible evadirse en la época. Por un lado, la escuela del constructivismo humanista de Joaquín Torres García y de sus discípulos, de los cuales se ha señalado anteriormente el vínculo con la imprenta. Por otro lado, la línea gráfica que marcó el equipo primigenio de la imprenta AS.[82]

En relación a los referentes nacionales, Gustavo Wojciechowski comenta que su primera aproximación a la gráfica de AS se dió mediante el consumo de tapas de discos y observa cómo en estas carátulas se percibe la gestación de un estilo y una forma de diseñar autóctona que resulta muy interesante de leer.
Por su parte Añón destaca las figuras de Barnes, Carrozzino y Sábat. Fue ayudante de Barnes siempre que pudo. Recuerda a Carrozzino como "un tipo bestial" de un talento inconmensurable que padeció desde la escuela y, finalmente, entiende que en lo referente al dibujo todos de alguna forma "intentamos" ser Sábat.[83]

Por otro lado, desde un enfoque pictórico, Cecilia García remarca, además de las ya mencionadas enseñanzas torres garcianas, la figura de Guillermo Fernández:

> Para mi Guillermo Fernández, era muy importante. Mi mejor maestro. Me abrió la cabeza. Yo pintaba cosas muy duras, muy esquemáticas. Y él me dió una teoría de composición fundamental. Yo sabía lo que estaba haciendo después de eso. Antes era intuitivo todo.[84]

[80] Carlos Palleiro (diseñador gráfico en AS), en entrevista con el y la autora, abril de 2021. Ver Anexo 5.2.1, pág. 10.

[81] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 75; Añón, entrevista. Anexo 5.2.6, pág. 47; Sclavo, entrevista. Anexo 5.2.4, pág. 31.

[82] Palleiro, entrevista. Ver Anexo 5.2.1, pág. 10

[83] Añón, entrevista. Anexo 5.2.6, pág. 47.

[84] García, entrevista. Anexo 5.2.2, pág. 14.

En relación al vínculo maestro-discípulo que se describe en los párrafos anteriores Rodolfo Fuentes destaca la imprenta como lugar de aprendizaje y apunta:

> La mayoría de los diseñadores gráficos uruguayos de entonces aprendieron su oficio/profesión trabajando en las imprentas y como en la Edad Media, transmitiendo sus conocimientos a los que iban llegando.[85]

En base a estos testimonios, se pueden señalar dos aspectos: que se producía una influencia a la interna de los distintos equipos que fueron conformando AS a lo largo del tiempo, destacando los actores de la primera etapa como referentes fundamentales y que, a su vez, estos fueron un modelo que siguieron diseñadores externos a la imprenta.

A modo de síntesis, parecen pertinentes las reflexiones de Fidel Sclavo:

> Creo que cualquier diseñador uruguayo está influido por la imprenta AS -aun sin saberlo- pues forma parte de nuestra identidad visual, de las cosas que vimos aun desconociendo que eran de ellos, que venían de allí. O que habían salido de allí, mejor dicho, pues a su vez venían influenciadas por los afiches polacos de la época. Dado que siempre, históricamente, hay un hilo que suele venir de otra parte. Es una carrera de postas, donde se retoma algo que otro hizo antes, lo tomas como influencia y lo transformas en otra cosa nueva, que a su vez generará una nueva forma expresiva en algún momento futuro.[86]

## 2.4. Tecnología, métodos y técnicas

En esta sección se pone el foco en el dominio de los procesos de producción articulados a través de las tres etapas detalladas en el capítulo 2.1. En particular, en los materiales, tecnologías y sistemas de manufactura que se encuentran detrás de cada pieza gráfica de AS y que, en consonancia con el concepto de "cultura de diseño" de Julier mencionado en la plataforma de interpretación, pretende desentrañar las complejidades que atraviesan y dan forma en gran medida a los rasgos particulares que caracterizan la producción de la imprenta.[87] Dominio al que está ligado incluso el propio origen de AS con la compra de una impresora offset por parte de Jorge De Artega en los Talleres Treinta y Tres. Dicha

[85] Fuentes, *Del plomo al píxel*, 36.

[86] Sclavo, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 32.

[87] Julier, *La cultura del diseño*, 29.

tecnología llevó a los integrantes de la imprenta a la experimentación gráfica y toma de decisiones estéticas que, en combinación con sus formaciones artísticas e influencias, les permitió prever los posibles problemas de impresión y hacer de esas limitaciones tecnológicas una huella reconocible en toda su producción. Al respecto Rodolfo Fuentes señala:

> El diseño gráfico tiene un vínculo muy ajustado con la tecnología, desde el momento en que —en la gran mayoría de los casos— es el comienzo de un proceso industrial. Es más, buena parte de su lenguaje, su anclaje teórico y sus posibilidades expresivas dependen de los cambios tecnológicos y a ellos se acompasan.[88]

## Etapa 1, 1954 - 1965. Los cinco fantásticos de la litografía en chapa

El origen de AS, como se ha mencionado, estuvo vinculado a la adquisición de una tecnología en particular, una máquina offset Rotaprint de un solo cuerpo, relativamente pequeña y de bajo costo, a la cual José Prieto[3] describe como una especie de mimeógrafo muy avanzado para su época. Permitía el diseño directo sobre masters de papel en los que se podía dibujar con pluma, lápiz graso, lápiz común, crayolas, entre otros materiales, que los condujo a experimentar tanto con masters como con las mismas chapas. Tal como afirma De Arteaga:

> Esta forma tan espontánea y ágil de trabajar creó una modalidad propia. Con la aparición de Barnes, de Antonio Pezzino, de Sábat, de Cholo Loureiro, de Guillermo Fernández comenzamos a crear un taller profesional. Las planchas nos condicionaban a ciertos límites que, por otro lado, nos dieron un estilo en el que incluso nos parecíamos bastante entre nosotros.[89]

Cabe mencionar que en esta etapa los procesos de fotomecánica estaban en una fase muy primaria en Uruguay, y esta forma de trabajo particular, le permitió a Jorge De Artega saltarse el proceso de fotomecánica que en ese entonces era muy costoso. Al respecto Gustavo Wojciechowski señala:

---

[88] Fuentes, *Del plomo al píxel*, 31.

[89] Juan Prieto, "Reportajes: Jorge De Arteaga", 4.

> Un dato fundamental de AS es que se ahorraban las películas. En el sistema de impresión en offset teníamos un original papel que se pasaba a una película fotográfica, esa película se pasaba a chapa y de chapa a la imprenta directamente. Ellos se ahorraban las películas dibujando directamente sobre las chapas, un proceso casi de grabado, se hacía una primer chapa, imprimían y la segunda tinta la hacían a partir de ese impreso donde los registros no debían de ser muy exactos porque estaban trabajando sobre el aire, pero eso también los condicionó a generar un estilo de ilustración.[90]

Este ejemplo en particular, de diseñar la segunda o próximas tintas a partir de un original, denota una modalidad y un ritmo de trabajo propios de la época. En consonancia Rodolfo Fuentes plantea:

> Los integrantes de equipos como AS (AS, 2009, Fuentes, 2009), los independientes como Barreto, Zabala, Horacio Añon, entre otros, (Fuentes, 2017), los diseñadores de Artegraf —principalmente Jorge Carrozzino— (Carrozzino, 1992) o la gente de la Comunidad del Sur, iban de la mesa de dibujo a la máquina de offset con total naturalidad, de la ilustración con plumin y tinta china a la fotografía —tanto en la toma como en el laboratorio, fuera este fotográfico o fotomecánico—, al collage, al papel recortado o a las posibilidades de las múltiples pasadas en máquina cambiando el registro o del dibujo directo sobre la chapa de impresión.[91]

Es importante señalar algunos recursos y técnicas que surgieron de dicha experimentación. Por ejemplo, el manjeo del color que, según Wojciechowski, se caracteriza por el uso de "grandes bloques de color pleno, a veces desfasados del dibujo, que generan un ritmo novedoso y evitan los posibles problemas de registro con impresoras poco confiables".[92] Este recurso gráfico fue empleado con gran destreza por Antonio Pezzino, una de las piezas en la que se reconoce el mismo es la tapa del disco de vinilo de *Songs of Israel* (Img. 1). Otra característica del momento fue el abuso del color naranja, que no es particular de AS sino de la época en cuestión, y tiene que ver con la durabilidad de la tinta envasada en lata.[93]

---

[90] Wojciechowski, entrevista. Anexo 5.2.5, pág. 38.

[91] Fuentes, *Del plomo al píxel*, 31.

[92] Gustavo Wojciechowski, "Antonio Pezzino. Diseñador", 172.

[93] Macchi, "Al rescate del archivo y la historia del diseño gráfico uruguayo".

Con respecto a  técnicas de grabado de chapas se utilizaba mayormente barras de lápices litográficos o rayado de chapa con birome o con algún elemento punzante de acero que, según Prieto, esta última técnica presenta una gran desventaja consistente en que no se podía corregir o volver a realizar una segunda edición. Era para trabajos de una única vez y tampoco soportaba grandes tirajes.

Otra técnica que recuerda Fernado Álvarez Cozzi realizada por Sábat, consistía en dibujar con los dedos entintados sobre la chapa:

> Hay una tapa famosa de los Lecuona Cuban Boys de Sábat que la hizo con los dedos entintados sobre la chapa de offset separando los colores sin nada previo, ¡un animal!. Hizo un tucán que si lo hubiera firmado ya tenía valor de grabado.[94] (Img. 2)

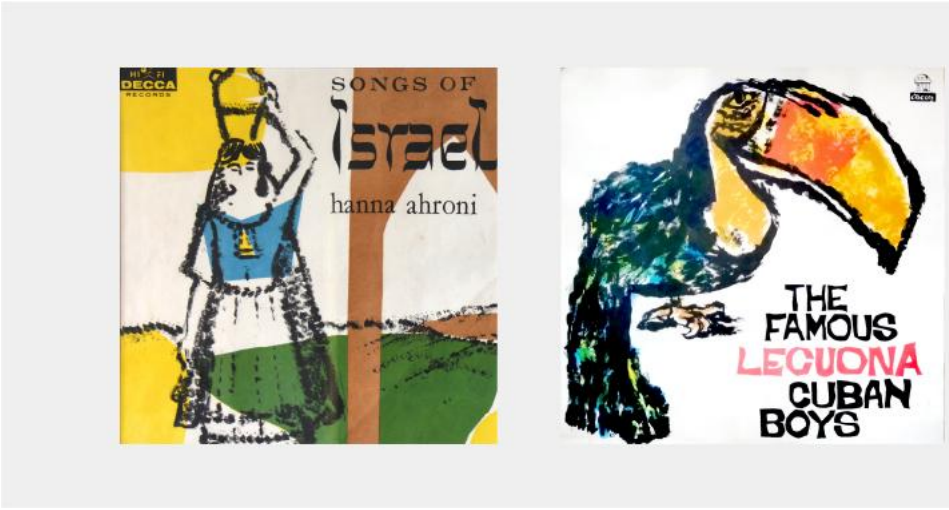



**Imagen 1**.Tapa de vinilo.*Songs of Israel*. Diseño: Pezzino. Fuente: Acervo Antonio Pezzino.
**Imagen 2.** Tapa de vinilo. *The Famous Lecuona Cuban Boys.* Circa 1960. Ilustración: Sábat Fuente: Mercado Libre.

Otro tema fundamental eran las tipografías. En esta primera etapa no utilizaban letras transferibles, se dibujaban a mano y se combinaban con galeras tipográficas generadas por linotipo, proceso que sí requiere de una película previo al copiado de chapa. Sobre este tema, se señala que no todos los integrantes de AS trabajaban la tipografía. Al respecto Wojciechowski plantea:

> De los integrantes de AS varios eran específicamente dibujantes, como el caso de Sábat que, si bien trabajó haciendo diseños en realidad era un ilustrador, aunque haga la carátula de un disco era un ilustrador y se le notaba a cuatro kilómetros

[94] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 18.

> que era  ilustrador más que un diseñador. Barnes también era ilustrador pero de una ductilidad enorme aunque no tocaba la tipografía, el hacia los dibujos y otro que se encargara de las letras, y por lo general, los que se encargaban de la letra eran "Cholo" Loureiro que su sobrenombre era "Letraset" y Antonio Pezzino. Antonio Pezzino marcando tipografía o dibujando las letras, un maestro total, que se encargaba de lo que se conoce como "lettering". Por otro lado, Carlos Pieri sí hacía ambas cosas pero tanto sus ilustraciones como su caligrafía eran de un estilo que entraba en el mundo de lo infantil.[95]

En relación a las técnicas mencionadas anteriormente es que el trabajo de AS se relaciona con el proceso de impresión litográfica. Tal es así que publicaciones remarcan este vínculo, como por ejemplo, el caso de la revista *Reporter* donde se destaca que la Imprenta AS "ha recordado que el offset es la versión actual de la litografía".[96] En la misma línea la publicación *Gebrauchsgraphik* relata cómo los "creadores" de AS dibujaban sobre la chapa de impresión al estilo de los antiguos litógrafos.[97]

Aparte de la importancia ya mencionada de la producción de esta etapa inicial en lo referente al desarrollo del diseño gráfico uruguayo es necesario señalar también la función didáctica que cumplió para las futuras personas que trabajaron en AS, ya que podían acceder a los originales y chapas. En casos particulares volvían a estas técnicas de grabado pero ya a modo de recurso gráfico. Por ejemplo, Fernando Álvarez Cozzi, integrante de la siguiente etapa, en la portada del disco *Milonga brava* mezcla zonas hechas en grabado sobre chapa con el trabajo de películas (Img. 3). Asimismo, Antonio Pezzino y Carlos Palleiro continuaron experimentando sobre el grabado en chapa creando nuevas posibilidades que se detallarán en la siguiente etapa.

## Etapa 2, 1965 - 1983. La fotomecánica cobra protagonismo

Un factor de cambio que impactó directamente en la metodología y en el posicionamiento de la imprenta en este período es el desarrollo de tecnologías de impresión así como la accesibilidad a las mismas. Dicho desarrollo sucedió en gran medida en lo referente a los procesos de la fotomecánica que en la etapa anterior, debido a que eran costosos y de mala calidad, se evitaban al trabajar directamente sobre las

---

[95] Wojciechowski, entrevista. Anexo 5.2.5, pág. 38.

[96] Fernández, "La historia del equipo AS", 28.

[97] Hölscher, "Imprenta AS: a team in Uruguay", 46.

chapas offset, eludiendo así el armado de películas y copiado de chapas. A mediados de la década de 1960 estos procesos mejoraron, se volvieron más accesibles y AS los incorporó a la dinámica de trabajo. Este hecho es de crucial importancia, parafraseando a José Prieto, generó que poco a poco se abandonara esa forma de trabajar tan característica del equipo inicial en pos de una mayor productividad que permitía mayor rapidez, un trabajo más seguro y tirajes más grandes.[98] Al respecto agrega:

> Las chapas tienen una vida útil después de copiadas, pero de la forma en que lo hacían en AS, dibujando directamente, la vida útil era hasta que se terminara el trabajo. De repente eran dos mil tapas de disco o quinientos afiches y era inviable hacer una segunda edición, había que hacerlo de vuelta. Entonces eso tenía una cosa muy rica por un lado, y por otro lado, generaba un inconveniente.[99]

En tal sentido, cabe destacar que la implementación de esta tecnología conllevó una transformación de los procesos productivos de AS, que pasó del trabajo artesanal sobre chapa, el cual no se abandona por completo (como se verá más adelante), al conocido proceso de armado en frío y armado en caliente previos a la impresión.

**Imagen 3.** Tapa de vinilo. *Milonga Brava*. 1971. Diseño: Álvarez Cozzi. Fuente: sitio web La Patria.

Como se mencionó anteriormente, estos cambios tecnológicos fueron un proceso, con instancias híbridas entre lo analógico y lo industrial. Sobre todo teniendo en cuenta que la fotomecánica no se volvió accesible de un momento a otro, y más allá de que en la mudanza a plaza Zabala la imprenta contó con un taller propio de fotomecánica, el mismo fue creciendo a lo largo de toda la etapa. Debido a esto, un factor colateral fue el

[98] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 62

[99] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 62

ahorro de costos de los procesos previos a la impresión. No tanto del trabajo de los diseñadores que, en coincidencia, los tres entrevistados de esta etapa lo definen como engorroso y tedioso y en el caso de Carlos Palleiro, "un trabajo en serio de preso".[100]

Un análisis cronológico de cómo se fueron articulando los procesos de trabajo permite comprender mejor dichos cambios. Al comienzo de esta etapa los trabajos de la imprenta eran mayoritariamente discos de vinilo, pero no todos llevaban diseño, la imprenta no imprimía solo lo que diseñaba, ya que varios de los discos que pasaban por AS traían las películas prontas del exterior. Sobre este hecho Fenando Álvarez Cozzi comenta: "la mayoría de las tapas de discos ya venían del exterior. Se adaptaban empobreciéndolas para que fuera más barato y cuando no venían las tapas las diseñábamos nosotros."[101]

Carlos Palleiro, por su parte, añade "(…) tanto Fernando como yo estábamos deseando que se perdiera algún negativo."[102] Salvo los casos de músicos nacionales, gran parte de la producción de AS son versiones no oficiales creadas para suplir la falta de insumos necesarios para reproducir las tapas originales o, previo a la crisis del petróleo del 75,[103] para cambiarle la cara a los discos que no se vendían: "(…) el Palacio de la Música, Sondor y todos los sellos discográficos cuando les quedaba un disco de clavo lo que hacían era cambiarle la tapa y volver a ponerlo a la venta".[104]

Por otro lado, en el caso de los discos que sí se diseñaban en AS el proceso era el siguiente: luego de que Pezzino distribuyera el trabajo, que en esta etapa además de diseñar cumplia el rol de director de arte, se empezaban como todo diseño por la ideación y bocetado —fase que no presenta grandes cambios— sobre hojas previamente cortadas a tamaño real con materiales de dibujo analógico, entre los que sobresalen rapidografs, marcadores, pinceles, tinta china y recortes de papeles. Estos bocetos, con crítica mediante entre compañeros y Jorge De Arteaga, se depuraban hasta llegar al diseño final a color sin la tipografía, debido a que se trabajaba aparte salvo algún caso en el que se usara caligrafía pero no era tan común como en la etapa anterior.

Sobre la creación de imágenes cabe mencionar el cuidado de Carlos Palleiro para que cada detalle de su diseño estuviera en proporción áurea, "(…) tenía la hoja en la que

---

[100] Palleiro, entrevista. Ver Anexo 5.2.1, pág. 6.

[101] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 25.

[102] Palleiro, entrevista. Ver Anexo 5.2.1, pág. 11.

[103] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 17. Los discos de vinilo son un derivado del petróleo, luego del 75 los discos que no se vendían se fundían para hacer discos nuevos.

[104] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 17.

dibujaba y al lado una hoja llena de cuentas. Parecía que estaba haciendo un puente, no la tapa de disco."[105] Asimismo, su trabajo con marcadores lo llevó incluso a experimentar sobre chapa. También se destaca el dominio del rapidograf por parte de Álvarez Cozzi:

> Fernando Álvarez Cozzi es un monstruo, los fondos que los demás hacíamos a pincel con tinta china, él los hacía rayita por rayita con el rapidograf. Las ilustraciones de Fernando eran como tener un grabado de Durero, increíble. La paciencia de Fernando es brutal, además de que sus diseños son fantásticos.[106]

En lo referente a la tipografía, como ya se mencionó, se trabajaban por separado de las imágenes. El factor común al respecto, en esta etapa, es que se utilizaban varias técnicas que convivieron entre sí. Generalmente para los títulos se usaban letras transferibles —Letraset o Mecanorma y más tarde la versión uruguaya Artype— sobre una cartulina, mientras que para las producción de los bloques de texto podían ser linotipo o fotocomposición, ambas tercerizadas.También existió una tercera técnica en base a máquinas de escribir eléctricas, que se retomará más adelante.

Un dato interesante sobre las letras transferibles es que la selección de fuentes tipográficas que disponía la imprenta la realizaba Jorge De Artega, que como admiraba el estilo suizo compraba muchas Helvéticas. "En el 72 o 73 Arteaga viajó a Europa y me acuerdo que trajo dos carpetas altas, llenas de Letraset. Y con eso… le dimos, le dimos y le dimos para los títulos."[107]

En cuanto a los sistemas para bloques de texto al comienzo de este período, Palleiro refiere a la técnica de linotipo.[108] Previamente se dejaba el espacio libre para el texto en el diseño, que llevaba un cálculo complejo y del proveedor llegaba lo que llamaban prueba fina, impresa en papel blanco con la tipografía y el tamaño indicado, que luego había que recortar y pegar las columnas de texto sobre una cartulina con cemento de zapatero, lo cual les permitía hacer alguna corrección luego de pegado. Sobre el uso del cemento, insumo que se siguió usando años más tarde, Prieto agrega una curiosidad:

> (…) alrededor de lo que pegabas quedaba una rebarba del cemento que lo que hacíamos era ir juntando pelotitas de cemento que se secaba y con eso

---

[105] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 29. Sobre el trabajo de Carlos Palleiro.

[106] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 64. Sobre el trabajo de Fernando Álvarez Cozzi.

[107] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 22.

[108] Palleiro, entrevista. Anexo 5.2.1, pág. 25.

> generábamos la herramienta que todos le llamábamos el "moco", porque realmente era una especie de moco gigante que nos servía de goma para limpiar a su vez el cemento fresco. El moco era tan importante como la goma de pan o el rapidograf. Tenía que haber un moco.[109]

Esta forma de armar también es trasladable a los textos fotocompuestos. La fotocomposición se incorporó luego de que ingresara Álvarez Cozzi a la imprenta, ya que en ese entonces era una tecnología muy nueva en Uruguay. Al respecto Rodolfo Fuentes comenta:

> A mediados de los setenta, la empresa Cromograf trajo al mercado fotocomponedoras ópticas, y el menú de tipografías disponibles, sobre todo para bloques de texto se amplió considerablemente.
> Estas máquinas tenían un sistema de filmación a través de un negativo en película, la "fuente" que generaba los textos pedidos utilizando papel fotográfico de unos 15 cm. de ancho.
>
> Las posibilidades de manejar parámetros como interletrado, interlineado o kerning eran bastante escasas. Algunas de estas máquinas incluían "efectos especiales" y la selección de tipografías se hacía utilizando un catálogo con muestras de los tipos a tamaño real. No hay que olvidar que las tipografías fotocompuestas seguían manejándose con tamaños fijos basados en los tamaños estándares de sus abuelas de metal.[110]

No obstante, según Álvarez Cozzi, mientras él estuvo en AS los textos fotocompuestos se tercerizaban a una empresa llamada Fotolito.

Una vez generadas las imágenes y los textos, se pasaba al armado de películas. Nótese que en el comienzo de esta etapa no se hacía un armado de original propiamente dicho ya que pasaban a generar las películas de forma manual directamente sobre el dibujo terminado. Este proceso implicaba generar la separación de colores, una tinta por película, y al mismo tiempo el pasado a negativo, pintando con opacol o cubriendo con cinta roja las zonas que no se imprimían para evitar el pasaje de luz. Una suerte de mezcla entre armado en frío y armado en caliente. Quedaban por fuera de este proceso los textos, las fotos o los dibujos en negro con rapidogradf de Álvarez Cozzi que pasaban directo a fotomecanica. En este caso también se trataba de la empresa Fotolito, para

[109] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 65

[110] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 67

generar las películas negativas. El resto de las películas se hacían a mano siempre en pos de ahorrar costos debido a que la imprenta no tenía aún la cámara necesaria para generar las películas.

En el caso de Palleiro el armado de películas lo hacía de una forma muy artesanal que implicaba generar un collage de recortes de películas reticuladas que tenían en la imprenta, ayudado por un cuentahilo, con la complejidad de pensar a la inversa ya que debía generar un negativo. Por ejemplo, si quería utilizar un verde al 30% dibujaba sobre un papel de calco la forma del verde y lo trasladaba a una película que tuviera una retícula del 70%  para que en el proceso de copiado de chapas quedará efectivamente una retícula del 30%.
A su vez, este collage de películas debía quedar todo a la misma altura. No podían solaparse los fragmentos de películas debido a que en los casos de solape, al momento de revelado, entraba más luz por esa zona generando puntos más grandes y por ende se incrementaba levemente la superficie del color, generando pequeñas mezclas entre colores no intencionales, llamados falsos contactos (Img. 4). Para evitar este efecto, una vez armado llevaba un trabajo de corrección de esos bordes a trincheta.[111] Este proceso se repetía para cada tinta.

Mientra que Álvarez Cozzi, si utilzaba alguna retícula de color, que no era tan usual en sus diseños, simplimente indicaba en la película que retícula utilizar y Fotolito aplicaba lo que se conoce como reticula madre, ahorrando todo el proceso de recortado y armado de Palleiro. Sin embargo, sobre lo comentado de Álvarez Cozzi respecto al uso de retículas, se observa que en sus trabajos genera grises con tramas de rapidograf que comparten el mismo principio que las retículas, el de generar distintos tonos por mezcla óptica.

A las metodologías y técnicas expuestas anteriormente se les suman las que continúan con el trabajo sobre chapa característico de la etapa anterior y que coexisten con el resto de las técnicas durante toda esta etapa. La primera a resaltar es la de “pincel de fibra”,[112] que surge de la experimentación de Carlos Palleiro, quien a propósito comenta:

> Yo inauguré lo de grabar la lámina de offset con los plumones.(…) Lo bajábamos a la imprenta y los muchachos de las máquinas le pasaban una cosa que se llamaba preparación. Una era preparación negra y la otra

[111] Carlos Palleiro, videollamada con el y la autora, 18 de abril de 2022.

[112] Palleiro, entrevista. Ver Anexo 5.2.1, pág. 7. Nombre que Palleiro utiliza para referirse al marcador.

> preparación verde. Era una cosa con ácido, que le pasaban un poquito y rescataban la textura del drypen. Perdón, del pincel de fibra.[113] (Img. 5)

De esta afirmación se desprende un detalle clave que hace esta técnica tan interesante, que es que el "pincel de fibra" sobre chapa generaba transparencias propias del trazo, que se traducían perfectamente a la impresión sin tener que hacer todo el trabajo de reticulado de películas para generar esas variaciones de tono. Era una forma de generar "transparencias" del color sin necesidad de puntos.[114]

La segunda modalidad de trabajo sobre chapa surge de la mano de Antonio Pezzino que, luego de dibujar sobre este material, les pasaba pulidor para gastar la superficie y así generar, también, variaciones tonales sin necesidad de retícula.[115]

**Imagen 4.** Tapa de vinilo. *Los guardias de la paz. Marchas militares célebres.* 1971. Diseño: Palleiro. Fuente: sitio web Carlos Palleiro.
**Imagen 5.** Tapa de vinilo. *Sucesos bailables Manuel Jota su órgano, coro y ritmos.* 1970. Diseño: Carlos Palleiro. Fuente: sitio web Carlos Palleiro.

Por último, De Arteaga, con su capacidad para detectar nuevos usos en tecnologías existentes, adoptó las primeras máquinas de escribir eléctricas IBM Executive.

> (…)¿qué es lo que se le ocurrió a Arteaga?, poner la chapa de impresión en vez de papel y así escribían los nombres de los temas que iban en la parte de atrás de los de los discos junto con todos los derechos y pie de imprenta. Todo eso lo

[113] Palleiro, entrevista. Ver Anexo 5.2.1, pág. 7.

[114] Palleiro, videollamada con el y la autora, 18 de abril de 2022.

[115] Fernando Álvarez Cozzi, llamada con el y la autora, 21 de abril de 2022.

> escribían con esa máquina y se ahorraban todo el proceso del grabado de chapa.[116]

Complementando el comentario de Álvarez Cozzi, se agrega que este descubrimiento también le permitía ahorrarse el trabajo de impresión tipográfica previa al grabado de película y copiado de chapa, ya sea por linotipia o fotocomposición. Como ya se señaló al respecto de estas técnicas, funcionaban en paralelo dependiendo de las características del trabajo en cuestión.

En simultáneo, las características propias de estas máquinas de escribir también presentaban otras ventajas que hacen aún más interesante el uso innovador que utilizó As. Contaban con visor, teclado y memoria, esto facilitaba el proceso de tipeo y corrección de textos dado que permitía hacer cambios *in situ*, a diferencia de las otras técnicas que implicaban mandar nuevamente a producir los cambios. A su vez, podía almacenarse en la memoria una vez tipeados para reimprimir.

Inicialmente había dos *IBM Executive*, cada una con una tipografía distinta, que posteriormente se sustituyeron por dos *IBM Composer* en las que variaba un detalle importante: la adición de piezas intercambiables o "bolitas" que estaban en lugar de las clásicas varillas con tipos y que venían de distintas fuentes tipográficas (Img.6 ). Esta característica suma la posibilidad de cambiar de fuente sin tener que volver a componer el texto.

Las *Composer* también se usaban sobre papel. Al respecto Prieto comenta:

> Se digitaba una sola vez a partir del texto original escrito en máquina de escribir común por el cliente (…), y una vez que estaba en la memoria, se cambiaba el papel por otro satinado de mejor calidad, se ponía cinta nueva y se disparaba lo que estaba en la memoria para que lo pasara nuevamente en limpio. Empezaba a armar la columna, que nosotros le llamábamos la galera por defecto porque venía de la tipografía, entonces un texto que estaba todo así nomás empezaba a tener de repente cinco centímetros de ancho, pasaba a ser Univers cuerpo 10 con interlineado 12, era casi mágico. Lo que tenía la Composer era que solamente traía cuerpo 6, 8, 10 y 12 y los tipos de letra eran muy poquitos. La Univers, pero no toda la familia, traía médium, itálica, bold y bold itálica. Las otras tipografías que recuerdo, además de la Univers, eran la

[116] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 22.

> Copperplate que era wow para el momento, porque tenía una pequeña serifa muy delicada y la Century. Después había una parecida a la Courier que era un híbrido, y no me acuerdo si había alguna más. Creo que eran básicamente esas cuatro.[117]

En suma, esta técnica agilizaba los tiempos de diseño e impresión, brindaba nuevas posibilidades tipográficas y a su vez reducía los costos de producción.

De todo lo expuesto hasta el momento cabe mencionar que luego de 1975 la demanda de discos de vinilo disminuye considerablemente, teniendo en cuenta la ya nombrada crisis petrolera y que el país estaba atravesando un dictadura militar. Los trabajos de AS empiezan poco a poco a ser más de reproducción que de diseño. Álvarez Cozzi recuerda los discos que hacían para el Ministerio de Cultura:

> (…) sacaban discos para fechas patrias, como por ejemplo de José Pedro Varela, e iban en el sobre una cantidad de cosas impresas de carácter facsimilar. No sé para qué lo hacían porque la verdad no tenía mucho sentido. Llevaban cédulas de identidad o credenciales, nos daba un trabajo enorme y además era carísimo.[118]

**Imagen 6.** Pieza intercambiable de máquina IBM Composer. Fuente: Del plomo al píxel.

Esto llevó a la imprenta a tener que abrir el abanico de servicios y empezar a diversificarse de la producción de portadas de discos, entre ellos la producción de catálogos de arte.

[117] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 66.

[118] Álvarez Cozzi, entrevista. Anexo 5.2.3, pág. 16.

En este momento la metodología de trabajo incorporó la composición de maquetas para la aprobación de clientes previo al diseño final, el armado de originales y la creación de películas. Metodología que será heredada por José Prieto. Maquetación, armado en frío, armado en caliente e impresión. A su llegada a la imprenta le antecede la incorporación de nuevas tecnologías:

> Cuando entré yo a la imprenta la parte fotográfica era mucho más accesible y más barata, porque se industrializó más la cuestión. Eso hace que en el periodo tanto de Casterán, Algare, Alíes y el mío, la forma de trabajo ya fuera un poco menos artesanal, aunque de todas maneras seguía siendo bastante artesanal.[119]

En ese momento la imprenta contaba con dos impresoras Rotaprint, una Hidelberg GTO y la otra Hidelberg Kord, una Hidelberg de paleta que se utilizaba solo para troquelados, una guillotina Schneider con aire, dos IBM TypeWriter Electronic Composer y se incorpora un laboratorio de fotomecánica, con cámara, reveladora, copiadora de chapas offset y mesas de luz. Lo que implica que la imprenta se encontraba en condiciones de producir todas las fases de los trabajos, salvo por la fotocomposición y la linotipia que nunca se desarrollaron en AS y se continuaron tercerizando.

Prieto relata cómo estaba constituida la imprenta en 1978:

> En ese momento la imprenta AS tenía 4 pisos, en el sótano estaba la parte de taller con las máquinas de impresión, la guillotina, las mesas y prensas de encuadernación, y uno de los depósitos de papel. En la planta baja sobre la calle Zabala bien en la esquina estaba la parte de administración y en las ventanas, que creo que ahora hay una cafetería o un restorán, estaban las mesas de dibujo de Antonio y mía, teníamos una vista espléndida a la plaza, y una luz maravillosa. En el medio de la planta había una cubículo hecho con mamparas donde estaban las 2 máquinas Composer IBM que era con lo que se procesaban los textos "corridos". En una parte del primer piso estaba la oficina de Arteaga y un par más de oficinas administrativas. En el tercer piso estaba lo que era el taller de fotomecánica, conformado básicamente por una cámara fotográfica de gráfica de aquella época, que era horizontal y que ocupaba aproximadamente unos diez metros de largo, era una cosa enorme, hubo que tirar una pared para

[119] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 64.

> poder armarla, y también estaba la parte de insolación, copiado y revelado de chapas, o sea que estaba todo el laboratorio de fotomecánica ahí arriba.[120]

Retomando los cambios metodológicos mencionados, próximos al fin de esta etapa, la primer instancia de maquetación trataba de un boceto armado mediante collage de fotografías similares y de texto falso en otro idioma, todo en base a recortes de revistas, con el objetivo de presentarlos a los clientes para su aprobación.

> (…) la maqueta que entregábamos al cliente no se hacía con los textos definitivos, se armaba con lo que llamábamos un texto simulado, el "Lorem ipsum" del día de hoy, que era producto de recortar revistas extranjeras que no fueran en español porque el objetivo era que la gente mirara el diseño y no lo que decía. Ese insumo eran revistas usadas compradas en Tristán Narvaja, por lo general la revista Stern o la Schöner Wohnen, ambas alemanas o de la revista Vogue. Podría haber alguna otra revista en la vuelta norteamericana o italiana pero esas tres eran las de cabecera. Y de ahí recortábamos fotos, filetes, letras y con todo eso armábamos una maqueta, bastante trucha, digamos, la gente se tenía que imaginar mucho. [121]

El siguiente paso, luego de la aprobación del cliente, era el armado en frío o armado de originales. Refiere a la separación de tintas del diseño final, que estaban constituidos por una cartulina blanca, que auspicia de soporte con la primera separación de tinta y el resto, dependiendo de la cantidad de colores,se hacían en hojas de calco, siempre dibujando las marcas de registro para garantizar el correcto caído de impresión. Por lo general, para las marcas sobre cartulinas usaban unas que se imprimían a los costados de los trabajos para facilitar este proceso pero el resto de las marcas debían ser sobre fondo transparente por lo que debían hacerse a mano. Se mantienen las mismas complejidades en cuanto a la inclusión del texto ya mencionadas, con la salvedad de que la fotocomposición se mandaba a Cromograf porque casi no usaban linotipo, a no ser para casos puntuales. Al respecto Prieto añade:

> Cromograf tenía un catálogo que lamentablemente lo perdí con el tiempo. Era del tamaño de una cuadernola en papel impreso con un rulo de metal. Ellos tenían aproximadamente entre 9 y 11 familias. Capaz que en algún momento de

[120] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 65.

[121] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 65.

> auge llegaron a tener 14 familias de tipografía. Eso hacía que en los diseños de esa época casi todos usáramos las mismas letras, porque era lo que había. Recurrir a un tipógrafo era algo complicado, ya que tenían sus berretines, terminaban haciendo lo que ellos querían y no lo que les pedías. Entonces por lo general les huíamos al trabajar con tipógrafos, además tenían más peso en el ambiente gráfico en ese momento, frente a lo que era un diseñador gráfico. Eran más respetados los linotipistas y los tipógrafos que los diseñadores que éramos los "nuevos" en la gráfica.
> Entonces, a no ser que fuera una tarjeta personal o algo así, que tenías que ser necesariamente hecho en tipografía tratábamos de no trabajar con ellos y recurríamos a Cromograf o alguna otra casa de fotocomposición.[122]

Luego del original se pasaba al armado en caliente, revelado de películas y copiado de chapas que, como se mencionó, el cambio principalmente pasa por poder producirlo dentro de la imprenta. Una característica de la pélicula gráfica de la cámara mencionada, es que eran de baja sensibilidad, solo podía captar el alto contraste, negro y blanco, no tomaba los intermedios y por eso se le agregaban las retículas madres entre la lente de la cámara y la película para poder generar valores intermedios. Ademas del negro también podía utilizarse azul oscuro o rojo, este último era el más utilzado porque permitia escribir las indicaciónes por encima del pleno. Esto habilitaba a que se utilizaran colores claros a modo de guía para colocar las galeras tipográficas de fotocomposición o de las *IBM Composer*.

Pese al avance mencionado, la inclusión de la citocromía, que era más accesible pero aun así era más viable hacerlas en el extranjero, implicaba tener ciertas precauciones:

> (…) en el 78, empezaban a ser más accesibles los impresos en cyan, magenta, amarillo y negro (CMYK), pero igual era un proceso caro. Toda la fotomecánica de trabajos con foto a color se mandaba a procesar afuera, tan afuera era que se mandaba a hacer a San Pablo o a Buenos Aires. Arteaga mandaba las diapositivas de las fotos a color en 35 mm, por avión a San Pablo a una empresa que las escaneaba, las llevaba al tamaño que correspondían y hacía lo que se llamaba fotocromo, que eran las cuatro películas gráficas de cyan, magenta, amarillo y negro en positivo. Cuando un trabajo llevaba fotocromo había que hacer el pasaje de las películas lineales hechas en negativo a positivo, para poder hacer el montaje final. Eso requería de algunos cuidados, por ejemplo, con las líneas

[122] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.7, pág. 67.

> había que tener cuidado ya que en el pasaje de negativo a positivo se perdía ancho de línea, lo mismo pasaba con la tipografía light, entonces había que trabajar con un grosor un poco mayor ya que necesariamente iba a quedar más fino.[123]

En la medida en que estos procesos se abarataron, de manera inversamente proporcional se fue perdiendo la tarea de diseño, tal cual como lo trabajaban Carlos Palleiro y Fernando Álvarez Cozzi, que se fue convirtiendo más en una tarea de adaptación y reproducción. En los casos de discos de vinilo que llegaban sin películas, en vez de diseñar portadas nuevas, se procedía a fotografiarlos directamente para imprimir. En el caso de los vinilos que requerían de un cambio tipográfico para adaptarlos al español, lo que se hacía era cubrir la parte del texto y hacerla en los métodos tipográficos ya detallados pero nunca con la misma tipografía que el original. Realmente se disminuía la calidad entre la versión impresa en Uruguay y la versión original.

Estos progresos tecnológicos, junto con la dictadura militar, son parte de las causantes de que no haya registro de diseños de esta época.[124]

Por último, otro detalle importante es que la imprenta contaba con tres armadores en frío/caliente que eran: Luis López, Eduardo Peña y Francisco Nápoli. Así como un colorista, Enrique Fradiletti, vinculado al taller de Torres García. Al respecto de estas cuatro personas Álvarez Cozzi confirma que Luis López, Eduardo Peña y Enrique Fradiletti ya estaban en el período que él se desempeñó.[125]

### Etapa 3, 1984 - 1997. AS modo freelance

En esta tercera etapa la Imprenta AS volvió solo como nombre, no como imprenta. De Artega, en un intento de que su proyecto después de tantos años de trayectoria siguiera vivo, retomó la actividad pero ya no en el local de plaza Zabala sino que se trasladó a una nueva oficina en plaza Libertad.

---

[123] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 69.

[124] José Prieto, llamada con el y la autora, 20 de abril de 2022.

[125] Álvarez Cozzi, llamada con el y la autora, 21 de abril de 2022.

De todo el despliegue tecnológico alcanzado en la etapa anterior solo logró conservar una impresora. Esta situación podría verse como una vuelta a los orígenes pero sin el capital, la energía y el grupo humano de esa época. Sobre esta instancia José Prieto comenta:

> Al poco tiempo, Arteaga terminó vendiendo las máquinas que tenía allí. Se quedó solo con una máquina, la más grande, que la instaló en otro lugar y la alquilaba. Quedaron un par de compañeros impresores que trabajaron con él durante un tiempo.[126]

Asociado a este comentario, las personas que formalmente trabajaban en AS habían sido enviadas a seguro de desempleo pero cuando terminó el período de cobertura la imprenta no los volvió a contratar. Asimismo, al volverse AS una oficina que tomaba trabajos y subcontrataba servicios para realizarlos, si retomaba contacto con algunas de estas personas lo hacía en modalidad *freelance*. Al respecto Cecilia García recuerda:

> Estuve poco tiempo, porque tuvieron que restringir la cantidad de personas trabajando y en un momento tuve que irme. Pero después volví a trabajar en otra oportunidad con De Arteaga como *freelance*.[127]

Es importante destacar que él que estuvo desde aproximadamente 1958 hasta el final en 1997, fue Antonio Pezzino. En relación a eso José Prieto agrega:

> Antonio siempre estuvo vinculado a esta relación de patrón-empleado, más allá de que no había nada forma, no había plantilla ni había facturas, simplemente Jorge le pagaba a Antonio por los trabajos que realizaba[128].

Además de Pezzino y García también participó en esta modalidad Álvaro Armesto.[129] Es probable que trabajara con otros diseñadores también pero no se ha podido corroborar.

En otro orden de cosas, la "codiciada" biblioteca de De Artega se trasladó a la nueva oficina con la salvedad de que el mueble que la contenía no entraba.

---

[126] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 60.

[127] García, entrevista. Anexo 5.2.2, pág. 14.

[128] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 60.

[129] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 75.

> (…) una de las habitaciones, la que estaba ubicada hacía la calle 18 de Julio, sobre el lado de Cuareim, tenía estanterías llenas de arriba a abajo, con libros, revistas y los trabajos ya hechos por AS, a tal punto que no podías prácticamente caminar. No estaba ordenado en una forma accesible, no era una cosa que pudieras ir a mirar tapas de discos del 65, eso era imposible. Eran un montón de sobres acumulados que quizás la secretaria Marcela, que era una genia, sabía qué era lo que había en cada uno, pero los demás no teníamos idea.
> Esos sobres con los trabajos eran elementos de formación maravillosos, porque veías la génesis de la impresión, cómo lo habían hecho.[130]

Actualmente se desconoce qué sucedió con todo ese material.

Por otro lado, la oficina de De Artega oficiaba también de lugar de encuentro de la ADG y es así que en 1993 convenció a algunos de sus compañeros de la asociación como José Prieto, Jorge Sayagués, Marcos Larguero y Gustavo Wojciechowski, para que se instalaran como estudio de diseño en la nueva oficina y de este modo poder costear el alquiler de la misma. El estudio que se formó fue Barra Diseño. Gustavo Wojciechowski comenta cómo sucedió la creación del estudio:

> Bueno en Barra Diseño coincidimos con Arteaga. Creamos Barra Diseño porque nosotros habíamos armado la ADG en el local de Jorge De Arteaga y otra cosa que habíamos implementado era que un viernes sí y un viernes no, o algo así, nos íbamos a Payaso que era un bar que quedaba en la galería de El País (…) era una especie de cafetería bar e íbamos a tomar una cerveza y a conversar.
> Como todos éramos diseñadores terminábamos hablando de diseño obviamente. Entonces dentro de eso surgió la posibilidad de hacer un equipo de trabajo, aunque en realidad Jorge De Arteaga tenía su oficina que era un taller muy grande y muy costoso, que no podía sustentar, entonces medio nos engatusó para conseguir un cliente en El País que era Arte y Diseño, entonces nosotros diseñábamos y con eso se pagaba el alquiler.[131]

No obstante, al consultarle a Wojciechowski sobre la imprenta AS en esos momentos menciona lo siguiente:

---

[130] Prieto, entrevista. Anexo 5.2.8, pág. 62.

[131] Wojciechowski, entrevista. Anexo 5.2.5, pág. 36.

> No, cuando estaba Barra Diseño ya AS no imprimía. Jorge siempre mantuvo el nombre como sigla para tratar de engatusar a algunos clientes y algún trabajo salió firmado como AS y no como Barra Diseño. Pero ya no había un grupo ni una imprenta, tenía su oficina y nada más y tercerizaba todo lo que era imprenta.[132]

Según José Prieto, Jorge De Arteaga continuó con esta modalidad hasta el año 1997 cuando cierra Imprenta AS definitivamente.

En suma, en esta etapa, al contrario de las anteriores, no se incorporaron avances tecnológicos. La metodología de trabajo siguió siendo orquestada por De Artega pero pasó a ser en su totalidad tercerizada. Lo que se mantuvo de la imprenta AS fue la firma, utilizada como un sello de calidad y prestigio.

## 2.5 Documentación visual

A partir de las 707 imágenes recopiladas en el transcurso de la investigación, se profundiza el trabajo de documentación con el propósito de generar un reservorio de productos gráficos de la imprenta AS ordenado y clasificado. Se espera que el dispositivo resultante funcione como herramienta para la producción de sentido del diseño, facilitando la puesta en diálogo del acervo compilado con múltiples vectores de análisis que se han desarrollado.[133]

### Clasificación inicial

En una primera instancia se ordena el total de imágenes teniendo en cuenta su fuente de origen, fecha de producción y autoría explicitada, considerando que más allá de la adjudicación a la imprenta AS, varias de las fuentes analizadas identifican la autoría individual de la ilustración o del diseño de la pieza en sí. Por otro lado, para aquellas imágenes cuya fuente no especifica fecha de producción pero la misma puede leerse en la pieza gráfica, se añadió el dato correspondiente.

---

[132] Wojciechowski, entrevista. Anexo 5.2.5, pág. 37.

[133] Leonor Arfuch y Verónica Devalle, *Visualidades sin fin: imagen y diseño en la sociedad global* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 43.

El gráfico N°4 muestra el estudio realizado y refleja el estado del corpus en su momento inicial. A partir de esta clasificación primaria se identifican situaciones que requieren ahondar en su análisis con el fin de completar la información faltante y verificar incongruencias. En este sentido, se observa el vacío en la documentación visual de los últimos 20 años y la no correlación de datos entre reproducciones de una misma pieza gráfica que provienen de fuentes diferentes. También se pone en cuestión el criterio en la adjudicación de autorías, que omite nombres de algunos integrantes de AS e incluye otros de quienes participaron en ocasiones muy puntuales. Finalmente, se advierte el grado de atención al detalle que requiere el manejo de un corpus documental de tales características.

| | Imágenes documentadas | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Fuente** | Cantidad | Sin fecha | En duda respecto a su producción en AS | Autorías explicitadas | Fechas/Períodos identificados |
| acervo Antonio Pezzino* | 237 | 169 | 58 | Pezzino | 1955-1963 / 1965 / 1968 / 1975 / 1992 |
| boletín *ADG* | 4 | 2 | 0 | | 1952 / 1959 |
| catálogo *Antonio Pezzino, diseñador gráfico* | 16 | 0 | 14 | Pezzino | 1956-1961 / 1963 / 1970 |
| catálogo *Imprenta AS* | 126 | 96 | 0 | Barnes, Bresciano, Frasconi, Loureiro, Mazza, Palleiro, Pezzino, Pieri, Sábat, Sartore | 1955-1965 / 1975 |
| entrevista Fernando Alvarez Cozzi | 14 | 0 | 0 | Álvarez Cozzi | 1970-1971 / 1973-1977 |
| entrevista José Prieto | 9 | 2 | 0 | García, Prieto | 1957 / 1962 / 1963 / 1983 |
| ficha Jorge de Arteaga | 8 | 1 | 0 | Gurvich, Barnes, García, De Arteaga | 1950 / 1952 / 1960 / 1964 / 1971 / 1979 / 1992 |
| libro *Antonio Pezzino* | 39 | 32 | 27 | Pezzino | 1958 / 1959 / 1963 |
| libro *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta.* | 2 | 1 | 0 | Barnes, Palleiro | 1968 |
| libro *Del plomo al píxel* | 8 | 1 | 2 | Álvarez Cozzi, Bresciano, Barnes, Palleiro, Sábat | 1957 / 1960 / 1965 / 1970 |
| libro *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe* | 6 | 2 | 1 | Alíes, Barnes, Gurvich, Palleiro | 1952 / 1971 / 1983 |
| libro *Latin American Graphic Design* | 4 | 0 | 2 | Palleiro, Pezzino | 1959 / 1963 / 1972 |
| presentación "La Bauhaus en la gráfica uruguaya a través de la imprenta AS" | 16 | 13 | 0 | Barnes, Loureiro, Palleiro, Pieri, Sábat | 1958 / 1962 / 1964 |
| libro *Who's who in Graphic Art* | 8 | 7 | 0 | - | 1959 |
| revista *Gebrauchsgraphik* | 25 | 24 | 0 | - | - |
| revista *Reporter* | 5 | 5 | 0 | - | - |
| web Carlos Palleiro | 49 | 2 | 35 | Palleiro | 1969-1972 / 1974-1975 |
| web Gráfica Ilustrada | 48 | 7 | 33 | Alíes, Álvarez Cozzi, Bresciano, Barnes, Loureiro, Palleiro, Prieto, Sábat | 1959-1960 / 1963 / 1971-1976 / 1983 |
| web La Patria | 48 | 0 | 18 | Álvarez Cozzi, Barnes, Loureiro, Palleiro, Prieto, Sábat | 1954 / 1957-1961 / 1963 / 1966-1967/ 1970-1971 / 1974-1977 / 1990 |
| web Carmenes | 18 | 0 | 9 | Barnes, Palleiro | 1969-1975 |
| web Mecado libre | 17 | 11 | 0 | - | 1960 / 963 / 1971 / 1973 |
| **Totales** | **707** | **375** | **199** | | |

**Gráfico N°4.** Clasificación inicial del corpus relevado.

En el gráfico N° 5 se ordenan cronológicamente las imágenes fechadas en el período, lo que permite visualizar su distribución en el arco temporal 1954-1997. De este modo se evidencian dos momentos con alta densidad de piezas gráficas documentadas: el primero comprendido entre 1955 y 1960 y el segundo y más significativo entre 1970 y 1973. En contraposición se observa el vacío existente en la documentación de los últimos 20

años. Por otro lado, cabe señalar la identificación de piezas que figuran bajo la autoría de AS previo a 1954.

Asimismo, se advierte la existencia de 195 imágenes, un 28% del total documentado, cuya pertenencia a la producción de AS aún no está comprobada. Esto sucede para los casos en que la fuente no explicita la autoría de AS y tampoco se encuentra la firma "AS" en la imagen pero, sin embargo, la fecha de la pieza coincide con el período en que el autor trabajó en la imprenta.

En lo que refiere a las tipologías, casi un 34% del corpus corresponde al formato tapas de vinilo, seguido por un 27% de afiches y un 19% de publicaciones, destacándose dentro de esta última categoría los programas de Cine Club. También se relevan en menor cantidad ejemplares de folletería, logotipos, tarjetería, ilustraciones, caligrafía y lettering. No se consideran portadas de libros ni sellos postales ya que los mismos se producían por fuera de AS.[134]

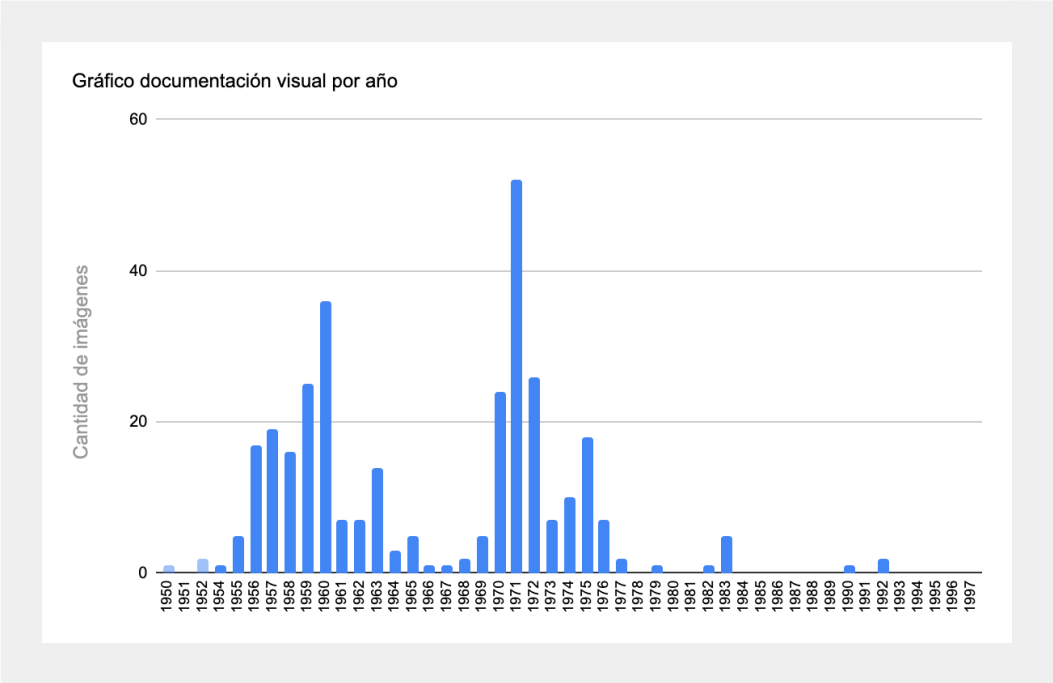



**Gráfico N°5.** Documentación visual por año. Clasificación inicial del corpus relevado.

[134] Álvarez Cozzi, llamada con el y la autora, 21 de abril de 2022.

## Nomenclatura

En línea con el pensamiento contextualizado que requiere el estudio de las imágenes desde la cultura del diseño y considerando las características del corpus documental comentadas en el punto anterior, se define un modo con el cual nombrar las piezas visuales recabadas. Se entiende que esta nomenclatura buscará promover el estudio de las imágenes en relación a otros objetos, procesos y sistemas.[135] Para ello, se tienen en cuenta la fecha de producción de la pieza, la fuente de dónde se tomó, su tipología, autorías adjudicadas, e información adyacente. También se establecen criterios para identificar las imágenes que forman parte de una misma pieza gráfica así como para diferenciar los archivos de igual nombre.

Teniendo en cuenta el enfoque del estudio resulta necesario puntualizar porque se tomó la decisión de no incluir características técnicas como parte de la nomenclatura. Esto se debe principalmente a dos razones. En primer lugar, en lo que refiere a sistemas de impresión, siempre va a tratarse de offset. En segundo lugar, hay procesos que no se pueden identificar con precisión. El gráfico N°6 ejemplifica la nomenclatura descrita y explicita el formato utilizado para referir a las fuentes de origen.

| Fuente | Identificador | | |
|---|---|---|---|
| acervo Antonio Pezzino* | aAP | libro *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe* | IHD |
| boletín *ADG* | bADG | libro *Latin American Graphic Design* | ILAGD |
| catálogo *Antonio Pezzino, diseñador gráfico* | cAP | presentación "La Bauhaus en la gráfica uruguaya a través de la imprenta AS" | pLB |
| catálogo *Imprenta AS* | cAS | libro *Who's who in Graphic Art* | IWIW |
| entrevista Fernando Alvarez Cozzi | eFA | revista *Gebrauchsgraphik* | rG |
| entrevista José Prieto | eJP | revista *Reporter* | rR |
| ficha Jorge de Arteaga | fJA | web Carlos Palleiro | wCP |
| libro *Antonio Pezzino* | IAP | web Gráfica Ilustrada | wGI |
| libro *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta.* | ICDE | web La Patria | wLP |
| libro *Del plomo al píxel* | IDPP | web carmenes.org | wCa |
| | | web Mecado libre | wMl |

**Gráfico N°6.** Nomenclatura de la documentación visual.

[135] Julier, *La cultura del diseño*, 29.

**Procesamiento de datos**

En una primera instancia se delimitó con mayor grado de certeza cuáles de las imágenes documentadas pertenecen efectivamente a la producción de AS. Para ello se contrastó el material compilado con las características identificadas en las etapas de trabajo[136] y se realizaron consultas específicas a las y los entrevistados.

En segundo lugar, se comparó la documentación no fechada con la información adquirida en el proceso de investigación y se completó el dato faltante en los casos pertinentes. En esta línea se tomaron como herramientas de aproximación cronológica las fuentes cercanas en su publicación a los inicios de la imprenta[137] *y* el cuadro analítico de los programas de Cine Club.[138] Al igual que en el punto anterior, también fueron de utilidad en esta instancia los datos correspondientes a los períodos de trabajo identificados para cada integrante de AS.

Luego se continuó con la identificación y el procesamiento de las imágenes repetidas. En ese marco se conservó la imagen de mayor resolución y de ser necesario se revisó la nomenclatura de la pieza teniendo en cuenta la información adyacente a las respectivas fuentes sin perder el rastro de la fuente original.[139]

Es necesario indicar, como acción transversal a las operaciones descritas anteriormente, la constante revisión en lo que respecta a la asignación de las autorías. Al respecto Rodolfo Fuentes destaca la importancia del "quién le enseñó a quién, quién hizo aquello o lo otro" como dato fundamental para la identificaci
ón de los *modus operandi* que dan forma a la cultura del diseño local.[140] En tal sentido se comentan a continuación algunas situaciones constatadas durante el proceso de investigación.

[136] Ver apartado 2.1 Las 3 etapas de AS, pág. 16.

[137] Revistas *Gebrauchsgraphik*, vol. 29 (mayo 1958) y *Reporter,* no. 49 (marzo 1962).

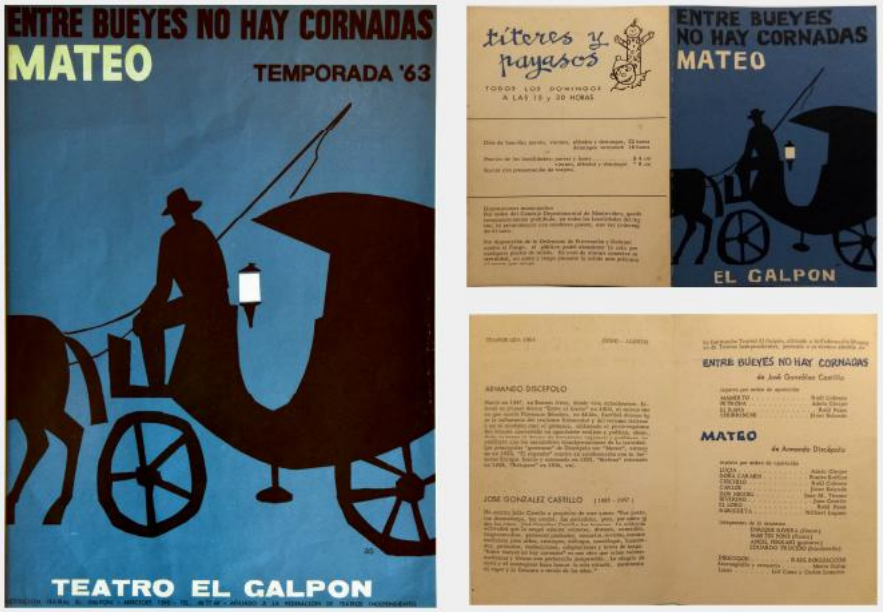
[138] Cuadro fechado programas de Cine Club. Ver Anexo 5.5.

[139] Cuadro verificación de imágenes repetidas. Ver Anexo 5.6

[140] Fuentes, *Del plomo al píxel*, 31.

## Notas, hallazgos y "uruguayismos"

En orden cronológico, ocupa el primer lugar de la lista el afiche para la temporada '63 del Teatro El Galpón con las obras *Entre bueyes no hay cornadas* y *Mateo* (Img. 7). En este caso el diseño se adjudica a Nicolás Loureiro en el catálogo de la imprenta,[141] y a Antonio Pezzino en las publicaciones vinculadas a su acervo.[142] Dada tal situación, se toma la folletería de la misma temporada teatral relevada en el acervo de Pezzino (Img. 8) y se confirma su efectiva autoría sobre el afiche en cuestión. No obstante, teniendo en cuenta la metodología de trabajo en equipo que caracterizó la primer etapa de AS, se nota que puede también tratarse de una producción conjunta.[143]




.**Imagen 7.** Afiche. *Entre bueyes no hay cornadas* y *Mateo*. 1963. Diseño: Pezzino. Fuente: Acervo Antonio Pezzino.
**Imagen 8**. Folletería. *Entre bueyes no hay cornadas* y *Mateo*. 1963. Diseño: Pezzino. Fuente: Acervo Antonio Pezzino.

En segundo lugar, se encuentra el trabajo realizado para el disco *Canciones Chuecas* de Daniel Viglietti con fecha de 1971 (Img. 9), cuyo diseño se adjudica por una parte de las

[141] Sclavo, *Imprenta AS*, 36.

[142] María Cristina Rossi, coord., *Antonio Pezzino* (Montevideo: Marcel Loustau, 2019),183.

[143] Ver apartado 2.1 Las 3 etapas de AS, pág. 16.

fuentes analizadas a Ayax Barnes[144] y por otra parte, a Miguel Bresciano.[145] Pese a que no se constatan evidencias concretas para despejar la disyuntiva, se observan rasgos gráficos similares en otras ilustraciones identificadas bajo la autoría de Barnes (Img. 10 y 11).

**Imagen 9**. Tapa de vinilo. *Canciones Chuecas,* Daniel Viglietti. 1971. Fuente: sitio web La Patria.

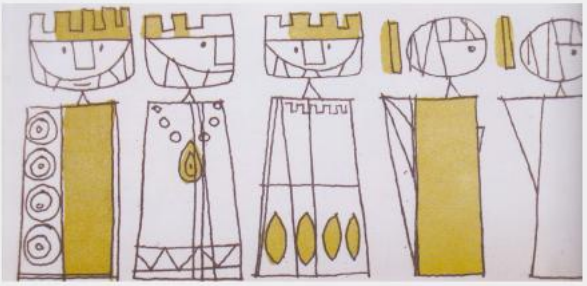


**Imagen 10**. Tarjeta Felices Fiestas. Circa 1960. Ilustración: Barnes. Fuente: Catálogo Imprenta AS
**Imagen 11.** Tapa de vinilo. *I musici*. Circa 1960. Ilustración: Barnes. Fuente: Catálogo Imprenta AS

Como otro ejemplo, se toma la tapa del disco *Coplas del canto* de Alfredo Zitarrosa cuya reproducción en el catálogo *Imprenta AS*[146] se muestra sin fecha y se adjudica a Nicolás Loureiro (Img 12). Por otro lado, aparentemente la misma tapa de disco aparece en el sitio web carmenes.org[147] con fecha de 1971 y sin aludir a producción individual (Img 13).

[144] La Patria, "Música" (citado el 11 de octubre de 2021): disponible en https://lapatria.uy/la-patria/musica

[145] Sclavo, *Imprenta AS*, 113.
[146] Sclavo, *Imprenta AS*, 117.

[147] Sección Áurea 2.0, "Discos música uruguaya 1965/1975" (citado el 11 de octubre de 2021): disponible en https://www.carmenes.org/musi1/

En este marco se indagó sobre la discografía de Zitarrosa y se corroboró que el disco en cuestión fue publicado por primera vez en 1971, dato que permite poner en discusión la autoría explicitada considerando que en ese momento Loureiro ya no era parte del equipo AS.

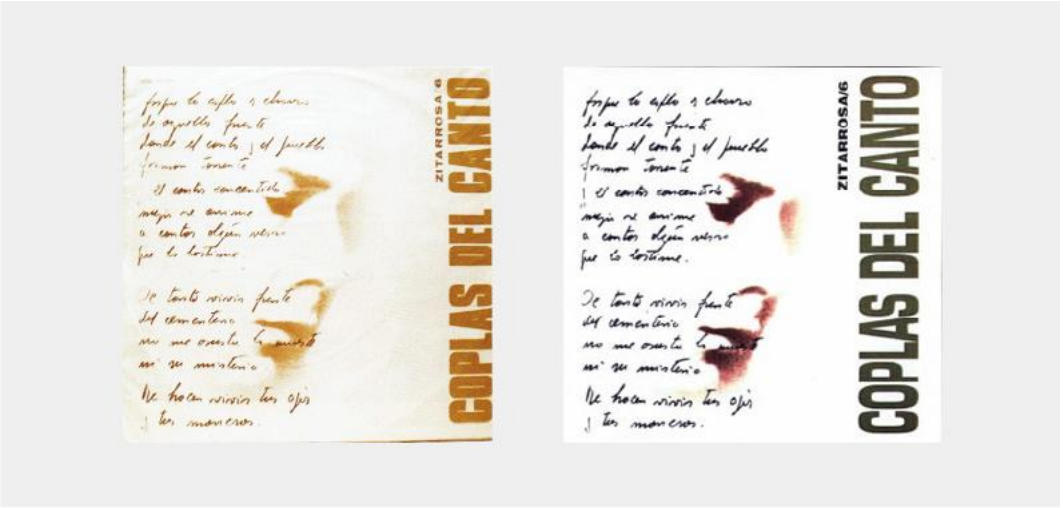



**Imagen 12.** Tapa de vinilo. *Coplas del canto,* Alfredo Zitarrosa. s/f. Fuente: Catálogo Imprenta AS
**Imagen 13.** Tapa de vinilo. Coplas del canto, Alfredo Zitarrosa. 1971. Fuente: sitio web carmenes.org

En otra línea, el poner en diálogo ambas imágenes permitió visualizar que no se trataba exactamente de la misma pieza gráfica. En primer lugar, se advierte la diferencia cromática, luego se nota la variante tipográfica en el título del disco sobre el margen derecho y finalmente, se observa la ausencia del sello discográfico en la esquina superior izquierda de la imagen proveniente del sitio web. Por tratarse de tapas de disco se considera la posibilidad de que las piezas se correspondan con versiones discográficas distintas y se decide conservar ambas en la base documental.

Situación similar a la descrita en el párrafo anterior se presentó con la tapa del disco *Canciones Folklóricas y 6 impresiones para canto y guitarra* tomada del catálogo *Imprenta AS* por un lado (Img. 14), y la tapa *Seis impresiones para canto y guitarra* que figura en la página web de Grafica ilustrada por otro (Img. 15). En este caso, teniendo en cuenta la diferencia en el nombre de los discos, se puede afirmar el uso de la misma ilustración base para el arte de dos versiones discográficas diferentes. Al indagar en el trabajo musical de Viglietti se constató que la imagen en el catálogo de AS pertenece a una primera versión del disco producida en 1963 mientras que la imagen proveniente del acervo de Gráfica Ilustrada se corresponde con una versión posterior publicada en 2003, por lo que esta última pieza no se documenta como parte de la producción gráfica de la imprenta. Se suma a dicha verificación el hecho de que la firma "AS" aparece únicamente en la imagen

extraída del catálogo (Img. 14). Para cerrar este caso se comenta la incongruencia entre los datos referentes a la autoría que aportan ambas fuentes, donde al igual que en el disco *Canciones Chuecas* (Img 9), vuelve a reiterarse la procedencia dudosa en lo que respecta a si es una producción individual de Barnes y/o de Bresciano.

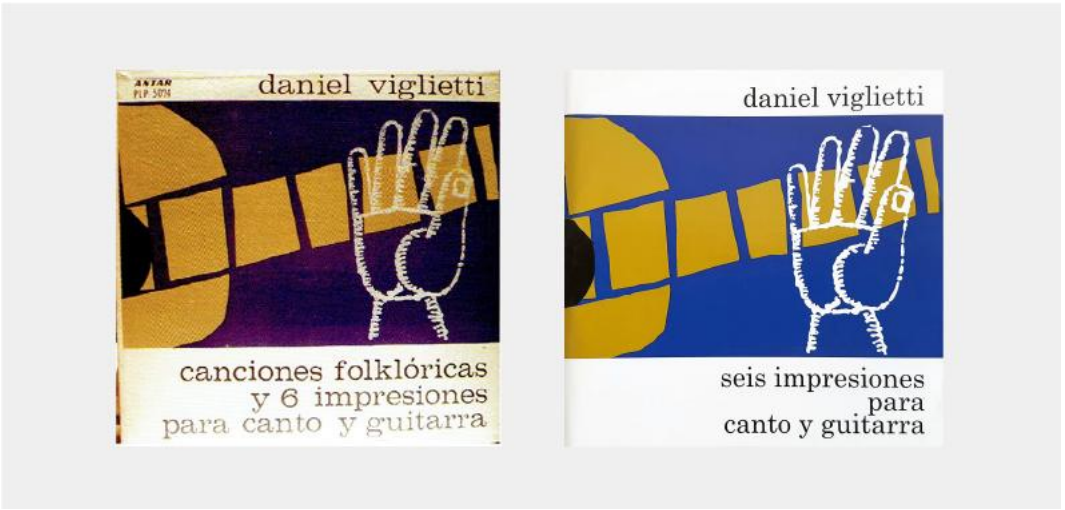



**Imagen 14.** Tapa de vinilo. *Canciones Folklóricas y 6 impresiones para canto y guitarra*, Daniel Viglietti. S/f. Ilustración: Barnes. Fuente: Catálogo Imprenta AS

**Imagen 15**. Tapa de vinilo. *Seis impresiones para canto y guitarra*, Daniel Viglietti. 1963. Ilustración: Miguel Bresciano. Fuente: sitio web Gráfica ilustrada.

Siguiendo con la observación de piezas que evidencian una misma base gráfica se toman las imágenes relacionadas con la obra teatral *La princesa Clarisa* extraídas del catálogo imprenta As (Img. 16) y de la página web lapatria.uy (Img.17). Lo que llama la atención en este par es la diferencia que presentan en su zona inferior donde no queda del todo claro si se trata de un error de impresión o de una técnica aplicada para cubrir cierta información y poder así reutilizar las chapas originales. Al igual que en casos anteriores, también en esta selección varían las autorías individuales explicitadas dependiendo de la fuente que se consulte. Como se ha mencionado, este hecho puede relacionarse con la metodología de trabajo propia de los primeros años de AS cuando, en palabras de Horacio Añón, "inclusive había cosas que las hacían a varias manos".[148]

[148] Añón, entrevista. Anexo 5.2.6, pág. 46.

**Imagen 16**. Afiche. *La princesa Clarisa*, I.T El Galpón. s/f. Ilustración: Carlos Pieri. Fuente: Catálogo Imprenta AS.
**Imagen 17**. Afiche. *La princesa Clarisa*, I.T El Galpón. 1961. Diseño: Nicolás Loureiro. Fuente: sitio web La Patria.

Previo a concluir, se señalan dos afiches realizados para la Escuela N° 81 (Img. 18) con el fin de reflexionar en torno a la resolución gráfica de las piezas de AS en relación a su momento de producción, en el entendido de que la formación académica en diseño gráfico estaba lejos de consolidarse como tal en aquél entonces. Bajo esa perspectiva, se destaca la solidez compositiva y lo acertado de las metáforas trabajadas. Además se recalca lo contundente de la sistematización visual obtenida, donde tanto la elección de preservar la estructura fundamental del afiche como el cambio en los elementos que sostiene el personaje de la ilustración, no solo refuerzan el mensaje sino que proporcionan el equilibrio requerido entre las constantes y variables de un sistema gráfico bien resuelto. Asimismo, como se mencionó para casos anteriores, es probable que en esta ocasión también se hiciera uso de la misma base gráfica.

**Imagen 18**. **a.** Afiche *Levante la Escuela*. Circa 1958. Diseño: Carlos Pieri. Fuente: Revista Gebrauchsgraphik. **b.** Afiche. Abrimos la Escuela. Circa 1960. Diseño: Carlos Pieri. Fuente: sitio web La Patria.

Para finalizar, en la misma línea de reflexión pero con un salto temporal de aproximadamente 10 años, se incluyen tres logotipos producidos por Fernando Álvarez Cozzi durante su período de trabajo en AS (Img. 19). Sobre dicha selección se resalta la síntesis gráfica y la pregnancia de las morfologías resultantes que 30 años después de producidas continúan siendo actuales, y tal como sucede en el caso de Sondor, prevalecen en su función de marca corporativa.

**Imagen 19**. Logotipos diseñados por Fernando Álvarez Cozzi. **a.** Hotel San Marcos,1973. **b.**Favaro estudio de Arquitectura, 1975. **c.**Sondor sello discográfico, 1975. Fuente: entrevista con el autor.

## Base documental gráfica AS [Versión 1.0]

El resultado del estudio realizado se materializa en una base documental de 480 reproducciones digitales de piezas efectivamente producidas en AS, con un 75% del total de productos gráficos fechados.

Además, la información adyacente a las piezas documentadas producto de la nomenclatura adjudicada a cada una de las imágenes, permite su identificación según fecha, fuente de origen, tipología, autoría individual y palabras claves.[149] En ese sentido, se favorece la reconstrucción histórica de AS y se promueve el estudio de las imágenes diseñadas en relación a la red de condiciones que la materializan.

De acuerdo con el abordaje propuesto por Julier, tener acceso a dicha red, significa poder conjugar un espacio propicio para que el estudio de las imágenes sea capaz de producir "nuevas sensibilidades, actitudes, enfoques y procesos intelectuales dentro del diseño".[150] Por lo tanto, se destaca no solo el valor documental del trabajo realizado, sino también su potencial como herramienta para la construcción disciplinar, que queda a disposición de futuras investigaciones.

En tal sentido, teniendo en cuenta la complejidad de la nomenclatura y lo basto de la documentación, se agrega en anexos dos secciones claves para el uso correcto de la herramienta.[151] Estas aclaraciones exponen los criterios para la construcción de la documentación y facilitan la búsqueda y visualización para posibles líneas de investigación.

Finalmente, otra característica a señalar de la documentación visual es su potencial de crecimiento, cualidad que estuvo presente hasta el último momento de la investigación. En este sentido, considerando el alcance de la tesis, algunas de las fuentes que quedan por consultar son las familias de las personas que trabajaron en AS. Sobre este punto cabe mencionar el inmenso aporte que significó para la documentación el intercambio con la familia de Antonio Pezzino. En la misma línea la futura exposición del trabajo de Ayax Barnes, organizada por su hijo Gabriel Barnes y curada por Gustavo Wojciechowski, entre otras fuentes como ferias y tiendas de ventas de discos de vinilos uruguayos, colecciones privadas, etc.

---

[149] Base documental adjunta. Ver Anexo 5.8.

[150] Julier, *La cultura del diseño*, 31.

[151] Nomenclatura de la documentación visual. Ver Anexo 5.4. Recomendaciones de uso para Base documental. Ver Anexo 5.7.

# 3. Conclusiones

A partir de lo investigado se observa que las tres etapas definidas para el estudio de la Imprenta AS favorecieron una comprensión más integral de la experiencia en sí misma. En primer lugar, permitieron identificar intervalos poco conocidos que se priorizaron para la investigación incorporando narrativas pertenecientes a dichos períodos. En segundo lugar, facilitaron la visualización y el relacionamiento entre los cambios culturales, a nivel de los equipos y los tecnológicos.

En lo que refiere a los integrantes se identifican como parte fundamental de la experiencia AS que aportaron a su construcción desde sus formaciones, vínculos y roles. En este punto se destacan las figuras de Jorge De Artega y Antonio Pezzino como constantes en los años de actividad de la imprenta, en comparación al resto de los integrantes que fueron variando de acuerdo con las diferentes etapas. En esta línea se destaca el valor de las entrevistas realizadas en tanto acercan el testimonio de aquellas personas en cierta forma ocultas detrás de la firma "AS", poniendo en cuestión algunos aspectos de los relatos existentes y profundizando tanto en las dinámicas internas como en los procesos específicos de cada etapa.

Las influencias, tanto nacionales como internacionales, a diferencia del resto de los aspectos analizados, se identifican como transversales a todas las etapas de AS al igual que las revistas y libros que se utilizaban para su consumo. Al mirar la documentación visual se notan las similitudes gráficas con dichas referencias. Por último, se resalta el hecho de que el equipo inicial de AS se vuelve un referente para quienes lo sucedieron.

Del estudio realizado a nivel tecnológico se evidencia una relación inversamente proporcional entre tecnología y diseño. Por un lado, las limitaciones tecnológicas vinculadas a los comienzos de AS propiciaron el desarrollo de una gráfica vanguardista con la que se caracterizó la imprenta. Mientras que los avances tecnológicos en los procesos fotomecánicos a mediados de los 70, significaron una reducción importante en las oportunidades de diseño dentro de AS.

En lo que respecta a la documentación visual, el abordaje realizado permitió obtener una base más representativa de la producción de la imprenta dando cuenta de la diversidad de personas, formas de acción, técnicas, influencias y vínculos que en ella confluyeron. No es menor destacar que el manejo de las 707 imágenes recopiladas fue posible dada la atención con la que se trabajó la información adyacente.

Asimismo, se evalúa como positivo el resultado obtenido en relación al alcance de la tesis. En primer lugar, la perspectiva desde la que se abordó el objeto de estudió, contemplando diversas fuentes de información, habilitó la construcción de una nueva mirada, más amplia, sobre la Imprenta AS. En segundo lugar, destacar el valor documental de las entrevistas realizadas, que contrastan con las narrativas existentes y significan un material inédito de gran valor para la construcción disciplinar. En la misma escala de valor se sitúa el material visual compilado y sistematizado, disponible para futuras investigaciones.

Sobre este último punto se remarca lo complejo del procesamiento de datos en línea con la gran cantidad de piezas documentadas y lo disperso de las fuentes relevadas. A lo que se suma la falta de experiencia en relación a las prácticas de documentación. Todo lo anterior lleva a que la base documental que se entrega como parte de la tesis, se considere como una primera aproximación, propuesta a revisión.

No obstante, la base documental constituye una herramienta de gran potencial para el estudio de la producción gráfica de AS. Teniendo en cuenta que por su posibilidad de búsqueda permite relacionar imágenes según fecha, fuente de origen, tipología, autoría individual y palabras claves.

# 4. Bibliografía


Algaré, Washington. “Reportajes: Hacer gráfica, hablar de gráfica”. *ADG*, no. 10 (diciembre 1992): 4-7.

Casanova, Pincho. “Hermenegildo Sábat: 2da parte”. Entrevista en *El monitor plástico*. Video, 29:48 (18 de marzo de 2007 [citado el 18 de setiembre de 2021]): disponible en https://www.elmonitorplastico.com/programa/18-03-2007

Cesio, Laura, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann y Mauricio Sterla. “Itineraries for a Design Culture in Uruguay”. En *Design frontiers: territories, concepts, technologies. ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies,* editado por Priscila Lena Farias, Anna Calvera, Marcos da Costa Braga y Zuleica Schincariol, 533-536. San Pablo: Blücher, 2012. Edición en PDF.

Cesio, Laura. “La Bauhaus en la gráfica uruguaya a través de la imprenta AS”. Presentación oral en la muestra *El mundo entero es una Bauhaus.* Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo. 9 de agosto de 2019.

Fernández, Mario César. “La historia del equipo AS”. *Reporter*, no. 49 (marzo 1962): 25-28.

Ferreira, Domingo y Fernando Zabala. “El asesinato de Malcolm X”. En *Afiches callejeros. La memoria en los muros*, compilado por Silvia Visconti y Universindo Rodríguez, 43-45. Montevideo: MEC/Biblioteca Nacional/PIT-CNT, 2012.

Fuentes, Rodolfo. *Antonio Pezzino, diseñador gráfico.* Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2010. Disponible en http://mnav.gub.uy/catpdf/pezzino2010.pdf

Fuentes, Rodolfo. *Del plomo al píxel*. Montevideo: La Nao editorial, 2020.

“Gráfica ilustrada del Uruguay (1950-1980): un archivo digital reúne emblemáticas portadas de libros, vinilos y afiches”. *La diaria* (15 de enero de 2020 [citado el 18 de noviembre de 2021]): disponible en https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/1/grafica-ilustrada-del-uruguay-1950-1980-un-archivo-digital-reune-emblematicas-portadas-de-libros-vinilos-y-afiches/

Heller, Steven. “The Daily Heller: Posters of Uruguay, No Foolin’!”. *PRINT Magazine* (31 de marzo de 2021 [citado el 18 de noviembre de 2021]): disponible en https://www.printmag.com/graphic-design/the-daily-heller-posters-of-uruguay-no-foolin/

Hölscher, Eberhard, editor. “Imprenta AS: a team in Uruguay”. *Gebrauchsgraphik* 29 (mayo 1958): 42-47.

Julier, Guy. *La cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Julier, Guy. “Más allá de las fronteras: Historia del diseño, transnacionalización y globalización”. En *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*, coordinado por Isabel Campi y Oscar Salinas, 117-126. México: Designio, 2010.

Larroca, Oscar y Gerardo Mantero. “El dibujo y el color: Carlos Palleiro”. *La Pupila*, no. 15 (diciembre 2010): 16-21.

Macchi, Facundo. “Al rescate del archivo y la historia del diseño gráfico uruguayo”. *El Observador* (21 de diciembre de 2019 [citado el 10 de setiembre de 2021]): disponible en https://www.elobservador.com.uy/nota/al-rescate-del-archivo-y-la-historia-del-diseno-grafico-uruguayo-2019122014313

Mantero, Gerardo. “Entrevista a Hugo Alíes”. *La Pupila*, no. 27 (junio 2013): 1-5.

Ortiz, Cecilia. “Uruguay”. En *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*, coordinado por Silvia Fernández y Gui Bonsiepe, 202-213. San Pablo: Blücher, 2008.

ORT. “Jorge De Arteaga. Imprenta AS”. En *Fichas coleccionables sobre Diseño gráfico en Uruguay durante el siglo XX* (diciembre 2000): 1-2.

Pelta, Raquel. “Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia en las dos últimas décadas del siglo XX”. En *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*, coordinado por Isabel Campi y Oscar Salinas, 39-59. México: Designio, 2010.

Peluffo, Gabriel. “Diseño gráfico: un enclave simbólico de los sesenta”. En *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, 90-95. Montevideo: Banda Oriental, 2018.

Prieto, Juan. “Reportajes: Jorge De Arteaga”. *ADG*, no. 7 (marzo 1992): 4-8.

Rossi, María Cristina, coordinadora. *Antonio Pezzino.* Montevideo: Marcel Loustau, 2019.

Sclavo, Fidel. *Imprenta AS*. Montevideo, 2007.

Taborda, Felipe y Julius Wiedemann. *Latin American graphic design*. Taschen, 2008

Wilkins, Bridget. “No more heroes: Why is design history so obsessed by appearance?”. *Eye* (primavera 1992 [citado el 16 de marzo de 2022]): disponible en https://www.eyemagazine.com/opinion/article/no-more-heroes

Wojciechowski, Gustavo. “Antonio Pezzino. Diseñador”. En *Antonio Pezzino,* coordinado por María Cristina Rossi, 166-174. Montevideo: Marcel Loustau, 2019.

Wojciechowski, Gustavo. “Croquis desordenado en torno al dibujo”. *Revista de la facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,* no. 15 (octubre 2017): 66-71.

# 5. Anexos

# 5.1 Encuesta

La encuesta se dirigió a profesionales y estudiantes de la comunicación visual con el objetivo de relevar el grado de conocimiento existente sobre la imprenta AS. La misma se difundió mayoritariamente a través de las redes sociales Linkedin, Facebook y Whatsapp.

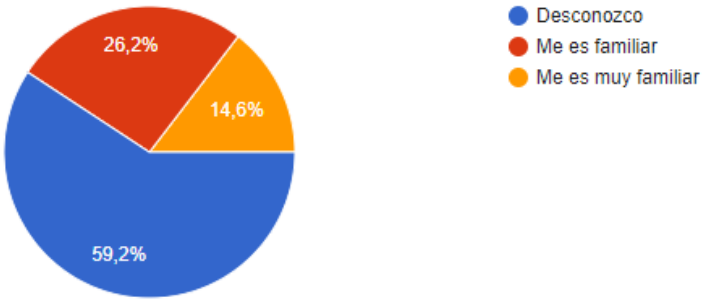
En primer lugar, y con el fin de generar un aproximación al perfil tanto de las personas que conocen como las que desconocen el objeto de estudio, se recabó información personal como edad, vínculo con la comunicación visual, profesión, años de experiencia y en el caso de las personas en formación en qué instancia de sus estudios se encuentran.

Seguidamente, se consultó sobre el conocimiento referido a la imprenta. Los gráficos número 1 y 2 muestran el resultado obtenido en relación a las preguntas aplicadas para este punto. Luego, se les consultó a las personas que afirmaron tener presente el trabajo de AS que piezas gráficas recuerdan que, como se mencionó en la sección de problemas identificados, la más memorable es el afiche de Gigi del Teatro Circular, ilustrado por Hermenegildo Sábat con el 21,7% de las respuestas.

Finalmente, se incluye el link con el detalle de las consultas realizadas en la encuesta:
https://forms.gle/JMUFMjJPGq62T9wC7

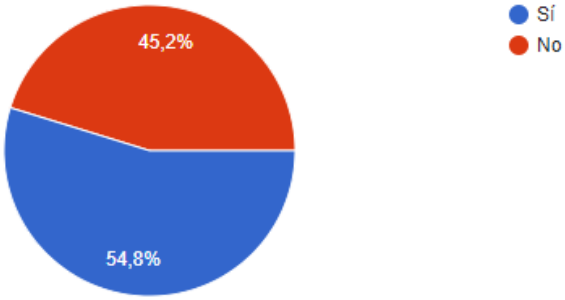
**1. ¿conoces el trabajo realizado por la Imprenta AS?**

103 respuestas




**2. ¿Recuerdas alguna pieza gráfica producida por la imprenta?**

42 respuestas



## 5.2 Entrevistas

## 5.2.1 Carlos Palleiro

Miércoles 14 de abril, 2021

Videollamada por *Zoom*, desde México.

**Hablanos un poco de vos, ¿cómo fue tu experiencia previa a la Imprenta AS?**

Bueno, yo siempre fui un militante político. Era de la UJC, Juventud Comunista, y siempre hacía propaganda. Recuerdo que en el año 62 iba al Zorrilla en Bulevar España y luego me cambié al mismo local pero era el Liceo Nocturno N°1, no se si lo sigue siendo. Recuerdo que ahí hicimos cosas muy locas. Fundamos la agrupación FAE, Frente de Avanzada Estudiantil, porque la asociación de estudiantes estaba en manos de los fachos. Recuerdo que hice una pintada en el piso por la parte de la calle Durazno con unas letras. Ema Masera, la hija del ingeniero Jose Luís Masera, un día en la Juventud Comunsita me dijo:

—mirá todas las letras se hacen con tres de base y cinco de altura. —Yo abrí los ojos así como diciendo ¿qué?.

A partir de eso hice una estructura con alfajías de madera y alambre de tres por cinco y las llevamos ahí. Dibujé FAE y la pintamos con cal llamada litopón, no sé si existirá. A la noche siguiente cuando llegamos al liceo no había nada. Lo que sucedió es que no revolvimos bien la pintura. Volvimos esa noche después de las clases y se me ocurrió, sin saber nada de eso, usar una tuna que acá en méxico se llama sábila, y utilizamos la goma que sale al cortar las pencas en la pintura. Creo que estuvo como diez años sin salirse. Luego hice un cartel de cuatro por tres metros de arpillera encalada que pesaba toneladas. Llegábamos al liceo en la noche y lo colgábamos en dos columnas y lo descolgábamos todas las noches. Tapaba todo. Ganamos las elecciones y así seguí.

Ya en el 64 yo pasé a preparatorio nocturno y empecé ingeniería. Me gustaban mucho y me siguen gustando las matemáticas y la geometría pero cuando llegué a la química me di cuenta que no era lo mío y me pasé a arquitectura que era lo más parecido. Lo otro era la Escuela Nacional de Bellas Artes que hasta hoy me arrepiento de no haberla hecho, hubiera aprendido mucho y muchas cosas que yo quisiera poder hacer ahora. Nada más que estar en los talleres de los grandes maestros. Seguí haciendo propaganda y en el 65 dije:

—Lo que yo quiero hacer es esto, gráfico.

No se llamaba diseño gráfico en esa época. Nos decíamos gráficos. Entonces voy con el Canario José María Campaña que era el afichista del partido y le digo:

—Ché Canario, mirá, yo hago propaganda así y así, y quiero aprender a hacer afiches. Quiero que vos me enseñes.

—Bueno dale, vení. —Pasaje Alarcón por Rivera un día a las ocho de la mañana y fue la famosa historia de la ramita con un limón.

—No quiero dibujar más limones, quiero hacer afiches— le dije.

—Ah querés hacer afiches. Dibujá. —Así aprendí.

Así empecé a dibujar y me transformé en su ayudante. Él fue mi primer maestro. Después me presentó con Barnes, Ayax Barnes, el Pacho. Ahí fue un salto. No digo que el Pacho fuera mejor que el Canario. Son cosas totalmente distintas. Ellos eran muy amigos. El día que yo lo conocí, el Pacho se afilió al Partido Comunista Uruguayo. Yo fui testigo de cuando firmó. En ese momento la Pacha, que era la escritora Beatriz Doumerc dijo:

—¿Y este señor que tiene que hacer acá?

Desde ahí fuimos amigos. Ahora murieron los dos lamentablemente.

En el 66 fue la campaña electoral de ese año, fue cuando la reforma constitucional. La izquierda junto con los sindicatos teníamos la reforma amarilla, y la derecha la reforma naranja. Por supuesto ganó la naranja. El logo lo hizo el Canario Campaña. Me acuerdo que en vez de hacer un cliché de zinc, lo hizo grabado con cincel de madera. Ese fue el primer cartel que yo hice. Él era secretario político del Partido Comunista en Durazno y tenía que viajar. Entonces me dice:

—Yo me tengo que ir. El cartel por las —no me acuerdo si fueron las primeras cien mil o trescientas mil firmas— hacelo vos. En esa campaña electoral hice muchas cosas. Era miembro de la Comisión Central de Propaganda de la UJC. Hice pintadas que les copié a los anarcos de Bellas Artes.

Ellos hicieron una campaña de sensibilización maravillosa. Nada más eran papeles impresos en serigrafía pero con unos colores espectaculares. Yo lo copié directamente. íbamos toda una brigada y pegábamos chin, chin, chin. Y en un cuadrito que quedaba chiquito le ponía "la juventud con la 1001, frente izquierda liberación". De esas hice varias. Hice unas con unos grabados de manos y en el medio "la juventud con la 1001".
Y aparte la imprenta del partido. Ahí hicieron carteles toda la gente del equipo AS. Del gran equipo AS. El de los años 50-60. Estaba Carlos Pieri, Ayax Barnes, Hermenegildo Sábat (Menchi), Cholo Loureiro, (Nicolás, gran titiritero) y Antonio Pezzino que hay una exposición ahora de su obra en el Museo Nacional de Artes Visuales. En el año 69, cuando yo entré a la imprenta, Don Antonio era mi jefe. Además el que nos vino a ayudar en la imprenta del partido fue Rimer Cardillo. Que es un tipo maravilloso y gran artista de lo mejor que hay. Vive en Estados Unidos. Es maravilloso lo que hace. Nos enseñó como se hacía el cliché con la técnica de grabado en lugar de hacerlo con cincel y martillo. Después del golpe de estado, él fue maestro mío un tiempo no muy largo en el club de Grabado, pero ya estábamos bajo la dictadura.

En el 67 organizamos el concurso de cartel de los cincuenta años de la Revolución de Octubre. Lo ganó Carrozzino. Hizo una cosa espectacular, con unos ladrillos y unas estrellas que tenían rojo y magenta y unas letraset. Las letraset son tipos transferibles que vienen en una lámina de plástico. Todo era con Helvética Medium. La gastamos en esa época. Yo participé con dos carteles. Horrible. Uno era Gardel todo rojo, con unas volutas, muy al estilo de Carrozzino. Y arriba negrito, un cohete por el asunto de la URSS y la carrera espacial. El fondo era rojo y la letra la puse recortada con papel en magenta. No lo leía nadie. Pero me sirvió mucho el concurso porque ahí vi lo que hacían los grandes.

**¿Cómo llegaste a la imprenta AS?**
Ya trabajando al lado del Pacho Barnes. Yo era algo así como su ayudante. Un día me dice:
—¿Vos podés armar letritas así, chiquitas, de tipografía?.
—Si Si.
—Bueno, ¿por qué no te vas a trabajar a la imprenta AS?
Y ahí fui. Setiembre de 1969.

**¿Cúanto tiempo trabajaste allí?**
A principios del 76 me fui a Buenos Aires. Viajé con mi hija Florencia, mi hijo Nicolás ya estaba allá, tenía dos años. Hasta esa fecha trabajé en la imprenta AS, así que fueron 5 años para redondear.

**Cuando decís letritas: ¿en qué hacías las letritas?**
No, no las hacía, las imprimían. Todavía no había fotocomposición, lo que había era linotipo, que es un sistema de impresión tipográfico. Es plomo, es una fundidora de línea de plomo. Hago así porque el linotipista "tac tac y así" con una palanca y caía. Y ahí había una fundidora, entonces el aparato fundía y quedaba una línea bien finita de plomo con la letra al revés. Eso imprimía directamente y quedaba al derecho. Entonces con eso te sacaban una prueba. Se llama prueba fina y vos recortabas y pegabas todo a mano. En la imprenta AS lo que usábamos era cemento de zapatero. Así le llamábamos. Acá en México ese cemento se llama UHU por la marca. En definitiva el cemento de zapatero es caucho disuelto en solvente. Entonces le pones en las dos partes, dejas secar y pegás. Y eso dura un tiempo. A mí se me han despegado después de muchos, muchos años originales hechos así. Con eso pegábamos. Después ya en México pegábamos con cera caliente.

Entonces fui a la imprenta AS. Yo estaba encantado con ese lugar. Ahora hay una especie de restorán ahí en la esquina de la plaza Zabala y donde empieza Rincón. Era Rincón 355 o un número así. Yo tenía una mesa enorme para mí solo. Después la tuve que compartir lamentablemente con un amigo. Fernando Álvarez Cozzi que era mucho más joven que yo. Eran las mesas originales donde trabajaba el gran equipo AS. Donde trabajaba Pieri, Cholo, todos. Y a la izquierda, porque bueno yo soy derecho para dibujar, la luz de un ventanal espectacular que daba a la plaza Zabala que es un espacio muy hermoso. Y bueno, ahí empecé.

**¿Trabajabas en otros lugares en paralelo?**

Si, si. En la imprenta iba a trabajar 4 horas, trabajaba 6 en estadística y censo y además era freelancer y además hacía la propaganda del partido. Y además militaba políticamente en otras cosas. No era impresionante. Y aparte era también militancia clandestina porque ahí ya después del golpe, y antes del golpe también, había una parte del partido que era clandestino, así que, en fin, era una locura. Yo a veces pienso lo que pasamos, lo que hicimos, sí me pasa eso de nuevo, ¿qué hago? con 75 años, imagínate. Pero bueno, haríamos otra vez lo mismo.

**Antes de adentrarnos en AS, ¿qué podés decirnos sobre Artegraf?**

Hubo una separación en la imprenta en esa época, la primera. Se separó Soca el maquinista, Bolón el administrativo y el Cholo Loureiro. Armaron una imprenta a la cual yo iba también muy muy seguido que se llamó Artegraf. Quedaba en un sótano en Cuareim entre Dieciocho de Juio y Colonia, ahí a la mano izquierda, yendo hacia Colonia. Yo iba muy seguido porque era muy amigo con el Cholo que también fue otro maestro para mí. Me corregía cosas y todo. Ellos se abrieron y armaron eso. Porque bueno, a mí nunca me la contaron bien, pero parece que en una época la imprenta no era de nadie, era de todo el colectivo, porque Jorge de Arteaga era diseñador gráfico también y tenía muy buen ojo. Pero si en una época yo creo que eso era así y luego no sé cómo fue Nadie se sentó a decirme mira pasó así y después vino Jorge ni nada. Quedó todo como en agua de borrajas, como se dice. El asunto es que, Barnes siguió siendo amigo de Jorge, pero Bolón, Soca y Cholo no tanto. Menchi sí, muy amigo de Jorge y Pieri no sé si siguió siendo amigo de Jorge. El que era muy amigo de Jorge y siguió trabajando con él era Pezzino, el viejo Antonio siguió. Bueno él era mi jefe. Gran tipo Pezzino, una persona admirable, un don de gente de esos.

**Ahora si: contanos sobre las piezas que diseñaste en AS**

Si. La primera portada que hice fue para marchas militares. Un trabajo como de locos. Acá está: *Los guardias de la Paz. Marchas militares célebres* (img. 1). Esta fue la primera portada que yo hice de discos. Ahora mira. Esto es una cosa que es complicado contarlo. Todo esto que ustedes ven y que acá hay unas manchitas de color, todo esto está hecho con retícula de película negativa. Lo mirábamos y decíamos: eso debe tener un 30% o al revés un 70%, y entonces armábamos en una mica y se raspaba todos los sobrantes para que no se solaparan. Espero que a Fernando no le haya tocado esta barbaridad.

Lo otro lo trabajamos con opacol. Se crea como una especie de témpera de color ladrillo que tapaba el paso de la luz. Pero en esa época, no trabajabamos en positivo, era todo en negativo. Todos estos colores, fíjense el rosadito. Un trabajo en serio de preso. De ir raspando con trincheta. Y además lo armábamos al revés. Bueno, para ejemplificar: si esto fuera la película, los pedacitos de películas que recortábamos, pegábamos y raspábamos, tenían que quedar en la misma

**1.** Tapa de vinilo. *Los guardias de la Paz. Marchas militares célebres.* 1971.

**2.** Tapa de vinilo. *Alberto Castillo y su orquesta típica*. 1969.

**3.** Tapa de vinilo. *El compinche*. Miguel Villasboas y su quinteto. 1971.

superficie. Estas manchas que yo les decía, por ejemplo acá y acá son falsos contactos. Ahí la película quedó una arriba de la otra. Entonces pasa que la película al estar un poquito levantada pasa más luz y por eso se manchó. Y yo no me di cuenta. La tipografía era letraset armada, fotografiada y pegada en negativo. Y tiene las cuatro tintas de impresión cyan, magenta, amarillo y negro. La segunda, es igual, y es nada menos que Alberto Castillo, el cantor de los barrios porteños (img. 2). Es un dibujo mío del barrio Sur o del barrio Palermo. Yo soy de Palermo. La misma técnica: peliculitas recortadas y puestas. Bueno, esta es otra. *El Compinche* (img. 3). Es un dibujo hecho con un palito y al lado en negativo. Ahí se mandó fotografiar.

**¿Tenías alguna técnica favorita?**

Bueno. Fíjense que acá (img. 4) lo que ven parece un drypen. Bien. Yo le puse otro nombre: "pincel de fibra". Esto lo hice con unos plumones japoneses. Está hecho sobre la lámina de offset. En la imprenta AS ya habían desarrollado en la época anterior, Barnes y compañía, ellos ya trabajaban la lámina directamente. Por ejemplo: a Cholo Loureiro le decían Cholo letra set porque el tipo hacía unas letras perfectas con un pincel y tinta litografica. Entonces ahí yo tenía tinta litográfica, tenía lápices litográficos y yo inauguré lo de grabar la lámina de offset con los plumones. Entonces a eso después le poníamos un negro protector. Lo bajábamos a la imprenta y los muchachos de las máquinas le pasaban una cosa que se llamaba preparación. Una era preparación negra y la otra preparación verde. Era una cosa con ácido, que le pasaban un poquito y rescataban la textura del drypen. Perdón, del pincel de fibra. Entonces eso le da a la obra una frescura que no se conseguía. Acá. Esta imagen (img. 5) es una cosa de baile y es lo mismo, se ve la textura.

**¿Cuánto de experimentación te llevó?**

Yo me pasaba experimentando. Por ejemplo esta imagen (img. 6) fue otra experimentación. Esto está manchado directamente con ese color en la lámina, con una cosa que se llama cornalina, que en definitiva es como petróleo. En México se llama chapapote. La idea fue agarrar la lámina de offset y con trapo manchar. Todo lo que ven de color está hecho en la película misma, en negativo con opacol. Es decir, dejas abierto donde querés que haya imagen color. Y entonces ahí yo uso la posibilidad como se ve acá de la transparencia de la tinta de offset. Aunque también los maquinistas le ponían algo a la tinta y la hacían más transparente. Entonces la idea acá fue de experimentar. Acá (img. 7) el plumón por ejemplo, el pincel de fibra, este tiene si no recuerdo mal, 7 tintas. Nosotros hacíamos cosas que tuviera un buen registro para dibujarlas arriba de la lámina y que registrara sin problema. Por ejemplo, abajo de acá hay dos tintas el negro es negro, más un azul muy oscuro. Entonces ese negro es muy, muy profundo. Tiene magenta, amarillo, naranja, violeta, verde, negro y azul. 7 tintas. Y después me tocó hacer muchas de tango que a mí me gusta.

**4.** Tapa de vinilo. *El gran romántico*. 1971.

**5.** Tapa de vinilo. *Sucesos bailabes*. Manuel Jota. 1970.

**6.** Tapa de vinilo. *Instrospeccion*. Joe South. 1972

Bueno esta es una emblemática (img. 8). Es la del Sindikato. Fue un conjunto muy importante, eran dos jóvenes. Y la reeditaron muchos años después, ya en casete y después en CD. Y esto debe ser el año 70.

Ésta por ejemplo (img.9) a mí me da mucho gusto, nada menos que un dios del folklore que fue Aníbal Sampayo. Pero este Artigas que incluso ahora lo vi, todavía lo siguen usando en manifestaciones en Montevideo. Este es un dibujo mío, no es fotográfico. Yo trabajaba con un gran amigo mío que se llama Julio Polovero que era un fotógrafo de fotolito, un mago el tipo. Teníamos un taller juntos, el, yo y un par de compañeros más, allá en la calle Buenos Aires. Teníamos la reproducción del cuadro de Artigas y no sé qué hacíamos mal, no le podíamos sacar el alto contraste. Entonces lo tuve que pintar. Recuerdo que mucha gente participó ahí porque lo veían, porque lo tuve que poner como en unos libreros del otro lado de la ventana y entonces yo les iba dibujando con negro, con blanco, con negro, con blanco para dar la cosa del cuadro de Blanes en la puerta de la Ciudadela y bueno, después los sindicatos lo empezaron a usar y a mi me dio un gusto enorme.

Bueno de estas (img. 10) hubo varias. Le hice muchas a los Olima. Y esto es lo que se llama en lenguaje técnico separación de color. Yo hago el dibujo en blanco y negro y le pongo un papel calco. Entonces por ejemplo, acá puede ser que tenga algún poquitito de magenta y amarillo, ponele un 30%, acá están al 50%. Después magenta puro, 100%, y acá amarillo 100%. Entonces le vas indicando al fotógrafo de fotolito que le ponga tal porcentaje. Lo que yo hacía a mano raspando, ellos lo hacían.. bueno ahora es computadora. Esta es una tipografía Helvetica Light.

**¿Entonces fotografiaban y eso lo pasaban a la placa de offset?**

Claro, con la película, se hacía la película negativa. Yo lo armaba, le ponía el logo chi chi chi y el negro. Se armaba en una cartulina. Entonces eso se fotografía con una cámara de fotolito. Es una cámara fotográfica grande con lentes grandes y el respaldo donde se forma la imagen en general eran de tamaño grande de setenta por setenta, una cosa así. Hay más grandes. Cuando necesitaba negativo para un cartel de un metro por setenta por ejemplo, lo que hacían era poner suponete un caballete y la película ahí, todo se trabajaba en cuarto oscuro y posaban. Es decir le daban la luz, eso hacían los maestros como Julio Polovero, mago de eso. Y después se revelaba en bateas grandes, con reveladores detenedores y fijadores.

Así se fabricaban las películas negativas. A la lámina de offset se le ponía una solución sensible a la luz, se le ponía el negativo arriba, se ponía en una cámara de vacío, la luz venía de abajo. Y eso mismo se sacaba sin que le diera la luz. Después de posarla a la luz con tanto tiempo (que todo eso ya se sabía, se mide), se sacaba y se revelaba con la batea. Después vinieron los reveladores automáticos, que metes por un por una ranura la película posada virgen y por

**7.** Tapa de vinilo. *Las 9 sinfonias de Beethoven*. Orquesta Sinfónica Columbia. 1971.

**8.** Tapa de vinilo. *El Sindykato*. 1972.

**9.** Tapa de vinilo. *Jose Artigas*. Anibal Sampayo. 1972

el otro lado sale el negativo ya revelado, fijado y seco. Pero eso ya fue muchos años después, en esa época yo ya estaba en México.

**¿Llegaste a utilizarlo mientras estabas en AS?**

No, no, no, no, no. Lo que hacíamos en la imprenta era muy, muy artesanal. Combinamos esta cosa de los negativos, lo de hacer a mano, lo de pintar con pincel o plumón como yo lo hacía. Perdón con el pincel de fibra. Pero era muy interesante porque bueno, nunca sabías que te tocaba.

Y a mí me tocó todo lo de los Olima. Creo que el primero que hice fue *Todos detrás de Momo*. Ellos trajeron unas fotos, no recuerdo ahora cómo fue la producción de las fotos, pero eran Braulio y Pepe pintados de murguistas. Yo lo que hice fue recortarlos todos, la cara sin cuello, sin nada a negro negro. Eso era lo lindo que tenía hacer las portadas de disco, que trabajabas a casi treinta y uno o treinta y cinco dependiendo, pero te podías explayar, ahora en un cassette de doce centímetros...

En fin, después, *Del Templao* (img. 10), y luego le hice uno en México que se editó acá, que es *Donde arde el fuego nuestro* (img. 11). El otro día me estaba acordando, a ver si algún día puedo buscar y encontrar los bocetos. Porque la tapa es un negro que está con un tamboril y alas. Pero el primer boceto era la cabeza en negro, pero no de cualquier negro, era del negro Rada.

**¿Qué características tenían las máquinas de AS?**

Se imprimía con colores directos, teníamos unas máquinas offset bastante nuevas. Que eran Rotaprint, Rotaprint R30 y le cargábamos las tintas. Yo le decía el verde tal, el rojo tal. Ahora vos llevas a una imprenta eso y te lo pasan a selección de color, a las 4 tintas, porque limpiar la tinta de una máquina de las 4 tintas que está permanentemente cargado con eso, para ponerle tinta directa no es costeable desde ningún punto de vista. Entonces tus tintas directas te las pasan a cuatro tintas. Pero en AS aprendimos, creo que puedo hablar en ese sentido también por Fernando, hasta las más mínimas cosas porque era como se trabajaba.

**¿Cuántas tintas se podían poner en la máquina?**

De a una. Usabas una tinta, tenías que limpiar y poner la otra y así. No recuerdo si era tamaño tabloide o doble tabloide. Esta portada de Alfredo (img. 12) por ejemplo, si se hizo en la Imprenta AS, porque era el Palacio de la Música. Son tres tintas directas. Si ven acá este negro abajo tiene azul. Son truquitos para que el negro no quede grisáceo. Fue raro que me tocara a mi una de Alfredo a quien yo después en México le hice casi todas las portadas y nos hicimos muy amigos, un tipo que yo lo adoraba.

**¿La tecnología condicionaba el uso del color?**

Vos con una tinta tenías que hacer lo mismo que se hace ahora con millones de colores. Esa era la idea. Ahí estaba el reto para el diseñador ilustrador. En el trabajo con editoriales si podías hacer una buena tapa a una tinta

**10.** Tapa de vinilo. *Del Templao*. Los Olimareños. 1971.

**11.** Tapa de vinilo. *Donde arde el fuego nuestro*. Los Olimareños. 1980.

**12.** Tapa de vinilo. *Zitarrosa 4*. 1971.

estaba bárbaro. Digo diseñador ilustrador porque esa era la característica que teníamos en común con Ajax Barnes, mi maestro, que hacíamos el diseño y la ilustración.

**¿Cuáles eran tus referencias estéticas exteriores y/o nacionales? ¿De dónde las consumías?**
Yo estaba suscrito a la revista Polonia. Entonces digamos que tuve como maestros a José María Campaña el Canario, Ayax Barnes Pacho, y la revista Polonia, los polacos Tomaszewski, Jan Lenica y los otros. Y además yo estudiaba. No había en esa época una carrera de diseñador gráfico pero lo que había en la escuela industrial era dibujo publicitario. Y mucho antes de eso también fui a la UTU a la carrera de ayudante de arquitecto porque me interesaba aprender a dibujar bien. Cosa que creo nunca aprendí.

Ahora en la revista Polonia veías cosas increíbles. Fijate que Pacho en el año 66, yo todavía no lo conocía, participó en la primera Bienal de Afiches de Varsovia. Y participar ahí no era fácil, porque es gente muy, muy estricta. Ahí fue que también conocí a los japoneses, el diseño de los japoneses y la técnica de impresión de los japoneses. Yo vi nada más un par de veces en México carteles impresos combinando tintas normales de offset con tintas fluorescentes. Era una cosa alucinante, increíble. Yo mamé mucho en primera instancia de los polacos. Que por cierto, la colección entera, que eran altos y altos de la revista Polonia se la dejé a Fernando Álvarez Cozzi, porque es un tipo que yo quiero mucho y éramos compañeros de trabajo y amigos. Bueno y lo otro, los japoneses. Para mí las referencias más importantes eran esas.

Lo otro que creo seguir, aunque las cosas se van evolucionando y agarran para acá para allá, es la línea que me marcó del equipo primigenio de la imprenta AS. Que son esos cinco. Pacho y Pieri se parecían mucho y Cholo en algunas cosas también, pero Sábat era otra cosa. Un dibujante del carajo, una cosa increíble. Además las técnicas y las distintas maneras. En fin, yo lo conocí. Yo lo conocí ahí en la imprenta. Recuerdo y lo tuve en mis manos y pude ver los originales de un libro de él que es el libro de Hermenegildo Sábat sobre Gardel. Creo que no lo tengo lamentablemente. Entonces el tipo trabaja con pintura, agarraba pluma con tinta china, después arriba le pasaba lápiz o le pasaba blanco. La cosa técnica, que a veces yo peco de estructurado; bueno ahí está el ejemplo de Menchi. Menchi hacía lo que quería, como quería con la técnica combinaba lo que fuera. No había ningún problema. Yo a veces me olvido y peco de eso.

Entonces es imposible en Uruguay al menos en esa época era imposible evadirse: uno, de la línea gráfica de la imprenta AS, y dos, de la escuela del constructivismo humanista de Joaquín Torres García y de sus discípulos. Acá por ejemplo, incluso convivimos donde estoy yo ahora que es un departamento de la Villa Olímpica de México que fueron hechos cuando las olimpíadas mexicanas en 1968, vivía otro, un gran amigo mío y alumno de Torres García que fue el maestro Anhelo Hernández. Yo de joven miraba mucho, yo copiaba mucho a modo de ver y ver. Y bueno y el color del Viejo, yo siempre le dije así a Torres García, que es toda una época. Nosotros nos salimos de ese esquema de color porque venimos de este grupo gráfico. Entonces los colores no son colores bajos. Yo tuve un amigo alumno no sé si de Augusto Torres que contaba que para emparejar los colores lo que hacían era ponerle a todos los potes de pintura una cuchara de blanco y una cuchara de negro, entonces emparejaban hacia abajo.

**¿Cómo fue la influencia de Barnes con respecto al color?**
El Pacho me enseñó esa combinación de colores. El magenta y el naranja nunca pueden ir separados. Y el verde va con el azul, un azul celestón calipso y un verde bastante vivo, un verde luz. No sé, hay cantidad de denominaciones para esos colores. También hay innumerables magentas. Y bueno eso lo usaba mucho el Pacho. Él tenía su manera de manejar los colores y yo salí de ahí pero fui cambiando cosas. Y a veces me sorprendo con las posibilidades del color en RGB.

**¿Cómo era la metodología de trabajo en AS?**
El que los distribuía era Pezzino. Él decidía. Después ya

me pusieron enfrente a Fernando y entonces trabajamos juntos. Entonces ya había más juego porque bueno, la imprenta hacía el 99.9% de todas las carátulas de todos los discos de Uruguay. Porque se trabajaba para el Palacio de la Música y se trabajaba para Sondor y se trabajaba para alguna otra compañía.

La portada del Sindykato no fue hecha en imprenta AS. No me acuerdo si era Sondor, Sondor - CBS era lo mismo. Pero no me acuerdo ahora. Y bueno, tanto Fernando como yo estábamos deseando que se perdiera algún negativo. El asunto era que venían los negativos ya hechos del exterior. Suponete, todos los discos de los Beatles venían ya para que todo el mundo tuviera la misma portada. Yo recuerdo que nos tocó hacer el álbum blanco de los Beatles que fue una maravilla y bueno, esas cuatro fotos a color que son grandes así tengo colección. Además, siempre fui fanático de ellos. Lo mismo de Louis Armstrong e Ike & Tina Turner. Fijate cuando se perdían que era lo que deseábamos Fernando y yo. A mí por ejemplo me tocó hacer una portada de otro de mis ídolos, nada menos que Louis Armstrong (img. 13)

Bueno, esta portada la hice en broma (img. 14). Me tocó esto y dije puta madre, yo uruguayo, pleno franquismo, Jue puta Franco. Enojado agarré un pincel, la tinta china shi shi shi, y entonces hice una bota de un milico y eso que tiene puede ser también una bota de vino o una trompeta. Y ahí está el pompón rojo típico. Y se la presenté. Dije bueno, me van a decir que no porque claro, está claro que estás hablando contra los milicos. Era en el 74, estábamos en golpe, pero la aprobaron, les encantó. Quien aprobaba los trabajos era el dueño de la imprenta Jorge de Arteaga, señor con el que después nos hicimos amigos.

**¿Cómo fue trabajar con Jorge de Arteaga?**

Fue complicada la relación. Una vez me echó en el año 72 porque nosotros en la imprenta no pudimos hacer paro. No me acuerdo si fue en abril mismo, porque abril del 72 fue una época muy jodida para Uruguay, mataron Tupas y mataron Bolches, fue lo de la seccional 20 del partido donde masacraron a 8 compañeros, muchos de ellos amigos míos. Y cuando hubo un paro de eso fue el primer paro de la CNT político, contra la rosca. Y nosotros no pudimos hacer el paro en la imprenta porque el señor cerró la imprenta. Pero fue un paro impresionante en Uruguay. Y al otro día él llegó, porque era un tipo de derecha, llegó tan enojado, tan enojado, que me echó allí.

Había un administrador, Eduardo, le decíamos Chirimino porque fue un famoso futbolista negro, no estoy muy seguro si era de Nacional, pero que era un tipo con una pinta espectacular. Bueno, Eduardo Díaz el negro, tenía una pinta increíble. Y me acuerdo que bajó, lo había llamado Arteaga que tenía la oficina en el piso uno. Cuando bajó el negro venía blanco, desmudado me dice:

—Andá flaco, subí que te quiere echar.

—Y bueno negro no te hagas problema.

Éramos muy amigos con el negro Díaz porque todos los

**13.** Tapa de vinilo. Tapa de vinilo. *Rare items*. Louis Armstrong. 1972.

**14.** Tapa de vinilo. *Marchas militares españolas*. Banda de Aviación de Madrid. 1974.

sábados nos íbamos al mercado del puerto, y cuando los sábados yo no iba al mercado del puerto era porque tenía *la tenida* con la barra de Arca, Arca editorial, porque yo después empecé a trabajar para Arca como por el año 72.

Pero entonces vuelvo con Arteaga. Estaba enojadísimo el hombre, pero muy enojado, era un tipo muy educado, muy bien, pero enojado. Y entonces yo le digo:
—A ver Jorge usted me quiere echar, écheme no hay ningún problema, pero no me quiera convencer. Usted sabe lo que yo pienso. Usted sabe que yo soy comunista y yo sé lo que usted piensa. Yo sé lo que es usted, que es amigo de la gente del País, etcétera, etcétera, etcétera. —Importador de papel, de papel finlandes era Jorge.
—Bueno, está bien —me dice.
—Nada más que cúbrame las cosas sociales —porque yo estaba en negro, no estaba en la caja de jubilación.
—¿Y eso qué es? —me dice.
—Y bueno, me tiene que pagar el despido.
—Sí, cómo no, en cómodas cuotas mensuales —me dice.
—Perfecto —le digo, no hay ningún problema porque él estaba en su derecho.
El asunto que yo estuve cobrando entonces iba a la imprenta a cobrar, pero no trabajaba.
A los seis meses me llama Jorge y me dice:
—¿Sabe qué?, usted es un gran artista. Vuelva a trabajar acá. —Yo qué sé que más me dijo, no sé, que era buena gente. Yo encantado. Me echó, me pagó y me volvió a contratar, mejor imposible.

Y con Jorge después nos llevamos muy bien. Después que yo me tuve que ir nos hicimos amigos. Yo siempre lo trataba de usted me acuerdo. Yo llegaba y siempre iba a la imprenta. Ya cuando yo estaba en el exilio o lo que fuera, recuerdo que siempre íbamos a comer con Jorge y desde la primera vez me dice:
—¿Podrías tratarme de "tú"? —Porque yo le decía usted, él era el patrón.
Cuando yo volví, que fue 84 - 85, hice una exposición en la Cinemateca, en el local que había en frente a donde está la OSE en la ex calle Tacuarembó. Pero fijate que ya la imprenta no estaba. Recuerdo que fuimos a comer y Jorge muy lindo, me dijo:
—Disculpame que no te pude esperar con la imprenta.

Fue muy lindo, porque la imprenta AS era un lugar muy querido para mí. Si yo soy bueno o malo se lo debo a la imprenta. Porque ahí lo que aprendimos era la cosa artesanal. Aprendimos lo más, lo más esencial de la cosa.

**Notas**

Todas las tapas de vinilo que se muestran en las imágenes fueron diseñadas por Carlos Palleiro.
Las tapas en imágenes 8 y 11 no fueron producidas en AS, el resto si.
Las imágenes (1-14) se tomaron de la web del autor. http://www.carlospalleiro.com.mx/

**15.** Carlos Palleiro. "4 tintas, pero directas". Captura de pantalla durante la entrevista.

## 5.2.2 Cecilia García

Jueves 17 de junio, 2021.
Videollamada por *Whatsapp*.

**Contanos un poco de vos, ¿de dónde sos? ¿qué formación tuviste? ¿cómo llegaste al diseño?**
Mirá yo soy de Montevideo y ahora estoy en Neptunia, me encanta este lugar. Y la formación fue sobre todo Pepe Montes y Guillermo Fernández. Guillermo me marcó mucho, me dió una pauta muy importante para trabajar. Y por otro lado fui desarrollando mis teorías sobre lo que me interesa. Enseñé mucho tiempo a niños y me formé con los niños, me educaron los niños

**¿Hasta cuándo trabajaste con niños?**
Y más o menos setenta, setenta y dos, setenta y cuatro como mucho.

**¿Cómo llegaste a la Imprenta As?**
Yo había estado en Perú, en Ecuador y en México y realicé una serie de cuadros que habían quedado muy buenos. Y con esas fotos de cuadros me fui a ver a De Arteaga. No recuerdo quien me prometió conseguirme un trabajo a través de él, yo no lo conocía. Llegué, leí Imprenta AS, subí una escalera en la puertita de al lado y hablé con él. Le mostré los cuadros y me dijo "venite el lunes". Y empecé a trabajar ahí. En el año ochenta, ponele. Estuve poco tiempo, porque tuvieron que restringir la cantidad de personas trabajando en un momento y tuve que irme. Pero después volví a trabajar en otra oportunidad con De Arteaga como freelance.

**¿Quienes estaban cuando comenzaste a trabajar en AS?**
Bueno, Prieto, Pezzino, no me acuerdo de los nombres, tengo muy mala memoria para los nombres. De Pezzino me acuerdo que era el compañero de mesa mío. Me acuerdo de sus dibujos, me acuerdo de un libro que salió precioso y lo tengo todavía no sé donde, con composiciones de él.

**¿Conociste otras mujeres que trabajaran allí?**
No. Trabajé muy poco tiempo además. Un año, dos años.

**¿Y durante ese tiempo, recordás cuáles fueron las piezas que diseñaste?**
Me acuerdo si. Lo primero fue un mapa. Yo nunca había hecho un mapa en mi vida. Era un mapa de Paysandú y de Punta del Este. Un mapa ilustrado claro. Había una iglesia, un avioncito, vacas alrededor pastando. Era verde, rojo y blanco. Las calles las hice con tiritas, viste cuando se corta un papel en la guillotina. Esas tiritas las fui cruzando para hacer las calles, además eran todas de distinto tamaño, tenía que elegir que fueran parecidas. Era todo a mano.

**¿Además del mapa hay alguna otra pieza que recuerdes?**
Si una propaganda de unos dentistas. Muy graciosa. La imagen era de una pareja y hablaba de lo bueno que era poderse aproximar (risas).

**¿Trabajabas a su vez en otros lugares?**
No. Y después no trabajé con nadie. Solamente por mi cuenta.

**¿Quién asignaba los trabajos?**
De Arteaga.

**Se nos está dificultando encontrar una biografía de De Arteaga, ¿tenes idea dónde nos podemos informar de él?**
No. Te puedo decir que adoraba a su mujer. Te puedo decir cómo dejó de fumar, y cosas por el estilo. (risas).

**¿Y cuándo habrá nacido?**
Ni idea. En el año ochenta más o menos que ni sé la edad que tendría yo, treinta y poco, él tendría como setenta. Yo nací en el cuarenta y cinco. Tengo setenta y seis recién cumplidos, el veintiocho.

**Con respecto a las referencias estéticas, ¿tenías algún referente nacional o internacional?**
Para mi Guillermo Fernández, era muy importante. Mi mejor maestro. Me abrió la cabeza. Yo pintaba cosas muy duras, muy esquemáticas. Y él me dió una teoría de composición fundamental. Yo sabía lo que estaba haciendo después de eso. Antes era intuitivo todo.

**¿Durante tu período en AS, seguías estudiando con Guillermo Fernández?**
Seguramente si, mucho tiempo antes y mucho tiempo después. Era un lugar muy lindo para trabajar.

**¿ Y referencias internacionales?**
Bueno, lo que uno ve por ahí, los libros. Picasso me influenció mucho a mi, ¿a quién no?. Torres también me influenció mucho. Los libros de Torres, hay un curso de dibujo y pintura que tengo, un libro chiquito, la copia fidedigna, es muy lindo.

**¿Cómo repercutió tu paso por la imprenta AS en tu profesión?**
Bueno me dió mucho placer trabajar ahí. Fue una aventura para mí muy interesante. Yo tenía la mesa de adelante. Teníamos la ventana en la plaza Zabala y podía mirar los árboles y las palomas, divino.

**¿Cómo era el proceso de diseño? ¿Se pedían opinión entre compañeros sobre lo que estaban trabajando?**
No me acuerdo.

**¿Equipo AS o imprenta AS?**
Yo lo tomé siempre como imprenta AS.

**¿De qué formas considerás que contribuiría para las y los diseñadores en general conocer más sobre la imprenta AS?**
Seguro en la calidad humana. Fue un trabajo en el que había mucho respeto por el ser humano.

## 5.2.3 Fernando Álvarez Cozzi

Miércoles 5 de mayo, 2021

Presencial, casa del entrevistado

**Nos gustaría que nos cuentes sobre tu experiencia previa a la imprenta, estuvimos leyendo que entraste muy joven.**

Sí, entré con 17 años en el 70, más o menos al mismo tiempo que entré a la Escuela de Bellas Artes. La Escuela después en el se cerró, fue antes del golpe de estado, pero los que manejaban la escuela, Errandonea y compañía, decidieron cerrarla porque se fueron del país con tiempo antes de que les pasara algo y yo me quedé sin entrar a ningún taller.

Hice solamente dos años pero ya estaba trabajando en AS, recuerdo que cuando tuvimos la reunión en la escuela yo iba a entrar al taller de Pareja y él nos pidió que lleváramos trabajos nuestros y yo tenía las tapas de discos hechas en la Imprentas AS. Le lleve discos infantiles, de música clásica y cosas así. Hacíamos muchas tapas de vinilos porque antes del 75, cuándo fue la primera crisis del petróleo (los discos de vinilo se hacen con un derivado del petróleo), el Palacio de la Música, Sondor y todos los sellos discográficos cuando les quedaba un disco de clavo lo que hacían era cambiarle la tapa y volver a ponerlo a la venta. Pero a partir del 75 ya no les convenía seguir haciendo eso, les convenía más derretir la pasta y usarla para los discos que realmente vendían. Era una época en la que se vendían muchos discos, por ejemplo, recuerdo la tapa de un disco de Sandro que se imprimía de un saque diez mil discos y a las semanas te estaban pidiendo cinco mil discos más y después otros cinco mil discos más. Era una cosa de locos para lo que era el Uruguay. Ahora vendes 500 discos y te dan el Disco Platino. Esto llevó a que en la imprenta se hicieran muchos discos infantiles, de música clásica, de repente de tango y a veces surgía la oportunidad de hacer un disco que realmente importara, como en el caso Palleiro que hizo varias tapas de los Olimareños, yo llegué tarde, lo que hice luego fue un disco que se llamaba Miguel y el comité (img. 1) que el líder de esa banda había estado en el Sindykato, que era otro grupo que en ese momento, 69 o 70, era muy conocido, hacían más que nada candombe beat como se llamaba en aquella época y Miguel y el comité era también por el estilo. Tuve la oportunidad de hacer la tapa del primer disco de Miguel y el comité y después hice una tapa también del grupo The Eagles, que es el grupo norteamericano de Hotel California.

El Palacio de la Música trajo el disco de The Eagles para editar acá, pero no habían venido de norteamérica las tapas, las películas para las chapas. Entonces había que inventar una tapa, y yo hice una especie de águila monstruosa con unas patas enormes, unas alas chiquitas, era una cosa muy extraña pero marchó.

**Y en esos casos ¿cómo era el encargo?**

Estaba Antonio Pezzino, que era como una especie de jefe de arte. Entonces el trabajo lo distribuía él y Arteaga, que era el dueño y siempre decía que dibujaba a través de nosotros. Pero tenía muy buen ojo, por ejemplo, teníamos que hacer una tapa Palleiro o yo y enchinchábamos el boceto en un mueble que había, pasábamos y lo mirábamos y con Palleiro comentábamos no te parece esto mejor así o asá, y estábamos como media hora y de repente entraba Arteaga y miraba y decía:

—Me gusta. ¡Muy bien! —y ta ¡pum! Ya está y no lo mirábamos

más. O si no decía:

—¿Quién hizo esto?

—Yo.

—Es horrible. —Decía él.

—¿Por qué? —me explicaba y tenía razón. Entonces tenía que hacerlo de nuevo.

**Cuando vos decís que hacían una tapa, ¿hacían un boceto a lápiz?, ¿con qué trabajan?**

Nosotros teníamos un montón de hojas con el formato de los long play de 30 por 30 cm o 31 por 31 cm, ya no me acuerdo,porque básicamente en el principio era nada más que discos y dibujamos a lápiz o drypen, o lo que hubiera. En esa época no es que uno hiciera un dibujo con acuarelas,-con témperas o al óleo, como hacían en Estados Unidos que

hay tapas de discos que se pintaban al óleo en un formato enorme y después te lo reducían. Acá la citocromía famosa de cyan, magenta, amarillo y negro era muy cara. Entonces lo que se hacía, más que nada, era separar los colores y lo hacíamos a mano. Utilizabamos las películas transparentes basándonos en el dibujo que habíamos hecho para separar los colores. Hacíamos el rojo por un lado, el negro por el otro, pintando sobre el dibujo en la película misma con opacol que impedía que pasara la luz y después con cinta roja el resto también para evitar que pasara la luz. Por eso se hacían con dos o tres tintas sino estábamos años.

Había varias técnicas para grabar las chapas, en imprentas AS, por ejemplo, hay tapas de disco que son prácticamente grabados. Hay una tapa famosa de los Lecuona Cuban Boys de Sábat (img. 2) que la hizo con los dedos entintados sobre la chapa de offset separando los colores sin nada previo, ¡un animal!. Hizo un tucán que si lo hubiera firmado ya tenía valor de grabado. Pezzino también hacía tapas así, eran como litografías, dibujaba sobre la chapa directo con el lápiz graso o hasta birome dibujando sobre la chapa ya alcanzaba para que la tinta lo tomara. Palleiro hizo mucho con drypen, aquellos edding con la punta chata y con pincel. Bueno, con eso se hizo muchas tapas de discos.

**¿Quiénes estaban cuando entraste a la imprenta?**
Pezzino, Palleiro y de Arteaga.

**¿Y cómo llegaste?**

A la imprenta llegué porque ya era bastante pelotudito en mi casa y me dijeron que si no iba a seguir una carrerauniversitaria que trabajara. Por aquella época la Escuela de Bellas Artes no era terciaria, podías entrar solo con primaria. Yo tenía el liceo hecho pero como no iba a seguir ni abogado, ni escribano, ni arquitecto ni nada de eso era a la escuela Bellas Artes y a laburar. Entonces a través de un tío político mío, Manuel Otero, que era un pintor del taller Torres García y alumno de Gurvich que conocía a Antonio Pezzino, que trabajaba en la imprenta, y con quien me dijo que iba a hablar ya que yo siempre tuve facilidad para dibujar. Y yo fui y caí ahí a hablar. Me dijeron que me iban a hacer una prueba y me dieron tres o cuatro temas para que hiciera tapas de discos y me dieron una semana para hacerlas, una cosa así fue. Era un disco de jazz, me acuerdo de Glenn Miller, otro de folklore y de clásica. Cuando les llevé las tapas las miraron y me hicieron algunas observaciones, sobre todo en lo que respecta al estilo que tenía Arteaga, el estilo suizo en el cual todo lo que era decorativo se sacaba, nada de guarditas, ni cositas, ni pavaditas. Pero ni Palleiro ni yo lo seguimos demasiado. En el disco de Miller me acuerdo que le había puesto las letras y había agregado una especie de guarda con arabescos arriba y abajo, y me dijo que eso no.

Otra cosa que tenía Arteaga era cuando diagramábamos algún catálogo, que eso sucedió después del 75 que se empezó a diversificar de las tapas de disco y Palleiro ya se había ido para Buenos Aires, allá estuvo poco y después se

**1.** Tapa de vinilo. *Miguel y el comite* para hacer música, para hacer... 1971.

**2.** Tapa de vinilo. *The Famous Lecuona Cuban Boys*. Ca 1960.

fue para México, yo quedé solo en la imprenta y después entraron más cosas. Fue por el setenta y siete. La peor parte la tuve que lidiar yo solo en la época en que tuvimos de cliente el Ministerio de Cultura en dictadura. Recuerdo al coronel Barba, que no era el ministro pero en realidad si era el ministro, porque el ministro era títere de él, y sacaba discos, por ejemplo, para fechas patrias, ponele José Pedro Varela, entonces sacaban un disco que tenía un sobre donde venía una cantidad de cosas impresas de carácter facsimilar. No sé para qué lo hacían porque la verdad no tenía mucho sentido. Llevaban cédulas de identidad o credenciales que eran reproducciones facsimilares. Nos daba un trabajo enorme y además era carísimo.

Una vez me acuerdo que venía la chica del ministerio, que era hija, nieta y esposa de militares, ahora me río pero no en esa época. Era una sargenta, una mujer de apellidos vascos, vasca por los cuatro costados, nunca me voy a olvidar: Vilma Igorra de Arruabarrena. Yo pensaba menos mal que no tengo que poner el nombre de esta mujer con Letraset porque me gasta todas las erres de la plancha. Y llegaba Vilma Igorra y el gerente de la imprenta, que era un tipo muy especial…

**¿Quién era el gerente? ¿Te acordas?**

Bueno, el seudónimo que tenía era el Negro Chirimino, era todo un personaje. Le llevaba la carga a la mujer. Yo le preguntaba cómo se atrevía a llevarle la carga que después le podía mandar a el marido.

—¡Qué linda te viniste hoy! —Le decía para aflojarla porque ella entraba y parecía que había que hacerle la venia. Y entonces un día trae un disco, creo que era este de Varela, tenía tanto material que yo le dije:

—Pero decime una cosa Vilma, ¿por qué en vez de sacar un disco no hacen un libro y ponen el disco en un sobre?

—No no, hay que hacerlo así porque el coronel lo quiere así y tiene que estar para tal día. —Y no se llegaba porque eran muchas cosas diversificadas, habían incluso cosas que teníamos que cortarlas con troquel. Un día cuando le dijimos que no íbamos a llegar a tiempo, vino el coronel Barba en persona, con su pipa… fumaba y fumaba.

—¡Pero muchachos! ¿Cómo puede ser que no lleguen?, ¿cómo no pueden hacer esto?

—Pero es que si no se llega no se llega, porque es mucho material y no tenemos el tiempo para procesar todo esto —le decía yo. Y claro, todos nos preguntamos ¿y si no llegamos qué va a pasar acá? nos clausuran la imprenta, yo que sé. Y bueno, así trabajamos hasta que yo me fui antes de que terminara la dictadura, en el 77.

Después aflojó un poco la cosa con el tema de los discos, dejaron de hacerlos y se fueron diversificando. En la imprenta fue la primera vez que hice el diseño de un catálogo de arte, para el Museo de Artes Visuales precisamente, pero yo no conocía al director en ese momento , Ángel Kalemberg lo conocí después a través justo de Pezzino porque Kalem- ber quería a alguien para hacer publicidad. Él además de trabajar en el museo hacía la publicidad de la empresa Fiat de automóviles y siempre trabajó en Fiat con artistas plásticos, no con publicistas, ni con diseñadores gráficos, sino más bien con artistas. Es que en aquella época el diseño gráfico comoprofesión no existía. Entonces habían artistas plásticos que tenían un cierto criterio para diseñar. Por ejemplo, Nelson Ramos trabajó para Fiat, también Alejandro Casares y no recuerdo quien más . Kalemberg se había quedado sin gente y habló con Pezzino para que él trabajara para Fiat, y Pezzino que trabajaba en la imprenta medio día y medio día en el diario El País diagramado el diario no tenía tiempo . Entonces me pregunto si no me interesaba ir y hablar , eso ya fue después del 75. Y fui a hablar con él, yo tenía 22 años ya, y empecé a trabajar con Kalemberg en Fiat.

**¿Y hasta cuando trabajaste en la imprenta?**

La dejé en el 77 porque me ofrecieron trabajar 8 horas pero lo que me ofrecían de sueldo no me servía.

**¿Cuántas horas trabajabas en la imprenta?**

Trabajaba 4 horas porque estudiaba en la Escuela de Bellas Artes. Entonces iba en la mañana a la imprenta y en la tarde a la escuela de Bellas Artes. Después, cuando se fue Palleiro, pasó Jorge Casterán y estuvo cuatro meses, creo.

**¿Y sabes por qué Casterán estuvo tan poco tiempo?**
Y porqué Casterán entró con la promesa de Arteaga de que iba a hacer una revolución dentro de esa imprenta, que iba a poner estaciones de trabajo Herman Miller y que iba a tener, no sé, no digo las primeras computadoras pero hasta eso era todo una cosa... pero Arteaga después no hizo nada de eso y Casterán se fue. Y creo que el sueldo tampoco cubría lo que él pretendía. En esa época a Casterán le estaban pagando mil pesos por mes. Era un sueldo importante y yo estaba ganando setecientos pesos. Cuando se va Casterán me proponen hacer ocho horas y les dije que me pagaran mil pesos por las 8 horas y Arteaga me dijo que no podía pagarmelos. Se lo pagaba a Casterán que era más grande que yo y tenía más trayectoria, entonces me fui a trabajar a una agencia de publicidad chica que se llamaba Perrier Publicidad. Estuve un año trabajando ahí y fue la única experiencia en agencia de publicidad que tuve y no quise más publicidad ni volver a trabajar en una agencia.

A partir de ahí empezó la época de la tablita, y comencé a agarrar más trabajo a través de Kalemberg y me gusta más el trabajo que con él que lo que hacía en la otra agencia y no tenía problemas de relación. Después de la tablita del 82, vino la peor parte de mi vida como diseñador gráfico, porque claro, entre los años 82 y 84 ya empezaron a aparecer acá las primeras computadoras para diseño y costaban un disparate, y eran unas máquinas que no sé cómo trabajaban diseñando con eso. Me acuerdo que cuando se fundó la primera asociación de Diseñadores gráficos, que se llamó ADG, ahí estábamos todos los que, digamos, en esa época trabajábamos de forma no digital y me acuerdo que Prieto era el que estaba batallando más a favor de la tecnología. Y yo la veía lejos porque comprar una computadora era imposible. Entonces seguí trabajando de forma analógica hasta el 90. Todavía se podía seguir trabajando a la forma antigua, digamos, porque había trabajo y había clientes que no les importaba como lo hacías.

**¿Con la forma antigua te referís a como se hacía en AS digamos?**
Si, como se hacía en AS. Todo en frío, con los textos pegados para las correcciones que te daban la tirita de fotocomposición y que había que pegarla con Pritt arriba y había que cuidar que quedarán derechitas. Calcular que un texto llegara donde vos querías que llegara era cómo construir una nave espacial. Era imposible de embocarle. Además tenías todo pronto y venía el cliente a decirte que había hecho cambios en el texto y te querías morir. Una cosa que ahora agarras con el Indesign lo sacas en dos segundos y pones el texto nuevo que te mandan. En aquella época había que hacer todo de nuevo, pegar todo de vuelta otra vez en los cartones. Por eso habían pocos diseñadores gráficos en esa época, porque era muy engorroso.

En el 94 me llama Fidel Sclavo para comentarme que iba a hacer una revista que se iba a llamar Posdata y que quería que trabajara con él. Fidel iba a ser el jefe de arte, ya se había contactado también con Martín Mendizábal para que seamos los diagramadores de la revista pero yo no sabía nada de computación, nunca había tocado una computadora. Fidel hacía poco que había empezado a trabajar en computadora pero me dijo que dos personas del equipo sabían muchísimo y que nos iban a enseñar a todos. La revista no iba a salir hasta seis meses después de empezar, así que íbamos a estar seis meses ahí dentro, haciendo un curso rápido y condensado trabajando directamente en un número cero. Y bueno, pensé que era la oportunidad que tenía de reconvertirme, sino me iba a quedar sin laburo. Y gracias a eso yo empecé a trabajar con la computadora. Me acuerdo de que Bettina Díaz, me enseñó a manejar el Pagemaker, y era como magia, trabajar el texto era una maravilla, lo tironeas para acá y para allá y no había que estar pegándolos. Y claro, me cambió todo, porque yo antes trabajaba de noche en mi casa, porque me pasaba el día en la calle. Entre visitar el cliente para que me diera el material, ir a Mosca a comprar lo que precisaba, la cartulina, las texturas transferibles, las Mecanorma, las letraset, cuando llegaba a mi casa ya eran como a las seis de la tarde y ahí recién me ponía a trabajar. Entonces era muy, muy complicado. Y con esto de la computadora fue como la salvación y enseguida me enganché con eso. No me costó mucho. Y con el Photoshop quedé fascinado más que

con el Pagemaker. Teníamos el Photoshop 2.0, la primera computadora que yo tuve para trabajar en Posdata era una Pentium a secas, no era ni Pentium 1, ni Pentium 2 ni nada, era Pentium. Y tenía un disco duro de 800 MB y la RAM de 160 MB. Y con eso hacíamos una revista de más de 100 páginas con fotos a color. Increíble, era muy engorroso sacar la revista de la computadora y llevarla a la imprenta.

**En esa época, ¿la imprenta AS seguía funcionando?**
Siguió si. Estuvo Casterán, allá por el 76 y en el 77, cuando yo me fui, quedó Washington Algaré, que era maestro de escuela y no podía ejercer por cuestiones políticas. Entonces se tuvo que dedicar a otras cosas, entre las otras cosas que le gustaban era el diseño. Él después diseñó el primer logo que tuvo el diario La República y creo que llegó a diagramar La República también. Entonces quedaron Algaré y Pezzino y después entró Alvaro Armesto que era un dibujante. Yo no sé qué hizo Álvaro Armesto ahí, no tengo idea. Recuerdo que hizo una carpeta de dibujos de él hechos con birome sobre la chapa y después terminó quedándose ahí trabajando. Ahora Armesto vive todavía, pero está ciego. Se quedó ciego. Tocaba el saxofón, tocó el saxofón en el Hot Club cuando hacían ciclos en la Alianza Francesa. Era uno de la segunda generación de hippies uruguayos en el año setenta y cuatro. Estuvo preso porque lo agarraron varias veces fumando marihuana. Y bueno, tiempo después la imprenta tuvo que cerrar.

**¿Te acordás cuando cerró?**
Y la imprenta cerró justo con la crisis del 82. Porque Arteaga había comprado una máquina nueva que era muy cara pero él tenía una deuda muy grande, creo que era una deuda como de ochocientos mil pesos de la época, era mucha plata. No se sabe si habrá llegado a pagar indemnizaciones. Supongo que sí.

**¿Qué máquinas tenían cuando estuviste en AS?**
Cuando yo estaba imprimían en unas Rotaprint, que eran dos máquinas iguales, una guillotina y el aparato para grabar las chapas.
**¿Y cuántos maquinistas eran?**
Abajo estaba el que manejaba la guillotina y después había dos maquinistas. A veces Arteaga traía alguna persona como por ejemplo, uno de los maquinistas había sido mozo del boliche de la esquina. Arteaga tenía eso que estaba bárbaro en esa época que creo que a pesar de todo se sigue usando en Uruguay, a falta de cursos si vos tenías ganas de aprender aprendías laburando. Después en la parte de armado de las películas y todo eso habían tres personas, arriba estabamos Pezzino, Palleiro y yo, y en la parte administrativa estaba el negro Chirimino y Lucía Goires.
También había una mujer, pero fue variando ese empleo, porque en la etapa de discos el Palacio de la Música era una cosa de terror. Ustedes son jóvenes, pero las tapas de discos del Palacio de la Música eran un cartón que iba atrás, un papel que iba adelante dentro de un sobre de nylon, y el disco venía en otro sobre finito, dentro de ese sobre. Un día empezaron a sacarle el sobre del disco, lo metían así solo adentro del otro sobre de nylon. Luego le quitaron el cartón de atrás y pasaron a ser dos papeles. Me acuerdo que yo, en broma, decía que iban a empezar a vender el disco en la mano y te lo envolvían como si fueran bizcochos, y bueno fue lo que pasó. Palleiro hizo un sobre con un agujero para que se viera el sello del disco y era lo que llamaban el sobre de emergencia. Entonces si ibas a comprar el disco te preguntaban si los querías con el sobre o con el de emergencia, porque con el de emergencia costaba menos. ¡Una berretada!. Pero bueno, lo que sucedía es que las películas de las tapas venían del exterior pero las contratapas no. Porque los discos en el mundo eran álbumes que se imprimían bien hechos, encuadernados con tapa dura y eran casi siempre álbumes que se abrían y traían mucha información adentro o con un librillo incluso. Acá se sacaba todo eso y en la contratapa se escribía. Algo increíble que descubrió Arteaga en una máquina IBM a bolita, las primeras máquinas de escribir eléctricas que tenían una esfera que vos apretas y la esfera se acomodaba en la letra y con eso imprimía. Se iba moviendo la bolita e iba rapidísimo y tenía un pequeño visor abajo donde iba pasando todo el texto como se vería, así como los primeros celulares que venía el texto en verde y negro. Entonces, si vos querías corregir, había la posibilidad de corregir antes de que lo imprimiera. Ahora ¿qué es

lo que se le ocurrió a Arteaga?, poner la chapa de impresión en vez de papel y escribían los los nombres de los temas que iban atrás en la parte de abajo donde iba con todos los derechos y pie de imprenta. Todo eso lo escribían con esa máquina y se ahorraban todo el proceso del grabado de chapa. Entonces abarataba mucho, lo único que hacían era tapar la parte superior de la chapa por si de repente había que grabarle las letras. En los primeros discos lo hacían a mano, no usaban ni siquiera Letraset en esa época. Cuando ellos empezaron era tipografía, galera de tipografía o sino hacer las letras a mano.

**¿A qué le llamas galera de tipografía?**
El tipógrafo, que es una profesión que desapareció, tenía una máquina que era grande como esta mesa y alta, que tenía una especie de teclado y escribía ahí con el tipo y el cuerpo que vos querías, era intercambiable y escribía un texto que se imprimía en una tira de papel. La columna esa, entonces te daba un rollo con un libro entero escrito. Y bueno después había que recortar y pegar. Así trabajaba el tipógrafo además era un trabajo insalubre, porque estaban siempre en contacto con el plomo entonces todos terminaban con cáncer. Y después vino la fotocomposición que ahí ya sí era una computadora con una pantalla negra con letras verdes y te sacaban en un papel fotográfico el cuerpo que querías, con la tipografía que querías.

**¿La fotocomposición llegó a la imprenta AS?**
No, estando yo ahí no. En el 72 o 73 Arteaga viajó a Europa y me acuerdo que trajo dos carpetas altas, llenas de Letraset. Y con eso… le dimos, le dimos y le dimos para los títulos

**¿Y las letraset de qué familia tipográfica eran?**
Y trajo de todo, pero no muy decorativas, él traía Helvetica mucha Helvetica y algo tipo English Time o algo tipo Futura y de ahí no pasaba.

**¿De Arteaga se encargaba de seleccionar la tipografía?**
Bueno, él era fanático del diseño suizo. Algo que yo mantengo porque me parece que queda muy bien, es que las fotos en lo posible lleguen siempre hasta el corte, y que cuando es una foto de una página entera que cubra toda la página. El problema es que casi siempre las fotos no tienen el formato de la proporción de la página entonces bueno, hay cosas que yo hago que si me viera Arteaga me mata, pero a veces tengo el visto bueno del fotógrafo me dice que la corte o si no que la aplaste que nadie se da cuenta y a veces lo hago.

**¿Y de qué otra manera conseguían tipografías?**
En esa época era Letraset, o si no mandabas a hacer una prueba tipográfica que te lo impriman en un papel. Nosotros mandábamos a una empresa que se llamaba Fotolito que estaba a dos cuadras de ahí y que cuando queríamos hacer una película para grabar en una chapa de un dibujo de alguna cosa Fotolito te lo hacía. Tenía una cámara gráfica que era grande como este living comedor y con una cámara de fuelle, era una cosa que vos mirabas aquello y decías ¡fua qué es esto por dios!. Y todo ese trabajo desapareció.

**¿Fotolito se llamaba la empresa?**
Si, era la empresa y la técnica también. Todos trabajaban así las películas que grababan para las chapas de offset, fueran positivas o negativas. Nosotros trabajábamos con negativo, en otras imprentas trabajaban con películas positivas, tenían otro sistema para grabar la chapa y por eso se hacían así. Se trabajaba con la fotomecánica que desapareció con la computadora, porque ahora va el archivo así como está directo a grabar la chapa. No pasa por un tema de películas. ¿Y saben de donde se sacaban las películas? las traían del diario El País. Se reutilizaban, se lavaban con agua jane y toda la emulsión se iba y quedaban limpias y transparentes. Sobre esas películas poníamos nosotros el opacol y la cinta roja. ¡Meta opacol con pincelitos gruesos!.

Cuando se hicieron las reproducciones de los libros de Torres García en la imprenta, que se reprodujeron en una época todos los libros de Torres que eran con la letra manuscrita de él y que después hicieron una tipografía basada en esa letra, recuerdo que estábamos con las películas negativas en la mesa de luz y con el opacol y el pincelito tapando todas las suciedades. A veces no sabía si era sucie-

dad o lo había hecho el maestro, me venía la duda. Y debo haber tapado cosas que estaban en el original porque no tenía el original al lado para corroborar.

**¿Sabés cuándo se formó Artegraf y por qué?**

Fue antes del 70. Cuando llegué a la imprenta ya no estaban ni Bolón, ni Soca, ni Loureiro. Ellos estaban primeramente en la calle Cuareim, que era el lugar donde estaba la imprenta AS originalmente, en la calle Cuareim entre 18 y Colonia, que eran como unos sótanos que hay que son enormes. Ahora hay una casa de degustación de vinos y una librería ahí. Ahí estuvo primero la imprenta AS y cuando se fue quedaron ellos con ese lugar y pusieron Artegraf que con el tiempo se mudó a la calle Florida, a la vuelta del hotel y Arteaga se fue a la plaza Zabala que ahí fue donde entré yo y que ahora hay un restaurante. Siempre tengo ganas de ir para sentarme atrás de la misma ventana, debe estar muy cambiado el local, pero reconozco la parte de la ventana donde yo estaba sentado viendo la plaza Zabala. Estuve ahí siete años pero claro, te quedan marcados, porque yo entré muy joven y prácticamente aprendí ahí diseño gráfico.

**¿Artegraf era competencia de AS?**

No. Como hacíamos tapas de disco más que nada en aquella época, no. Ellos hacían otras cosas. No era competencia. Es que era una época donde había trabajo para todos, estaba lleno de imprentas y todas trabajaban, era una cosa increíble. Ya te digo, se vendían miles de discos, diez mil, veinte mil discos como nada. No sé si Los Olimareños llegaron a vender tanto como Sandro. También la política de ediciones de Palacio de la Música, por ejemplo, era muy errática. Un día traían un disco de un grupo de rock, este Grand Funk Railroad, estaban imprimiendo la primera tapa del primer disco y traían la segunda. No sabían si ese disco se iba a vender o no y ya estaban imprimiendo otro disco de Grand Funk Railroad. No se que criterio de marketing tenía esta gente, no entendía nada. Después se quejaban que les quedaban clavo, pero era lo lógico. Sacaron un disco de George Harrison de un delirio de Harrison que sacó un disco entero con música electrónica hecha con sintetizadores onda duro, nada de melodías y le agregaba chiches electrónicos, y lo sacaron, yo siempre tuve la curiosidad de saber qué corno había hecho George Harrison con eso, entonces a fin de año que el Palacio de la Música nos regalaba dos o tres discos, elegí ése de Harrison. El propio tipo del Palacio de la Música me dijo que ese disco es una porquería.No le vendieron ese disco a nadie, obviamente, los que lo elegían cuando los probaban en aquellas cabinas que tenía el Palacio de la Música se querían morir.

**¿De Arteaga siempre fue el dueño de AS o eran un colectivo al principio?**

Creo que no, a lo mejor parte de la separación de esta gente fue también por ese motivo, porque Arteaga en realidad vino de una familia con mucha guita. El padre y la madre de él vivían en el hotel Victoria Plaza. El padre había sido embajador uruguayo en Bruselas donde nació Arteaga y él era fanático de la ciudad de Bruselas, dos por tres se mandaba a mudar y se iba para allá, le encantaba Bruselas, pasó la infancia ahí. Bueno y las malas lenguas decían que el padre estaba en negocios medios extraños, pero que nunca se pudo comprobar. Pero me acuerdo que le imprimimos una vez al viejo Arteaga, al padre, cuando yo entré que todavía vivía, y que tomaba tanta medicación que había que imprimirle unos papeles con la medicación por día y por hora. Pero no vivieron mucho, fallecieron a los pocos años que yo entré a la imprenta porque eran personas muy grandes.

**¿Cuáles eran las referencias estéticas? ¿De dónde las consumían?**

Y teníamos las Graphis Annual para mirar, no para copiar, sino para tener referencias. La revista Graphis era una revista suiza mensual, pero además editaban todos los años la Graphis Annual que era un libro enorme que traía diseñadores y ejemplos de todos los rubros, diseño editorial, logotipos, hasta habían agregado después los diseños en video, en fotos fijas pero vos veías ahí lo que estaba de moda, lo que se usaba en el mundo desarrollado y de alguna manera nos manteníamos informados a través de eso, no había otra manera. Cuando la imprenta AS empieza a trabajar en la década del 50, el diseño gráfico uruguayo era un atraso. Parecían cosas art decó, se hacía art decó todavía en los

años 50, en los afiches y sobre todo en las cosas oficiales. Hay cosas que las ves y pensás ¿esto de qué año es?, ¿1910? y no, son de 1948. Los catálogos del Salón Nacional se hacían sin fotos, eran listados de las obras con un texto introductorio, un librito chiquito con una tapa blanca y con una línea roja todo alrededor, parecía una cosa del siglo XIX, no del siglo XX. Arteaga y esta gente llevaron al diseño gráfico al presente, a una cosa del momento actual, seguro que le debe haber costado conseguir clientes. Por eso trabajaban más que nada con la parte cultural, hacían los programas de cine club y afiches de teatro.

**Aparte de la *Graphis*, ¿recordas alguna otra publicación?**
Las revistas que había eran la *Graphis* de Suiza y la alemana *Gebrauchsgraphik*, actual *Novum*. En la *Gebrauchsgraphik* salió un artículo de la imprenta. Además, también salió en un libro que editó Graphis, que se llamaba *Who is who in Graphic Art*. Ahí también se menciona la imprenta.

**¿Cómo llegaron a salir en esas publicaciones?**
Porque ya conocían la imprenta, ya se habían publicado cosas de Barnes y de Sábat en la Graphis annual. Se la conocía más en el exterior que acá. Incluso a mí también me publicaron en Graphis en el año 78, aparecen dos trabajos míos. Una tapa de disco de un grupo que se llama Los Mensajeros, grupo folklórico y una literatura médica que hice para el laboratorio Ciba-Geigy para un medicamento que se llamaba Trasicor, un medicamento para el corazón.

A partir de ahí hice varios trabajos. Hice también el logotipo para un simposio de psiquiatría (img. 3) que estaba metido Ciba-Geigy como patrocinador. Es un laberinto cuadrado. Un laberinto de verdad, porque tienes que seguir un trayecto y vas a parar a la cabeza de un per- sonaje que estaba paradito en el medio. Con ese logo me divertí pila. Pensé que no lo iban a querer pero les gustó. Y todo dibujado a tinta china, rapidograph, regla y compás, así hacía todo. Había que llenar la tinta china y yo tenía varios rapidograph porque trabajar con pincel era complicado porque se podía salir. Entonces o le hacía un borde para ir rellenando y después en el medio si le pasaba un pincel y si no, bueno con un rapidograph este de lo más gordos le daba con eso para rellenar.

**¿En ese caso qué es lo que mandabas a imprimir?**
Se hacía un dibujo en blanco y negro, por ejemplo en la literatura médica, suponiendo que era un tríptico, entonces yo hacía 2 cartulinas blancas, una del frente y otra el dorso, pegaba los textos de foto composición, ellos me mandaban el texto impreso en máquina de escribir, yo llevaba eso a Cromograf ahí lo pasaban a fotocomposición y me entregaban la tira, el rollito junto con los dibujos míos. Si era un dibujo lineal, blanco y negro, se hacía un fotolito, que precisamente que se llamaban fotolito, que era un impreso en papel fotográfico tomado del dibujo que yo hacía y lo pegaba en el proceso, sino, si era una foto color, algo más complicado, se hacía un ventana, se pegaba un papel rojo y eso marcaba donde iba la foto en la película para la fotomecánica. Yo les decía dónde iba la foto tal o la transparencia, de 6x6 o una diapositiva más chiquita, todo eso iba aparte, y yo marcaba nada más que el lugar, era muy engorroso.

**Pensando en esto que comentaste de ese cambio en el diseño de los 50 que proponía AS ¿supiste cómo fue recibido por los clientes? ¿Qué repercusiones tuvo?**
Yo en esa época era un niño, no sé, pero imagino que por eso los clientes de ellos al principio no eran empresas comerciales sino bien la parte cultural, que siempre son más permeables a la innovación y a todo eso. Pero así y todo había un viejo logotipo de Barnes que era de la agencia de viajes Buemes (img. 4), que lo cambiaron por una porquería no hace mucho. Yo los tenía en Facebook y les mandé un mensaje consultándoles el motivo del cambio del logo y me contestaron que era antiguo y lo modernizaron. Les pregunté si sabían quién les había hecho el logo original y no tenían idea, les tuve que hacer toda la historia. Ese logo tendrían que haberlo mantenido, o capaz que la letra que decía Buemes podés cambiarla por otra, pero era una tipografía Bold, extra bold e inclinada y la puntita de la "s" parecía el pico de un ave y tenía un triángulo rojo arriba y otro negro abajo que eran como las alas y el Buemes era como el cuerpo de un ave. Estaba bárbaro el logotipo. Para la época

era realmente muy moderno y era un clásico. Pero acá esas cosas no importan. Siempre se ponía el ejemplo del logo de Pelikan, la tinta china, y de cómo lo fueron variando sin que nadie se diera cuenta. Si ves el primer logo de Pelikan y el último y no tienen nada que ver pero lo fueron llevando de una manera que fue, digamos, como se debe hacer si queres modernizarlo. Sino te haces un logo todo nuevo, no mantenes más el pájaro ese y se hace otra cosa, pero ellos quisieron mantener eso del pájaro solo que lo estropearon. Es muy difícil hacerles entender a los clientes algunas cosas.

**¿Cuál era el vínculo con los clientes en la imprenta?**
Mira los clientes que teníamos en ese momento eran el Palacio de la Música y Sondor principalmente. Después estaba el sello Clave, pero Clave trabajaba con la competencia, que era la imprenta García. Este sello hacía los discos, y Sondor también, por lo menos de cartulina, con un pliegue para unir la tapa y la contratapa, con un cartón medio berreta y no estaban plastificadas pero a veces eran a cuatro tintas. El que era más amarrete era el Palacio de la Música, pero era el que tenía más edición de discos, tanto que ni ellos mismos sabían lo que editaban. Entonces Palacio de la Música trabajaba exclusivamente con AS y Sondor y Clave a veces trabajaban con nosotros y a veces trabajaban con otras imprentas.

**¿La imprenta García era competencia también a nivel de diseño?**
No, para nada. Se imprimía pero no se diseñaba.

**¿En AS se imprimían solo las cosas que se diseñaban ahí?**
No, la mayoría de las tapas de discos ya venían del exterior. Se adaptaban empobreciéndolas para que fuera más barato y cuando no venían las tapas las diseñábamos nosotros. Pero después se hicieron otras cosas, llegó un momento que hasta se hicieron cajas para electrodomésticos y tarros de pintura. Yo llegué a hacer el Incamur de Inca, que era una especie de casita con techo. Quedaba muy bien, Arteaga decía que teníamos que pensar en como se muestran los tarros en la pinturería, quería que generarán un ritmo, como un afiche. Pero bueno, eso lo entendieron hasta cierto punto los dueños de las empresas porque ves los tarros de Inca ahora y no tiene nada que ver con nada.

**¿Qué piezas diseñaste en AS?**
Además de tapas de discos hice catálogos de arte, algo de packaging, muy poquito pero hice, y después algunos logos que nos pedían. Estando en la imprenta AS hice el logo de un estudio de arquitectura que se llamaba Favaro (img. 5), que no sé si existe ahora y si existe seguro que no lo está usando. Pero fue a pedido del arquitecto que tuviera un nido de hornero. Me parecía que un nido de hornero iba a parecer una cosa como de escuela que de un estudio de arquitectura, pero al final tanto le fui sacando y sacando que llegué a la esencia del nido de hornero y quedó bárbaro. La verdad es que todavía me sigue gustando.

**¿El logo de Sondor también lo hiciste vos?**
El de Sondor lo hice yo también (img. 6). El primer sello

**3.** Logo. *Congreso Psiquiatría*. Ca.1970.

**4.** Logo. Agencia de viajes Buemes. Ca.1960

**5.** Logo. *Estudio de arquitectura Favaro*. 1974.

**6.** Logo. *Sello discográfico Sondor*. Ca.1974.

que tenía Sondor cuando llegué a la imprenta era la palabra Sondor, escrita con una letra redondita que parecía una cosa más para una marca de crema para la cara que un sello discográfico. Y un día no sé cómo se gestó eso, si fue a pedido de ellos o fui yo que les dije que su sello era horrible si no querían que les hiciera un logotipo nuevo, creo que fue más así.

**¿Eso fue dentro de AS también? ¿te acordas más o menos de la época?**

Fue antes de que se fuera Palleiro me parece, debe haber sido el 74 por ahí.

**¿Cuándo empezaron con los sellos postales?**

Eso fue fuera de la imprenta. Fueron a principios de los 80, porque se había formado una comisión que quería renovar un poco el estilo de los sellos en vez de dárselos todos a Medina, que era el que los hacía siempre. El viejo Medina, esto fue bajo dictadura, increíblemente, no sé cómo convencieron a otro general que estaba metido ahí adentro de que había que renovar los sellos. Entonces empezamos un grupo, porque eran concursos siempre entre los mismos, a veces se agregaba alguien más pero éramos Casterán, Pezzino, Medina que estaba también, Battegazzore y no me acuerdo quién más. Creo que éramos esos pero había alguno más que no me acuerdo del nombre.

Entonces nos daban los temas y a veces éramos varios que hacíamos el mismo tema y después ellos elegían los que les gustaban más. Y ahí teníamos problemas con los filatelistas porque ellos odiaban los sellos que nosotros hacíamos ya que no les servía para integrar a varias colecciones.

Los sellos a veces tienen varios elementos que los hacen pertenecer a distintas colecciones, pueden ser la foto de un personaje, lo que el personaje hizo más un paisaje atrás, porque está el que colecciona personajes y el que colecciona objetos inventados y el que colecciona vitral de iglesias. Entonces si haces un sello de navidad, tenés que ponerle un vitral de alguna iglesia famosa y así el coleccionista se queda contento. Yo lo primero que hago es meter un Papá Noel (img. 7) y me preguntaron qué tenía que ver con la navidad uruguaya y yo les respondí que me dijeran qué es la navidad uruguaya, qué imagen propia tiene y la pongo. Claro, no tenemos ninguna, si hubiera un arbolito de navidad tampoco lo sería, si ponías a la Virgen María el estado es laico, bueno entonces no saquen un sello de navidad, yo que culpa tengo. Entonces yo voy y meto a Papá Noel con las patas abiertas y eso fue un lío. Se fueron a quejar todos los filatelistas. Creo que llegué a hablar con uno y le dije que ahora van a tener que hacer una colección de Álvarez Cozzi.

**A nivel de técnicas ¿Cuál era tu favorita?**

En esa época dibujaba más que nada con Rapidograph, en blanco y negro, y después el color se aplicaba por separación de colores. Hice alguna cosa sobre chapa, algunas tapas. Creo que la segunda tapa de disco que hice tiene una parte que está hecha toda así, como con un grabado redondito, era una pareja bailando tango, Milonga Brava (img. 8) se llamaba el disco, que después lo rescaté porque yo perdí

**7.** Sello postal. *Navidad*. 1976.

**8.** Tapa de vinilo. *Milonga brava*. 1970.

mucha cantidad, no tengo todo el material, tengo pocas cosas y había cosas que también uno hacía que no eran dignas de guardar. Vamos a decir la verdad, tampoco todo era tapa de Graphis. La mayoría del trabajo eran cosas que uno hacía porque había que hacerlas. Me acuerdo que una vez hice una cosa que no me gustaba nada y la clienta me consultó si no lo iba a firmar, le dije que en AS me enseñaron que no se firmaba nada, se ponía AS solamente.

**¿En AS no se podía firmar?**
No, y eso porque Arteaga decía que dibujaba con las manos de nosotros, entonces no querían darnos a nosotros publicidad. Pero no era mal tipo yo aprendí con él.

**¿De qué manera aprendieron ustedes? ¿era a través de críticas de los trabajos o tenían algún otro proceso?**
Sí, por ejemplo, hacíamos una tapa y la colgábamos para opinar entre todos, Pezzino, Arteaga, Palleiro y yo, aunque todo mundo pasaba y decían algo, a Lucía Goires le gustaba todo lo que hacíamos, pero el gerente era de terror.

**¿Ubicas a Cecilia García de la imprenta AS?**
Debe haber estado después que yo me fui, no me suena. Lo que pasa es que arriba Arteaga tenía la oficina de él porque él manejaba una estancia que le había quedado de los padres, entonces todas las cosas de la estancia las manejaba arriba, tenía inclusive un teletipo. Me acuerdo que era una máquina grande, como tres veces ese escritorio, traía un teclado, y pasaba una cinta perforada que a través del teléfono mandaba el mensaje y lo recibía otra máquina en otro lugar. Era como ciencia ficción, y lo tenía ahí en la oficina, era algo que solamente lo tenían los organismos oficiales.

Me acuerdo que una vez yo había mandado una película que había hecho con unos bailarines y la habíamos mandado a París, porque la que nos invitó vivía en París y pensábamos que era a la dirección de ella a la que teníamos que mandar la película y era a Suecia, Estocolmo. Y la película llega y queda trancada en el aeropuerto. Y este bailarín Claudio dijo que tenía una amiga en París que nos podía ayudar, pero había que llamarla por teléfono a larga distancia o la otra opción era con el teletipo de Arteaga. Cuando lo empezábamos a pasar no podíamos creer que lo estuviera recibiendo al mismo tiempo. Y logramos que la película llegará a Estocolmo. Hoy en día usas el WhatsApp y ya está.

**¿Qué tan reconocido te parece que es el trabajo de la imprenta AS por parte de la comunidad de diseño hoy?**
Mirá, yo no sé, hubo una época que como que se olvidó todo el mundo, es lo que noté, pero ahora hay una generación de gente más joven que descubrieron que había un trabajo de diseño gráfico que se hacía antes del diseño gráfico digamos así como cosa institucionalizada y por eso están en esas páginas de gente que se preocupó, encontró y que averiguó. Tal vez lo que estaría haciendo falta ahora claro, fallecido Arteaga, reunir material es más difícil.

Una vez me acuerdo que le dije a Kalemberg, todavía era director del museo, que habría que hacer una muestra de diseño gráfico uruguayo, a lo que me contestó que si yo la organizaba no tenía problema. Claro, organizar eso lleva años y ¿con qué plata? el trabajo de investigación son horas que hay que dedicar además de conseguir los impresos. Hay gente que está viva todavía y que hay material, pero de historia del diseño gráfico tenés que rescatar material que puede estar en otros museos. Aquellos viejos afiches del carnaval de 1910, porque es todo, si haces diseño gráfico hasta el primer diario que sacaron, la Estrella del Sur que era de los ingleses, tendría que estar. Entonces habría que acotarlo, de repente decir bueno, no de todo, hacer una de ilustradores y por ahí ya bajas o de la fotografía o el diseño más contemporáneo poner una fecha a partir de tal año. Algo se hizo en el museo porque Fuentes hizo de Pezzino. La mía no la puede hacer porque yo soy funcionario del museo y yo no puedo exponer en el museo de forma individual, en una colectiva sí y de hecho he expuesto cosas en el museo en forma colectiva, con otra gente y no hay problema, pero dedicar una exposición a mí no, queda mal, no me puedopresentar a los fondos concursables ni nada de eso.

**¿En qué notás que hay una generación que vio algo en el diseño antes de que fuera diseño?**

Hay alguna gente joven que están redescubriendo el trabajo más simple. En la ilustración inclusive, los colores planos, las formas que parece que fueran recortadas en papel.
He notado eso. Inclusive hay una chica que hace murales CeciRo que hace cosas muy coloridas que no son como otros muralistas que lo que hacen es una versión, digamos, que no llega a ser hiperrealista pero es lo que buscan, o la cosa más pop y el tipo de las letras y las cosas así. Y hay otro chico también uno de los que tiene la página que recolecta los trabajos de diseño, Martín Azambuja, que también hace cosas muy lindas y están de alguna manera relacionadas con las cosas de la época de los 50 y los 60. Sobre todo con los dibujos de Pieri. Bueno Pieri es un un olvidado, yo no sé si hay material de Pieri. Lo que sí que hay de Barnes porque hay hijos que tienen material y creo hay una idea de hacer una muestra sobre él.

**Si, de Pieri nos a costado conseguir información**

Si lo único que se consigue es el del muñequito aquel del librito de bolsillo.

**Bueno también de Loureiro se nos ha dificultado.**

Si porque Loureiro como que no tiene una cosa que lo identifique. Más que nada yo lo conocí a Loureiro cuando estaba en Artegraf, pero no recuerdo haber visto cosas de él que diga esto es de Loureiro, porque hubo un momento en la imprenta en que también se mimetizan entre ellos un poco. Hay tapas que vos las miras y pensás: ¿esto lo habrá hecho Sábat, Barnes o Pezzino? Como que no te das cuenta. Cuando es una caricatura o un retrato ya sabes que lo hizo Sábat, pero si es un monito, puede ser de Pieri, puede ser de Loureiro o de Barnes.

La tapa ésta de Milonga Brava (img. 8), cuando la sube Bendersky en la web había quedado como un trabajo de Barnes. Era mio, pero claro, como todos dicen AS no sabía. Enseguida lo arregló. Un honor que me digan que se parece a Barnes porque Barnes tenía mucho talento, sin duda.

**Hablando de las personas con las que trabajaste en AS: ¿cómo las definirías? ¿Cómo era tu relación con ellas?**

Y bien, cuando yo entré era un nene. Yo sabía algo de lo que era Pezzino a través de mi tío, ya saber que había sido alumno del taller Torres lo ubica. Después vi trabajos de él y me acuerdo que una vez fui a la casa y Pezzino me mostró una cantidad de obras que tenía fuera del taller y que ahora se pueden ver en el museo de artes visuales, no hace mucho inclusive él tenía unas cosas hechas como pintura zen. Y en el caso de Palleiro, es un tipo muy particular. Palleiro dice que yo soy un mentiroso, porque cuando me dan la primera tapa de disco para diseñar, un disco de música brasilera el cual no escuché, sabía que era bossa nova y me hacía una idea más o menos por las letras de las canciones, pero no quería hacer nada figurativo, quería hacer algo que fuese abstracto y que diera esa cosa brasilera del colorido. Entonces armé una cosa geométrica con unas rayas y rombos, y me acuerdo que Palleiro, tenía un tic, tiene un tic nervioso que cuando te habla mueve los ojos para un lado y para el otro y mueve un poco en la cabeza, y yo de reojo veía que me miraba y me miraba y me dice:

—¿Vos mediste eso?

—¿Cómo? ¿medir qué? —le respondí yo.

—Fíjate vos, esta línea que trazaste acá y muere acá tiene que estar en la áurea de ésta.

—No sé —yo ya había terminado— medila vos. —Y comenzó a medir y sacar cuenta.

—No puede ser

—¿Lo que no puede ser?

—Está en áurea. Y a ver esta parte y esta de acá…acá le erraste.

—¿Por cuanto?

—Por un milímetro. —Estaba todo en áurea y de ahí que me empezó a decir mentiroso. Yo le decía que no soy mentiroso, si me dedico al arte tengo que darme cuenta si estoy haciendo algo que no está en equilibrio, lo tengo que tener innato. Me acuerdo del disco de *Las tres pulguitas*. Estuvo como un mes con ese disco y estaba detrás Pezzino y le decía:

—Carlos, por favor, termina de una vez esa tapa hay que imprimirla. —Y no tenía la calculadora, entonces tenía la

hoja que dibujaba y al lado una hoja llena de cuentas. Parecía que estaba haciendo un puente no una tapa de disco. Y las tres pulguitas nunca estaban terminadas, nunca estaba conforme, eran dos pulgas abajo y una arriba, me acuerdo y eran como medialunas con patas. Nunca me voy a olvidar. Cuando hizo la muestra acá yo le decía que tendría que poner la tapa y la hoja con las cuentas y el me respondió:
—¡Vos sos un mentiroso, no medís nada!

**Y nos comentaste que Pezzino era como director de arte**
Si, más que en la parte estética opinaba digamos, en la parte de contenido por ejemplo me decía cosas cuando le estaba errando con el estilo. Por ejemplo un disco de música clásica que yo no conocía, tuve que hacer "La danza del fuego", que estaba metida dentro de un disco con otras obras de Ravel. Estaba el bolero, "La danza del fuego" y otras cosas más y yo agarré para cualquier lado, entonces venía Pezzino y me decía que no iba por ahí que la gente que compraba estos discos era más tradicional y no lo iban a entender. Por ese lado si le hacía caso porque evidentemente yo era más inconsciente de eso en esa época. Quería hacer lo que yo quería, pero no era lo que el cliente precisaba. Ahí es donde te das cuenta de que el diseño gráfico tiene que ver con el arte en la forma, pero no en el contenido, porque es un arte aplicado. Es una cosa que no es lo que vos querés hacer.

**¿Tenían una metodología de trabajo estipulada?**
Los trabajos cuando llegaban los repartía Pezzino. Esto lo hace Palleiro esto lo haces vos. Palleiro que ya estaba cuando llegué era el que se llevaba los mejores trabajos. A mi me daban los discos infantiles, a pesar de Las tres pulguitas que tuvo que hacer Palleiro. Yo hice casi siempre discos infantiles, no hace mucho me encuentro en la feria Tristán Narvaja con uno de esos discos infantiles. Y digo esto mío, qué horrible, no lo compré, no me dio ni para comprarlo. Digo, más vale olvidar. Es horrible, horrible. La cara de un payaso que no se que me dio por hacer un payaso porque yo odio los payasos. Después, ya te digo, se trabajaba la información del disco, pero no escuchábamos la música y no había internet que vos dijeras a ver quién es tal. No nos mandaban el disco. Por ejemplo: el grupo se llama The Eagles, son norteamericanos y eso es todo lo que sabía yo. Y Pezzino les tiraba alguna línea como esto sí y esto no Claro, este no es para Palleiro, es comunista, no es muy amigo de los yankis, vamos a darselo a Fernado que es más joven, a pesar de que Palleiro es fanático de los Beatles, yo creo que su máxima ambición sería haberle hecho la tapa a los Beatles. Arteaga también sabía qué puntos calzaban cada uno, aunque a veces se la jugaba cómo cuando me dio ese catálogo del museo que era de Raúl Duffy, un pintor francés que se hizo en la muestra del museo. Ahora miro el catálogo y me doy cuenta de que tiene algunas cosas que no hubiera usado, como la tipografía y los márgenes, yo le dejaba poco espacio, un centímetro alrededor y un centímetro y medio abajo y arriba. Pero es poco, queda como ahogada la letra hay que dejarle más, pero eso lo vas aprendiendo. Y así y todo marchó. Funcionó.

**¿Imprenta AS o Equipo AS?**
Yo siempre le llamé imprenta AS y siempre se llamó Imprenta AS. El equipo AS para mí era el original con el que empezaron y que tenían esa vocación, digamos, como un apostolado de la gráfica. Yo también tuve ese pecado de creer que un buen diseño iba a cambiar el mundo. Entonces tenía esas grandes peleas y grandes rabietas cuando no podías hacer lo que querías. Ellos se lo pierden. Eso ya se me pasó hace años. Ahora soy un mercenario.

**Notas**

Las imágenes 1, 5, 6, 7 y 8 se tomaron la web de Gráfica Ilustrada. http://graficailustrada.uy.
La imágen 2 se tomó de la web de Mercado Libre. http://mercadolibre.com.uy
La imágen 3 se tomó de la web de La Patria. http://lapatria.uy.
La imágen 4 se tomó de la web de Kábala diseño. https://www.kabala.com.uy
La imágen 3 y 7 no fueron producidas en AS.

## 5.2.4 Fidel Sclavo

Martes 22 de febrero, 2022

Via e-mail.

**Contanos un poco de vos, ¿De dónde sos?**
**¿Cómo llegaste al Diseño?**
Soy artista plástico y diseñador. Realizo ambas actividades con igual interés y entusiasmo, equilibrando una cosa con otra, sacando agua de un pozo hacia otro y oxigenando mi cerebro en ese cambio cada vez, donde ambas actividades se retroalimentan. Por lo general, destino las mañanas al diseño y las tardes a la pintura.

Nací en Tacuarembó en 1960, estudié en Montevideo y luego en la School of Visual Arts de New York, con Milton Glaser, de quien soy discípulo.

Llegué al diseño por la música, en realidad, pues me pasaba horas mirando las tapas de los discos de rock, folk y jazz de los años 60. Esa fue mi puerta de entrada, y mis primeros trabajos fueron también (lo siguen siendo) como diseñador de carátulas de discos para el sello Ayuí/Tacuabé, en Montevideo a principios de los años 80. De ahí en adelante ha sido todo un recorrido, fundamentalmente centrado en afiches culturales y portadas de libros y discos para Uruguay, Argentina, México, Brasil, Alemania, España y Estados Unidos, fundamentalmente.

**¿Cómo describirías a la Imprenta As?**
Como el primer estudio de diseño uruguayo, aunque no se llamara como tal, funcionaba así, de esa manera. Un grupo de talentos donde se repartían las tareas, según lo que mejor hacía cada uno. Y también ha sido la base de la imaginería que luego terminó formando cierta identidad de diseño uruguayo a partir de allí.

**¿Conociste a alguno de sus integrantes?**
Fui muy amigo de Menchi Sábat cuando me mudé a Buenos Aires, hace ya 17 años, y nos veíamos semanalmente. También conocí bastante a De Arteaga, su director, una persona muy agradable, de otra época, y admirador del talento cuando lo veía. Y trabajé junto a Pieri, en los años 80, en el semanario Jaque.

**¿Te acordás de cómo se dió el encargo de la curaduría y el catálogo de la muestra homenaje a la imprenta AS?**
La verdad, no lo recuerdo con precisión. Me lo encargaron, eso sí puedo recordar, en el sentido que no surgió de mí la idea. No me acuerdo ahora si el pedido vino por parte de quien dirigía el Subte en ese momento, o bien de parte de Arteaga, o incluso el propio Sábat.

**¿Quienes participaron en su ejecución?**
Alguien que participó activamente fue Coriún Aharonián -que no tenía que ver con la imprenta, claro- pero como buen coleccionista y archivista, era quien tenía casi todas las piezas en su casa, debidamente guardadas, pues muchos años atrás solía visitar la imprenta cada semana y siempre se llevaba algún ejemplar de lo que estaban haciendo en el momento. Su aporte fue decisivo, pues ni siquiera De Arteaga tenía demasiado material disponible, pero sí lo tenía Coriún. O sea que en la ejecución participé junto a Coriún, Sábat y De Arteaga.

**¿A qué responde la selección de piezas?**
Fundamentalmente respondía a lo que pudimos encontrar, ya que la mayor parte no había sido conservado o era muy difícil o imposible de rastrear. Pero quedaron muy pocas cosas afuera, de todo lo que hizo la imprenta de calidad, en cuanto a diseño. Lógicamente, sí quedaron fuera algunos trabajos que no revestían mayor calidad gráfica que la función requerida en el momento y luego quedaron viejas.

**¿Cuáles son las piezas que más recuerdas de esta muestra y por qué?**
Acaso la que refleje con mayor economía de recursos y precisión sea el afiche de Gigi (img.1), que elegí como portada del catálogo, hecho por Sábat. Pero no hay alguna pieza en particular, sino que en todas ellas se da el resultado perfecto de esa conjunción entre la ilustración y el diseño, que daba paso a un afiche perfecto, con esa combinación entre

comunicación, calidad gráfica, humor, sensibilidad y ese toque extra, intangible, que es lo que los hacía diferente, con cierto toque de poesía, en algunos casos.

**¿Cómo fue el proceso para la realización del catálogo?**
Llevó un tiempo recolectar el material, y luego -cada tanto- una vez que ya casi daba por terminado el catálogo, aparecía una pieza nueva que valía la pena incluir, entonces se corría todo, pues a veces era importante que fuera en determinado lugar y no en otro, por lo cual cambiaban las páginas y su estructura. Situación que pasó bastante más de una vez. Pero lejos que eso fuera una contrariedad, siempre era un motivo de alegría, que convertía en mejor al catálogo y la exposición.

**¿Consideras que la Imprenta As influyó en tu estilo como diseñador?**
Creo que cualquier diseñador uruguayo está influido por la imprenta As -aun sin saberlo- pues forma parte de nuestra identidad visual, de las cosas que vimos aun desconociendo que eran de ellos, que venían de allí. O que habían salido de allí, mejor dicho, pues a su vez venían influenciadas por los afiches polacos de la época. Dado que siempre, históricamente, hay un hilo que suele venir de otra parte. Es una carrera de postas, donde se retoma algo que otro hizo antes, lo tomas como influencia y lo transformas en otra cosa nueva, que a su vez generará una nueva forma expresiva en algún momento futuro.

**¿Qué tan reconocido crees que es el aporte de la imprenta As por parte de la comunidad de diseño en Uruguay?. ¿De qué formas contribuiría el conocer más sobre dicha experiencia?**
Quizá sea solamente reconocido por estudiantes o profesionales del diseño. Así con nombre y apellido. Creo que las generaciones más jóvenes han retomado en parte el interés sobre ellos, encontrando piezas en Tristán Narvaja o donde sea, revalorizándolas. Y acaso en parte, algo de ese interés ha venido también como consecuencia de esa exposición que tuve el placer de haber curado y el catálogo que -lamentablemente- se consigue muy poco, pues no se imprimieron demasiados ejemplares. Una forma de contribuir al conocimiento bien podría ser reimprimir ese catálogo, en diferentes formatos. Algo que en otro país, sin duda se haría sin dudarlo, más allá que sea un éxito comercial o no. Debemos tener orgullo de ese patrimonio cultural, y a menudo no es ahí donde se pone la atención. Queda todo por el camino, poniendo la importancia en otras cosas mucho más banales, pero pretendidamente populares o exitosas.

**¿Equipo As o Imprenta As?**
El nombre es Imprenta As, y todo con minúscula, además. Por más que funcionara como un estudio. Pero es un estudio que se llamaba así: imprenta as.

**1.** Afiche para el teatro Circular. *Gigi. 1960*. Imágen 1extraida de la web de La Patria. http://lapatria.uy.

## 5.2.5 Gustavo Wojciechowski

Viernes 14 de mayo, 2021

Editorial Yaugurú

**Contanos un poco de vos, ¿Cómo llegaste al Diseño?**
Empecé a trabajar en el año 78 ó 79 en una imprenta que se llamaba CBA de Antonio Dabezies, el director que generó Guambia, El dedo y todas esas cosas, y tenía una máquina que era imposible registrar nada y los rodillos eran como choclos.

Antonio además hizo unas revistas que eran muy lindas que ustedes no deben de conocer que eran la revista A y la revista B (img. 1 y 2) que venían con un disco, que en su momento cuando llegó a Uruguay era tecnología de punta que nadie sabía cómo se hacía. Entonces acá venía este disco, grabado específicamente para la revista. Tengamos en cuenta que estábamos en plena dictadura y casi no había discos, se editaba un disco cada tanto y eso se mandó grabar específicamente para la revista.

La carátula es de Horacio Campodonico, un diseñador bien interesante, y lo que tenía era fotografía, cuentos, poemas, ilustraciones, plena dictadura en medio del silencio más atroz. Y en el caso de la B la carátula de Washington Algaré y se repite el mismo esquema donde hay poemas, fotos, estas cosas además eran a regla y plantilla de círculo.

**1.** Revista. *A*. Antonio Dabezies. 1979.

**2.** Revista. *B*. Antonio Dabezies. 1980.

**¿Y tenes idea de como se imprimió la tipografía?**
Eso era la Composer, una máquina de escribir eléctrica que era una cosa grandota con monoelementos que eran unas bolitas que tenían grabado cada una de las letras y funcionaba como una máquina de escribir. Cuando tecleabas la bolita giraba y golpeaba la letra igual que una máquina de escribir y luego venía el recorte y pegue de la galera tipográfica.

Los títulos se hacían en una tituléra que era una rueda con todas las letras que cuando la girabas pasaba una cinta con papel autoadhesivo que al golpearla quedaba grabada la letra, tenía solo dos tipografías y no tenía ni tildes ni la virgulilla de la letra ñ.

En CBA trabajé en la impresora, en la guillotina, en encuadernado y en diseño de armado de originales. Ahí yo cometí varias burradas, pero una que tengo presente es "feliz ano nuevo" que después le dibuje la virgulilla pero en la segunda tinta pero no coincidía mucho con la "n".

Está revista fue muy linda y muy buena en su momento porque no había mucha cosa y dió a conocer un montón de artistas de todo tipo.

**¿Cuál era el objetivo de la revista?**
Mostrar artistas, que obviamente se vendió y se vendió muy bien, porque Antonio tenía una capacidad muy buena para pegarle económicamente a las cosas. Este proyecto le funcionó a nivel económico pero él lo hizo por una cuestión casi militante.

Yo me hice amigote de Antonio, lo conocí en el año 78 por esta revista. Me convocó para publicar poemas o ilustraciones porque él conoció una canción que yo había hecho el texto *Uno (que se crió acá)* que canta Abel García y bueno, en ese momento yo, como todos, cuando te invitaban a algo dudabas, empecé a preguntarme y éste de dónde viene, quién es, como es, no será un "tira" infiltrado, tenía que empezar a averiguar porque eran momentos muy complejos. Finalmente lo conocí y me di cuenta de que no había ningún

peligro, al contrario, lo que estaba haciendo era una tarea casi militante de difundir cosas en un momento en el que no habían canales. Casi no había editoriales, se editaban muy pocos discos, casi no había exposiciones, no había casi nada. Eran momentos muy oscuros, cuando nos conocimos y ahí fue cuando comencé a trabajar en la imprenta.

Otra cosa que hacía Antonio, fuera de hora, en ciudad vieja en el 78, en calle Juan Carlos Obes y 25 de mayo a una cuadra de lo que se conocía como el bajo, el bajo bajo, después de las doce cada tanto convocaba a un intelectual para hacer un encuentro, tomar unos vinos y conversar. Cosa que estaba totalmente prohibida. No se podían hacer reuniones, éramos cuatro o cinco más un invitado, ese invitado podía ser Coriún Aharonián, Washington Benavides, Washington Carrasco, Jorge Arbeleche, entre otros poetas músicos intelectuales de los poquitos que andaban en la vuelta y la idea era un encuentro donde se mostraran cosas, poder conversar, intercambiar ideas de la poesía, la cultura, la dictadura, eran encuentros fraternos .

Antonio también fue diseñador de *Opción* una revista del PDC que se armaba por completo los días domingos. Después del almuerzo íbamos a la imprenta, éramos Antonio, que era el jefe y después estábamos Mariana Echevarne y yo los otros dos diseñadores. Eramos nosotros tres quienes armábamos la revista en esa tarde.

Empezábamos de repente a las tres de la tarde y hasta que Antonio no se llevaba los originales a Polo no terminábamos. Eran la una o las dos de la mañana y se terminaba si o si. Esa revista fue censurada, no fue cerrada, fue censurada, clausurada por uno, dos o tres meses, no recuerdo cuánto exactamente. Antonio para que sus dibujantes no perdieran trabajo inventó *El dedo*, surge así, después cuando clausuran El dedo inventó *Guambia*. Obviamente esos proyectos rindieron económicamente, él siempre tenía ese ojo de puntería fortuito pero que a la vez también siempre tuvo un origen que era bastante humano o militante y que era una oposición a la dictadura.

También hizo varios espectáculos en Palacio Peñarol, eran espectáculos de canto popular, y eran los primeros espectáculos que se hicieron que tenían escenografía, que la hice yo siendo empleado de Antonio. Era algo muy simple, echo en una especie de cartón espuma y eran unas guitarras con unos trastes y los trastes se transformaban en una cara tipo *Guernica*, pero tenía mucho impacto porque hasta entonces nunca hubo escenografía en los recitales de canto popular.

**¿Entonces así arrancó tu amistad con Antonio?**
Claro, esos fueron mis primeros trabajos de diseño que eran metedura de pata total y así aprendí como dice Fontana Rosa "mi escuela es la calle por eso soy un adoquín".

Por ejemplo, mi primer carátula de vinilo es de Contraviento (img. 3), que hice todo el dibujo a mano, no sabía que podía recortar y pegar ni ampliar y reducir. Yo empezaba a dibujar me equivocaba tiraba y hacia otro. Lo habré hecho diez quince veces, y la última debe haber sido más por cansancio que por resolución. Luego hice la carátula de Cantaliso (img. 4) y ahí lo que hice fue la ilustración y dejé un espacio para la tipografía, que yo no sabía que se llamaba tipografía. De las letras se iba a encargar la imprenta y yo le dije que fuera una letra común, habiendo tantas… en fin ese espacio que yo había dejado arriba quedo abajo y ese "Cantaliso" que yo me imaginaba en una especie de letra Helvética todo minúscula terminó siendo una Bauhaus toda mayúscula, lo que me llevó a querer aprender qué cosa era esto de la tipografía. Empecé a preguntar a averiguar y ahí llegué a alguna solución pero metiendo la pata, para empezar no tenía ni idea que las tipografías tenían nombre, ahí me avivé que en la Letraset lo que estaba arriba era el nombre de la tipografía, no me había dado cuenta y aprendí a hacer algunas trampas porque me costaba mucho la interletra y que me quedarán derechitas lo que hacía era usar distintos tipos y distintos tamaños para generar una cosa visualmente más entretenida disimulando mis carencias, eran mis trampas.

**En esa época ¿conocías a la imprenta As?**
No, todos nacemos ignorantes, yo en esa época no pensa-

ba ser diseñador, pensaba ser dibujante pero cuando hice una de mis primeras exposiciones, olvidable totalmente por supuesto, mandé a imprimir una especie de afiche o dibujo que preguntando mandé a hacer el clisé en la imprenta cuando lo vi salir y eran todos iguales, no había diferencia entre el original y lo impreso, me di cuenta que me gusta mucho más que hacer una exposición, pero no sabía que eso podía llegar a hacer diseño, no tenía ni idea ni la menor idea.

**¿Entonces en su momento nunca llegaste a imprimir nada ni a coincidir con imprenta AS?**
No, no para nada.

**¿Y en Artegraf?**
Con Artegraf he trabajado, he mandado a imprimir cosas y han quedado muy bien. Bolón ya falleció y Carlos Lugli también, era un hombre muy macanudo. Recuerdo que en otro estudio en el que coincidimos con Ana Tiscornia, con Daniel Laizerovitz, Lala Severi, mandamos a hacer un folleto desplegable que tenía una zona de una retícula bastante grande, creo que era del 30 % o del 20% en cian y Carlos Lugli lo pasó a tinta directa por su cuenta.

Era una imprenta que te daba cierta seguridad de que el resultado iba a estar bien, pensemos, ustedes están viviendo en una época bastante buena, cuando yo empecé a diseñar los papeles, las tintas y las impresoras eran muy malas.

**¿Y tú qué vínculo tuviste con los integrantes de As y Artegraf que mencionaste?**
Bueno en Barra Diseño coincidimos con Arteaga. Creamos Barra Diseño porque nosotros habíamos armado la ADG en el local de Jorge de Arteaga, también habíamos implementado que un viernes sí un viernes no, o algo así, nos íbamos al Payaso que era un bar que quedaba en la galería de El País, donde después estuvo Lobizón y en ese entonces era una especie de cafetería bar e íbamos a tomar una cerveza y a conversar. Como éramos todos diseñadores terminábamos hablando de diseño obviamente. Entonces dentro de eso surgió la posibilidad de hacer un equipo de trabajo, que en realidad Jorge de Arteaga tenía su oficina que era un taller muy grande muy costosa y que no la podía costear, entonces medio nos engatusó para conseguir un cliente en El País que era Arte y Diseño, entonces nosotros diseñábamos y con eso se pagaba el alquiler. En un principio estábamos Bebé Prietto, Jorge de Arteaga, Jorge Sayagués, Marcos Larguero y yo. Estuvimos un tiempo, al principio compartíamos todos los gastos como si fuera una empresa donde todos los clientes los volcamos en una cosa, después pasamos a un sistema dónde compartíamos los gastos pero cada uno tenía sus clientes aunque algunos clientes los hacíamos entre dos o tres, siempre de acuerdo a las necesidades del encargo. Por ejemplo, hubo un disco que se hizo para el premio de la Intendencia la canción a Montevideo, que era un CD de una canción sola y yo hice el diseño global y le pedí a Marcos que hiciera el estuche

**3.** Tapa de vinilo. *Contraviento*. 1978.

**4.** Tapa de vinilo. *Cantaliso.*

**5.** Logo. *Taller uruguayo de música popular* (TUMP)

porque lo que venía era una cajita de plástico que era una porquería pero era lo que había y cómo eso se iba a regalar le dije que armemos un estuche especial para meter ahí adentro el disco. Entonces eso lo diseño Marcos, hacíamos cosas de ese tipo, o por ejemplo el logo de el TUMP (img. 5) que marcos hizo el imago y yo la tipografía, pero normalmente cada uno tenía sus clientes y se los atendía como tales. Eso fue aproximadamente de 1993 al 2000. Hubo un momento en el cual nos mudamos, nos separamos Jorge de Artega y armamos un estudio en calle convención y canelones. Ahí estábamos Jorge Sayagués, Marcos y yo que cada uno tenía sus clientes y compartíamos los gastos de insumo de tintas, papel maquinaria que compraramos y esas cosas, también hubo un momento en el cual tanto Marcos cómo Jorge trabajaron más en sus casas que en la oficina, entonces era al santo botón tener una oficina y me mudé para casa también.

**¿Y en ese momento As seguía imprimiendo?**

No, ya cuando estaba Barra Diseño, ya AS no imprimía. Jorge siempre mantuvo el nombre como sigla para tratar de engatusar a algunos clientes y algún trabajo salió firmado como AS y no como Barra diseño. Pero ya no había un grupo ni una imprenta, tenía su oficina y nada más y tercerizaba todo lo que era imprenta.

**¿Qué nos podes contar de la imprenta AS?**

Bueno, de imprenta As no hay nada más que el libro de Imprenta AS, que está mal producido porque eso lo agarró en algún momento Jorge de Arteaga que ya estaba mal, ya estaba viejito, medio perdido y no hizo una buena producción. Tenía los medios ya que tenía un vínculo muy importante con el país cultural donde se fotografió todo pero no desde un punto de vista de una producción bien hecha, por ejemplo se fotografiaron long plays con el nylon que se ve en la toma fotográfica, hay autores que están cambiados. Contó con el apoyo de Sábat en Buenos Aires y de Fiel Sclavo, pero yo creo que Jorge también boicoteó sin darse cuenta un poco todo ese proceso. De todas maneras es lo que hay.

Lo que sé sobre el origen de AS es que Jorge de Arteaga con Guillermo Fernández y alguien más que no recuerdo ahora, viajan a Nueva York y fueron a RCA Victor porque Jorge había hecho un acuerdo con una empresa que alquilaban películas, sobre todo para cumpleaños, y vio una offset de mesa fantástica y el se la trajo y montó una pequeña imprenta para abastecer su empresa que se llamaba Cufe y a la vez también imprimía cosas para el taller Torres García, los afiches de las exposiciones y catálogos que eran desplegables, entre otros.

Jorge de Arteaga era un tipo muy particular, iba al taller de Torres García pero él no pintaba ni dibujaba, nunca se ensuciaba un dedo, nada, siempre de traje y corbata, de repente estabas trabajando pasaba por tu mesa y te decía "correlo un poquito a la izquierda" y vos hacía dos horas que estabas moviendo lo papelitos pero corrías un poquito a la izquierda y se acomodaba todo, así era.

Así, con ese de ojo de Arteaga convoca a varios diseñadores artistas como Antonio Pezzino que también venía de Torres García, él era cordobés pero conoció la teoría de Torres García y vino a estudiar pintura con él, Sábat muy chiquitín, Cholo Loureiro, Carlos Pieri y Ayax Barnes, un genio total.

Esos son los cinco primeros pero no coincidieron en el tiempo. Por lo que yo averigüe cuándo se va Sabat entra Pezzino, también estuvo un poquito Guillermo Fernández pero se fue enseguida, después hubo un momento de quiebre donde Loureiro se desprende de AS y pasa a formar parte del equipo de Artegraf quienes se quedan en el local de cuareim y 18 dónde ahora esta Telúria, la vinería, y donde antes estuvo AS. En ese desprendimiento Artegraf se queda con parte de las máquinas y quedaron Bolón, Soca el maquinista, Loureiro y Carrosino, mientras que AS se traslada al local de plaza Zabala.

Un dato fundamental de AS es que se ahorraban las películas, ustedes saben que en el sistema de impresión en offset teníamos un original papel, película fotográfica, de esa película pasábamos a chapa y de chapa a la imprenta

directamente. Ellos se ahorraban las películas dibujando directamente sobre las chapas, un proceso casi de grabado, se hacía una primer chapa, imprimían y la segunda tinta la hacían a partir de ese impreso donde los registros no debían de ser muy exactos porque estaban trabajando sobre el aire, pero eso también los condicionó a generar un estilo de ilustración, porque las limitantes técnicas te definen un estilo, vos no podés dibujar una cosa perfecta con un lápiz graso de 10 cm, tenés que usar algo más preciso y así sucesivamente, si dibujas con óleo vas a lograr determinadas cosas a si dibujas con determinadas otras, no podés dar una materialidad con acuarela, y eso te condiciona un estilo.

AS fue un estudio de diseño que vendía diseño en forma de papel, porque no imprimían nada que ellos no diseñaran. Jorge de Arteaga era el dueño y era el que conseguía los clientes porque tenía muchos contactos y una tremenda capacidad de negociar y de interactuar con empresas que los otros no tenían. Del resto de los integrantes hay varios que eran específicamente dibujantes, es el caso de Sábat, si bien el trabajó haciendo diseños en realidad era un ilustrador, aunque haga la carátula de un disco era un ilustrador y se le notaba a cuatro kilómetros que era ilustrador más que un diseñador. Barnes también era ilustrador pero de una ductilidad enorme aunque no tocaba la tipografía, el hacia los dibujos y otro que se encargara de las letras, y por los general los que se encargaban de la letra eran Cholo Loureiro que su sobrenombre era Letraset y Antonio Pezzino. Antonio Pezzino marcando tipografía o dibujando las letras, un maestro total, lo que se conoce como "lettering" los hacía Pezzino sobre todo. Por otro lado Carlos Pieri si hacía ambas cosas pero tanto sus ilustraciones como su caligrafía eran de un estilo que entraba en el mundo de lo infantil. Pero ese era un poco el esquema.

Después de ese grupo fueron entrando otros como Carlos Palleiro, que su superior era Pezzino, cuando se va Pezzino porque entra a El País, pero igualmente siempre estuvo vinculado a imprenta AS y a De Artega, entra Álvarez Cozzi con Palleiro de superior. También estuvo Bebé Prieto, Álvaro Armesto dibujante y músico, Washington Algaré y Elbio Arismendi sobre el final pero él me parece que en realidad no estuvo dentro de As sino que hizo trabajos puntuales para Arteaga.

Arteaga había hecho unos mapas de Montevideo y Punta del Este con ilustraciones, que hay en muchas partes del mundo se hacía, era un mapa donde tenías dibujada la iglesia y otras cosas, bueno él hizo dibujitos para eso.

**¿y algunos de los trabajos de los autores que nombraste formaron partes de tus tus primeras referencias?**
Si , de alguna manera sí porque son unos referentes importantes. Cuando empecé a descubrir el diseño había dos referentes fundamentales *Graphis* por un lado, y *Novum* por el otro. Eran como dos bloques bastante fuertes y lo que miraba mucho eran discos, lo que yo quería era hacer carátulas de discos, me copaba con las carátulas de Revolver, The Sandpipers, Santana, que el primer y el segundo disco de Santana a mi me partieron la cabeza. También algunos discos uruguayos, Musicasión 4 ½ con el dibujo de Monteagudo, El Sindykato con el dibujo de Palleiro, que tampoco sabía que eso era de Palleiro, yo consumía discos abiertamente, me interesaba todo ese mundo, y percibía que había una forma de diseñar uruguaya y una internacional, pero no podía identificar qué era lo distinto, o sea, no tienen nada que ver las carátulas de Jimi Hendrix, de LED Zeppelin, Tina Turner, los Beatles, o de los Rolling Stones, con las carátulas que se imprimían acá y que tiene que ver con lo que les comentaba de la imprenta AS, que generó un estilo y una forma de diseñar autóctona y que está bueno ver eso en contraposición, por ejemplo con Añón, que de tan gallego es alemán, decía todos estos dibujan pero yo no soy dibujante, cosa que era mentira, él era dibujante y dibujaba muy bien, pero como él se decía yo no soy dibujante entonces tengo que hacer otra cosa, y empezó a hacer una cosa mucho más rígida como por ejemplo, en los bloques de textos tipográficos, en las carátulas de libros que son perfectos. En la imprenta As no se hacía nada de eso porque eran tremendos dibujantes. Un dibujo de Sábat no necesita más nada, es más, si ponen una tipografía, te dan ganas de sacarla y dejar el dibujo solito y punto.

Bueno Sábat era un tipo muy divertido. En el bolsillo interno de su saco, saco sport, llevaba un fajo de lápices todos distintos, lápices, lapiceras, marcadores que él decía que era para agarrarse desprevenido, para no acostumbrarse a dibujar siempre igual, un maestro total Sabat.

**¿Cuando conociste a Sábat?**
Personalmente lo conocí en el local de Arteaga, porque cuando venía de Buenos Aires siempre lo pasaba a saludar, a conversar y a hacer chistes.

**¿Para vos era imprenta As o equipo As?**
Jorge de Arteaga plantea hacia afuera que era un equipo, una cooperativa, pero internamente él era el dueño y el equipo eran sus empleados. Hubo disputas económicas por eso y después hubo desprendimientos. De todas maneras han generado una marca, una marca que es reconocible como tal y eso está buenísimo, esa forma de diseñar, donde hay mucho riesgo, donde interviene mucha creatividad, porque hay tipos que son muy creativos.

El caso de Ayax Barnes para mí es muy muy capo. Hay un compromiso con Enrique Aguerre para hacer una muestra retrospectiva de Barnes, ya está acordado pero es que con este tema de la pandemia se postergó todo pero si está acordado con Gabriel Barnes, uno de los hijos de él, está toda la obra en Barcelona.

Gabriel me propuso a mí para ser el curador de la muestra, y estoy seguro que tiene que haber mucha obra y muy fantástica. Hay muchos originales y muchos que se están deteriorando porque hay mucho recorte y pegue con pegamentos que se despegan. Pensamos en que haya alguna intervención para niños donde puedan intereactuar dado a que hay muchos trabajos para niños.

Hay cosas como por ejemplo , intervenciones de Ayax Barnes en 18 de julio para el desfile de carnaval y son fantásticos, pero lo único que hay es un registro fotográfico en blanco y negro. Pero si ves cinco, seis, diez trabajos ya te podés imaginar qué pasaba. También hay filmaciones maravillosas de avisos comerciales, un comercial de café que era espectacular, hecha con chauchas y palitos.

Hay anécdotas fantásticas, por ejemplo, Barnes trabajó en Buenos Aires mucho tiempo y viajaba todas las semanas y siempre se llevaba un destornillador, iba siempre al mismo hotel y destornillaba la puerta del ropero que era su tabla de dibujo, es fantástico.

**Como docente utilizaste de forma didáctica alguno de los trabajos de ellos?**
He mostrado trabajo de ellos, he contado trabajo de ellos y siempre intenté llevar a experimentar por esos lados, sobre todo de aprovechar los recursos que tenés, si bien hoy por hoy todo es cuatro tintas, pero qué pasa si tengo que trabajar con una tinta o dos tintas o como puedo aprovechar esa segunda tinta para que parezcan tres mediante superposiciones, etc.

Recuerden que cuando yo empecé a diseñar, no veías el color. El original era blanco y negro, entonces yo hacía un original en negro calcaba y donde iba el rojo ponía acá aplicar retícula al 30% y sabía que me iba a dar un rosadito. A esa reticula la superponía con otra retícula del 30% del negro y entre ese gris y el rosadito te hacias una idea del resultado pero nunca lo veía, se veía después de impreso, entonces se trataba de utilizar esos elementos creativamente y no como una limitante, que de última el diseñador siempre trabaja con limitantes, vos no elegiste al cliente, el cliente te dice que quiere trasmitir buen gusto, elegancia, dinamismo y tradición hay que trabajar con esas limitantes. Limitantes siempre vas a tener ahora esas limitantes las tenés que usar como trampolín o te quedas ahí y no haces nada.

**Qué tan reconocido te parece que es el aporte de imprenta As por parte de la comunidad del diseño uruguayo?**
Depende de las edades. Yo tengo 65 años en mi entorno es bastante reconocido y en gente más veterana también. Después tenes el tipo de gente que investigó o que sintió curiosidad y empezó a buscar. También hay muchas personas que lo desconocen pero eso pasa con cualquier cosa, si

por ejemplo yo te digo afichismo polaco, hay gente que te va a decir fantástico y gente que no lo conoce, además el mundo del diseño es diverso, también tiene que ver con los intereses personales, hay gente que le interesa el packaging y hay gente que le interesa publicidad o lo multimedia y que trabajan más para la web, que le vas a  a venir a hablar del afichismo polaco si se dedican al diseño web y no tienen idea. Hay otros que se terminan dedicando a la tipografía, son más tipógrafos que diseñadores, es muy diverso.

**De qué forma te parece que contribuiría el conocer más la experiencia AS**

Yo creo que un estudiante lo primero que tiene que ser es curioso. Si es curioso va a llegar y llega a imprenta AS o llega a cualquier lado, no importa. Y yo creo que no hay una obligación concreta de saber que era imprenta AS, sus trabajos su trayectoria como religiosamente, no creo que se lo tenga que aprender  necesariamente, porque de repente esas cosas las ves a través de este otros. Por ejemplo, ¿para ser poeta tenés que haber leído Neruda? no, no necesariamente, vos te vas a nutrir de lo que tu boca pueda masticar yo de repente no tengo para masticar Neruda pero puedo masticar Vallejo, entonces tengo Vallejo. En el estudio de la pintura pasa lo mismo, ¿Qué te interesa Leonardo da Vinci o te interesa Monet?

Las clases de pintura de Sabat eran geniales, él te preguntaba:

—¿Cuál es tu ídolo?

—Van Gogh—Le decías

—Bárbaro, cuando vuelvas la semana que viene vas a preparar la pintura como la preparaba Van Gogh, vas a preparar la tela como la preparaba Van Gogh y vas  a tratar de pintar con la iluminación que pintaba Van Gogh. —Eran bárbaras las clases.

## 5.2.6 Horacio Añón

Martes 25 de mayo, 2021
Casa del entrevistado.

**¿Cómo llegaste al diseño? ¿Qué formación tuviste?**
Yo estaba entreverado en las imprentas desde el año 58, más o menos. Aprendí de manera autodidacta. En mi época, la forma de aprender era robar. No había otra: la rapiña. El gallego Nóvoa, un pintor y muralista muy importante que hizo el mural del estadio de Cerro, un día me dijo:
— Mirá, en materia de arte, el robo solamente se justifica si va acompañado de asesinato.

Pero había unos leones que había que competirles, eran tipos que no te animabas, no me animaba a salirles a la cancha digamos. Estaba Barnes, Sábat, Carrozzino.

Carrozzino era un tipo bestial, un talento inconmensurable, lo padecí desde el liceo, desde la escuela. Porque fuimos a la misma escuela aunque había dos años de diferencia. Era de esos tipos que lo miraba hacer las cosas, y agarraba el lápiz, y lo rompía. Chau. Me dedico a otra cosa. Nunca sabías dónde estaba, jamás. Siempre estaba metido en mil cosas, cuando averiguabas, resulta que estaba haciendo una escenografía en El Galpón y lo ibas a buscar y estaba haciendo una carátula en el mostrador de la fotograbadora. Bueno, yo lo vi hacer carátulas en el mostrador. Y además era un buen amigo.

A esos tipos yo tenía que salir a competirles. Eran tipos que realmente imponían mucho respeto.

**¿Reconocidos en esa época?**
¿Ellos? Si, en el círculo que te reconocía. No era que andaban por la calle y los llamaban. No era reconocido más allá de eso ni Sábat. A quién realmente admiré y que todavía no me acostumbro a que no esté. Lo conocí en el diario El País en el 58, 59. Yo soy del 40 y él es del 33. Era bastante mayor que yo. Más en esa época porque después pasan los años y más o menos te equiparás.

**¿Estabas trabajando en El País?**
No, no, nunca. Yo miraba, estaba ahí,acompañaba. Algo bastante difícil de explicar hoy. En aquella época la sociedad entera si aparecía un tipo joven que pintaba como para algo que le interesaba inmediatamente se abalanzaba a empujarlo a facilitarle cosas, a presentarle gente, a regalarle libros. Mi profesora de Historia del Arte, Rosita, de alguna forma detectó algo, se tomó la molestia de hablar con Vignolo que trabajaba en El País y convencerlo de que había un tipo que podía valer la pena charlar un poco a ver, darle una mano, orientarlo.

Vignolo era un tipo extraordinariamente afable, capaz de hablar de cualquier cosa, con cierta propensión a armar teorías, marido de María Luisa Torrens, la crítica de arte. En ese momento estaba en una sección muy interesante del diario: Cables. Tenían una teletipo, una máquina grande que era como una máquina de escribir pero alta, con un montón de motores. Durante años Vignolo me cobijó entre sus fantasías y sus realidades, eran mundos que se abrían, autores que conocías, libros que leías. El País, un diario matutino que tiraba 80 mil ejemplares donde estaba la nata de la crema de la intelectualidad uruguaya, muchos de los cuales después pasaron a Marcha.

Ahí yo podía tener cientos de dibujos de Sábat. Me acuerdo que en todos los escritorios había cortado papel de diario del resto de las bobinas que los cortaban en formato A4 y ponían pilas en cada escritorio. Entonces, Sábat que era un personaje muy neurótico en aquella época, con grandes amores y grandes odios, en el medio nada. De repente estaba ahí medio aburrido, tenía una cosa de estar medio desarmado, entonces agarraba un lápiz, una hoja y hacía un dibujo y lo tiraba al piso, hacía otro dibujo y pum lo tiró al piso y después a eso lo barrían. Nunca me animé a andar recogiendo los dibujos por esas cosas de cuando uno es muy joven. Estos eran los lápices que él usaba: Lumograph.

Todo venía en una mezcolanza de cosa práctica de un oficio con un entorno cultural que te desbordaba por todos lados.

Pero además, lo que las nuevas generaciones se perdieron, fueron los ruidos, las máquinas, las linotipias, ni te digo lo que era la máquina donde se imprimía el diario, era una rotativa que chau, empezaba a funcionar y vos entrabas a funcionar. Te ponía los nervios.

Ese era el mundo de los 60, que llegó a los 70 y se parte de alguna forma con el Golpe de Estado porque mucha gente se va. Pero no totalmente, porque dentro del Golpe hay una visión muy politizada que parte por supuesto es real, pero en parte no es tan así. Porque todo lo que fue cultura que quedó, se cobijó en determinados lugares, sobre todo en los talleres de pintura que fueron unos lugares extraordinarios.

La década del 60 es además la década de los libros, de las librerías. ¿Y qué pasa? El libro deja de ser lo que era antes es decir un lomo. El libro empezó a venderse en el mundo como un objeto que tiene que tener una cara. Y además, toda la historia del bolsilibro. Los ingleses en el año 35 creo que fueron los que inventaron el bolsilibro, los Penguin. Pero después se fue desparramando y siendo el libro un objeto que no solamente se vendía en librerías, se vendía en las estaciones de trenes, en muchos otros lados, entonces la carátula empezó a tener un rol distinto. Lo cierto es que las carátulas empezaron a ser un problema a resolver.

Y bueno, en general, lo que pasó, que a mi me empujaron amigos, amigas y bueno la gente de la editorial Tauro, yo conocía a alguien, me pidió si me animaba a hacer algo. Y bueno, ahí me largué y ahí empecé, en el 66 ponele. Pero con carátulas tipográficas.

Nadie le daba pelota a los textos en esa época. El primero, eso lo puedo decir, el primero que le dio pelota a los textos en este país fui yo, que me animé a hacer carátulas nada más que con textos. Porque todos los otros lo que hacían era, hacer un dibujo, hacer una obra, hacer una cosa, y, ¿a ver qué hay que ponerle a esto? entonces ponían una línea ahí, que no les jodiera mucho el dibujo que hacían.

**¿Esto de cuidar la tipografía lo tomaste de alguno de tus referentes estéticos?**

El asunto creo que es más o menos así. Yo venía de la escultura, que te da una formación, sin lugar a dudas, pero que al momento de la gráfica, las relaciones son muy conceptuales. No hay una relación directa. Y yo nunca fui un dibujante. Uno de los problemas de aquella época era que a nosotros nos llamaban "los dibujantes". Pero era un lío porque yo fui, entre otras cosas, y eso se descubrió con la exposición, fui aparentemente el primero que se auto denominó diseñador gráfico. Porque yo vivía desesperado tratando de explicar que yo era un dibujante según la dominación de la época, que no dibujaba. Yo podía dibujar, ilustrar libros como vieron. Pero a mí me decían dibuja un tipo jugando al golf con un perro al lado y no sabía ni por donde agarrar. Yo hacía los dibujos que a mí se me ocurrían, pero no era un dibujante. En una época en que además había unos dibujantes de la gran flauta: los dibujantes de agencia, eran una cosa brutal. No tenían personalidad como dibujantes, de repente no distinguías quien había hecho los dibujos pero claro, había que saber hacer esas cosas.

Entonces cuando vi que en las revistas extranjeras Novum y Graphis apareció lo de diseñador gráfico, yo dije ahí está la mía. Porque ahí puedo empezar a distinguirme. Eso debe haber sido en el 70, 71.

El tema es que yo usé cualquier cosa menos el dibujo. Dentro de ese "cualquier cosa" estaban los textos, usé la fotografía, la fotografía quemada, la repetición de la fotografía, que de alguna forma eso lo saqué de la arquitectura, digamos las ventanas. Y además, se dió una coyuntura muy especial, porque yo estaba a punto de estudiar cómo hacer las letras, porque los dibujantes hacían las letras, no había. Cuando aparece la letraset, entonces a mí se me abrió el cielo. Al comienzo las traía un fulano que creo que se llamaba Artigas, que poco menos que tenías que usar una seña para entrar en eso. Porque creo que las traían de contrabando y las vendían en un apartamento. No sé. Después rápidamente las trajo Mosca, pero hubo un período que era un poco complicado.

Antes de eso, la única imprenta que yo me acuerdo, era Monteverde, que tenía una máquina que se llamaba Elrot, que era una especie de linotipia, pero manual, que vos le pedías tal letra, tenían un catálogo que tendría 7 tipos de letra con distinto tamaño. Entonces las encargabas y ellos las imprimían y te daban el papel impreso y vos recortabas, y pegabas. Era como se manejaba AS habitualmente para esas cosas. Es decir, Barnes a la Cooper la tenía sobada porque la metía por todos lados y si caminaba podía hacer diez cosas seguidas con la Cooper, no le daba pelota.

Y yo que venía tratando de ver qué carajo hacía con las letras, porque para mí la letra era una cosa importante como gráfica, como expresión. Cuando me caen las letras transferibles, ahí yo me hago un festín. Entonces parte de las tapas muchas veces eran la letra. No quiero aparecer como inventando lo que no inventé, pero no recuerdo ninguna referencia. Porque además, también era una cosa medio que los otros hacían una obra de arte y vos ponías unas letras. Digo, para que se digiriera eso no fue fácil. Yo lo que no sé todavía, ni nunca sabré si a mí me buscaban porque les gustaban mis tapas o porque yo cumplía con todo.

Es decir, entre otras cosas, yo lo que exploté es que era un tipo serio. No era un genio. Entonces yo cumplía con las fechas, cumplía con las medidas, no le erraba a las medidas porque venía de la arquitectura. Yo venía de otra formación. Todos los otros eran artistas. Yo no era artista. Pero cobraba más que todos los otros. Porque yo garantizaba el trabajo. Si estaba mal, yo lo bancaba. Esa fue la estrategia. Lo cierto es que los clientes pagaban. Eso era lo importante. Lo demás, las palabras son gratis.

**¿Tenés idea cómo se da la separación AS - Artegraf?**
Lo que te puedo decir es que en el 66 estaba funcionando Artegraf. En ese momento el que estaba al frente desde el punto de vista representativo era Hugo Bolón. También estaba Soca, que era el jefe de máquinas y tenían un maquinista más o dos. Y estaba Loureiro, el Cholo Loureiro. Los tres habían estado en AS.

Las primeras cosas que pude hacer en offset las imprimí ahí. Porque en offset eran máquinas grandes. En el 68, que a mí me contratan para hacer Nuestra Tierra yo fui el que hizo el pedido de precios. Entonces había tres imprentas con offset: Barreiro, Colombino y Rex. Puede ser que se me escapara alguna por ahí. Eran máquinas grandes que para las colecciones servían por supuesto, pero que para ponerlas en funcionamiento para empezar tirabas una resma de papel para ajustarlas. Qué vas a ir con 2000 carátulas de 40 por 20. Imposible. Rex tenía alguna máquina más chica, pero igual. En ese momento para meterte con el offset tenías que tirar diez mil ejemplares, menos de eso ni hablar.

En Nuestra Tierra empezamos tirando 17000, te imaginas lo que es 17000 fascículos que se vendieron. En ese entonces trabajamos con Rex. La máquina que ellos tenían era una máquina bicolor del año 40 y algo, era una MAN. Una máquina que vos te trepabas por escaleras. Los tinteros estaban arriba entonces vos agarrabas una escalera de hierro que tenían y subías al final. Ahí tenían un pasaje arriba con las espátulas que barrían la tinta. Y no exagero si te digo que yo a 40 metros de la imprenta sabía si la máquina estaba caminando o no. Esa máquina se trajo para hacer El Grillo, porque la leyenda dice que ellos ganaron la licitación y después se dieron cuenta de que no tenían máquina para hacerlo. Pero rápidamente, en plena posguerra, trajeron esa máquina que todavía en el 68 seguía funcionando.
Ese era un mundo en el cual de El Grillo se hacían 120000 ejemplares, donde ilustraba Carrozzino, etc, etc.

En el catálogo de AS, si lo leyeron, ahí está la historia de cómo descubrió las maquinitas. Ese descubrimiento que hizo De Arteaga fue lo que posibilitó hacer trabajos culturales a una determinada escala. Porque muchos años después recuerdo que vino un yanki por acá a ver algunas cosas que yo había hecho y cuando le dije que habían sido impresos en Rotaprint lo tuve que llevar a Artegraf para mostrarle porque no me creía. Para ellos era una especie de mimeógrafo la máquina, la usaban en las empresas para hacer repartidos internos. Eso fue de las típicas cosas uruguayas, que con alambre, una pinza y no sé qué haces funcionar

cosas que en otro lugar no funcionan.

El tema fundamental para el trabajo de ustedes yo creo que es Arteaga, o mejor dicho De Arteaga. De Arteaga es AS. Y es un tema muy difícil porque siempre hubo una cosa de crear confusiones. No sé si se fijaron en el catálogo pero si no le estoy errando, dice que Sábat entra con 19 años a trabajar. Cuatro páginas después en la foto de Sábat dice que entró con 21 años. Esas cosas mantienen un sentido muy profundo de confusión, porque además en un lado dice que estuvo siete años y en el otro lado dice que estuvo cinco. Entonces si vos hacés un catálogo que es la biblia, digo porque intentaron hacer la biblia de AS, y resulta que en el versículo primero dice que el apóstol había nacido en tal siglo y dos páginas después te dicen que había muerto en el siglo anterior. De esas cosas se van a encontrar por todos lados.

**¿Sabés si Guillermo Fernández formó parte del equipo inicial de AS?**
Yo fui muy amigo de Guillermo Fernández. Pasamos la dictadura juntos, así que te podrás imaginar todo lo que charlamos. Guillermo Fernández era compañero del Liceo Francés de De Arteaga. Y alguna vez le toqué el tema. La versión que me dió después me cerró otro montón de versiones y además empiezo a contestarte tu pregunta. De Arteaga le hizo la historia de siempre. Somos compañeros, somos un equipo, papá, papá. Cuando llegó el momento de repartir la plata, un carajo, yo soy el patrón y vos el empleado. A lo cual Guillermo Fernández dijo adiós y nunca más apareció. Esas son las cosas que desde ese momento empezó a tapar De Arteaga.

**¿Alguna vez trabajaste con él?**
A mi De Arteaga me llamó en su momento. Fuí, charlamos, pero a los 15 minutos él sabía y yo sabía que lo nuestro era imposible. No, no, yo a los 10 minutos me di cuenta que no. Chau. Poco menos que quería que yo le llevara mis clientes y él ponía a sus clientes y entonces decíamos que sí, que no, que no se sabía muy bien que. Lo que yo sabía era que él iba a seguir siendo el dueño de AS y yo iba a ser un empleado.

**¿Y el carácter cooperativo de AS?**
Eso es lo que vendió él. Que era como una especie de grupo maravilloso, de amigos y no sé cuánto. Y además vendió que esos cinco grandes del inicio fueron siempre. Pero a los cuatro años no quedaba nada de ese equipo. Y él siguió 40 años vendiendo eso.

Por eso te digo que lo fundamental es agarrar un papel, trazar los 43 o 44 centímetros de la trayectoria de Imprenta AS y empezar a poner dónde va cada uno. Porque creo que eso no saben ni los que estuvieron. Hay que amar por descarte, si estuvo éste, no estuvo el otro. En el equipo inicial el asunto es que nunca fueron cinco. Cosa que descubrí hace tres años. Porque lo que da por todos lados en unas cuentitas que estuve haciendo acá, es que en el 58 Sábat estaba en El País, que casualmente yo también estaba en El País como les conté al principio, pero robando.

Y a Pezzino que todo el mundo lo da como fundador de AS, si vos estudias las fechas, él estaba en Argentina. Él llega al Uruguay más o menos cuando Sábat se va de AS. Puede ser, según mis cuentas, que hayan estado juntos un semestre, pero eso de que somos los cinco grandes no.

Pezzino es de los tipos que más estuvo en AS, estuvo casi hasta el final, como 30 años. Era un tipo muy de no hacerse problema ni crear problemas, muy agradable. Además, tenía toda esa cosa del provinciano argentino. También lo conocí en El País porque él fue a trabajar allí. Yo tengo una teoría, creo que se cruza con Sábat. Sábat se va en el 66. Esa es una fecha cierta. Tengo idea que Pezzino puede haber entrado por esa fecha. Pero según todas mis cuentas, Sábat en el 56, 57 también está en Acción, adorado por Jorge Batlle. Jorge inclusive le regala una bestial caja de rapidografs.

**¿Pero en esa época Sábat estaba también en AS?**
Creo que en esa época estaba en los dos lados o de repente no estaba, porque es decir, estar en AS, según la mitología, y parte de la realidad, era estar, era hacer las cosas juntos. Estar en una mesa haciendo una cosa, discutirla con otro.

Inclusive había cosas que las hacían a varias manos.
A una amiga la hice, digo, porque en todas estas cuentas, hay cosas que se armaron y cosas que se desarmaron por todos lados. Porque, hablando del catálogo de Imprenta AS, ahí dice que Sábat llegó e hizo el afiche de Gigi, la de Colette. Fenómeno, llamé a una amiga que está vinculada al teatro a ver si tenía algún libro con fechas. Entonces me dijo espera que te llamo en un rato y llamó a la fundadora del Teatro Circular que aún vive. La única viva, Gloria Levy se llama. Y le dijo que al afiche de Colette lo tenía enmarcado y colgado delante de ella. Y que la idea que tenía ella, es que ese afiche lo había hecho Sábat junto con Mazza, Hugo Mazza. Y seguramente el dibujo, es decir, obviamente el dibujo es de Sábat, pero posiblemente los textos, se los haya puesto Mazza, porque lo que está en la tapa del catálogo, es sólo el dibujo, no es el afiche, no dice nada ahí. Y según ella Gigi se dio en el cincuenta y seis.

**Anteriormente nombraste a Barnes, ¿cúal era su vínculo?**
Yo trabajé con Barnes. Incluso lo ayudé a hacer una película de animación, que es toda una historia esa, en el 71. Nosé si en ese momento él estaba en AS. Porque como comentamos antes, una cosa es estar, formar del equipo y estar ocho horas y tocar todo. Te paso esto, hacé lo otro, metele bola a los textos. Otra cosa, digamos, era ser una especie de freelance de AS, entonces ibas, te encargaban algo, lo hacías, se lo llevabas. Yo creo que la última etapa fue más o menos así. Digo, por las fechas. Pero yo venía trabajando con Barnes, ayudándolo y robando descaradamente, robando y matando. Nunca hice nada parecido a Barnes. Nunca logré hacerlo. Lo intenté varias veces y siempre sacaba otra cosa. Ese fue mi drama toda la vida. Cuando se estaba haciendo Nuestra Tierra, hicimos algunos avisos juntos. Además la casa de mis padres estaba muy cerca de su casa donde él tenía al fondo su taller.

Otra cosa que se dio más adelante en la historia de AS, es que había seguramente un solo tipo acompañado por un director de arte, que era Pezzino en general, casi hasta el final. Y así se fueron sucediendo. Prácticamente todo el mundo. Hay que hacer la lista de los tipos, y ver las fechas.

Ahora si queres hacer un estudio serio de toda una época porque son, 43, 44 años, primero tenés que conocer al personaje. Porque cómo les decía, AS es De Arteaga. Vamos a empezar a entendernos, el bucólico artista que Rotaprint mediante sembró de obras 40 años del Uruguay, era una estanciero y fue estanciero hasta el final. Yo recuerdo de chico cuando uno viajaba en tren, muy cerca había una parada que se llamaba Arteaga. No me acuerdo para qué lado era, si era para Colonia o para el otro lado por Ruta 5 por ahí, pero había una parada, así que los Arteaga no eran García.

Además él era un poderoso vendedor de papel de prensa que abastecía a El País; papel finlandés. Algún familiar tuvo algo que ver con Finlandia, creo que no es que él fuera a Finlandia porque pasaba por ahí. Y también tenía una empresa que vendía proyectores de cine. Se llamaba CUFE. Alquilaba proyectores con películas, con lo cual para todos los cumpleaños de niños que se preciaran, les alquilaba las películas, venían, pasaban y más o menos con eso lograban controlar las malas bestias. En esa época, que era previa a la televisión, eso funcionaba y funcionaba también para escuelas, para pasar documentales. Quedaba ahí en Mercedes creo.
Todo se desarrolló en un espacio muy chico: en Mercedes y Cuareim creo que estaba CUFE. En Cuareim entre 18 y Colonia estaba AS, que era un sótano que ahora lo ocupa la librería Puro Verso y al lado estaba Teluria, que era una vinería muy famosa

Entonces lo que tienen que ubicar es a un patricio o por ahí, porque los Arteaga son de 1800 y pico, creo que son del fin de la guerra grande cuando empiezan a moverse los empresarios; que además tiene empresas modernas como es CUFE. Que maneja mucho dinero, con una relación muy fluida con Estados Unidos, cosa que no era habitual todavía. Acá era todo muy, europeo, muy Alemania, Francia, muy Inglaterra. Si vos estudias todo eso vas a entender cómo nunca pudo ser un compañero de todos ellos. Y la otra cosa que van a entender es que en definitiva todo eso fue un chiveo. Porque si estudias la historia económica de De Arteaga vas a darte cuenta qué lugar ocupaba AS.

**Ese es De Arteaga empresario, ¿y De Arteaga diseñador?**
Mirá yo creo que no se le podía dejar un lápiz a mano porque podía pincharse. De Arteaga, en primer lugar, tuvo un ojo extraordinario para contratar a los mejores tipos. Eso es innegable. Y además, le dió vida a un pueblo.

Una cosa que me había olvidado y que puede ser ilustrativa: Por los 70 habíamos armado una asociación de diseñadores gráficos en la que éramos 9 o 10, y que terminó con el Golpe de Estado. Luego, no sé en qué año, armaron otra asociación de diseñadores gráficos. Entonces vino Algaré a decirme que yo tenía que participar. Y entonces le pregunté quién estaba y me dijo que estaba De Arteaga. Me acuerdo que con total claridad le dije que De Arteaga no era colega mío, que no era un diseñador gráfico. Era un empresario con buen gusto, con buen ojo, pero no colega. Entonces si está De Arteaga no estoy yo. Después mandaron a otro y haciendo uso de mi condición de gallego bestia me planté y no entré.

Porque realmente eso yo lo sentía, era un tipo que estaba más para la asociación de empresarios que para una asociación de diseñadores gráficos. Además ya te digo, él aparece en Who is who in Graphic Art. Cuando me llamaste enseguida me acordé, está la página con la foto de él. Y era en la época donde tenía el equipo pesado. Creo que están los nombres de los tipos pero el que figura es él. ¿Quién es quién? De Arteaga. No me jodas. Digo, a diferencia de muchos de mis colegas, que hicieron una relación con él y trabajaron, el Maca que hizo una sociedad con él, Barra Diseño.

A ver, que quede claro lo que yo opino, no es que estuviera mal, él hacía lo que era. Si vos me decís el dueño de una imprentita con dos maquinitas que se usaban para oficina y que producían cosas de arte. Sí también eso, pero también la estancia, CUFE, por eso te digo que es importante ubicar el personaje. Porque hay cosas que creo hizo más como estanciero, cada cual tiene su escala, su forma de ser, vos podes tratar muy bien a los peones ... pero. La diferencia creo que entre todos nosotros y De Arteaga, es que para nosotros lo más importante del mundo era lo que hicimos. Y para él era un chiveo. Esa es la sensación que yo tuve, con todos los valores que ya te digo, un tipo con buen ojo, con capacidad de criticar una obra y embocarla, pero no más que eso. No era un pequeño Sábat.

**¿Considerás que la Imprenta AS influenció tu trabajo?**
Ojalá hubiesen influido más.
Digo, yo conocí y traté a Sábat. A Barnes le estuve barriendo el piso todas las veces que pude. Con el Cholo Loureiro teníamos buena relación, pero no de trabajo, porque él dibujaba en las chapas. Era como una cosa, yo decía esto es otro mundo. Siempre algo me debe haber entrado, es decir impermeable no soy, porque si no, no sería nada. Cuando vos no haces un estudio sistemático y organizado todo te va influyendo. Y de ahí salís.

Pero ya te digo, nunca pude ser como fulano, de acá o del mundo. Yo hubiese querido ser Milton Glaser. Nunca puede ni arrimarme, porque intentaba copiarlo y me salía otra cosa. Es una cosa medio extraña, porque hay casos que son clarísimos. Palleiro, no es ninguna acusación, él lo dice, salió montado arriba de Barnes, hay varias cosas que no sabes si las hizo Barnes o las hizo Palleiro. Yo no los reconozco, tengo que mirar la firma, es un handicap brutal.

Después en dibujo, todos de alguna forma intentamos ser Sábat, el que más o menos lo logró fue Arotxa.

**¿Cuál es para vos el aporte de AS al diseño gráfico?**
Vamos a entendernos, el aporte de AS del catálogo publicado, es una cosa, que son 4 años. Los cuarenta restantes, eso es otra cosa que yo no la tengo clara. Sé más o menos cuando pasaron, pero no sé el orden y además, siempre quedó como imagen esa imagen primitiva que fue el caballito de batalla que tapó a todos los otros que vinieron. Porque si me decís que en una época fueron los cinco fantásticos, o los cuatro, y después de eso hubo otra época que fue Casterán y otra época que fue Palleiro y otra época, y así. Fenómeno, pero yo, y eso puede ser un problema mío, no lo tengo claro.

Además fue tan poderoso lo que impuso ese arranque, que aniquiló todo lo que vino después. Son como esas grandes madres que no dejan crecer a ningún hijo de tanto cuidarlo, es una cosa muy extraña, pero esa es la sensación que tengo, y eso quedó reflejado en el catálogo. No sé si hay cosas de Casterán ahí, creo que lo nombra, pero no hay, y Casterán no era ningún bobo. Creo que pasó Alíes por ahí también, entonces, para un poquito.

Es decir, una cosa es lo que uno percibe y otra cosa es lo que es, el problema es que ustedes tienen que de alguna forma armar algo que no existe, pero que fue. Digo tienen, si quieren hacerlo, en el sentido de que si quieren hacer un registro histórico de un fenómeno de diseño gráfico como fue en realidad y que fue muy importante y que sería importante ver cómo varía como uno influye en el otro, todas esas cosas. Pero si no nos seguimos quedando con Sábat, Barnes, Loureiro, Pezzino y Pieri.

## 5.2.7 Josefina y Martha Pezzino

Miércoles 26 de mayo, 2021
Casa Museo Collell

**Nos gustaría saber un poco de ustedes, ¿qué formación tuvieron?, ¿cuál es su vínculo con el arte y el diseño?**

Martha: Yo te puedo decir que hice una contratapa de un disco, de un disco para niños, porque yo dibujaba, todos dibujábamos en realidad, pero todo lo que hacían "las nenas" era maravilloso. Entonces un día me dijo para hacer el de rondas infantiles para la imprenta AS, y todavía lo tengo. Si en la contratapa hay dos damas antiguas que me encantaba hacer. Es la referencia que tengo de trabajo para la imprenta AS, yo tendría menos de 10 años. Recuerdo todos los materiales que traía papá de la imprenta. Papeles.

Josefina: Estábamos todo el tiempo dibujando. Porque mi viejo estaba en el taller de pintura que estaba en casa y aparte con el tiempo, además de estar en la imprenta AS él siguió haciendo cosas. Siempre había concursos para sellos de otras partes del mundo y él siempre se presentaba. Y nosotros ya un poquito más grandes a veces ayudábamos, ahí o en un semanario. Antes eran las letras transferibles.

Martha: Si yo de hecho después hice tres o cuatro años, me recibí, en la Pedro Figari que se llamaba Dibujo Publicitario. Un poco también siguiendo las cosas que hacía papá. Pero no era el diseño gráfico como es ahora de la computadora, era como dice Josefina todo con letras transferibles. Pero también te enseñaban a hacer el logo, todo el proceso y además había materias diferentes como color, perspectiva, dibujo, era bastante completo. No es aplicable hoy por hoy.
Después hice decoración de interiores en una escuela privada que se llama Gino Moncalvo. No estaba la Escuela de Bellas Artes en ese momento. Hice también un curso de tapiz de gobelino con Silke Bernit. Después tuve la suerte de conocer a Ernesto Aroztegui, un tapicista muy famoso de acá y bueno, pude estar con él y aprender un montón de cosas que de hecho hoy por hoy yo también me dedico al arte textil. También estudié con Josefina en el taller Collell y tuvimos diez años un taller de cerámica. Y bueno también somos restauradoras de José Gurvich. Desde el 2000 que estamos restaurando piezas de él que no estaban exhibidas, las tenía la familia de él muy allegada a mi casa y a mis padres. Y bueno, nos dieron un montón de esculturas para restaurar y se hizo una muestra muy importante en el SUBTE, de la cual fuimos encargadas de hacerlo todo y de ahí en más, desde el 2000 hasta ahora siempre van surgiendo restauraciones de Gurvich que las hacemos nosotras. Me encanta ese trabajo. Lo que más me gusta es igualar el color. Me das algo para restaurar y no vas a notar la diferencia ni dónde estuvo el error. Me encanta. Más allá de pegar las piezas, que es un rompecabezas que hay que encontrar cuál era. Eso también me fascina.

Josefina: Y bueno, yo hice ayudante de arquitecto primero, y siempre nos hacían hacer letras, letras, letras. Bueno, después entré en arquitectura y era lo que yo te decía, antes no estaba la carrera de diseño, si bien Martha lo hizo en la UTU, después bueno, después estuvo la escuela de diseño industrial, pero nosotros ya habíamos salido de ese ciclo como quien dice. Entonces nuestra escuela fue mucho en nuestra casa. Y después cerámica. Con Martha en un tiempo tuvimos taller de producción y hacíamos diseños de baños, cocinas, diseño de piezas únicas y cosas empresariales.

Martha: Siempre vinculadas, y hasta el día de hoy. Martha pinta y hace telar, y yo hago cerámica. En cerámica me formé en esta casa que ahora es el museo Casa Collell. Collell fue un ceramista que perteneció al taller Torres García también, él era mi padrino y su mujer también. Ellos formaron una escuela de arte durante 30 años o más y ahí yo me formé desde niña. Entonces de todo un poco, de arquitectura de acá, de allá, un poco de pintura también hice con mi padre y dibujo. Pero me enfoqué en la cerámica y la arquitectura la dejé porque era como un

hobbie para mi.
Y las dos somos docentes. Yo soy educadora en el arte, Martha trabaja con niños en plástica. Yo doy clases acá.

**¿Cómo fue estudiar y aprender con su padre?**

Martha: Muy, muy enriquecedora y más que nada vivencial. En conversaciones, en lo práctico, de agarrar un pincel, ver las tonalidades. Pero después lo que era en sí las conversaciones tanto de pintura, filosofía, literatura, era como un combo. O sea, no porque sea mi padre, pero era una persona cautivante en toda su conversación. Vivíamos en el kilómetro cero en la Plaza Libertad ahí donde estaba la Onda. Él trabajaba en la imprenta de mañana y creo que de tarde también, venía a casa, comía, una siestita y después volvía al diario El País como diseñador gráfico. Pero en los ratos que estábamos con él, tanto nosotros como nuestros amigos, porque venían nuestros amigos igual a conversar con mi padre, era la verdad que una experiencia muy linda.

**¿Saben exactamente en qué año ingresó a la imprenta?**

Martha: Estoy casi segura que fue en el 59. Creo que Menchi Sábat estaba desde antes.

Josefina: Creo que fue un poco antes del 59, pero vamos a chequear en la cronología.

**¿Qué lo motivó a formar parte de la imprenta?**

Josefina: Lo que pasa es que Jorge de Arteaga estaba vinculado al taller de Torres García, como mucha gente que no era directamente artista plástico. Y entonces la imprenta quedaba muy cerquita de donde estaba el Ateneo. En el Ateneo estaba el taller de Torres. Y también hicieron los programas de Cine Club. Y ahí se dió el vínculo. Es como ahora también, vos te conectas con el ambiente.
Y medio que empezó ahí, después Cine Club y después imprenta AS.

Martha: Al diario El País si entró por Menchi. Porque ahí fue que Menchi se fue a Buenos Aires.

Josefina: A mi viejo lo del diseño lo motivaba desde que era chico. Él hizo la carrera de Bellas Artes y su primo también. Y en el barrio pasaban cine y hacían los programas, mi viejo desde chiquito los diseñaba él. Creo que todo eso le viene un poco desde ahí. Y antes de venir para acá en Buenos Aires trabajó en una agencia de publicidad, o sea que ya venía con todo eso. Y bueno, después para la revista El Removedor del taller Torres García, él hacía toda la caligrafía, si bien era la letra de Torres, pero él le fue dando su impronta y bueno lo de las letras también siempre las hacía.

**¿Cómo surge su interés por la tipografía?**

Josefina: Y como te decía venía por El Removedor, por las revistas que hacía él cuando era chico que las hacía a mano y les hacía todas las letras. En la imprenta eran él y Loureiro los que hacían letras.

Martha: Sí arranca desde la revista El pibe esa que hacían en Córdoba cuando eran chicos, que ya hacían todo a mano, es más, hacían los 100 ejemplares a mano. No era con mimeógrafo ni nada.

Josefina: Tenían catorce años una cosa así.

Martha: Hacían esa revista para niños. Ellos eran adolescentes o recién habían entrado en la academia y mismo en la casa del primo o en la casa de él pasaban cine para los chicos.

Josefina: Claro, ya venía con todo eso. También el cine, el arte, la música, todo. Los catálogos de Cine Club por ejemplo, mi viejo nos contaba que él a veces ni veía la película. Venía la crítica de Europa con la película, pero él no la llegaba a ver muchísimas de las veces. Y bueno, y ahí lo tenía que sacar. Además trabajaban en varias cosas a la vez.

**Mencionaron que Antonio fue quién estuvo más tiempo en la imprenta, ¿por qué creen que fue así?**

Josefina: Bueno, por un lado, cuando vino la dictadura, muchos se fueron no sólo por política, sino también culturalmente.

**¿Recuerdan en qué año se fue?**

Josefina: No, pero lo buscamos. Porque después que mi viejo se fue igual siguió trabajando. No iba permanentemente pero siguió trabajando. Después estaba Algaré que también entró. Pero al espacio físico yo no me acuerdo

bien. Capaz que habrá sido hasta los ochenta un poco antes. Pero si estuvo en la primera generación, digamos, de la imprenta y después siguió. Después fue cuando entraron Palleiro y Álvarez Cozzi. Si Álvarez Cozzi creo que tenía 17 años cuando entró.

**¿Saben cuáles eran sus referentes gráficos y artísticos?**

Josefina: Artísticas de su formación en la academia de Bellas Artes en Córdoba y acá con Torres García. Y después viajar, todas esas cosas que uno aprende al viajar. Eso para ambas tanto artísticas como de diseño. Porque él hacía todo a la vez.

Martha: Yo creo que las piezas de diseño gráfico que hacía él, las hacía como si fuera pintar un cuadro. No creo que dijera acá me pongo más frío, más no sé qué, o más técnico. No, yo veo los originales que tenemos de los sellos o de Cine Club y digo es un cuadro. No por el tiempo que llevara, sino por la plasticidad de la cosa.

Josefina: Trabajaba mucho con papel recortado. Hoy en día hay muchos artistas que pintan digitalmente, obviamente los tiempos van cambiando. Pero esa parte artística plástica hoy en día no sé si entraría. O sí. Está bueno tener las dos cosas. Hoy en día no sé como sería él, pero seguro toda su parte plástica está en sus diseños y viceversa.

Martha: Lo que me acuerdo un montón cuando éramos chicos, en la década de los 70, que traía bastante de la imprenta eran las revistas Graphis. No digo que a él lo influyeran pero a nosotras seguro sí. A mi me abrían la cabeza. Me pasaba horas.

**¿Y consumía alguna otra publicación de diseño?**

Josefina: Y ahí en la imprenta lo que pasa es que como Arteaga viajaba mucho, todos esos materiales los llevaba para la imprenta. Y traían otras revistas. Había alemanas, muy actualizadas.

Martha: Si de Arteaga viajaba mucho, era referente en este sentido. Él tenía las posibilidades de viajar, mi padre y los otros empleados, no creo, pero él tenía las posibilidades de mirar el primer mundo y traía. En lo que refiere a gráfica también tenía un amigo que tenía una imprenta en Buenos Aires y con el intercambiaban bastante. Leonardo Fariña se llamaba, también pintor, amigo de él desde joven. Y a Buenos Aires viajamos bastante. Más que nada porque tenía a la madre allá, este amigo y familia que todos tenían imprenta y estaba como muy ligado.

**¿Saben si tenía alguna técnica favorita?**

Josefina: Y manejaba todo desde papel recortado, tinta china, tinta, acuarela, lo que le dieras. Y así como estaba él estábamos nosotros siempre metidos en ese mundo. Pero cuando él trabajaba no nos dejaba entrar. Bueno, en la parte gráfica si, porque eso era más técnico, a veces lo ayudabamos. Pero en lo otro ya no.

Martha: Yo me acuerdo del puntillismo. Me acuerdo que siempre me decía que tenía que empezar por el color amarillo. Primero todos los puntitos en color amarillo y después le vas agregando y la superposición de esos tonos te van dando el resultado. Y bueno yo lo he practicado, inclusive he dado clases a niños y la verdad funciona. También me acuerdo cuando empezó la fotocomposición. Que diagramaba un diario en Maldonado. íbamos un fin de semana cada una y lo ayudabamos con la mesa de vidrio. Ahí ya éramos más adolescentes.

Josefina: Y bueno al diario también caíamos ahí. íbamos a las máquinas. Los maquinistas nos hacían los nombres con plomo.

**¿Pueden identificar etapas o cambios trascendentales en la historia de la imprenta?**

Josefina: Yo creo que al final entró otra tecnología. Pero mi viejo ahí ya no iba físicamente a la imprenta. Si bien seguía haciendo trabajos ya no iba.

Martha: Yo me acuerdo en esa etapa que éramos más grandes cuando por ejemplo tenía que hacer un catálogo que le encargaba de repente Arteaga. El boceto era recorte y pegue de tiras con texto falso. Todo lo hacía a mano. Recortaba un pedazo de revista, después recortaba una foto de lo que fuera. De eso me acuerdo muchísimo.

**¿Conocen Artegraf?**

Josefina: Si. Es una imprenta ¿no?. Ahí estaba Algaré. Es más si querés después te contactas con nuestro hermano

porque en los últimos tiempos él trabajó con Algaré. También trabajó en El País cuando era Mundo Color. Él estuvo bastante vinculado y los conoce, como era más grande.

**¿Imprenta AS o Equipo AS?**

Martha: Nosotras estamos acostumbradas a la palabra imprenta porque era: "me voy para la imprenta". "¿Dónde estás papá?", "en la imprenta".

Josefina: Hoy en día imprenta es otra cosa. Por eso para mi lo nombraron posteriormente como equipo para diferenciarlo de la imprenta donde vas a hacer boletas. Porque la imprenta AS era además el equipo creativo. O sea que hacían todo. Ellos trabajaban en equipo. Era un equipo creativo, un equipo humano. Todo eso desde que empezaron y se armó y se consolidó. Pero yo creo que la diferencia entre imprenta y equipo es para hacerlo más actual. Me parece que después con el tiempo Arteaga le debe haber dado ese nombre de equipo AS para el público.

Martha: Igual yo siempre me acuerdo de algo que papá siempre decía que no hay cómo trabajar en equipo. Y tanto en la imprenta como en El País trabajaban en equipo. También aclarar que él nunca habló de Arteaga como jefe. Nunca sentimos eso de "el empleado y el jefe". Él iba a trabajar e iba contento.

Josefina: Por eso. No me parece mal que se lo nombre como equipo AS. Si tuviera que hablar de ellos, hablaría del equipo AS. Por lo que nos transmitió nuestro padre cuando trabajaba ahí. Inclusive Arteaga y papá tenían una cierta amistad. Inclusive él admiraba mucho la pintura de papá. De hecho varios años después tenía cuadros de papá. Tuvo como una casa de decoración. Eran dos Arteagas. Julio y Jorge. No recuerdo si la casa era de los dos. Pero le compraba cuadros a papá posteriormente cerrada la imprenta.

**¿Qué valor entienden que tendría conocer más sobre el trabajo de la imprenta AS en general y sobre Antonio en particular?**

Martha: Y como referente me parece que está muy bueno. Y como un valor histórico y cultural. Está bárbaro que ustedes que estudian diseño y también aplica para lo referente al arte, la arquitectura y la comunicación puedan empezar a investigar sobre este tema para darle un valor patrimonial. ¿Por qué no?. Es algo original. Por algo está ese libro de Latinoamérica donde están citados ellos. Y por algo los buscan.  A lo que voy si uno lo mira desde afuera es una imprenta que fue innovadora y que ni siquiera en Argentina hubo una cosa así. Yo veo a Arteaga como una persona que se ensañó que quería hacer eso y por ahí económicamente no resultó. Pero se ensañó en que quería hacerlo con esa calidad. En algún lado leí que era un exquisito del diseño. Y eso a veces no te resulta.

## 5.2.8 José Prieto

Miércoles 12 de mayo, 2022

Videollamada por *Zoom*, desde Maldonado.

**Nos gustaría saber de vos, que nos cuentes de donde sos, cómo llegaste al diseño y qué formación tuviste?**
Nací en Paso de los Toros, Tacuarembó, en el año 1961 pero desde muy pequeño me fui a vivir a Villa García en la periferia de Montevideo, en el km 21 de camino Maldonado, justo en el límite con Canelones. Allí hice la escuela y empecé el liceo. Después me mudé hacia el centro de Montevideo, cerca de la Intendencia y ya de mayor cuando cumplí los dieciocho años me fui a Alemania Federal a estudiar Diseño Gráfico, carrera que no existía en nuestro país. Siempre con la idea de volver, cosa que efectivamente realicé y ahora hace ya más de veinte años que vivo en Maldonado.

**¿Qué te motivó a tomar la decisión de ir a Alemania a estudiar diseño?**
En el año 68 y 69 en tercero y cuarto, tuve de maestro en la escuela a Washington Algaré, que con el tiempo se transformó en colega y socio. En ese entonces la escuela sacaba un boletín de difusión y Washington me puso a diagramar y a dibujar ese boletín, que se imprimía en mimeógrafo. De hecho ahí fue dónde hice mi primer infografía, que fue El viaje a la luna del Apolo 11, pieza que recuperé cuando la escuela cumplió cien años y me dieron un ejemplar de ese boletín. Washington también era profesor de historia, yo lo tuve en primero de liceo. En el año 73 cuando se produce el golpe de Estado, lo destituyen como docente y como forma de ganarse la vida empieza a estudiar ilustración y trabajar en diseño, era un excelente ilustrador. Comienza a trabajar profesionalmente con Jorge Casterán, que es otro importante diseñador de esa época en nuestro país.

Washington trabaja en el estudio de Jorge hasta que se incorpora a Imprenta AS, y Casterán queda solo. En ese momento yo tenía dieciséis años, Casterán necesitaba a alguien que lo ayudara en su estudio, entonces Washington fue a mi casa a hablar con mi padre, para que me permitiera ir a trabajar con Casterán, ya que yo era menor de edad. Y así empecé con Casterán como aprendiz, haciendo medio horario. Fue una conexión inmediata con algo que en realidad no sabíamos cómo llamarlo en ese momento, porque el diseño gráfico como tal no existía en Uruguay. Después, con el tiempo fuimos enterándonos, de que eso se llamaba diseño gráfico, que no era ser artista plástico, que no era ser arquitecto, ni dibujante publicitario que era lo más cercano.

La UTU tenía un curso de Dibujante publicitario, pero era bastante malo. También habían unos cursos de dibujante publicitario por correo de una academia que se llamaba Pitman. Una vez por mes te mandaban discos de vinilo junto a unas revistas, e ibas aprendiendo con eso, luego te tomaban un examen a fin de año pero era muy deficiente. Un método yanky que además de caro era bastante malo.

En el año 78, ya llevaba un par de años trabajando con Casterán, y él junto con Algaré deciden abrir una imprenta propia. Ellos estaban trabajando part time en la Imprenta AS, Jorge de Arteaga era el dueño de la imprenta, al irse ellos para poner su imprenta, él necesitaba a alguien para trabajar en lugar de ellos y ahí ellos me recomiendan. Tuve una primera entrevista con Arteaga, yo era un chiquilín, y él quedó preocupado por mi falta de experiencia y corta edad, no confiaba mucho en la cuestión. Pero se ve que lo convencieron, porque a los pocos días yo dejé de trabajar con Casterán y empecé a trabajar en la Imprenta AS, con el consentimiento de Casterán. En ese momento la única persona que estaba trabajando en el área de diseño de AS, era Antonio Pezzino.

**¿Eso fue en el año 78?**
Si, empecé a trabajar con Casterán en el 76, estuve un par de años con él, hasta el 78. Hay un trabajo que hicimos que fue de mis primeros trabajos, no recuerdo si fue el primero o el segundo, por que obviamente fue hace mucho tiempo, es el logotipo de la empresa Arnaldo C. Castro Sociedad Anónima (img. 1), logotipo que todavía se sigue utilizando. Ese logo lo trabajamos con círculos y cuadrados, recortados con tijera en cartulina negra, sobre una hoja blanca,

pasamos días probando formas hasta llegar a la final, obviamente no había computadora, en esa época era todo hecho a mano. Ese era el proceso que usábamos para diseñar logos con Jorge, utilizando formas geométricas básicas y realizando combinaciones de ellas. El diseño original era solo la letra A, después, cuando se hizo la presentación el cliente pidió que agregáramos la letra C por una cuestión "sentimental".

Pero volviendo a la imprenta AS, como les contaba en el año 78, trabajaba en ese momento y desde mucho antes, Antonio Pezzino, otro de los grandes diseñadores que tiene nuestro país. De los primeros trabajos queme tocó hacer en AS uno fue el calendario 1978 para la Iglesia Valdense, una iglesia protestante que está en Colonia Valdense, las características del trabajo eran que usara el formato más grande de la nueva máquina que había en ese momento, (era una máquina de un cuerpo), y que iba impreso a dos tintas. Como casi todo adolescente era bastante impulsivo y atrevido, por lo cual no consulté a nadie e hice el diseño y lo mandé a procesar en fotomecánica e impresión. Cuando ya estaba en máquina e iban a poner el segundo color el jefe de taller sube a hablar con Arteaga a su oficina. En ese momento la imprenta AS tenía 4 pisos, en el sótano estaba la parte de taller con las máquinas de impresión, la guillotina, las mesas y prensas de encuadernación, y uno de los depósitos de papel. En la planta baja sobre la calle Zabala bien en la esquina estaba la parte de administración y en las ventanas, que creo que ahora hay una cafetería o un restorán, estaban las mesas de dibujo de Antonio y mía, teníamos una vista espléndida a la plaza, y una luz maravillosa. En el medio de las planta había una cubículo hecho con mamparas donde estaban las 2 máquinas Composer IBM que era con lo que se procesaban los textos "corridos". En una parte del primer piso estaba la oficina de Arteaga y un par más de oficinas administrativas. En el tercer piso estaba lo que era el taller de fotomecánica, conformado básicamente por una cámara fotográfica de gráfica de aquella época, que era horizontal y que ocupaba aproximadamente unos diez metros de largo, era una cosa enorme, hubo que tirar una pared para poder armarla, y también estaba la parte de insolación, copiado y revelado de chapas, o sea que estaba todo el laboratorio de fotomecánica ahí arriba. Volviendo a lo que les contaba, el jefe de taller sube a decirle a Arteaga que ese trabajo iba a quedar mal, porque yo había elegido un azul y un celeste, que para su criterio, estaban muy cercanos en la paleta y entonces ambos bajarona rezongarme por no haber consultado. Yo no sé bien... pero creo que hacía cinco días que estaba trabajando allí, y les dije que lo hicieran igual, que sino quedaba bien que no me pagaran el sueldo de ese mes. A lo cual ambos quedaron sorprendidos, obviamente por mi falta de respeto e inconsciencia absoluta. Bajé al taller con ellos, preparamo el color que yo definí, lo pusimos en la máquina y para sorpresa de ellos quedó bien, después el cliente lo felicitó Arteaga, así fue mi comienzo en AS.

**1.** Logo. Arnaldo Castro Sociedad Anónima. Ca.1976

**¡Arrancaste con fe en tu trabajo!**

Si ese "rompe hielo" hizo que la relación de todos conmigo fuera realmente excepcional, me convertí en una especie de mascota inconsciente que andaba ahí adentro, que más o menos hacía las cosas bien. Obviamente en forma totalmente intuitiva, lo que yo tenía de formación era lo poco que había podido aprender de Casterán en el breve tiempo que había estado con él, que además el aprendizaje no había sido de forma académica.

**¿Cómo se llamaba la imprenta que fundaron Casterán y Algaré?**

SSe llamaba Punto Gráfico y funcionaba en la calle Fer-

nández Crespo esquina Lima. En una casa vieja muy linda, espero que todavía siga estando, abajo tenía un sótano que se entraba por la calle Lima, donde ellos habían puesto las máquinas, arriba tenían el estudio de diseño y la parte de administración. Punto Gráfico funcionó del año 78 al 83, trabajaron con Soca como maquinista, quien fue uno de los fundadores de Artegraf, y con Irma Fontana, que trabajaba en la parte de armado y de diagramación, ella después trabajó como diseñadora en en el semanario Brecha, más o menos por el año 86.

**Volviendo al tema de Artegraf, ¿sabrías decirnos cuando se dio esa separación?**
Conocí personalmente a Soca y a Bolón, a Loureiro lo conozco de nombre y alguna foto, pero nunca tuve contacto con él. Se fue del Uruguay mucho antes de que yo entrara en el tema gráfico.

Para ordenarles a ustedes un poco el tema de las fechas, la Imprenta AS se abrió en el año 54, hay otras fechas publicadas por ahí pero esa es la correcta, y en el año 65 se produce la ruptura entre los fundadores e AS, que eran Loureiro, Bolón, Soca y Arteaga. Algunos dicen que fue antes pero no fue así. Hubo una discusión entre ellos y Jorge de Arteaga se termina mudando sólo a la plaza Zabala como dueño de la Imprenta AS. Mientras que en el sótano de la calle Cuareim entre 18 de Julio y Colonia, donde funcionaba anteriormente, quedó la flamante Artegraf. Hubo un período de unos pocos meses entre la separación y la apertura de Artegraf, en los cuales, tanto Loureiro, Soca y Bolón trabajaron en otros lugares. Creo que no había pasado un año cuando abrieron Artegraf, pero no fue inmediatamente.

La relación comercial entre ellos tres yo no la tengo clara, siempre fueron muy discretos en cuanto a cómo manejaban las cosas, lo que sí es claro es que Imprenta AS el único dueño era Jorge Arteaga, eso siempre fue así. Después ahondo en ese tema.

Sobre la década del 80 Loureiro y Soca ya no estaban más en Artegraf. Es por ahí que Carlos Lugli compra la mitad de la imprenta y estuvo en Artegraf hasta el cierre. Muy posiblemente en ese momento el único dueño de Artegraf fuera Bolón.

Yo empecé a trabajar con Artegraf en el año 85, aunque conocía la imprenta desde antes, pero era de tal jerarquía, de tal calidad y de precios altos sus trabajos, que había que "jugar en primera división" para poder imprimir en Artegraf o en Imprenta AS.

Artegraf funcionó hasta un año o año y medio después de que Bolón falleciera. Bolón era bastante mayor que Carlos Lugli y no hubo un entendimiento entre Carlos y la viuda de Bolón. Entonces la imprenta terminó cerrando, debe haber sido a principios del 2000. Lamentablemente Carlos Lugli falleció al poco tiempo, siendo bastante joven.

Para cerrar con Artegraf, cuando se forma había tres roles bien marcados, Bolón era el que se encargaba de la parte de ventas y administración, Soca era el jefe de taller e impresor, aunque había otro impresor italiano que no se el nombre, y Loureiro era el que hacía los diseños. La imprenta no tenía un lugar físico donde diseñar, me refiero al período en que estaban en la calle Cuareim, tenían una mesa en donde Loureiro trabajaba paralelamente con alguna mesa del bar Sorocabana o de la tanguería que queda pegado, él iba y venía. Su oficina eran más esos dos lugares que la propia imprenta, estas cosas las sé por los cuentos del propio Bolón. Ellos estaban muy vinculados al teatro El Galpón sobre todo Loureiro que además era también titiritero y escenógrafo.

Cuando Artegraf se muda a la calle Andes, entre Mercedes y Uruguay, quedan allí Bolón y Soca. Otro colega que no era de la imprenta pero sí estaba muy vinculado era Carrozzino que después también emigró. Ya para la década del 80 no estaba Loureiro y nunca incorporaron a ningún diseñador a su plantilla. Se dedicaron solo a hacer impresiones, eran orfebres más que impresores, para lo que era la tecnología en aquel momento, era casi mágico lo que se hacía en esa imprenta. Tanto Lugli como Bolón eran dos personas

muy sensibles a todo lo que tenía que ver con diseño y a la cultura en general. Bolón había pertenecido al Cine Club del Uruguay de hecho había filmado un par de cortos.Carlos Lugli era fotógrafo, y su hijo Carlitos es guitarrista en una banda de rock, tanto padre como hijo disfrutaban mucho compartiendo las giras y ensayos de la banda de la cual Carlos parecía un miembro más.

Volviendo un poco para atrás les redondeo el tema de la separación de Imprenta AS y Artegraf. La Imprenta AS como empresa formal, era de Jorge de Arteaga, después la forma en la cual se repartía el dinero y las tareas era otra cosa. Los que la conformaban inicialmente eran Jorge de Artega, Hugo Bolón, Hemeregildo Sábat, Nicolás Loureiro, Antonio Pezzino, Ayax Barnes y Carlos Pieri. Los primeros contactos son fundamentalmente entre Arteaga y Bolón. Arteaga hasta ese momento, en 1953, tenía una empresa que se llamaba Cufe, la que se dedicaba al alquiler de equipos de proyección de cine y proyectores de diapositivas para cumpleaños, también vendían equipos de audio de alta calidad. Esa empresa estaba en la calle Colonia, entre Cuareim y Rondeaux. Jorge de Arteaga era miembro del Cine Club del Uruguay y allí se conocieron con Hugo Bolón, él que a su vez estaba muy vinculado al teatro El Galpón, lugar al cual concurrían Loureiro, Barnes y Pieri.

Imprenta AS tiene su origen porque Arteaga a través de Cufe, viaja a Nueva York en el año 53, y ahí descubre la máquina Rotaprint. En aquel momento este tipo de impresora offset era más una especie de mimeógrafo avanzado que una offset. Era de bajo costo comparándola con las otras máquinas de offset de ese momento. Teniendo en cuentaque el offset todavía era una tecnología que en esa época todavía era muy cara. Entonces Arteaga lo que hace es comprar la Rotaprint y traerla al Uruguay, y así es que surge Imprenta AS. No sé si después los demás integrantes pusieron dinero para comprar la máquina. Intuyo que no, que el socio capitalista fue Jorge, pero puedo estar equivocado. No fue la iniciativa de juntarse y comprar una máquina, no, primero vino la máquina y a partir de ahí se produjo al año siguiente el nacimiento de la Imprenta AS.

Arteaga, además de tener Imprenta AS hasta el día que murió, tenía otra empresa que se llamaba Catania, que era la representante de una fábrica de papel de origen finlandés llamada Finnpap. Esa papelera era una empresa enorme, y muy importante en las décadas del 70, 80 y 90, que se dedicaba a la fabricación y venta de papel y sobretodo de papel de prensa. Por lo tanto el mayor negocio de Arteaga era vender el papel (bobinas) a los diarios El Día, El País, Acción, La Mañana, El diario, etc., prácticamente tenía el monopolio del papel de prensa. Más allá de que había una ley especial (ley de prensa), que luego permitió el auge editorial en la década del 60, el papel no estaba gravado, al igual que otros insumos de prensa, como la importación de máquinas, de tintas, etcétera. Eso le permitía a Arteaga ganar "fortunas", montañas de dinero. Mandaba a través de la teletipo, un pedido a Finlandia para todo el año, no era una compra que se hiciera mensualmente, el barco desde Finlandia atravesaba todo el Atlántico lleno de bobinas de papel para los medios de prensa. Eso permito que Arteaga se hiciera muy amigo del arquitecto Eduardo "Lalo" Scheck quién fue hasta que falleció uno de los directores del diario El País de Montevideo. En el diario El País trabajaban Sábat y Pezzino como ilustradores, pero además Arteaga frecuentaba el taller Torres García a donde también iba Pezzino y obviamente otros artistas muy conocidos de nuestro país como Gurvich, Mattos, entre otros. Pero digamos que había puntos de contacto por ese lado también. En algún momento trabajó también Guillermo Fernández para imprenta AS, aunque no fue parte estable de la imprenta. Su trabajo era lo que hoy diríamos freelance. La relación de Guillermo con la imprenta era en realidad a través de Arteaga porque habían sido compañeros en el Liceo Francés  El padre de Arteaga era diplomático, y fue embajador de Uruguay en Europa previo a la Segunda Guerra Mundial y durante ella, fundamentalmente en Francia, Finlandia y Suecia. A raíz de su trabajo como diplomático pudo obtener las representación de la empresa Nobel, la que hoy es conocida a través de la Fundación que otorga el Premio Nobel.Esa empresa era y es líder mundial en la fabricación de explosivos, siendo los inventores de la nitroglicerina, Artega padre él era el representante para toda América Latina. O sea del

Río Bravo hasta la Patagonia todas las minas que habían en América Latina le compraban la nitroglicerina y dinamita para trabajar, al padre de Jorge, el señor Arteaga padre, hizo mucho dinero con la notroglicelina lo que le permitió tener varias estancias en nuestro país. Otra de las representaciones que tenía era la de la fábrica de filtros para cigarrillos. A través de sus contactos como diplomático logro vender los filtros de cigarrillos a Philip Morris. El filtro en los cigarrillos se hizo popular en la década del 60, antes de eso los cigarrillos eran sin filtro, pero claro, a partir de allí vino el auge del filtro en los cigarrillos y con ello también montañas de dinero que entraban de toda América Latina a la familia Arteaga, sin ningún esfuerzo.

Hago esta aclaración porque claramente no es igual el origen económico y cultural de Arteaga, que el de los demás integrantes de la imprenta AS. Arteaga claramente es hijo de la oligarquía uruguaya, su familia tenía mucho dinero y tanto él, como sus hermanos, pudieron acceder a una importante educación, a través del Liceo Francés en Uruguay, y luego en París donde vivió años. Julio Arteaga, era el hermano mayor y tenía un acento francés que no se lo pudo sacar nunca, arrastraba la erre cuando hablaba, a tal punto que el mismo Jorge le decía "el franchute". Les comento estas cosas para que empiecen a ver el entramado de como se forma AS y su relación con los clientes. El vínculo de Jorge con la clase alta de nuestro país le abría muchas puertas para proyectos en diseño, por ejemplo,la familia Gioscia fundadora de la cadena de tiendas Palacio de la Música.

Si hacemos una recopilación rápida tenemos, por un lado a Arteaga vinculado a Palacio de la Música, para quienes hacían las tapas de disco para todos sus sellos, la papelería y también las vidrieras de sus tiendas, armadas fundamentalmente por Loureiro y alguno más de ellos. Por otro lado a Bolón, Loureiro y Barnes que eran integrantes del Partido Comunista del Uruguay y vinculados al teatro El Galpón, para el cual hacían afiches y programas. A su vez el teatro El Galpón estaba muy vinculado al sello Ayuí/Tacuabé ya sobre los años 60, para quienes realizaron tapas de disco. Por lo que tengo entendido, Pieri y Soca no eran del Partido Comunista pero si eran parte de la izquierda de su momento. En cuanto a Arteaga puedo decir, si lo llevamos a términos políticos del día de hoy sería una especie de centro derecha cuando viejo y centro izquierda cuando joven. Él alguna vez se definió como una especie de oligarca socialista, el votaba al Partido Socialista por lo menos fue lo que me contó, pero de socialista tenía muy poco.

**¿Eso generaba asperezas entre los integrantes de la imprenta?**

Eso generaba fundamentalmente una visión de cómo se repartía la plata, cuando llegaba el dinero Arteaga como dueño sacaba su parte y el resto se lo repartía entre las personas restantes de la imprenta, de ahí para abajo funcionaba como cooperativa. No era que fueran empleados, tengan en cuenta que todo lo laboral era muy informal en el Uruguay. El no figurar en las planillas del BPS, el no facturar para evadir el IVA y bajar impuestos, todas esas cosas se empiezan a normalizar en nuestro país a fines de los 90. Antes de eso, a no ser que fuera un trabajo muy grande o para el Estado, no se facturaba, era todo "plata en la mano".

Esas diferencias de concepción generó algunas asperezas, de hecho, el alejamiento de Guillermo Fernández vino por el tema económico. Esas diferencias políticas llevaron al enfrentamiento por la forma del manejo económico, y fue lo que dio lugar la generación de Artegraf. No sé cuán profunda fue la discusión entre ellos, pero tanto Bolón como Arteaga eran muy respetuosos, y nunca comentaron los pormenores del tema. Si reconocían que habían tenido disputas y que venían por ese lado. Cada uno obviamente le ponía su impronta y sus matices, pero la cuestión no fue más allá de la crítica comercial. En todo caso, no fueron discrepancias estéticas, eso seguro, fueron económicas o quizás políticas.

**¿Tenés idea de si ese grupo también trabajaba part-time en la imprenta o hacían full time?**

Lo que pasa es que no había una forma de trabajo que vos pudieras decir era fulltime o part-time, pero todos ellos en general tenían otras actividades. La imprenta para Arteaga

era casi un hobby, para Soca y Bolón era un medio de vida. Para Loureiro que era titiritero o estaba en El Galpón, o los demás como Sábat y Pezzino que estaban en diario El País, era otra de sus actividades, era muy difícil que cada uno hiciera una sola cosa. No había mucho de esa concepción de forma de trabajo, por ejemplo Sábat trabajaba en El País, también en Acción y en otras publicaciones. Era bastante desorganizada la forma en que se trabajaba. En realidad te ofrecían si querías participar de tal trabajo y te unías a esa cuestión. No sé si ha habido un salario. No era muy común tampoco que se trabajara en gráfica a través de un salario. Eso se estandarizó a partir del 70 u 80.

Loureiro y Carrozzino, por ejemplo, diseñaron enciclopedias que era trabajos importantes en ese momento y fue por fuera de AS. En este caso ellos eran contratados por alguien, o asociados con alguien, para sacar esa enciclopedia, no había en sí una cuestión empresarial por detrás de ese proyecto.

**Nos comentabas que había etapas claramente marcadas, además de las que ya nombraste, ¿cuáles serían esas etapas?**
Claramente hay una primera etapa que es previa a Artegraf cuando solamente estaba AS, otra etapa es a partir de ahí, o sea del año 65 hasta el año 83. Y la última del 84 al 97 cuando cierra.

De la primera etapa ya hablamos. La segunda etapa se produce ya en el local de la plaza Zabala, allí ya empieza a cambiar los integrantes. Sábat en el año 66 se va a vivir a la Argentina, Barnes no recuerdo en qué año también emigra. Empieza con ellos Palleiro, también Fernando Álvarez Cozzi, sé que hablaron con y él. Obviamente él les puede decir en qué año comenzó a trabajar en AS. Ellos estuvieron hasta el año 76, 77 aproximadamente, después en el 77 o 78, alternan Casterán y Algaré. Después de ellos hago mi primera aparición en imprenta AS hasta que me voy a estudiar diseño a Alemania. Cuando no estoy trabaja durante un tiempo Hugo Alíes, es un colega que lamentablemente falleció en el 2019.

**¿Ese cambio en qué año fue? ¿Cuándo te fuiste a Alemania?**
Me fui a finales del 78, cumplí los 18 años, me saqué el pasaporte y a los pocos meses me fui. Arteaga me ayudó muchísimo en ese proceso. Tenía su apoyo en todo momento, de hecho, nuestra relación hasta que falleció, siempre fue de una muy linda amistad. Mientras yo estuve en Alemania nos mantuvimos en contacto todo el tiempo, nos escribíamos regularmente y él insistió fuertemente en que volviera a trabajar en AS, cosa que hice en el 83 y fue cuando tuve una segunda etapa en la imprenta.

Es importante recalcar que el que estuvo desde el 57 hasta el final, en el 97, fue Antonio Pezzino. Marco el cierre de la etapa en el año 83 porque fue cuando ocurrió la crisis de la "tablita", una crisis económica muy grande en nuestro país, una de las tantas que fue un desastre, y en ese año la imprenta cerró, bajó efectivamente la cortina. Hubo meses en los cuales no funcionaba nada, lo que había era la cortina baja con candado puesto. Los que éramos de la plantilla de trabajo, en aquel entonces la imprenta trabajaba de manera más formal, estábamos en el seguro de desempleo, pero cuando terminó el período de cobertura del seguro la imprenta no nos volvió a tomar. Al poco tiempo, Arteaga terminó vendiendo las máquinas que tenía allí. Se quedó solo con una máquina, la más grande y la instaló en otro lugar y la alquilaba. Quedaron un par de compañeros impresores que trabajaron con él durante un tiempo en esa máquina. En la parte de diseño empezó a trabajar con gente en forma freelance hasta el año 97 que fue cuando terminó cerrando definitivamente la imprenta. Algunos de esos diseñadores eran Antonio Pezzino, Fidel Sclavo, Hugo Alíes, seguramente alguno más. Antonio siempre estuvo vinculado a esta relación de patrón-empleado, más allá de que no había nada formal no había plantilla ni había facturas, simplemente Jorge le pagaba a Antonio por los trabajos que realizaba.

Por todo esto me parece que son etapas muy distintas una de la otra. Esa primera etapa muy fermental, muy fuerte, en lo que tiene que ver con el desarrollo del diseño en nuestro país y que también tiene mucho que ver con la tecnología

de la época. Una segunda etapa en la cual ya la imprenta era una empresa y tenía un gerente, un director, jefes de máquinas con distintos turnos, y un departamento de diseño integrado, que la primera vez que estuve éramos solo Antonio y yo integrando ese departamento. Ambos con el cargo de diseñadores, por lo menos así figuraba en la planilla del BPS.

Cuando yo volví de Alemania en el 83, Arteaga hizo una cosa que para mí fue totalmente ridícula, que fue ponerme a mí como jefe de diseño. Yo nunca podría ser jefe de Antonio, era un atrevimiento absoluto, más allá de que yo me había vuelto con un estudio académico, que en nuestro país no existía, estaba lejos de lo que significaba ser jefe de Pezzino. Además, Antonio era una persona espléndida, amorosa, querible en todos los aspectos habidos y por haber, un gran artista, él siempre navegaba entre el diseño gráfico y la pintura. La que trabajaba en forma freelance, digamos era Cecilia García. Cecilia en realidad entraba y salía de la imprenta, de repente estaba dos días trabajando allí y después durante 15 días no iba, no por su personalidad, simplemente porque no tenía cosas para hacer o Arteaga no le daba tareas.

En cuanto al reparto de tareas, los hacía directamente Jorge, no había una interacción nuestra con los clientes. Jorge nos daba las indicaciones y a partir de ahí cada uno hacía lo que tenía que hacer, pero había un proceso muy rico de intercambio entre compañeros y en cómo se encaraba cada trabajo.

Lamentablemente de cómo trabajaba la imprenta en sus principios no les puedo contar, y de la época en que trabaja ron Fernando y Carlos mejor que lo cuenten ellos. Yo a esas alturas o era un niño o era un adolescente, así que mucho no puedo hablar. Tengo cuentos de lo que hacían, pero lo pueden tener de primera mano que me parece mucho más rico.

Si les puedo contar a partir del 78 en adelante que, como les decía, los clientes trataban directamente con Arteaga cuando era por primera vez, o cuando era por algún trabajo que requería diseño o determinado nivel de impresión de calidad. La imprenta, como toda imprenta, tenía cuestiones cotidianas más simples, planillas, tarjetas o esas cosas que serían muy baratas y que se gestionaban directamente en el mostrador que había sobre la calle Zabala. Pero digamos que el 90% de las cosas sí las trataba Arteaga porque además era una imprenta cara.

En cuanto a la forma de trabajo, no había un método, simplemente Jorge te llamaba por teléfono para convocarte a una reunión y subíamos Antonio o yo,que éramos los únicos que sí estábamos haciendo ocho horas de lunes a viernes. Y ahí empezaba digamos,una cosa bastante rara, inclusive viéndola ahora con el paso del tiempo. Obviamente Jorge nos explicaba de qué se trataba el trabajo, fuera un logotipo, un folleto, una revista o lo que fuera, y a partir de ahí hacíamos uso de la biblioteca de Jorge que realmente era muy buena,con colecciones de libros y revistas de diseño y de arte muy bastas. Jorge era un apasionado del arte y nosotros teníamos acceso a esa biblioteca todo el tiempo. Siempre utilizamos mucha bibliografía porque no había cómo formarse,entonces tratábamos de ver cómo se resolvían las cosas en otras partes del mundo. A partir de hablar e intercambiar ideas,teniendo en cuenta el presupuesto del cliente y los costos que iba a tener ese trabajo, empezábamos a charlar. Pero para que se hagan una idea del tiempo que dedicábamos a una de esas charlas, nunca eran menos de dos o tres horas, podía tomar toda la tarde para ver qué íbamos a hacer y como.

**Era como el kickoff del proyecto en la oficina de Jorge.**
Totalmente,con un té inglés mediante. Jorge se mandaba a hacer una mezcla de té especial, por eso les digo, vaya que tenía sus particularidades. Era una persona de un trato encantador, difícilmente te iba a tratar mal, al contrario, era muy bueno en trato general y conmigo en particular. Como la distancia de edad era muy grande de alguna manera yo era una especie de sobrino para él, con un trato que trascendía un poquito más allá de lo laboral. Y bueno, esas charlas eran muy ricas. Podíamos hablar cinco minutos sobre el trabajo y después las otras dos o tres horas pasábamos hablando de cualquier otra cosa. De un viaje de él, o de arte o discutiendo sobre un color,era según como viniera la charla

derivaba en una cosa o la otra. Lo que solía ocurrir era que la secretaría en un momento nos golpeaba la puerta como diciendo pónganse a trabajar los dos, porque la imprenta a las cinco de la tarde cerraba. Incluso muchas veces cerraba y nosotros seguíamos ahí, charlando y tomando té. Pero esa forma, ese trato que tenía conmigo también lo tenía con Antonio y otros colegas. Su trato en general era muy cordial. Ojalá en todos lados se pudiera trabajar de esa manera, con alguien que tenga esa sensibilidad, que dedique tiempo ilimitado en pos del entendimiento del trabajo final, así fuera una tarjeta personal o una tapa de disco. Se le daba el mismo tratamiento a un trabajo pequeño como a un trabajo enorme. No había una diferencia, sobre todo en esa primera etapa de ver qué es lo que había que diseñar. Después en el proceso obviamente que una revista daba mucho más trabajo que una tarjeta personal, pero no en lo esencial que era llegar al diseño.

**Volviendo a la biblioteca que mencionaste ¿recordás algún material de cabecera?**

Barra Diseño fue fundada por Jorge Arteaga, Gustavo "Maca" Wojciechowski, Marcos Larguero, Jorge Sayagués y yo, que estuve unos meses nada más porque después me fui a trabajar al diario El País y entonces continuaron ellos cuatro. Trabajamos todos en una misma oficina que era un apartamento hermosísimo y bastante grande, pero el mueble de la biblioteca de Jorge no entraba en una sola habitación. Por lo cual una de las habitaciones, la que estaba ubicada sobre la calle 18 de Julio, sobre el lado de Cuareim, tenía llenas las estanterías de arriba a abajo, con libros, revistas y los trabajos ya hechos por AS, a tal punto que no podías prácticamente caminar. No estaba ordenado en una forma accesible, no era una cosa que pudieras ir a mirar tapas de discos del 65, eso era imposible. Eran un montón de sobres acumulados que quizás la secretaria Marcela, que era una genia, sabía qué era lo que había en cada uno, pero los demás no teníamos idea. Esos sobres con los trabajos eran elementos de formación maravillosos, porque veías la génesis de la impresión, cómo lo habían hecho. Y ahí vuelvo un poco a lo que les contaba hoy de las distintas etapas de la imprenta. Como en todo proceso gráfico la tecnología tiene mucho peso, cuando la imprenta se forma en el 54 los procesos de fotomecánica estaban muy "verdes",muy en pañales. Eso hacía que Sábat, Barnes, Pieri y todo ese grupo trabajaban fundamentalmente directo sobre la chapa de offset. Trabajaban con una barrita litográfica o un lápiz litográfico o lo que se conocía como uña de gato (img. 2) y con ese elemento rayaban la chapa. Yo llegué a hacer eso también,rayábamos la chapa e íbamos generando texturas, después con tinta y con el dedo hacíamos que la chapa tomará grasitud en ese lugar y con eso se imprimía.

En ese primer período, además, ellos dibujaban las tipografías. Era un trabajo realmente brutal el que hacían, muy artesanal y era una tarea casi de grabador en esa cuestión cotidiana, que de hecho algunos de ellos además participaron del Club de Grabado, osea que hay una vinculación también en ese aspecto. En la mitad de la década del 60, la fotomecánica, y la parte fotográfica, empieza a tener otro peso y eso hace que de alguna manera se abandone de a poco esa forma de trabajar. Sobre todo porque permitía trabajar más rápido, más seguro y con tirajes más grandes, porque las chapas tienen una vida útil después de copiadas. Pero de la forma en que lo trabajaban en AS, dibujando directamente sobre la chapa, tenía un vida útil que era esta hasta finalizar ese trabajo, que de repente eran dos mil tapas de disco o quinientos afiches. Pero era inviable hacer una segunda edición con esa misma chapa, había que hacerlo todo de vuelta, al llegar la fotomecánica esto cambio para siempre. Tenía una cosa muy rica plásticamente por un lado, y por otro lado generaba un inconveniente e cuanto a su producción.

Como les comentaba a mediados de la década del 60 la fotomecánica se hace más accesible del punto de vista económico y se empieza a incorporar cada vez más. Cuando yo llego en el año 78, la imprenta acababa de hacer una inversión importante en tecnología. Básicamente construyendo, una cámara fotográfica para lo cual se mandaron a hacer las partes a un herrero y lo que si se compraron fueron las lentes, lentes Zeiss, esos que ahora aparecen en los celulares, increíblemente, que valían una fortuna, y lo otro que compraron eran las retículas "madres" con las cuales se procesaban las

películas gráficas. La cámara tenía una cama, una plancha de madera con una tapa de vidrio en la cual se ponía el original y después había un riel sobre el cual estaba montada la lente con la película negativa. El riel era enorme, tenía como diez metros de largo para que pudiera desplazarse hasta llegar al tamaño que se precisaba. Ese mecanismo si lo vemos ahora es realmente troglodítico, pero en su momento era tecnología de avanzada.

A su vez habían comprado una máquina Hidelberg Kord que era de un formato bastante grande para esa época, haciendo que la imprenta AS quedara, también desde un punto de vista tecnológico, muy bien posicionada en relación a sus competidores. En ese momento la imprenta contaba con la Rotaprint que dió origen a la imprenta, increíblemente todavía seguía existiendo esa máquina, también contaban con otra Rotaprint igual a esa pero más moderna, de la década del 60, y una Hidelberg GTO, que es una máquina que todavía sigue existiendo,una Hidelberg Kord, otra Hidelberg pero de paleta que se usaba solamente para troquelar y para numerar,y una guillotina que era de las primeras que aparecieron con aire para soplar el papel y poder acomodarlo adecuadamente. La parte de encuadernación era totalmente artesanal ya que el cocido y pegado se hacían a mano, por otro lado había un depósito de papel.

Una cosa que es importante remarcar es que todas esas máquinas eran de un solo cuerpo, esto quiere decir que se imprimía de a una sola tinta por pasada. No había en ese momento máquinas en Uruguay de dos cuerpos, si había en Estados Unidos o en Europa. Que yo recuerde la primeras máquinas de dos cuerpos las trajeron Mosca y Barreiro puede que Lagomarsino, o alguna de aquellas imprentas grandes de esa época también tuviera. Sí había impresoras rotativas a color que son de la década del 70 pero trabajaban con papel de diario, las máquinas de calidad eran de un solo cuerpo. Esto lo recalco porque afecta a toda la forma de trabajo. En primer lugar,porque cada pasa de tinta implicaba lavar la máquina, prepararla, preparar el papel, pasarlo y después que terminabas lavar la máquina, lo cual era un trabajo de horas. A su vez,como era tan caro, no se trabajaba en cyan,magenta,amarillo y negro, como se trabaja ahora, el CMYK era una cosa de lujo, normalmente trabajábamos con tintas directas. El estándar de los trabajos era en cualquier imprenta a una tinta, en AS y en Artegraf trabajaban a dos o tres tintas, lo que era un lujo para un diseñador, pero también es importante recalcar que en esta época no existían los pantones,los principales proveedores de tinta que eran Grafex, Grafinal o Castiglioni que eran las empresas que había en aquel momento, puede ser que hubiese alguna más que no recuerdo, pero vendían rojo, verde, amarillo, negro. Si querías algún color especifico había que armarlo.

Una curiosidad al respecto es que las imprentas grandes o de calidad tenían un colorista. En el caso de AS había un colorista que se llamaba Enrique Fradiletti, ya estaba cuando yo ingrese a la imprenta, un personaje maravilloso que había pasado por el taller Torres García y previamente había trabajado en Imprenta Mosca como jefe de taller y era quien preparaba los colores,que era toda una cuestión. Para mí fue maravilloso porque lo que pude aprender con él era brutal, tuve la ventaja de que pude meter mano en todos los procesos, a mí me dejaron imprimir, cortar el papel, preparar tintas, sacar fotos y copiar chapas. Hice de todo dentro de la imprenta en el tiempo que estuve. Obviamente en casi todos los casos supervisado por alguien que sabía mucho específicamente de eso.

El proceso para hacer los colores era con una muestra de papel del color al que queríamos llegar y sobre un vidrio empezábamos a mezclar tintas hasta llegar al color que se pretendía. Aveces partiendo de cosas muy raras,con tintas que no tenían nada que ver con el color final pero en eso consistía el arte del maestro colorista. Después ya sobre la década del 80 aparecen tintas estandarizadas, por ejemplo las de la marca Hartman, entonces a los importadores de tinta nos regalaban a los diseñadores guías como las Pantone, que lo que hacíamos era cortarlas en tiritas que pegábamos en los originales a manera de referencia de la tinta que ellos después iban y compraban. Pero era un proceso muy particular y no todas las empresas tenían un maestro colorista, esa sin duda era una ventaja que tenía AS frente a otras imprentas.

**¿Sabes desde cuando AS trabajaba con colorista?**
No te puedo contestar eso, mientras yo estuve ahí sí, pero desde cuándo no sé. Pero es muy probable que en la primera etapa los colores los armara Soca que era un excelente maquinista,era un tipo que hacía magia con las máquinas. Tengan en cuenta que era muy difícil hasta conseguir un repuesto. Los repuestos se mandaban a hacer a un tornero porque te podría llegar a demorar un año en venir de Alemania o de Estados Unidos, y los rodillos se cuidaban como algo sagrado, si se llegaba a estropear con una chapa un rodillo la máquina podía quedar parada dos o tres meses, o la imprenta misma. Ni que hablar si eran máquinas de origen soviético, porque eran muy baratas del otro lado de la cortina de hierro, pero después si te pasaba algo era un problemón.

Ese es más o menos el panorama de cómo trabajaban mis antecesores en la primera etapa de la imprenta. En la segunda etapa la fotografía dio lugar a poder manejar los originales de otra manera y, como les decía anteriormente Fernando les puede dar una charla mucho más rica más allá que el proceso era similar, ojalá yo pudiera tener uno de esos dibujitos de Fernando que para mi son una obra de arte y que nos lleva a esa foto que les pasé de unos rapidografs (img. 3 y 4), que son unas plumas de las que básicamente había dos marcas; Staedtler y Rotring. Las Rotring eran mejores, se cargaban con tinta china, en esos tubitos transparentes, y venían de distintos grosores de puntas. Tenían el otro capuchón exterior que nos ayudaba para poder agarrarlo. Los grosores disponibles eran desde el 01 al 12 puntos. Como la tinta china se secaba esos aparatos tenían la particularidad de que se podían desarmar. Entonces una de nuestras habilidades era poder desarmarlos sin romper el filamento que iba en el medio de un tubito que era el que daba grosor. Ese filamento lo que hacía era que en el momento en que uno presionaba sobre el papel hacía que se retrajera y permitía la salida de la tinta. El 01es más fino que un pelo. Era una tortura poder mantenerlo activo y funcionando. Y pasamos un buen rato en la semana limpiando los rapidograf por que eran fundamentales para poder trabajar. Les cuento todo esto porque Fernando Álvarez Cozzi es un monstruo, porque los fondos que los demás hacíamos a pincel con tinta china, él los hacía rayita por rayita con el rapidograf. Las ilustraciones de Fernando eran como tener un grabado de Durero, increíble. La paciencia de Fernando es brutal, además de que sus diseños son fantásticos.

Luego, cuando entré yo a la imprenta la parte fotográfica era mucho más accesible y más barata, porque se industrializó más la cuestión. Eso hace que en el periodo tanto de Casterán, Algare, Alíes y el mío,la forma de trabajo ya fuera un poco menos artesanal, aunque de todas maneras seguía siendo bastante artesanal.

El proceso de trabajo básicamente se dividía en tres. La primera es obviamente la etapa del diseño que consistía en hacer todos los bocetos que terminaban después en una maqueta que se hacía mediante un collage fundamentalmente y que era lo que se le presentaba al cliente. Si el cliente lo aprobaba se pasaba a realizar lo que nosotros llamábamos los originales,que era el armado en frío, para eso se usaban rapidografs, pinceles y tinta china porque se trabajaba en blanco y negro. Con respecto a la tipografía se los cuento más adelante porque requiere una explicación aparte. La segunda etapa en la que se pasaba a la fotomecánica, que se hacían las películas y después con esas películas y el montaje de las mismas se copiaban las chapas de offset. Y la última etapa, obviamente, era la parte de la impresión en sí y de encuadernación que, como ya les conté, también era bastante artesanal.  En la parte de bocetos, que eso sigue siendo igual hasta el día de hoy, aunque capaz que ahora también esta parte sea en la computadora porque hay recursos para hacerlos más rápidos y más fáciles. Pero en aquel momento era todo a lápiz y papel. Una cosa interesante que habíamos logrado en AS era imprimir papeles de colores, entonces teníamos hojas azules, celeste,verdes,naranjas,amarillas,y lo que hacíamos era recortar esos papeles y con ellos armábamos collages e íbamos probando de repente un diseño, un fondo o lo que fuera que luego, como les comente, se montaba en una cartulina para presentar al cliente.

Con respecto al tema del texto en particular, en la maqueta que entregábamos al cliente no se hacía con los textos definitivos, se armaba con lo que llamábamos un texto simulado, el "Lorem ipsum" del día de hoy, que era producto de recortar revistas extranjeras que no fueran en español porque el objetivo era que la gente mirara el diseño y no lo que decía. Ese insumo eran revistas usadas compradas en Tristán Narvaja,por lo general la revista *Stern* o la *Schöner Wohnen*, ambas alemanas o de la revista *Vogue*. Podría haber alguna otra revista en la vuelta norteamericana o italiana pero esas tres eran las de cabecera. Y de ahí recortábamos fotos, filetes, letras y con todo eso armábamos una maqueta, bastante trucha, digamos, la gente se tenía que imaginar mucho. Por ejemplo, para los títulos lo que hacíamos era contar las letras que iba a tener para que nos diera más o menos la misma longitud, pero a veces nos poníamos un poquito más sofisticados y fotocopiábamos los catálogos de letras, cortábamos y pegábamos e íbamos armando los títulos letra por letra, pero eso para una maqueta era demasiado trabajo, no siempre se justificaba hacerlo.

**¿Cuánto llevaba la maqueta de un afiche por ejemplo?**
Un afiche te podría llevar un día o dos, si tenías que hacer una ilustración dependiendo del tipo de ilustración se complicaba un poco más, o si era, por ejemplo, una foto que había que retocar, que en el caso de las fotos las trabajábamos en blanco y negro también, se mandaba a imprimir o se hacía una ampliación en papel y el recorte que hoy se hace con Photoshop lo hacíamos con pincel y tempera blanca. Cuando querías tapar alguna raya que había, recurrías al rapidograf o al pincel con tinta china y tapabas con negro las partes que querías quedaran negro o gris. Normalmente en las maquetas tampoco se usaba una foto final, se buscaba que fuera una foto con características similares a lo que los clientes querían. Todo eso se pegaba, además,con cemento de zapatero. Se los comento porque es bastante cómico, pero no usábamos el cemento de contacto de inmediato sino el que demoraba en pegar, con lo cual uno podía una vez engomada la hoja moverla y ubicarla en el lugar que queríamos. Luego,alrededor de lo que pegabas quedaba una rebarba del cemento que lo que hacíamos era ir juntando pelotitas de cemento que se secaba y con eso generábamos la herramienta que todos le llamábamos el "moco", porque realmente era una especie de moco gigante que nos servía de goma para limpiar a su vez el cemento fresco. El moco era tan importante como la goma de pan o el rapidograf. Tenía que haber un moco.

Había dos tipos de armado,el armado en frío y el armado en caliente. El armado en frío era el que hacía el diseñador por lo general, o el armador en frío ya que había gente que tenía ese oficio; y después estaba el armado en caliente, que era el que se trabajaba directamente con las películas y las chapas. Vamos a ver un poquito primero el tema del texto. Imprenta AS tenía dos máquinas IBM Composer. IBM había largado en el 70 la máquina de escribir eléctrica, que a diferencia de la máquina común, que tenían las letras con los "fierritos" que golpeaban sobre el rodillo,la Composer tenía como una "pelotita" de plástico con todo el abecedario y los números. La "pelotita" tenía una traba y se ponía dentro de

**2.** Uña de gato

**3.** Rapidograf. Estuche con cartuchos de recarga.

**4.** Rapidograf. Detalle de puntas.

la máquina de escribir que a su vez contenía un cassette con una cinta plástica que actuaba como tinta. Obviamente la máquina tenía que estar enchufada, es como la predecesora a la computadora como la conocemos hoy. Entonces esa pelotita iba girando a alta velocidad estampando las letras y así construyendo el texto. Era una máquina de escribir de calidad, pero no era una máquina como para hacer el trabajo de imprenta, pero como buenos uruguayos y como tenía una calidad bastante aceptable,se usaba. Esas máquinas de escribir IBM tenían una determinada cantidad de memoria para guardar los textos en una tarjetas magnéticas.

Las tipeadoras, como las llamábamos nosotros porque la mayoría eran mujeres, aunque en la imprenta AS había un hombre que iba cada tanto que era maestro, tenían la particularidad de que digitaban a una velocidad brutal. Y no era solo el hecho de meter cientoveinte letras por minuto, sino que además era escribirlas palabras bien, sin faltas de ortografía, poner la coma donde tiene que ir, los espacios como tienen que ir, etc. Osea, daba su laburo. Entonces todo eso lo digitaban una sola vez a partir del texto original escrito en máquina de escribir común por el cliente o el periodista en el diario, y una vez que estaba en tarjeta de memoria, se cambiaba el papel, se ponía un papel satinado de mejor calidad, se ponía cinta nueva y lo que hacían era "disparar" la impresión de lo que estaba en la memoria a que lo pasara nuevamente en limpio. Entonces empezaba a imprimir la columna, que nosotros le llamamos "galera" nombre proveniente de la tipografía. Por lo cual ese un texto que estaba así nomás empezaba a tener forma de columna con cinco centímetros de ancho, en letra Univers cuerpo 10 con interlineado 12. Era casi mágico, pero lo que tenía la Composer era que solamente tenía cuerpos 6, 8, 10 y 12. Los tipos de letra eran muy poquitos. Tenías la Univers, que además tampoco tenía toda la familia, tenías la médium, la itálica, la bold y la bold itálica. Las otras tipografías que recuerdo,además de la Univers,eran la Copperplate que era "wow" para el momento, por que tenía una pequeña serifa muy delicada y la Century. Después había una parecida a la Courier que era un híbrido,y no me acuerdo si había alguna más. Creo que eran básicamente esas cuatro. Las que se usaban normalmente para texto corrido eran o la Univers o la Century. Usábamos la Univers porque como era una máquina norteamericana la letra que había era Univers, pero de poder elegir hubiésemos usado Helvética, que como diseño de letra es mucho más delicada, más elaborada y de mejor lectura. Pero bueno, era lo que había. Con eso hacíamos los textos corridos.

Cuando íbamos a los títulos o a los subtítulos teníamos dos caminos también. Por un lado trabajar con la letraset (img. 5) que eran letras transferibles que fundamentalmente había dos marcas en Uruguay. La más importante era Letraset, de hecho era muy cómico porque todo el mundo decía ¿tiene Letraset Mecanorma o Letraset Artype?,se había tomado la marca como sinónimo de tratransferible. Era una plancha plástica preimpresa en la cual se frotaba encima de la letra y la letra se adhería al papel. Eso tenía un trabajo agregado y era que las letras transferibles con el tiempo se secaban entonces cuando las pasabas al papel muchas veces se quebraba, entonces con el rapidograf había que rellenar las rajaduras de la letra o dibujar el borde para que quedara bien. Cuando había que hacer un afiche obviamente se usaba letraset y si querías hacer alguna cosa media rara en cuanto a tipografía recurrías al catálogo de Letraset o aquellos privilegiados que de repente podíamos ir y comprar transferibles Mecanorma, que era otra marca, que era rara de encontrar y que tenía también tipografías un poco más extrañas. Con el tiempo en Uruguay hubo una fábrica que sacaba las Artype, una versión nacional de letraset que eran muy berretas, pero tenían una ventaja espectacular que era la posibilidad de pegarlas y con el cortante podías despegarlas y volverlas a pegar. No era que la sacabas de un trabajo y la ponías en otro, pero te permitía que si te equivocabas podías volverla a ubicarla.

Para poder trabajar con esto lo que hacíamos era usar un papel satinado, en blanco obviamente, o cartulina blanca de 350 o 400 gramos que era blanca de un solo lado y con un lápiz especial, que era un azul o un celeste azulado dibujamos todo lo que vendrían a ser las guías que tienen hoy los programas de computación. Dibujabamos toda la

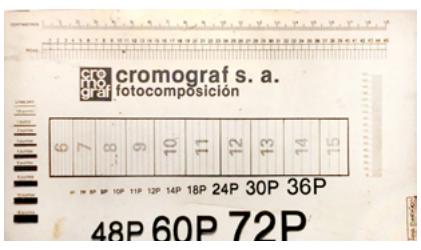
cuadrícula sobre la cual se iba a trabajar y después pegabas las galeras de la composer, la letraset o la tercera opción era el pegar el papel de la fotocomposición. La fotocomposición era un proceso que se mandaba hacer afuera de la imprenta AS porque no había máquinas fotocomponedoras, las fotocomponedoras en Uruguay eran muy poquitas. Había una empresa grande que todavía existe que se llama Cromograf, que estaba en la calle Uruguay esquina Tacuarembó, y qué tenía varias máquinas de fotocomposición. Se mandaba una hoja escrita a máquina o a mano muy claramente en la que ponías el texto que querías y al costado ibas poniendo el tamaño, el cuerpo de letra, el tipo de letra, el interlineado y el kerning, o sea todas las características técnicas de esa tipografía para que Cromograf las digitara y te entregará en papel fotográfico en una tira,que era un rollo de hasta 30 metros de largo. A los clientes nos daban un acetato (img. 6) con los tamaños de tipografía que tenían las máquinas, y solo se podían hacer esos tamaños. Si se fijan en la imagen verán que dice 72p, 48p, etc. lo que teníamos que hacer era adecuar el tamaño de la tipografía de nuestros diseños a los puntos que podían hacer la máquinas, esa era la altura de la letra con la que debíamos trabajar. Después lo que está en el medio de la regla nos servía para medir los interlineados, el espacio entre líneas. También tenía una línea finita que marcaba el ancho de las columnas que está más abajo,y sobre el costado izquierdo hay como unas rayas que van de más fina a más gruesa para definir el grosor de las líneas. Entonces todo eso había que marcarlo en el texto para que Cromograf lo procesara y te devolviera el rollo de fotocomposición.

**¿Y ahí también podías elegir la familia tipográfica que querías usar?**

Elegías la familia si, Cromograf tenía un catálogo que lamentablemente lo perdí con el tiempo. Era del tamaño de una cuadernola en papel impreso con un rulo de metal. Ellos tenían aproximadamente entre 9 y 11 familias. Capaz que en algún momento de auge llegaron a tener 14 familias de tipografía. Eso hacía que en los diseños de esa época casi todos usáramos las mismas letras, porque era lo que había Recurrir a un tipógrafo era algo complicado, los tipógrafos tenían sus berretines, terminaban haciendo lo que ello uerían y no lo que les pedías. Entonces por lo general les huíamos al trabajar con tipógrafos, además tenían más peso en el ambiente gráfico en ese momento, frente a lo que era un diseñador gráfico. Eran más respetados los linotipistas y los tipógrafos que los diseñadores que eramos los "nuevos" en la gráfica.Entonces, a no ser que fuera una tarjeta personal o algo así, que tenías que ser necesariamente hecho en tipografía tratábamos de no trabajar con ellos y recurríamoso a Cromograf o a alguna otra casa de fotocomposición.

En el boletín de ADG (Asociasión de Diseñadores Gráficos) hay publicidades de dos o tres casas más que ahora no recuerdo su nombre. Fotosistemas creo que era una, Taller Tipo 3 era otra. Y tenían más o menos las mismas máquinas que eran Linotype o eran máquinas de Agfa, puede ser que hubiese alguna máquina norteamericana. Las máquinas fotocomponedoras eran computadores del tamaño de un microondas giganteco, con un teclado, y dentro llevaban

**5.** Letraset.




**6.** Obsequio Cromograf. Acetato de referencia para fotocomposición.

un rollo de papel fotográfico y un disco de vidrio con cada abecedario impreso. Los operarios ponían el disco de vidrio dentro del equipo, cada disco tenía una familia tipográfica en uno de sus estados (light, regular, italic, bold, etc.), eran opacos con las letras transparentes. Giraban a gran velocidad y mediante una luz iba escribiendo sobre el papel fotográfico el texto, eso después se revelaba y fijaba. Ese papel impreso era lo que nos entregaban a nosotros para armar en frío. Las máquinas venían por lo general para trabajar en idioma español, aclaro esto porque me tocó hacer el periódico de la Alianza Francesa y algunos otros trabajos para ellos, y la tipografía no tenía los acentos en francés, por lo cual los debíamos hacerlos con rapidograf o con letraset, era un trabajo extra que a veces había que tomar. Cuando habían faltas de ortografía o un cambio de texto, no se hacía todo el texto de vuelta, solo se mandaba a hacer solamente la línea que tenía el error y nosotros sobre el armado en frío pegábamos, arriba, de la línea anterior la nueva con el texto correcto.

Una vez que se terminaba todo este proceso se pasaba a la fotomecánica, esto que era una cartulina con pegote (cloage). Una aclaración, se hacía una cartulina (original) por cada tinta. Por ejemplo cuando hacías un afiche a tres tintas, sobre una cartulina trabajabas con el primer color y dibujabas lo que correspondía a esa tinta, después arriba ponías papel calco con el segundo color, y hacías lo mismo con el tercer. En todos los papeles teníamos que dibujar las líneas de corte y las líneas de registro, para que salieran en la película y se copiarán en las chapas de offset. Lo que era una tarea bastante molesta de hacer, pero bueno, había que hacerlo. Lo que hacíamos también era imprimir el costado de algún trabajo, donde quedaba un pedazo libre, tiras de líneas de registro, que luego recortábamos y las pegábamos. Algunas líneas debían ser sobre fondo transparentes para permitir que coincidieran y en ese caso no servían las pre impresas. Si servían para impresos a una tinta o para la primer hoja, para los calcos había que dibujarlas. Como ya comente, para marcar el color de cada "capa" poníamos una muestra de color, con un papel que tenía el color de muestra, así se indicaba cuál debía ser el color para tinta.Después se hacían las películas gráficas, una película lineal para los textos y otra para las fotos o ilustraciones. En el caso de usar fotos o ilustraciones, en el armado en frío debíamos hacer una "ventana" que se pintaba de negro o se le pegaba un papel rojo. En imprenta AS se imprimía mucho papel de fondo rojo liso para hacer los armados. Las fotos las pegábamos sobre una hoja aparte e indicábamos que foto era, en que página iba y a cuantos centímetros de base o de alto tenía que quedar. Luego en la fotomecánica las iban procesando, una a una, haciendo que quedaran reticuladas, ya que eran fotos de tono continuo en papel y de esa manera no se podían imprimir. Una vez que teníamos todo eso, se hacía el armado en caliente, que era el armado de las películas sobre un acetato del tamaño de la chapa, era un acetato por color. Primero se ponían las películas lineales y arriba se iban pegando las películas con las fotos procesadas,de acuerdo a lo que estaba marcado en el original en papel.

Las películas gráficas siempre quedaban sucias y había que retocarlas tapando cada imperfección. Se usaba una especie de tempera llamada opacol que a pincel cubríamos todos los puntitos transparentes que quedaban. Como la película negativa era más barata que la positiva y además ahorraba un paso, en general trabajábamos en negativo. Y si una línea de rapidograf quedaba muy "rota", con cinta roja volvíamos a dibujarla, o el borde de una foto, inclusive a llegué a hacer formas con cinta roja directamente.

**¿A qué se debe que se usará el rojo?**
Porque la película gráfica era de alto contraste por lo cual capturaba el negro o el rojo. De repente si usabas un azul oscuro también lo tomaba como negro, pero era raro que eso sucediera. Normalmente el celeste, el amarillo o colores claros directamente no los tomaba. Para nosotros era mucho más fácil trabajar con rojo por que nos permitía escribir arriba, mientras que el negro no. Entonces le indicabas al armador acá va la foto tres y acá la foto cuatro. De lo contrario tenías que andar dibujando abajo o pegando un papel con una cinta. En el caso de que una ilustración fuera con un fondo pleno, había que hacerlo a pincel con tinta

china o hacer el trabajo increíble de Fernando Álvarez que lo hacía con rapidograf, rayita tras rayita, pero eso no era lo más común.

Cuando arranco en la imprenta, en el 78, empezaban a ser más accesibles los impresos en cyan, magenta, amarillo y negro (CMYK), pero igual era un proceso caro. Toda la fotomecánica de trabajos con foto a color se mandaba a procesar afuera, tan afuera era que se mandaba a hacer a San Pablo o a Buenos Aires. Arteaga mandaba las diapositivas de las fotos a color en 35 mm, por avión a San Pablo a una empresa que las escaneaba, las llevaba al tamaño que correspondían y hacía lo que se llamaba fotocromo, que eran las 4 películas gráficas de cyan, magenta, amarillo y negro en positivo. Cuando un trabajo llevaba fotocromo había que hacer el pasaje de las películas lineales hechas en negativo a positivo, para poder hacer el montaje final. Eso requería de algunos cuidados, por ejemplo, con las líneas había que tener cuidado ya que en el pasaje de negativo a positivo se perdía ancho de línea, lo mismo pasaba con la tipografía light, entonces había que trabajar con un grosor un poco mayor ya que necesariamente iba a quedar más fino.

Había una empresa constructora que se llamaba Safema, acá en Punta del Este, era una de las más importantes del país, fue la primera en construir torres en Maldonado, con apartamentos muy lujosos. Imprenta AS hizo unos folletos trípticos enormes, eran a todo color por lo cual los fotocromos se mandaron hacer a San Pablo. Pero no existía el "render" en esa época, por lo tanto eran ilustraciones hechas a color por arquitectos que se dedicaban a eso solamente, vivían de eso increíblemente.

Al tiempo Cromograf compró un escáner para poder hacer fotocromos y ya se empezaron a hacer directamente en Uruguay. Después aparecieron otras empresas como Cromos y Vasallo y se fue facilitando todo este proceso tan tedioso. Después de todo ese montaje se copiaban las chapas, que también en algunos casos había que limpiarlas a mano porque quedaban punto o rayitas. Alguna vez hasta llegamos a modificar imágenes o texto directamente en la chapa, para eso hacíamos una máscara con cinta adhesiva y con ácido comíamos la chapa para que ahí no trabajara la tinta. No era una cosa muy usual pero se hacía a veces.

Los tiempos de realización de un trabajo, obviamente, eran absolutamente diferentes a los que son ahora, llevaba muchos días. No era una cosa que uno pudiera tener de un día para el otro. Tenía que haber una confianza muy grande de los clientes en lo que nosotros hacíamos, porque no había pruebas de color, no había una impresora láser, un ploter color, no había ninguna de las tecnologías con las que contamos ahora. Era la maqueta que nosotros hacíamos con fotos recortadas o con papel de color recortado. A veces comprábamos una cartulina alemana, la Cromolux, que vendía la librería Mosca hermanos pero que cada cartulina salía una fortuna. Las cuidábamos como si fueran de oro, usábamos hasta el último pedacito. Además tenía una gama de colores muy linda, a veces entre colegas nos llamábamos cuando se nos terminaba para conseguir alguna específica, intercambiábamos las cartulinas.

Ese era un poco el proceso de trabajo que, obviamente, cambia totalmente cuando irrumpen las computadoras o la informática en el mundo del diseño. El afiche que les pasé es del año 91, aunque yo ya hacía un buen rato que no estaba en la imprenta AS, si está impreso en AS. Es un afiche de un formato grande para lo que son los afiches normalmente en nuestro país y tiene la particularidad de estar hecho con collage (img. 7).

A propósito utilicé la forma en que se trabajaba antes porque quería lograr ese efecto en particular. Está hecho en una cartulina Cromolux de color bordeaux de ese tamaño y con papel blanco y dorado, recortado a mano, para la ilustración de los caballos corriendo. La tira negra es una tira de papel que corté y rasgué, fue la que quedó, pero rompí un montón antes de llegar a la que quería. Después los textos, en este caso ya estaban hechos en una impresora láser como las que tenemos hoy en blanco y negro. A la Imprenta AS llevé todo eso armado de la misma forma que lo hacíamos en los 80.

**¿Cómo trabajaste los elementos blancos?**
Los caballos los hice sobre un papel calco con trozos de papel negro, y los textos eran en negro sobre fondo blanco pegado en otro calco. Cuando procesamos las películas se iban haciendo diferentes contactos de positivo y negativo hasta separar ese caballo dorado y el texto que quedó en dorado también. En definitiva, terminó siendo una tinta bordó, una dorada y una negra, el afiche está hecho a tres colores. Pero como a mí me encantaba complicar las cosas, tiene dos pasadas de máquina para lograr el bordeaux que yo quería, porque pasándolo una sola vez, por más que el color era el correcto, no llegaba a tener la intensidad suficiente. Lo mismo pasó con el negro y el dorado. En el caso de la tinta dorada es todo un dolor de cabeza para los maquinistas porque limpiar la máquina para que no quede manchado es titánico, te puede llevar dos días de laburo.

Una cosa curiosa que pasaba era cuando les gustaba el diseño que llevaba y veían que se podía mejorar con otros materiales o tintas, por ejemplo, en vez de poner una retícula poner un fondo de color que era una tinta más, o un mejor papel, ellos pagaban de su bolsillo esa costo extra. Eso te pasaba en AS o en Artegraf, no te pasaba en otro lado.

Otra cosa bastante particular, también de ambas imprentas, era el acceso al control de salida de máquina. Ellos llamaban a los diseñadores para que fuéramos a ver cada color, nos permitían entrar al taller y darle instrucciones a los maquinistas sobre el color e intensidad de la tinta, era un terreno prohibido en otros lugares, pero el trabajo quedaba como nosotros queríamos. En el 99 % de las imprentas no pasabas del mostrador, aun hoy pasa lo mismo. Obviamente, todo eso tenía un costo en horas, esos controles de color implicaban estar toda una mañana, o una tarde o una noche mientras veíamos como poco a poco el maquinista iba avanzando. Osea, no es que vos ibas, controlabas el color y te ibas, te quedabas ahí y mirabas que los cinco mil afiches fueran iguales. Y ellos tenían además la amabilidad de llamarte y decirte que al día siguiente a tal hora pasaban el otro color, y al otro día 10 minutos antes tenías que estar ahí. O si había algún inconveniente así fuera a las 04:00am, a los que teníamos teléfono nos llamaban. Eso fue así desde el principio hasta el final en ambas imprentas. Lo que no era común en otras imprentas lamentablemente.

**¿Cuál fue el trabajo que más disfrutaste realizar en la imprenta?**
Que yo recuerde hay dos, uno de ellos fue para la Iglesia Valdense, que como me había ganado la confianza con el calendario me dejaron hacer lo que llamaban un “cuaderno valdense”, que era un librillo. Lo realicé con una impresión bastante especial y muy ilustrado para la época. Fue la primera publicación que hice en formato editorial en mi vida y lo disfruté muchísimo pero lamentablemente no tengo imágenes para pasárles.

El segundo y que sin duda fue uno de los que más disfruté fue el diseño de logotipo de Casabella (img. 8) para el que tuve una libertad muy grande y el apoyo de Arteaga. En el caso del logo de Casabella,Jorge lo único que me dijo fue que había que hacer un logotipo,que la empresa se llamaba Casabella y que era un bazar,nada más,que hiciera lo que quisiera.

Les cuento un poco el proceso, comencé garabateando a lápiz, y seguí recortando papeles hasta que llegué el caracol. Luego dibujé a mano alzada la tipografía como me parecía que iba, se la mostré a Jorge y le encantó. Mandamos a hacer la tipografía a la fotocomposición y cuando llegó borré la tipografía que había dibujado y le pegué la nueva. Cuando se lo presentamos a los clientes quedaron encantados. Esa fue mi primera imagen institucional,corporativa o empresarial, que hice solo. Aplicamos el logo a las bolsas,la papelería comercial y también en los papeles para envolver regalos, fue un trabajo enorme y precioso. Yo lo sigo viendo al día de hoy, no puedo ser muy objetivo al respecto, y me parece que todavía está bastante bien. Ambos trabajos fueron muy significativos para mí.

**¿Nos podrías contar algo sobre Cecila García?**
Si,a Cecilia Jorge la contrató porque una de las vetas de negocio que él había encontrado en el exterior era hacer

mapas ilustrados de los distintos departamentos o de ciudades de algunos departamentos. La idea la había traído de Europa. Entonces Cecilia hizo un mapa de Paysandú, que incluía la Catedral, la Casa de la Cultura, todas esas cositas ilustradas en perspectiva con arbolitos, plantas, perros y sol. Cosas realmente muy, muy lindas, que además mantenían la función de un mapa común y corriente. Eran unas hojas muy grandes desplegables. Dicho así parece simple, pero de repente pasaba seis o siete meses trabajando porque no era solo el dibujo a rapidograf, tenía que dibujar cada uno de los colores por separado. Cada sombrilla, cada palmera separada por color y todo eso después tenía que coincidir en una hoja de 69 por 100 cm. Era un laburo realmente genial y plásticamente era muy agradable.

Como Cecilia tenía un tipo de trazo muy fresco algunas veces Jorge le encargaba, y también a Antonio, hacer tipografías para títulos o textos especiales. Dada las dificultades que teníamos con el tamaño de los textos cuando queríamos lograr una tipografía que fuera gestual, que se viera el trazo, normalmente las hacía Antonio o Cecilia.

Otras cosas que hizo Cecilia fueron avisos o folletos, no recuerdo bien, porque como les comentaba Cecilia no estaba todo el día en la imprenta como estábamos Antonio y yo. Ella iba y venía, un poco en la imprenta y otro poco en su casa. Lo mismo pasaba con Hugo Alíes, algunas veces pasó con Fidel Sclavo y con otros colegas que eran más part time o contratados por trabajos específicos, ya que no se acostumbraba a paga por horas los diseños. Eso más o menos es lo que les puedo contar de Cecila.

**¿Cómo impactó en vos tu paso por la imprenta AS?**
Para mi fue una experiencia genial, maravillosa. Si me preguntas cuáles son algunos de mis referentes nacionales en la gráfica te diría que todos los que pasaron por AS. También tengo algunos más que admiro muchísimo como Añón, Larguero,Mingo Ferreira, Maca, entre otros.

**Consideras que es¿equipo AS o imprenta AS?**
Definitivamente Imprenta AS. Equipo AS es un relato contado por el ganador de la batalla,... es un invento de Jorge, que lo quiero muchísimo, pero es un invento de él. No había un equipo, Arteaga daba trabajo a sus diseñadores, si se producían intercambios entre nosotros, porque estabas en el mismo ambiente de trabajo y nos mostrábamos los bocetos y consultábamos entre nosotros. Yo consultaba a diario con Pezzino, pero de ahí a que hubiese un trabajo de equipo, no. Me refiero en lo que respecta al diseño, obviamente como imprenta había un trabajo como equipo, al igual que en cualquier otro lugar. Pero no un Equipos AS de diseño.

En la primera etapa las personas que ya mencionamos trabajaban de otra manera, pero tengo mis dudas que fueran un equipo, porque en definitiva los procesos llevaban a que fuera una cosa muy individual. Obviamente compartían experiencias como se hizo siempre. Por eso hoy remarcaba la existencia de Barra Diseño, que si era un estudio, un equipo de diseñadores donde estaban todos a la misma altura de decisión y de opinión. Y donde la parte económica también era igualitaria.

**7.** Afiche. Foro Unix 91. 1991

**8.** Logo. Bazar Casabella. Ca.1978

**¿Qué tan reconocido crees que es el aporte de la imprenta AS por parte de la comunidad de diseño en Uruguay?**
Yo creo que hubo una etapa de visualización importante a partir de la muestra del 2007 en el Subte Municipal, junto a la cual se hizo un libro de AS, coordinado por Fidel Sclavo.

Quiero aclarar que ese relato de texto que hay ahí está formulado para que la Imprenta AS sea fantástica y el equipo conformado con los que ahí figuran, pero tiene que ver con lo que respondí en la pregunta anterior. No es un disparate lo que dice allí, pero no todo fueron rosas. Se está mostrando una de las etapas más ricas desde el punto de vista gráfico sin duda, pero creo que el avance tecnológico que tuvimos a partir del 70 atentó un poco con respecto a esa cuestión experimental de los años 60. Empezaron a jugar otros factores como el tema de la productividad, y además en el año 73 hubo un golpe de Estado lo que genera un quiebre muy importante. De la misma forma que yo viví cosas hermosísimas en la imprenta, también viví de las cosas más desagradables de mi vida. Tener que diseñar con un cadete de la Marina de cada lado de mi mesa, parados jugando con una pistola nueve milímetros mientras yo les armaba su revista, digamos que no era lo mejor. Lo mismo pasaba con la revista de la fuerza aérea o una tapa de un disco de la banda militar, trabajos que fueron abominables, no solo por como nos toco trabajar, sino también por el resultado de lo que ellos ordenaban. Todo era dorado,nacionalista y patriótico. Una visión estética fascista, una cosa atroz, acompañado de un derroche de recurso económicos sin ningún sentido

Recuerdo que hace unos años atrás, ya en el siglo XXI, en una conferencia de Maca en el Centro Cultural de España organizado por la Cámara de Diseño, fui como parte del público y en un momento Maca me tiró la pelota a mí para que hablara, y uno de los muchachos que había presentado un trabajo de diseño del parlamento mencionó que era una lástima que en Uruguay no tomemos los elementos visuales nacionales como son el color el celeste, el sol,la bandera, etcétera, para poder aplicarlos en el diseño más libremente, como lo hacen los europeos o los norteamericanos. Le comenté que en mí caso me cuesta mucho poner el sol y la bandera, por lo que les acabo de contar. Igual su reflexión me pareció muy interesante, pero para nosotros en general, la generación que vivimos el período de dictadura, nos rechina un poco utilizar esas cosas nacionalistas como la cara de Artigas o cuestiones por el estilo. Antes, en la década del 60, Carrozzino, Añón, Barnes, en las series de Banda Oriental, portadas de libros y discos, usaban esas imágenes sin ningún problema y podes encontrar un Artigas violeta con un fondo verde. Pero hubo un quiebre que es importante en lo que tiene que ver con esa continuidad estética.

Asimismo no es casual que en la vuelta a la democracia surjan un montón de cuestiones que después algunas se plasmaron en papel y tinta, y otras se plasmaron en el desarrollo de la profesión, porque formamos la Asociación de Diseñadores Gráficos, que fue una experiencia y una apuesta muy fuerte para los que la iniciamos.

En ese momento hicimos los primeros programas de educación a nivel terciario y empezamos a mover el aparato del Estado para que muchos años después apareciera la carrera de diseñador. Primero se plasmó en la ORT, después en lo que es hoy la FADU, que en su momento nos sacaron corriendo, cuando fuimos a proponer que se hiciera una carrera de diseño gráfico. Hay todo un proceso acumulado detrás de estas cuestiones tanto de Imprenta AS, de Artegraf y los que estábamos en esa vuelta.

Pero volviendo a lo que ustedes plantean, porque me fui por las ramas, creo que AS a partir del 2007 se ha revalorizado. No en su totalidad, y estaría bueno que hubiese más conocimiento sobre todo esto que están haciendo ustedes, de ir para atrás y para adelante del período que abarca ese libro. Entender qué es lo que hay detrás de eso, porque de repente en las páginas web lo que uno ve son algunas piezas que te pueden gustar, pero falta saber cómo se llegó a esas soluciones y bajo que circunstancias. Visto con los ojos de hoy, te podría decir que tal laburo es una porquería y de repente fue un trabajo maravilloso en su momento por la forma en que se procesó. Esas cosas considero que se

podrían difundir más para enriquecer el conocimiento de los profesionales uruguayos.

Otra cosa que alguna vez me han consultado y que a su vez tiene que ver con lo que ustedes me están preguntando es si existe una línea de diseño uruguaya. En mi opinión, no hay una estética del diseño gráfico uruguayo,a riesgo de ser insultado en siete idiomas, pero considero que no la hay. Si creo que tenemos elementos y herramientas visuales que compartimos entre varios y que de alguna manera ha ido mutando y pasándose de una generación a la otra y que están generando un estilo propio de nuestro diseño. Los estilos llevan muchos años de construcción, los gringos tienen su estilo, los japoneses tienen el suyo al igual que los suizos o los escandinavos, pero estamos hablando de países con 300 o 400 años de gráfica contra unas pocas décadas que tiene nuestro país. En Uruguay estamos hablando de diseño a partir del cincuenta y pico en adelante, no es nada par la historia de la humanidad. Ojala que en el mundo en el que se mueven ustedes, con colegas más jóvenes, puedan acceder al conocimiento de la historia de Imprenta AS, como también a la de Artegraf y de otros profesionales independientes de nuestro país. Me alegró mucho cuando ustedes me mandaron las preguntas y apareció Artegraf, porque quiere decir que hay personas que la tienen presente, que saben que ahí hubo un vínculo muy fuerte, no solo por la separación de AS, si no que además hubo diseñadores que trabajaron con esa imprenta que son muy importantes para el desarrollo de nuestro país en materia gráfica. Entonces, está muy bueno que se siga investigando y documentando en estos temas.

**Notas**

Todas las imágenes fueron proporcionadas por el entrevistado.

## 5.2.8 José Prieto

Miércoles 12 de mayo, 2022

Via e-mail.

**Contanos un poco de vos,**

**¿De dónde sos?**

De Tacuarembó, de Villa García, de Frankfurt y de Maldonado.

**¿Cómo llegaste al Diseño?**

Por Washington Algaré, que fue mi maestro de escuela en 30 y 40 año, ya en esa época me puso a dibujar y diagramar el boletín de la escuela, así que en 1969 hice mi primer infografía sobre el viaje del Apolo 11. Luego en el año 1976 me llevo como ayudante/aprendiz al Estudio Casterán, donde él hacia trabajo freelance. Trabajaba medio día, de ahí en más nunca deje de estar involucrado con el diseño.

**¿Cuál fue tu formación?**

Algaré, Casterán, As, Kunstschule Westend, Adobe, Apple.

**¿Cómo llegaste a la Imprenta As? ¿en qué fecha?**

Por recomendación de Algaré y Casterán, yo tenia 17 años en 1978. Ellos dejaron de trabajar en As para abrir su propia imprenta, Puntográfico, hacían medio horario cada uno.
As necesitaba un diseñador, así que me presentaron y con grandes dudas por ser tan joven y sin ninguna experiencia de imprenta, pero Jorge se animó y me contrato.
Creo que mi primer trabajo fue un calendario a 2 tintas para la Iglesia Valdense. Lo hice sin hacer ninguna consulta y en el momento de la impresión el jefe de máquinas fue a hablar con Artega porque según él, el trabajo iba a quedar mal. Era un azul y un celeste bastante oscuro, por lo cual no se iban a ver los feriados. Vinieron ambos a rezongarme y mi respuesta fue que si quedaba mal el trabajo, ese mes no me pagaban el sueldo. Quedaron helados con mi respuesta y lo imprimieron como yo lo había diseñado, el cliente los felicito, así que a partir de ahí la confianza fue total.

**¿Quiénes estaban cuando te incorporaste?**

Antonio Pezzino solamente.

**¿Cuál era tu rol?**

En 1978 Diseñador y en 1983 a mi vuelta de Alemania como Jefe de Diseño.

**¿Existían factores comunes entre los integrantes (amistad, política, etc.)?**

En la primera etapa sí, había varios cruces, Pezzino y Arteaga se conocieron en el Taller Torres García. Sábat y Arteaga por el diario El País. A su vez Arteaga y Bolón eran miembros del Cine Club del Uruguay. Y a través del PCU/Teatro El Galpón se conocían Laoureiro, Bolón, Barnes, y posteriormente Carlos Palleiro. Soca y Pieri eran de izquierda pero no estoy seguro si militaban en el PCU.

Es importante recordar que Arteaga vendía papel y era el principal proveedor de papel del diario El País y muy amigo del Arq. Eduardo Scheck uno de los dueños del diario.
Cuando yo ingrese a As, sólo estaba Antonio, que era una persona adorable en todo los sentidos.

**Tenemos entendido que Loureiro, Bolón y Soca se fueron de Imprenta As y fundaron Artegraf, ¿sabés en qué año se dió esta separación y por qué?**

No se exactamente si eran socios, pero fueron ellos tres los que fundaron Artegraf. Fue a fines 65 comienzos del 66 por lo que me contó Bolón, que era la cara comercial y administrativa de Artegraf. A Loureiro no lo conocí personalmente, era el diseñador de ese triunvirato.

Soca, era el jefe de taller e impresor, también mecánico de máquinas offset. Pero además también colaboraba con ellos Jorge Carrozzino pero no era parte de la imprenta.
Cuando comencé a tener contacto con Artegraf, en los 80, sus dueños eran Hugo Bolón y Carlos Lugli.
Con ambos mantuve charlas muy largas y aprendí detalles de calidad dignas de un orfebre, sobretodo de Carlos que era el hombre del taller. Hugo estaba volcado a la parte de ventas y administración, pero también un tipo con gran sensibilidad visual. Por lo que recuerdo de las charlas con Hugo la separación entre el y Artega se debió a cuestiones comerciales fundamentalmente. Pero me consta que tam

bién tenían posiciones políticas diferentes y hubo algunas discusiones importantes. Bolón y Laureiro eran persona muy vinculadas al teatro El Galpón. Mientras que Artega estaba más vinculado a la clase alta uruguaya, empresarios, estancieros, diplomáticos. Él era hijo de un diplomático muy adinerado y eso le permitió comprar la Rotaprint en un viaje a NY en el 1953 y "jugar" al impresor con As.

**¿Cómo describirías a Artegraf?**
Cómo una de las imprentas más importantes en el desarrollo del diseño uruguayo de las décadas del 60 al 2000. Amantes de su trabajo, Hugo y Carlos no sólo les importaba hacer bien su trabajo, también tenían respeto y admiración por el diseño. Sabían que su trabajo era más valorado si estaba bien diseñado. Ellos no eran diseñadores, pero trabajaron con grandes colegas como Añon, Loureiro, Larghero, Barnes, Pieri, Palleiro, Álvarez Cozzi, Mingo Ferreira, Casterán, Maca y muchos más. Compartían con As ese amor al diseño.

**Leímos en una entrevista a Jorge de Artega en Boletín de la ADG de 1992 que Cecilia García integró la Imprenta As, sin embargo ninguno de los entrevistados hasta el momento sabe de ella, ¿tú la conociste?**
Sí trabajamos juntos en 1983, ella era fundamentalmente ilustradora y trabajan en forma freelance. Una gran ilustradora con una sensibilidad muy particular y un pensamiento muy gráfico.

**Hemos encontrado distintas fechas sobre el cierre de la imprenta, ¿vos recordás hasta cuando estuvo en funcionamiento?**
1983 y 1997.

**Nos comentaste que la imprenta tuvo etapas, ¿cuáles son y qué las caracterizó?**

ETAPA 1
1954 - 1965: Hermenegildo Sábat, Ajax Barnes, Carlos Pieri, Nicolás Loureiro.
1954 - 1965: Guillermo Fernández, (freelance)
1959 - 1983: Antonio Pezzino / 1984 - 1997 (freelance)
1970 - 1975: Carlos Palleiro,
1970 - 1977: Fernando Álvarez

ETAPA 2
1976 - 1978: Jorge Casterán, WashingtonAlgaré
1978 - 1979: José Prieto
1981 - 1981: Hugo Alíes (freelance)
1983 - 1983: José Prieto, Cecilia García (freelance)

ETAPA 3
Álvaro Armesto, Cecilia García, Fidel Sclavo (freelance),

**¿Cuáles eran sus referencias estéticas exteriores y/o nacionales?**
Milton Glaser, Herb Lubalin, Paul Rand, Saul Bass, Vasarely, Pintori, Cassandre, Noorda, Shigeo Fukuda, Roger Dean, Neville Brody, Pentagram, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Keith Haring, Estudio Shakespear, Miró, Toluluse, Van Gogh, Tàpies, Moore, Picasso, Añon, Carrozino, Mingo Ferreira, Piero, Sábat, Barnes, Loureiro, Palleiro, Casterán, Cardillo, Álvarez Cozzi, Hoge, Cúneo, Figari, Barradas, Gurvich, Bernasconi.

**¿De dónde las consumían?**
Libros y Revistas de Diseño, como *Graphis, Novum, Idea*, tapas de discos.

**Contanos cómo era un día en la Imprenta: ¿cuál era la carga horaria?, ¿quién distribuía los trabajos?**
Eran 8 horas de lunes a viernes, los trabajos a diseñar los encargaba Arteaga. Nunca había mucho estrés, a no ser por alguna entrega contra reloj o algún error. Obviamente las publicaciones tenían una fecha de entrega, pero contábamos con 3 armadores en frío y/o caliente.

**¿Cómo era su proceso de diseño?**
No había un método estructurado, de acuerdo al trabajo, se hacia un boceto a mano ya fuera dibujado o con un collage. Mirábamos mucho libros de diseño, fotografía, arte y revistas internacionales de diseño, para ver como lo manejaban

en otras partes del mundo. Tener acceso a bibliografía actualizada, que era muy costosa, era muy importante. Además contábamos con el archivo de casi todos los trabajos anteriores.

Lo que era genial también, eran las increíbles e interminables charlas con Artega. Nunca se hablaba 5 minutos de un trabajo... eran 2 o 3 horas, té mediante, de ver, analizar, planificar, argumentar, disfrutar y bromear. Era un proceso muy rico, con tiempo, donde lo más impor tante era llegar a una idea que funcionara con las características técnicas del trabajo y que el costo fuera razonable, nunca se media en términos de productividad. En algunos casos Artega se hacía cargo de parte del costo de un impreso, a los efectos de que el diseño saliera mejor, por ejemplo poniendo una tinta más o un mejor papel.

En lo práctico, teniendo la idea se hacia una maqueta que en general era un collage con textos y fotos de revistas que recortábamos. Se compraban revistas usadas como *Stern*, *Schö ner Wohnen*, *Voge*, *Time*, preferentemente en otro idioma, nunca en español, y le metíamos tijera.

Si el diseño era aprobado, se sacaban las fotos necesarias o se realizaban las ilustraciones, y se mandaban a hacer los textos a fotocomposición y la IBM composer.

También tuve momentos muy desagradables, como el tener que diseñar tapas de disco y diagramar revistas de la fuerza aérea, con un cadete a cada lado de la mesa de dibujo y con una pistola 9 mm en la mesa, sólo para demostrar su "poder".

**¿Cuáles fueron los primeros diseños que realizaste?, ¿qué repercusiones tuvieron?**
El logotipo de Arnaldo C. Castro SA con Casterán, que se usa hasta hoy día. Además duran te 2 décadas ACCSA paso a ser mi cliente, ya que Casterán abandono el diseño en 1980. El trabajo con Arnaldo C. Castro además me abrió las puertas con las demás empresas de tecnología con las que he trabajado a lo largo de mi carrera. Desde Aldus-Adobe en 1986 hasta Apple en el siglo XXI.
En As, el Calendario del año 1979 y un ejemplar de los Cuadernos Valdenses junto con el lo gotipo y papelería de Casabella.

**¿Cuál fue el trabajo que más disfrutaste y por qué?**
En As, sin duda el logo de Casabella, fue mi primer trabajo de identidad visual que encare totalmente solo. Pude trabar sin limitaciones de costos, ni presiones de ningún tipo o ideas preconcebidas. Solamente me dijeron a que se dedicaba la empresa y el nombre. El resultado estuvo por encima de las expectativas mías, de Arteaga y del cliente. Creo que sigue siendo un buen diseño hoy día.

**Durante el período en el que estabas en As, ¿trabajabas también de forma independiente?**
Sí, desde 1982 tengo mi propio estudio y poco a poco fui asociandome con Algaré, traba jamos junto hasta 1987. Yo he continuado con mi estudio hasta hoy. Pero un muchas opor tunidades he integrado algunos equipos como lo fue BarraDiseño, o Imagine, o el Dpto. de Cultura de la IMM.

**¿Te acordás de las características de las máquinas que tenían entonces?**
2 Rotaprint
1 Hidelberg GTO y 1 Hidelberg Kord
1 Hidelberg de paleta que se utilizaba solo para troquelados.
1 Guillotina Schneider con aire
Es muy importante tener en cuenta que las máquinas eran de un solo cuerpo, por lo cual las tintas se imprimían de a una. Por lo tanto lo normal era trabajar a 1 o 2 tintas. A diferencia de la mayoría de las imprentas en As usábamos cualquier color, ya que los preparábamos nosotros.
No había Pantone o similar. Teníamos una base de colores que dependían del mercado y a partir de allí, con el conocimiento del "maestro colorista" (Enrique Fradiletti) se llegaba a la tinta que diera lo más parecido a la maqueta.

También habían 2 IBM TypeWriter Electronic Composer.
Un laboratorio completo de fotomecánica, con cámara,

reveladora, copiadora de chapas offset y mesas de luz "armado en caliente.

**¿Podés describir cómo era el proceso de impresión una vez que estaba pronto el diseño?**
En primer lugar se realizaba el "armado en frío", que era pasar la maqueta hecha a color aprobada por el cliente, a una versión monocromo realizada con tinta china negra con Rapidograph y pincel, sobre papel coteado de unos 400 g. Como todo lo que estuviera dibujado en negro era registrado por la película gráfica, se trabajaba con lápiz de grafo azul/celeste.

Se debía de hacer una hoja para cada color o en su defecto se ponía papel calco encima con los elementos de cada color (textos y líneas) y la indicación del color que era. En algunos casos se contaba con papel "pautado" sobretodo para revistas, ya que su formato era siempre similar. El papel "pautado" era una hoja preimpresa en cian, color que no registraban las películas gráficas de alto contraste como ya lo comente. Para pegar las "galeras" de texto y los títulos usábamos cemento de zapatero, que demoraba en secar y nos permitía alinear bien los textos. Esto lo hacíamos sobre mesas con parlelógrafos o sobre tableros, obviamente con escuadras, reglas de curvas, plantillas de curvas, compases, etc.
Los trabajo se dibujaban preferentemente en escala 1/1 y debían de tener además de las líneas de corte, las líneas de registro. En el lugar que iban las ilustraciones, fotos o algún aviso, se ponía un rectángulo rojo sobre el que se indicaba con algún número la referencia de cual era la imagen correspondiente. A su vez a cada imagen se la pegaba sobre un papel indicando el número de referencia (foto X) y también de página, además se marcaba el tamaño al cual se debía de fotografía en la fotomecánica. Si la imagen necesitaba algún tipo de retoque se realizaba con tinta china negra o ecoline blanco.

Como segundo paso en la fotomecánica fotografiaban los originales con película gráfica de lato contraste y en el caso de las imágenes se les aplicaba la retícula con la lineatura correspondiente, esto hacia que dejaran de ser de tono continuo para estar conformadas por puntos
más grandes o más pequeños. Esto era en un cuarto oscuro, así que posteriormente se revelaban y fijaban las películas. Normalmente eran películas negativas por lo cual el "armado en caliente" se hacia con ellas. Las imperfecciones o suciedades eran retocadas a mano con opacol (una especie de tempera bordeaux) o con cinta adhesiva roja. Las imágenes ya reticuladas se pegaban en los lugares correspondientes teniendo cuidado de que no se viera la cinta adhesiva. En algunos casos se podía utilizar cola en bastón, si era de buena calidad.

Las fotos a color (fotocromos, CMYK) se enviaban a escanear y hacer películas a proveedores como Cromograf o inclusive fuera de país (Sao Paulo, Buenos Aires) y venían en películas positivas. Esto hacía que el resto del trabajo se debiera de pasar de negativo a positivo. Una vez terminadas de retocar y montar las películas sobre los acetatos de copiado, se pasaba a copiar la chapa de aluminio fotosensible (chapa offset), esta era impregnada con luz ultravioleta y posteriormente revelada y fijada.

En algunos casos y esto fue muy común en la década del 50 y 60, no se hacía el trabajo de fotomecánica, que además era muy caro y bastante deficiente en su calidad. Entonces los diseñadores trabajábamos directamente sobre la chapa de offset. Es este caso usábamos
barras o lapices litográficos, para "engrasar la chapa" o en algunos casos la rayábamos con un elemento punzante de acero. Esto evitaba todo el proceso anterior, pero tenía el gran inconveniente de que no se podía corregir o volver a realizar una segunda edición. Era un trabajo de una única vez y tampoco soportaba grandes tirajes. Por supuesto que es este caso los textos se hacían a mano o sea que no se contaba con ninguna tipografía.

El tercer paso era la impresión en offset que sigue siendo exactamente igual hoy en día, con la salvedad de los colores de las tintas, que ya explique anteriormente.
Los demás procesos de imprenta siguen siendo iguales ya

sea en lo que tiene que ver con numeración, troquelado, laminado y encuadernación.

**¿Cómo trabajaban la tipografía? ¿Con qué familias tipográficas contaban y cómo las conseguían?**
Fotocomposición para trabajos de calidad y títulos. Había unos 9 tipos de letra disponibles que tenían los podías seleccionar entre: 6, 7,8, 9, 10, 12, 14, 18, 24, 30, 36, 48, 60 y 72 puntos.
No había tamaños intermedios. Letras transferibles Letraset, Mecanorma o Artype, para títulos.
Fotocopia del catálogo de Letraset y luego collage fundamentalmente para títulos.

IBM composer para texto corrido de libros, revistas o periódicos, que había desde cuerpo 6 hasta cuerpo 12. Contando con una 5 o 6 familias, que a su vez tenían normal, italica, bold y bold itálica.

Alguna vez se mandaba a hacer alguna línea en linotipo, sobretodo para tarjetas personales, que se personalizaban con impresión tipográfica.

**¿Tenías alguna técnica de diseño predilecta? ¿en qué constaba la misma?**
Ninguna en particular, tenía total libertad de elegir la forma gráfica a usar, ya fuera ilustración, fotografía, tipografía o la combinación que se nos ocurriera. Experimentábamos con todo, desde dibujar directo en la chapa de offset con barras litográficas, o pintar con opacol o cinta roja le películas gráficas o trabajar sobre papeles con todo tipo de colores, tintas, lápices.

**¿Hubo cambios tecnológicos mientras estuviste en la imprenta? De ser así, ¿cómo repercutieron?**
Justo ocurrieron en el momento antes de que yo comenzara a trabajar, o sea yo aterrice ya con las "nuevas" tecnologías instaladas y produciendo, así que en mi caso no tubo ningún impacto.

**¿Cuáles eran los principales clientes de la Imprenta?**
Xerox, Palacio de la Música, Safema, Galerías de Arte, Fuerza Aérea, Marina

**¿Cómo los conseguían?**
Eran contactos a través del propio Arteaga que era quien actuaba como vendedor.

**¿Tenías relación directa con ellos? ¿hacían devoluciones de tus trabajos?**
Por lo general no teníamos contacto con el cliente.

**¿Cómo influyó tu paso por la imprenta As en tu profesión?**
Fue algo muy importante pese al poco tiempo, el aprendizaje sobre tintas, colores, papeles, fotomecánica, armado en frío y caliente, encuadernación. En As me permitieron meter mano en todo, me enseñaron todo el proceso, realice todas las tareas, y eso es invalorable. Pero además pude ver como trabajaban otros profesionales que eran reconocidos internacionalmente.

No trabaje con ellos directamente pero tenía sus originales, vi como fue el proceso y tanto Pezzino con Arteaga compartían ese conocimiento con gran generosidad. Fue a través de As que conocí a grandes colegas y sus trabajos desde la "cocina".

**¿Qué tan reconocido crees que es el aporte de la imprenta As por parte de la comunidad de diseño en Uruguay? ¿De qué formas contribuiría el conocer más sobre dicha experiencia?**
Creo que hay un reconocimiento centrado en el período 54 al 75, quizás sea el más deslumbrante con los ojos de hoy, también se debe a la publicación del libro. Pero hay otra parte que no se reconoce tanto y hay aportes de mucho valor, los trabajos de Fernando Álvarez Cozzi, Casterán, Algaré, Pezzino, Armesto, Cecilia García, Alíes y obviamente del propio Arteaga no están tan visualizados. No nos podemos olvidar que a partir de 1973 la dictadura militar hizo cambiar todo y claramente afecto el trabajo que en As se hacia del punto de vista del diseño.
Sin lugar a dudas sería muy bueno el que se pueda saber

más de esta experiencia, sobre todo porque muchos de los que allí estuvimos, de alguna manera, para bien o para mal, hemos dejado mucho papel y tinta en la historia de la gráfica uruguaya. Y además siempre se ha mantenido un vínculo cuyo interés ha sido el dignificar el diseño uruguayo. Arteaga fue presidente de la ADG muchos años, fue presidente de la Comisión de Patrimonio muchas años, y en todos estos años Jorge, como la mayoría de los que pasamos por As, hemos trabajado para que en nuestro país hoy exista el reconocimiento profesional del diseñador gráfico. No solo se hacia diseño en As también los integramos el equipo de diseño militábamos en pro de una carrera terciaria, en tener una agrupación de profesionales, en un reconocimiento por parte de la sociedad del aporte cultural que nuestro trabajo tiene y eso hace que valga la pena saber más sobre Imprenta-Equipo As.

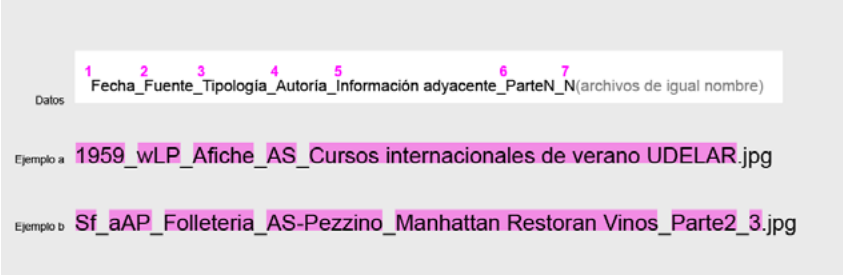
**¿Equipo As o Imprenta As?**

Imprenta As, el "equipo As" es un relato de "marketring" de Arteaga. Eso no quita que el ambiente y forma de trabajo fuera genial. Pero había poco de equipo, no era una forma establecida el trabajar en equipo.

## 5.3 Listado analítico de fuentes bibliográficas

| Título | Tipología | Fuente | Autor/es | Fecha de publicación | Lugar | Extensión | Formato | Disponible en | Temática. Vínculo con objeto de estudio |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Imprenta AS: a team in Uruguay | Nota | *Gebrauchsgraphik,* vol. 29 | Hölscher, Eberhard, ed. | 1958 (mayo) | Munich | 6 pp. | Impreso | https://magazines.iaddb.org/issue/GG/1958-05-01/edition/null/page/1?query= | Imprenta AS |
| Arteaga De Jorge. Uruguay | Página de libro | *Who's who in Graphic Art* | Walter Amstutz, ed. | 1962 () | Zúrich | 1 p. | Digitalizado de fotocopia de impreso | | Jorge De Arteaga. Imprenta AS |
| La historia del equipo AS | Nota | *Reporter,* no. 49 | Fernández, Mario César | 1962 (marzo) | Montevideo | 4 pp. | Impreso | | Imprenta AS |
| Pezzino: los plásticos en la filatelia | Nota | *Mundo color* | -- | 1977 (25 de enero) | Montevideo | 1 p. | Impreso | https://www.antoniopezzino.com/copia-de-1977?lightbox=dataItem-kn7kaeaa | Antonio Pezzino, mención AS |
| Reportaje a Jorge De Arteaga | Entrevista | *ADG,* no. 7 | Prieto, Juan | 1992 (marzo) | Montevideo | 5 pp. | Impreso | https://prieto.com.uy/wp-content/uploads/2020/08/Boletin-ADG-7-1992.pdf | Jorge De Arteaga. Imprenta AS. Los objetivos de la ADG |
| Jorge De Arteaga. Imprenta AS | Entrevista | *Fichas coleccionables sobre Diseño gráfico en Uruguay durante el siglo XX* | Universidad ORT | 2000 (diciembre) | Montevideo | 2 pp. | PDF | https://www.dropbox.com/s/xlcfaad4ghwa7f1/1_JA.pdf?dl=0 | Jorge De Arteaga. Imprenta AS. Diseño gráfico nacional siglo XX |
| Marcos Larghero | Entrevista | *Fichas coleccionables sobre Diseño gráfico en Uruguay durante el siglo XX* | Universidad ORT | 2000 (octubre) | Montevideo | 2 pp. | PDF | https://www.dropbox.com/s/lffz7wd5079wyqm/2_ML.pdf?dl=0 | Marcos Larghero. Diseño gráfico nacional siglo XX, mención AS |
| Imprenta AS | Catálogo de exposición | Idem publicación | Sclavo, Fidel | 2007 () | Montevideo | 160 pp. | Impreso | | Imprenta AS |
| Frustrante revisión de diseño gráfico | Nota | *LARED21* | -- | 2007 (15 de octubre) | Montevideo | | html | https://www.lr21.com.uy/cultura/279751-frustrante-revision-de-diseno-grafico | Muestra retrospectiva de AS |
| Hermenegildo Sábat: 2da parte | Entrevista | Proyecto audiovisual *Monitor plástico* | Casanova, Pincho | 2007 (18 de marzo) | Filmado en Buenos Aires | 29:48 | video | https://www.elmonitorplastico.com/programa/18-03-2007 | Hermenegildo Sábat, mención AS |
| Uruguay | Capítulo de libro | *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe* | Ortiz de Taranco, Cecilia | 2008 () | San Pablo | 11 pp. | Impreso | | Historia del diseño gráfico, mención AS |
| Antonio Pezzino, diseñador gráfico | Catálogo de exposición | Idem publicación | Fuentes, Rodolfo | 2010 () | Montevideo | 36 pp. | PDF | http://mnav.gub.uy/catpdf/pezzino2010.pdf | Antonio Pezzino, mención AS |
| El dibujo y el color: Carlos Palleiro | Entrevista | *La Pupila,* no. 15 | Larroca, Oscar y Gerardo Mantero | 2010 (diciembre) | Montevideo | 6 pp. | PDF | http://revistalapupila.com/pdf/pupila15.pdf | Carlos Palleiro, mención AS |
| Itineraries for a Design Culture in Uruguay | Artículo académico | *Design frontiers: territories, concepts, technologies. ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies* | Cesio, Laura, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann y Mauricio Sterla | 2012 () | San Pablo | 4 pp. | PDF | https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/itineraries-for-a-design-culture-in-uruguay-8646 | Cultura del Diseño en Uruguay. Imprenta AS y la industria discográfica |
| Entrevista a Hugo Alíes | Entrevista | *La Pupila,* no. 27 | Mantero, Gerardo | 2013 (junio) | Montevideo | 4 pp. | PDF | http://revistalapupila.com/pdf/LP27.pdf | Hugo Alíes, mención AS |
| La enseñanza del diseño de comunicación visual en Uruguay una revisión crítica de su historia reciente (1985-2015) | Tesis de grado | Idem publicación | Stebniki, Jessica, y Martín Tarallo | 2018 () | Montevideo | 54 pp. | PDF | https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/18166 | Historia del diseño gráfico nacional, varias menciones sobres AS |
| Antonio Pezzino | Libro | Idem publicación | Rossi, M. Cristina, coord. | 2019 () | Montevideo | 283 pp. | Impreso | | Antonio Pezzino, mención AS |
| Al rescate del archivo y la historia del diseño gráfico uruguayo | Nota | *El Observador* | Macchi, Facundo | 2019 (21 de diciembre) | Montevideo | | html | https://www.elobservador.com.uy/nota/al-rescate-del-archivo-y-la-historia-del-diseno-grafico-uruguayo-2019122014313 | Acervo de *Gráfica Ilustrada*, historia del diseño gráfico nacional, mención AS |
| Hugo Alíes (1945-2019) | Nota | *La diaria* | | 2019 (6 de mayo) | Montevideo | | html | https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2019/5/hugo-alies-1945-2019/ | Hugo Alíes, mención AS |
| La Bauhaus en la gráfica uruguaya a través de la imprenta AS | Ponencia | Exposición *El mundo entero es una Bauhaus* | Cesio, Laura | 2019 (9 de agosto) | Montevideo. Museo Blanes | 1 h aprox. | Presentación oral | | Imprenta AS y la Bauhaus |
| Del plomo al pixel. Una historia del diseño gráfico uruguayo. | Libro | Idem publicación | Fuentes, Rodolfo | 2020 () | Montevideo | 144 pp. | Impreso | | Historia del diseño gráfico nacional, varias menciones sobres AS |
| Gráfica ilustrada del Uruguay (1950-1980): un archivo digital reúne emblemáticas portadas de libros, vinilos y afiches | Nota | *La diaria* | -- | 2020 (15 de enero) | Montevideo | | html | https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/1/grafica-ilustrada-del-uruguay-1950-1980-un-archivo-digital-reune-emblematicas-portadas-de-libros-vinilos-y-afiches/ | Acervo de *Gráfica Ilustrada*, historia del diseño gráfico nacional, mención AS |
| The Daily Heller: Posters of Uruguay, No Foolin'! | Nota | *PRINT Magazine* | Heller, Steven | 2021 (31 de marzo) | Estados Unidos | | html | https://www.printmag.com/graphic-design/the-daily-heller-posters-of-uruguay-no-foolin/ | Acervo de *La Patria*, historia del diseño gráfico nacional, mención AS |
| Carlos Palleiro | Entrevista | Programa de TV *Párpado: yo pregunto a los presentes* | Viglietti, Daniel | sin fecha | Filmado en México | 27:05 | video | https://www.youtube.com/watch?v=IAqa99z3NZ4 | Carlos Palleiro, mención AS |
| Entrevista a Sábat. Parte 2 | Extracto de nota | *El País* | Gandolfo, Elvio E. | sin fecha | | 1 p. | Digitalizado de fotocopia de impreso | | Hermenegildo Sábat y el diario "Acción", mención AS |
| Entrevista a Sábat. Parte 1 | Extracto de nota | *El País* | Gandolfo, Elvio E. | sin fecha | | 1 p. | Digitalizado de impreso | | |

# 5.4 Nomenclatura de la documentación visual




Las imágenes se nombran teniendo en cuenta su fecha de producción, fuente de origen, tipología, autoría adjudicada, e información adyacente. También se identifican las imágenes que forman parte de una misma pieza gráfica y se diferencian los archivos de igual nombre. Todas las variables se esperaran con "_". A continuación se detallan las peculiaridades de cada punto.

## 1. Fecha_

· El año se expresa con 4 dígitos. Ej: 1963.
· Se utiliza "Sf" para las imágenes sin fecha.
· Se utiliza "año-circa" para las aproximaciones de fecha. Ej: 1960-circa.
· Sobre el fechado de archivos:

- Para aquellos imágenes que se fecharon en relación a las etapas de trabajo de AS[1], se toma como referencia el año promedio. Ej: Para una imagen sin fecha cuya ilustración está adjudicada a Ayax Barnes, si el autor trabajó desde 1954 a 1965 la misma se fecha "1960-circa".

- En el caso de publicaciones numeradas, cuando no figura la fecha de un ejemplar particular, el mismo se fecha "año-circa", en relación al año del número anterior o posterior, dependiendo de su cercanía.

## 2. Fuente_

· El año se expresa con 4 dígitos. Ej: 1963.
El origen de las imágenes se identifica de acuerdo con el siguiente formato:

[1] Ver apartado las "3 etapas de AS", pp

| Fuente | Identificador |
|---|---|
| acervo Antonio Pezzino* | aAP |
| boletín *ADG* | bADG |
| catálogo *Antonio Pezzino, diseñador gráfico* | cAP |
| catálogo *Imprenta AS* | cAS |
| entrevista Fernando Alvarez Cozzi | eFA |
| entrevista José Prieto | eJP |
| ficha Jorge de Arteaga | fJA |
| libro *Antonio Pezzino* | lAP |
| libro *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta.* | lCDE |
| libro *Del plomo al píxel* | lDPP |
| libro *Historia del diseño gráfico en América Latina y el Caribe* | lHD |
| libro *Latin American Graphic Design* | lLAGD |
| presentación "La Bauhaus en la gráfica uruguaya a través de la imprenta AS" | pLB |
| libro *Who's who in Graphic Art* | lWIW |
| revista *Gebrauchsgraphik* | rG |
| revista *Reporter* | rR |
| web Carlos Palleiro | wCP |
| web Gráfica Ilustrada | wGI |
| web La Patria | wLP |
| web carmenes.org | wCa |
| web Mecado libre | wMl |

3. Tipología_

Se tienen en cuenta los siguientes formatos:

· Afiche

· Vinilo (carátula, dorso, librillo)

· Logo

· Publicación (diseño de portada, boletín, programa complejo)

· Folleteria (díptico, tríptico, brochure, catálogo, programa simple)

· Tarjetería

· Etiqueta

· Ilustración

· Lettering

Para el caso en el que no se reconoce la tipología con claridad se utiliza “Ot”.

## 4. Autoría_

Se utiliza “AS_” para todos las imágenes cuya producción en AS viene dada[2] y no se destaca ninguna autoría individual.

Se emplea “AS-Apellido de autor_” para los casos en que existe una autoría individual destacada.

Se utiliza “Apellido de autor_” para los casos en que se conoce el autor pero la pertenencia de la pieza al equipo AS es dudosa.

## 5. Información adyacente_

Se define de acuerdo al texto que figura en la pieza gráfica. Este puede ser el título de la pieza, nombre del comitente, cliente u otra información relevante que facilite la identificación de la misma: título de la pieza gráfica, información destacada, etc. También se considera en este punto la información que aporta la fuente de origen o las imágenes que puedan formar parte de la misma pieza.

## 6. ParteN_

Se identifica con “ParteN” los casos de imágenes que pertenecen a una misma pieza gráfica.

**Ej: Sf_aAP_Folletería_AS_Manhattan Restoran Vinos_Parte2.jpg**

## 7.N_

De ser necesario se emplea este dato para diferenciar piezas de igual nombre. Las mismas se enumeran según el orden en que se procesan las imágenes.

**Ej: 1958-circa_rG_Tarjetería_AS_Navidad_4.jpg**

[2] Dato proveniente de la fuente de origen, o de constatar la firma “AS” en la pieza gráfica.

# 5.5 Fechado programas de Cine Club

A partir de la numeración correspondiente a cada programa de Cine Club del Uruguay, que puede identificarse en la portada de la publicación, y la fecha de algunas de las publicaciones, se logró aproximar la fecha de las publicaciones adyacentes.

Criterio: se fechan los programas con "año-circa" cuando estan próximos a un programa documentado con fecha. Se fechan con "año" cuando aparecen entre dos programas documentados con el mismo año.

| N° Programa | Año |
|---|---|
| 94 | 1952 |
| 96 | 1952 |
| 99 | 1952-circa |
| 323 | 1955-circa |
| 324 | 1955-circa |
| 325 | |
| 326 | 1955 |
| 327 | 1955-circa |
| 328 | 1955-circa |
| 329 | |
| 330 | 1955-circa |
| 331 | 1955-circa |
| 343 | 1956-circa |
| 344 | 1956 |
| 345 | 1956 |
| 346 | 1956 |
| 347 | 1956 |
| 348 | 1956 |
| 349 | 1956 |
| 350 | 1956 |
| 353 | 1956 |
| 357 | 1956 |
| 358 | 1956 |
| 359 | 1956 |
| 360 | 1956 |
| 361 | 1956 |
| 362 | 1956 |
| 371 | 1956 |
| 372 | 1956 |
| 378 | 1956 |
| 383 | 1956 |
| 384 | 1956 |
| 385 | 1956 |
| 390 | 1956 |
| 456 | 1957-circa |
| 457 | |
| 458 | 1957-circa |
| 463 | 1957-circa |
| 466 | 1957-circa |
| 469 | 1957 |
| 470 | |
| 471 | 1957 |
| 472 | 1957 |
| 473 | |
| 474 | 1957 |

| N° Programa | Año |
|---|---|
| 475 | 1957 |
| 476 | 1957 |
| 477 | 1957 |
| 478 | 1957 |
| 479 | |
| 480 | 1957 |
| 487 | 1957-circa |
| 493 | 1957-circa |
| 510 | 1958-circa |
| 511 | 1958-circa |
| 512 | |
| 513 | 1958 |
| 514 | 1958 |
| 515 | 1958 |
| 522 | 1958 |
| 523 | |
| 524 | 1958 |
| 525 | 1958 |
| 534-536 | 1958 |
| 544 | 1958 |
| 545 | |
| 546 | 1958 |
| 552 | 1958 |
| 557 | 1958 |
| 558 | 1958 |
| 567 | 1958 |
| 568 | |
| 569 | 1958 |
| 574 | 1958 |
| 578 | 1958-circa |
| 582 | 1958-circa |
| 585 | 1958-circa |
| 606 | 1959-circa |
| 615 | 1959-circa |
| 616 | 1959-circa |
| 622 | 1959-circa |
| 674 | 1959 |
| 712 | 1959-circa |

**Referencias**

- Programa documetado fechado
- Programa documetado no fechado. Fecha adjudicada según introducción.
- Programa no documentado
- Cambio en el año de referencia para fechado.
- Intervalo de programas no documentados.

# 5.6 Cuadro verificación de imágenes repetidas

| Nomenclatura final | aAP | bADG | cAP | cAS | eFA | ejP | fJA | IAP | ICDE | IDPP | IHD | ILACD | IWIW | pLB | rC | rR | wCa | wCP | wCl | wLP | wMl | TOTAL De repeticiones |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1957_aAP_Publicación_Pezzino_Nuevo cielo poemas Octavio Larriera** | 1957_aAP_Publicación_Pezzino_Nuevo cielo poemas Octavio Larriera | | 1957-circa_cAP_Publicación_Pezzino_Nuevo Cielo | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1958_aAP_Publicacion_AS-Pezzino_Psico taxi Cine Club** | 1958_aAP_Publicacion_AS-Pezzino_Psico taxi Cine Club | | 1958_cAP_Publicacion_Pezzino_Psico taxi Cine Club | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1958_IAP_Publicacion_AS-Pezzino_Cdswick na trose-578 Cine Club** | 1958_aAP_Publicacion_AS-Pezzino_Cdswick na trose-578 Cine Club | | | | | | | Sf_IAP_Publicacion_Pezzino_578 Cine Club del Uruguay | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1959_IAP_Afiche_Pezzino_Semana del cine frances** | | | 1959_cAP_Afiche_Pezzino_Semana de cine frances | | | | | 1959_IAP_Afiche_AS-Pezzino_Semana del cine frances | | | | 1959_ILACD_Afiche_Pezzino_Semana de cine frances | | | | | | | 1959_wCl_Afiche_Pezzino_Semana de cine frances | | | 3 |
| **1959_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Kafka Fry** | 1959_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Kafka Fry | | 1959_cAP_Afiche_AS-Pezzino_Kafka el guardian del sepulcro Fry un fénix demasiado frecuente | | | | | 1959_IAP_Afiche_AS-Pezzino_Kafka Fry | | | | 1959_ILACD_Afiche_AS-Pezzino_Kafka Fry | | | | | | | | | | 3 |
| **1959_aAP_Afiche_Pezzino_El circulo de tiza caucasiano** | 1959_aAP_Afiche_Pezzino_El circulo de tiza caucasiano | | | | | | | 1959_IAP_Afiche_Pezzino_El circulo de tiza caucasiano | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1901_IAP_Folleteria_Pezzino_Esperando a godot** | aAP_Folleteria_Pezzino_Esperando a godot_Sf | | 1961_cAP_Folleteria_Pezzino_Esperando a Godot | | | | | Sf_IAP_Folleteria_Pezzino_Esperando a Godot | | | | | | | | | | | | | | 2 |
| **1962_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Expo el gaucho y su medio** | 1962_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Expo el gaucho y su medio-Pezzino_Exposición El gaucho y su medio | | | 1962_cAS_Afiche_AS_Exposición El gaucho y su medio | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1962_cAS_Afiche_AS-Barnes_Exposición del affiche polaco-Biblioteca Nacional** | | | | 1962_cAS_Afiche_AS-Barnes_Exposición del affiche polaco-Biblioteca Nacional | | | | | | | | | | 1962_pLB_Afiche_AS-Barnes_Exposición del affiche polaco-Biblioteca Nacional | | | | | | | | 1 |
| **1963_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Entre bueyes no hay cornadas** | 1963_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Entre bueyes no hay cornadas | | 1963_cAP_Afiche_AS-Pezzino_Entre bueyes no hay cornadas | 1963_cAS_Afiche_AS-Loureiro_Entre bueyes no hay cornadas | | | | 1963_IAP_Afiche_AS-Pezzino_Entre bueyes no hay cornadas | | | | 1963_ILACD_Afiche_AS-Pezzino_Entre bueyes no hay cornadas | | | | | | | | | | 4 |
| **1970-circa_IAP_Vinilo_Pezzino_Franck Pourcel y su gran orquesta** | | | 1970-circa_cAP_Vinilo_Pezzino_Franck Pourcel y su gran orquesta | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Franck Pourcel y su gran orquesta | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1975_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Expo Pezzino_Galeria Lozada** | 1975_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Expo Pezzino_Galeria Lozada | | | 1975_cAS_Afiche_AS-Pezzino_Exposición Pezzino | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Folleteria_AS-Pezzino_Grandes premieres cinematográficas de Cantegril** | Sf_aAP_Folleteria_AS-Pezzino_Grandes premieres cinematográficas de Cantegril | | | | | | | Sf_IAP_Folleteria_AS-Pezzino_Grandes premieres cinematográficas de cantegril | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_IAP_Publicacion_Pezzino_12 Cortometrajes alemanes Cine Club Uruguay** | aAP_Publicacion_AS-Pezzino_Cortometrajes Alemanes Cine Club_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Publicacion_Pezzino_12 Cortometrajes alemanes Cine Club Uruguay | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_IAP_Publicacion_Pezzino_Dura Lex-585 Cine Club** | Sf_IAP_Publicacion_Pezzino_585 Dura Lex Cine Club del Uruguay | | | | | | | Sf_IAP_Publicacion_Pezzino_Dura Lex-585 Cine Club | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_1** | Sf_aAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_1 | | | | | | | Sf_IAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_1 | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_2** | Sf_aAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_2 | | | | | | | Sf_IAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_2 | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_3** | Sf_aAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_3 | | | | | | | Sf_IAP_Ot_Pezzino_Diseños para la orquesta El sueño americano_3 | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Anselmo Grau con todo mi sentir** | aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Anselmo Grau con todo mi sentir_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_AS-Pezzino_Anselmo Grau con todo mi sentir | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Canto de Pampa y Cardones** | Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Canto de Pampa y Cardones | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Canto de Pampa y Cardones | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Eduardo Falu** | Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Eduardo Falu | | | | | | | Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Eduardo Falu | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Exitos en cumbia** | aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Exitos en cumbia_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_AS-Pezzino_Exitos en cumbia | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_La boheme puccini** | Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_La boheme puccini | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_La Boheme Puccini | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1974_wCP_Vinilo_AS-Palleiro_Marchas militares españolas** | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1974_wCP_Vinilo_AS-Palleiro_Marchas militares españolas | 1974_wCl_Vinilo_AS-Palleiro_Marchas militares españolas | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Liszt rapsodias hungaras** | aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Liszt rapsodias hungaras_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_AS-Pezzino_Liszt rapsodias hungaras | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Mozart Sonatas** | aAP_Vinilo_Pezzino_Mozart Sonatas_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Mozart sonatas | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Nos llaman los andariegos** | aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Nos llaman los andariegos_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_AS-Pezzino_Nos llaman los andariegos | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Andrés Segovia** | Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_Andrés Segovia | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Andrés Segovia | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_The atlantic sound** | Sf_aAP_Vinilo_AS-Pezzino_The atlantic sound | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_AS-Pezzino_The atlantic sound | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Ana Maria Iriate-Falla el amor brujo** | Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Ana Maria Iriate-Falla el amor brujo | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Ana Maria Iriarte Falla el amor brujo | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1970-circa_aAP_Vinilo_Pezzino_Bajo el signo del tango** | Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Bajo el signo del tango | | 1970-circa_cAP_Vinilo_Pezzino_Bajo el signo del tango | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1971_wCP_Vinilo_Palleiro_14 de cobian y cadicamo Alberto Di Paulo y su octeto de tango** | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Vinilo_Palleiro_14 de cobian y cadicamo Alberto Di Paulo y su octeto de tango | 1971_wCl_Vinilo_Palleiro_14 de Cobian y cadicamo Alberto Di Paulo y su octeto de tango | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Canciones Navideñas.jpg** | aAP_Vinilo_Pezzino_Canciones Navideñas_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Canciones Navideñas | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Fiesta in Madrid** | Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Fiesta in Madrid | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Fiesta in Madrid | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Navidad en el Uruguay** | Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Navidad en el Uruguay | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Navidad en el Uruguay | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Songs of Israel** | aAP_Vinilo_Pezzino_Songs of Israel_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Songs of Israel | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Vinilo_Pezzino_Una noche en el tropico** | aAP_Vinilo_Pezzino_Una noche en el tropico_Sf | | | | | | | Sf_IAP_Vinilo_Pezzino_Una noche en el trópico | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1974_wCl_Vinilo_AS-Bresciano_Daniel Viglietti Trópicos** | | | | Sf_cAS_Vinilo_AS-Bresciano_Viglietti-Tropicos | | | | | | | | | | | | | | | 1974_wCl_Vinilo_AS-Bresciano_Daniel Viglietti Trópicos | | | | 0 |
| **1958-circa_wLP_Afiche_AS-Sábat_Gigi** | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_Gigi | | | | | | | | | Sf_pIWIW_Afiche_AS_Gigi | Sf_pLB_Afiche_AS-Sábat_Gigi | Sf_rC_Afiche_AS_Gigi | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_Gigi | | 4 |
| **1958_IAP_Publicación_Pezzino_Costado triste Poemas Luis Alberto Varela** | | | 1957-circa_cAP_Publicación_Pezzino_Costado triste Poemas Luis Alberto Varela | | | | | 1958_IAP_Publicación_Pezzino_Costado triste Poemas Luis Alberto Varela | | | | | | | | | | | | | | 1 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1958_aAP_Publicacion_AS-Pezzino_La pena desnuda poema Julio Moncada** | 1958_aAP_Publicacion_Pezzino_La pena desnuda poema Julio Moncada | | | 1957-circa_cAP_Publicación_Pezzino_La pena desnuda poema Julio Moncada | | | | | 1958_IAP_Publicación_Pezzino_La pena desnuda poema Julio Moncada | | | | | | | | | | | | | | | | 2 |
| **1960-circa_wLP_Afiche_AS-Sábat_Bienvenido Nat King Cole** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_Bienvenido Nat King Cole | | | | | | | | | | | | | | | | Sf_wCi_Afiche_AS-_Sábat_Bienvenido Nat King Cole | 1960-circa_wLP_Afiche_AS_Bienvenido Nat King Cole | | | 2 |
| **1960_wLP_Afiche_AS-Barnes_Andorra** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_Andorra | | | | | | | | | | | | | | | | | 1960_wLP_Afiche_AS_Andorra | | | 1 |
| **1964_cAS_Afiche_AS-Barnes_Cine 64** | | | | | 1964_cAS_Afiche_AS-Barnes_Cine 64 | | | | | | | | | | | 1964_aLB_Afiche_AS_Cine 64 | | | | | | | | | | 1 |
| **1957_cAS_Afiche_AS-Sábat_2do gran concierto de jazz** | | | | | 1957_cAS_Afiche_AS-Sábat_2do gran concierto de jazz | | | | | | 1957_IDPP_Afiche_AS-Sábat_2do gran concierto de jazz.jpg | | | | | | Sf_rC_ Afiche_AS_ 2do gran concierto de jazz.jpg | | | | | | | | | 2 |
| **1958-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_1er Festival de swing 3er gran concierto de jazz** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_1er Festival de swing 3er gran concierto de jazz.1ser | | | | | | | | | | | | Sf_rC_ Afiche_AS_ 1er festival de swing 3er gran concierto de jazz | | | | | | | | | 1 |
| **1960-circa_wCi_Afiche_AS-Sábat_Hot Club Concierto de jazz** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_Hot Club Concierto de jazz | | | | | | | | | | | | | | | | Sf_wCi_Afiche_AS-Sábat_Hot Club concierto de Jazz | | | | 1 |
| **1960_wLP_Afiche_AS-Barnes_El enemigo del pueblo** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_El enemigo del pueblo.jpg | | | | | | | | | | | | | | | | | 1960_wLP_Afiche_AS_El enemigo del pueblo | | | 1 |
| **1960_cAS_Afiche_AS-Barnes_Exposición internacional de afiches** | | | | | 1960_cAS_Afiche_AS-Barnes_Exposición internacional de afiches | | | | | | | | | | | | | | | | 1960_wCi_Afiche_AS_Exposición internacional de afiches | | | | 1 |
| **1982_wCi_Afiche_Alies_23a feria nacional de libros grabados dibujos y artesanias** | | | | | | | | | | | | 1982_IHD_Afiche_Alies_23a Feria nacional de libros grabados dibujos y artesanias | | | | | | | | 1983_wCi_Afiche_Alies_23a Feria nacional de libros grabados dibujos y artesanias | | | | 1 |
| **1960_cAS_Afiche_AS-Barnes_Festival y congreso internacional de titeres de guante.jpg** | | | | | 1960_cAS_Afiche_AS-Barnes_Festival y congreso internacional de titeres de guante.jpg | | | | | | 1960_IDPP_Afiche_AS-Barnes_Festival y congreso internacional de titeres de guante | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1960-circa_wLP_Afiche_AS-Barnes_Llave su hogar a Piriápolis** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_Llave su hogar a Piriápolis | | | | | | | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-Barnes_Llave su hogar a Piriápolis | | | | | | | | 1960-circa_wLP_Afiche_AS-Barnes_Llave su hogar a Piriápolis | | | 2 |
| **1960-circa_pLB_Afiche_AS-Barnes_Propiedad horizontal en la rambla piriápolis.jpg** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_Propiedad horizontal en la rambla piriápolis. jpg | | | | | | | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-Barnes_Propiedad horizontal rambla Piriápolis | | | | | | | | | | 1 |
| **1960-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_Arquitectura rifa en carrasco** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_Arquitectura rifa en carrasco | | | | | | | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-Barnes_Arquitectura rifa en carrasco | | | | | | | | | | 1 |
| **1958-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_Titeres el Calpón** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Barnes_Titeres el Calpón | | | | | | | | | | | | Sf_rC_ Afiche_AS_ Titeres El Calpón | | | | | | | | | 1 |
| **1958_wLP_Afiche_AS_Titeres el Calpón** | | | | | | | | | | | | | | Sf_pIWIW_Afiche_AS_Titeres el Calpón | | | | | | | | | 1958_wLP_Afiche_AS_Titeres el Calpón | | 1 |
| **1964_cAS_Afiche_AS-Loureiro_Cursos internacionales de verano UDELAR** | | | | | 1964_cAS_Afiche_AS-Loureiro_Cursos internacionales de verano UDELAR | | | | | | | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-Loureiro_Cursos internacionales de verano UDELAR | | | | | | | | | | 1 |
| **1958_pLB_Afiche_AS-Loureiro_Expone AS** | | | | | 1958_cAS_Afiche_AS-Loureiro_Expone AS | | | | | | | | | | | 1958_pLB_Afiche_AS_Expone AS | | | | | | | | | | 1 |
| **1960-circa_wLP_Afiche_AS-Loureiro_Arquitectura brasileña** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Loureiro_Arquitectura Brasileña | | | | | | | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-_Loureiro_Arquitectura brasileña | | | | | | | | 1960-circa_wLP_Afiche_AS_Arquitectura brasileña | | | 2 |
| **1971_wCP_Vinilo_AS-Palleiro_Del templao Olimareños** | | | | | 1970-circa_cAS_Vinilo_As-Palleiro_Del Templao-Olimareños | | | | | | | 1971_IHD_Vinilo_AS-Palleiro_Del templao Olimareños | | | | SF_aLB_Vinilo_AS-Palleiro_Del Templao Olimareños | | | | 1972_wCa_Vinilo_Palleiro_Del templao Olimareños | 1971_wCP_Vinilo_Palleiro_Del templao Olimareños | 1972_wCi_Vinilo_Palleiro_Del templao olimareños | | | 5 |
| **1972-1974_wCa_Vinilo_Palleiro_Que pena Olimareños** | | | | | 1970-circa_cAS_Vinilo_As-Palleiro_Que pena-Olimareños | | | | | | | | | | | | | | | 1972_wCa_Vinilo_Palleiro_Que pena Olimareños | 1974_wCP_Vinilo_Palleiro_Que pena Olimareños | | | | 2 |
| **1960-circa_cAS_Afiche_AS-Pieri_La princesa Clarisa** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Pieri_La princesa Clarisa | | | | | | | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-Pieri_La princesa Clarisa | | | | | | | | | | 1 |
| **1957_wLP_Afiche_AS-Sábat_Bienvenido Louis Armstrong** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_Bienvenido Louis Armstrong | | | | | | 1957_IDPP_Afiche_AS-Sábat_Bienvenido Louis Armstrong | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-_Sábat_Bienvenido Louis Armstrong | | | | | | | | 1960-circa_wLP_Afiche_AS-Sábat_Bienvenido Louis Armstrong | | | 3 |
| **1972_wCP_Vinilo_AS-Palleiro_Rare items Louis Armstrong** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1972_wCP_Vinilo_AS-Palleiro_Rare items Louis Armstrong | 1972_wCi_Vinilo_AS-Palleiro_Rare items Louis Armstrong | | | | 1 |
| **1960-circa_pLB_Afiche_AS-Sábat_Hot Club Woody Herman his third herd** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_Hot Club Woody Herman his third herd | | | | | | | | | | | SF_aLB_Afiche_AS-Sábat_Hot Club Woody Herman his third herd | | | | | | | | 1960-circa_wLP_Afiche_AS-Sábat_Hot Club Woody Herman his third herd | | | 2 |
| **1957_wLP_Afiche_AS-Sábat_La opera de dos centavos** | | | | | 1957_cAS_Afiche_AS-Sábat_La opera de dos centavos | | | | | | 1957_IDPP_Afiche_AS-Sábat_La opera de dos centavos | | | | | | | | | | | | 1957_wLP_Afiche_AS-Sábat_La opera de dos centavos | | | 2 |
| **1960_wLP_Afiche_AS-Sábat_Mo Liere** | | | | | 1960-circa_cAS_Afiche_AS-Sábat_Mo Liere | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1960_wLP_Afiche_AS_Mo Liere | | | 1 |
| **1960-circa_cAS_Publicación_AS-Sábat_Teatro independiente-La opera de dos centavos** | | | | | 1960-circa_cAS_Publicación_AS-Sábat_Teatro independiente-La opera de dos centavos | | | | | | | | | | Sf_pIWIW_Publicación_AS_Teatro independiente-La opera de dos centavos | | | | | | | | | | | 1 |
| **1960_cAS_Publicación_AS-Barnes_Cancionero infantil** | | | | | 1960_cAS_Publicación_AS-Barnes_Cancionero infantil | | | 1960_ISA_Publicación_AS-Barnes_Cancionero infantil | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1963_cAS_Vinilo_As-Bresciano_Daniel Viglietti-Canciones Folklóricas y 6 impresiones para canto y guitarra.jpg** | | | | | Sf_cAS_Vinilo_As-Barnes_Daniel Viglietti-Canciones Folklóricas y 6 impresiones para canto y guitarra | | | | | | SF_IDPP_Vinilo_Bresciano_Daniel Viglietti seis impresiones para canto y guitarra | | | | | | | | | | | 1963_wCi_Vinilo_AS-Bresciano_Daniel Viglietti seis impresiones para canto y guitara | | | 0 |
| **1971_wLP_Vinilo_AS-Barnes_Viglietti-Canciones chuecas** | | | | | Sf_cAS_Vinilo_AS-Bresciano_Viglietti-Canciones chuecas | | | | | | | 1971_IHD_Vinilo_AS-Barnes_Daniel Viglietti-canciones chuecas | | | | | | | | 1971_wCa_Vinilo_Barnes_Viglietti-Canciones chuecas | | 1971_wCi_Vinilo_Ci_AS-Bresciano_Daniel Viglietti canciones chuecas | 1971_wLP_Vinilo_Barnes_Viglietti Canciones chuecas | | 4 |
| **1971_pLB_Vinilo_AS-Barnes_Viglietti-Canciones chuecas_parte3** | | | | | Sf_cAS_Vinilo_As-Bresciano_Viglietti-Canciones chuecas_parte2 | | | | | | | | | | | SF_aLB_Vinilo_AS_Viglietti Cancione chuecas | | | | | | | | | | 1 |
| **1960-circa_cAS_Vinilo_As-Barnes_David Oistrakh-Khatchaturian concierto para violin** | | | | | 1960-circa_cAS_Vinilo_As-Barnes_David Oistrakh-Khatchaturian concierto para violin | | | | | | | | | | | | | Sf_rR_Vinilo_AS_David Oistrakh-Khatchaturian concierto para violin | | | | | | | | 1 |
| **1974_wCP_Vinilo_AS-Palleiro_Ethel Morales** | | | | | 1970-circa_cAS_Vinilo_As-Palleiro_Ethel Morales.jpg | | | | | | | | | | | | | | | | 1974_wCP_Vinilo_AS-Palleiro_Ethel Morales | | | | 1 |
| **1960-circa_pLB_Vinilo_AS-Sábat_Palacio de la música** | | | | | 1960-circa_cAS_Vinilo_As-Sábat_Palacio de la música.jpg | | | | | | | | | | | SF_pLB_Vinilo_AS-Sábat_Palacio de la música | | | | | | | | | | 1 |
| **1975_eFA_Logo_AS-Alvarez Cozzi_Favaro estudio de arquitectura** | | | | | | 1975_eFA_Logo_AS-Alvarez Cozzi_Favaro estudio de arquitectura | | | | | | | | | | | | | | | | 1975_wCi_Logo_Alvarez Cozzi_Sit.|jpeg | 1974_wLP_Logo_Álvarez Cozzi_Arquitecto Favaro | | | 2 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1975_eFA_Logo_AS-Alvarez Cozzi_Sondor sello discográfico** | | | | | 1975_eFA_Logo_AS-Alvarez Cozzi_Sondor | | | | | | | | | | | | | | | | SF_wCI_Logo_Alvarez Cozzi_Sondor | 1975_wLP_Logo_Álvarez Cozzi_Sondor sello discográfico | | | 2 |
| **1976-circa_eFA_Viniło_AS-Alvarez Cozzi_Los mensajeros-tiempo América** | | | | | 1976-circa_eFA_Viniło_AS-Alvarez Cozzi_Los mensajeros-tiempo América | | | | | | | | | | | | | | | | 1976_wGI_Viniło_Alvarez Cozzi_Los mensajeros-tiempo América | | | | 1 |
| **1971_eFA_Viniło_AS-Alvarez_Miguel y el comite para hacer música para hacer** | | | | | 1971_eFA_Viniło_AS-Alvarez_Miguel y el comite para hacer música para hacer | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wGI_Viniło_AS-Álvarez Cozzi_Miguel y el comité para hacer música | | | | 1 |
| **1970-1971_wLP_Viniło_AS-Álvarez Cozzi_Milonga brava** | | | | | 1970_eFA_Viniło_AS-Alvarez_Milonga braba.tif | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wLP_Viniło_Álvarez Cozzi_Milonga brava.jpg | 1971_wML_Viniło_AS_Milonga brava | | 1 |
| **Viniło_Palleiro_El sindykato_1972** | | | | | | | | | | | | x | | | | | | | x | x | | | | | | 0 |
| **1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Traigo salsa** | | | | | | | | | SF_ICDE_Viniło_AS-Palleiro_Traigo salsa | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Traigo salsa | 1971_wGI_Viniło_AS-Palleiro_Traigo Salsa | | | | 2 |
| **Sf_rR_Aviso publicitario_AS_Rifa arquitectura-Viva en el grillo** | | | | | | | | | | | SF_IHD_Aviso publicitario_AS_Rifa arquitectura-viva en el grillo | | | | | | SF_rR_Aviso publicitario_AS_Rifa arquitectura-Viva en el grillo | | | | | | | | 1 |
| **SF_IHD_Ilustración_AS_Equipo AS** | | | | | | | | | | | SF_rR_Ilustración_AS_Equipo AS | | | | | | SF_rR_Ilustración_AS_Equipo AS | | | | | | | | 1 |
| **1960-circa_wLP_Afiche_AS_Los fracasados** | | | | | | | | | | | | | SF_pIkYAI_Afiche_AS_Los fracasados | | SF_rC_Afiche_AS_Los fracasados | | | | | | 1960-circa_wLP_Afiche_AS_Los fracasados | | | 2 |
| **Afiche_Palleiro_100 años Asociación Rural del Uruguay_1971** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | x | x | | | | | | 0 |
| **Afiche_CI_Palleiro_Ha llegado el tiempo de soñar_1975** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | x | x | | | | | | 0 |
| **Afiche_Palleiro_La loba_1975** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | x | x | | | | | | 0 |
| **Afiche_Palleiro_Monica pone el hombro_1971** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | x | x | | | | | | 0 |
| **Afiche_Palleiro_Nueva canción chilena_1971** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | x | x | | | | | | 0 |
| **1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Ike y Tina Turner-the hunter** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Ike y Tina the hunter Turner | 1971_wGI_Viniło_AS-Palleiro_Ike y Tina Turner the hunter | | | | 1 |
| **1971-1972_wLP_Viniło_AS-Palleiro_Abracadabra-la pandilla y otros.jpg** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1972_wCP_Viniło_Palleiro_Abracadabra-la pandilla y otros | 1972_wGI_Viniło_Palleiro_Abracadabra-la pandilla y otros | 1971_wLP_Viniło_AS_Abracadabra-la pandilla y otros | | | 2 |
| **1971-1972_wML_Viniło_AS-Palleiro_Abracadabra** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1972_wCP_Viniło_Palleiro_Abracadabra | 1972_wGI_Viniło_Palleiro_Abracadabra | | 1971_wML_Viniło_AS_Abracadabra | | 2 |
| **1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Tschaikowsky El cascanueces** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Tschaikowsky El cascanueces | 1971_wGI_Viniło_AS-Palleiro_Tschaikowsky El cascanueces | | | | 1 |
| **Sf_aAP_Afiche_Pezzino_Cine política y sociedad** | Sf_aAP_Afiche_Pezzino_Cine política y sociedad | | | | | | | Sf_IAP_Afiche_Pezzino_Cine política y sociedad | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **Sf_wCP_Viniło_Palleiro_Canaro Francisco Amor** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | Sf_wCP_Viniło_Palleiro_Canaro francisco Amor | Sf_wGI_Viniło_Palleiro_Canaro Francisco Amor | | | | 1 |
| **1973_wGI_Viniło_Barnes_Araca la cana** | | | | | | | | | | | | | | | | 1973_wCa_Viniło_Barnes_Araca la cana | | | | 1973_wGI_Viniło_Barnes_Araca la cana | | | | | 1 |
| 1972_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Alberto Closas | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1972_wCP_Viniło_Palleiro_Alberto Closas | 1972_wGI_Viniło_Palleiro_Alberto Closas | | | | 1 |
| **1972_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Instrospeccion Joe South** | | | | | 1970-circa_cAS_Viniło_As-Palleiro_Instrospeccion-Joe South | | | | | | | | | | | | | | 1972_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Introspeccion Joe South | 1972_wGI_Viniło_CI_AS-Palleiro_Introspeccion Joe South | | | | 2 |
| **1971-1972_wGI_Viniło_Barnes_Greffet dit prevert** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1972_wGI_Viniło_Barnes_Greffet dit prevert | 1971_wLP_Viniło_Barnes_Greffet dit prevert | | | | 1 |
| **1972_wCa_Viniło_AS-Palleiro_Del templao Olimareños_partez** | | | | | 1970-circa_cAS_Viniło_As-Palleiro_Del Templao-Olimareños_Parte 2.jpg | | | | | | | | | | | 1972_wCa_Viniło_Palleiro_Del templao Olimareños_parte 2 | | | | | | | | | | | 1 |
| **1972_wCa_Viniło_AS-Palleiro_Que pena Olimareños_partez** | | | | | 1970-circa_cAS_Viniło_As-Palleiro_Que pena-Olimareños_Parte 2 | | | | | | | | | | | 1972_wCa_Viniło_Palleiro_Que pena Olimareños_parte 2 | | | | | | | | | | | 1 |
| **1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Festival de éxitos en folklore** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniło_Palleiro_Festival de éxitos en folklore | 1971_wGI_Viniło_Palleiro_Festival de éxitos en folklore | | Sf_wML_Viniło_AS_Festival de exitos en folklore | | 2 |
| **1952_bADC_Publicacion_AS-Gavrith_96 Cine Club** | | | 1952_bADC_Publicacion_AS_96 Cine Club | | | | | | | | 1952_IHD_Publicacion_AS-Gavrith_96 Cine club | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1958-circa_cAS_Tarjeteria_AS-Barnes_Navidad_2** | | | | | cAS_Tarjeteria_AS-Barnes_Sit_Ca 1960_2 | | | | | | | | | | SF_rC_Tarjeteria_AS_Navidad_2 | | | | | | | | | | | 1 |
| **1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Los guardias de la Paz Marchas militares** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniło_Palleiro_Los guardias de la paz marchas militares | 1971_wGI_Viniło_Palleiro_Los guardias de la paz marchas militares | | | | 1 |
| **1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Ruben Carambula el amigo de los niños** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_Ruben Carambula el amigo de los niños | 1971_wGI_Viniło_AS-Palleiro_Ruben Carambula el amigo de los niños | | | | 1 |
| **1971_wCP_Viniło_AS-Palleiro_El gran romántico** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniło_Palleiro_El gran romántico | **1971_wGI_Viniło_Palleiro_El gran romántico** | | | | 1 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1971_wCl_Logo_Barnes_Ayuntacabé sello discográfico** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCl_Logo_Barnes_Ayuntacabé discos | 1970-circa_wLP_Logo_Barnes_Ayuntacabé sello discográfico / 1970-circa_wLP_Logo_Barnes_Tacuabé | | | 2 |
| **1971_wCP_Viniilo_AS-Palleiro_Organito de la tarde Miguel Villasboas** | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniilo_AS-Palleiro_Organito de la tarde Miguel Villasboas | 1971_wCl_Viniilo_AS-Palleiro_Organito de la tarde Miguel Villasboas | | | | 1 |
| **1969-1971_wCP_Viniilo_AS-Palleiro_Zitarrosa 4** | | | | | | | | | | | | | | | | | 1969_wCa_Viniilo_Palleiro_Zitarrosa 4 | 1971_wCP_Viniilo_Palleiro_Zitarrosa 4 | | | | | 1 |
| **1963-1971_wML_Viniilo_AS_Maria Elena Walsh Canciones para mirar** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wLp_Viniilo_AS_Maria Elena Walsh canciones para mirar | 1963_wML_Viniilo_AS_Maria Elena Walsh Canciones para mirar | | 1 |
| **1963_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Entre bueyes no hay comadas** | 1963_aAP_Afiche_AS-Pezzino_Entre bueyes no hay comadas | | | | 1963_cAS_Afiche_AS-Loureiro_Entre bueyes no hay comadas | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1959_pIWIW_Aficha_AS_Exposición internacional de arte contemporaneo** | | | 1959_bADC_Afiche_AS_Exposición internacional de pintura contemporanea | | | | | | | | | | | 1959_pIWIW_Afiche_AS_Exposición internacional de pintura contemporanea | | | | | | | | | | 1 |
| **1957_s3P_Folletería_AS_Fiesta benefica para internado** | | | | | | | 1957_s3P_Folletería_AS_Sit | | | | | | | | SF_rC_Folletería_AS_Fiesta benefica para internado | | | | | | | | | 1 |
| **1956_aAP_Publicacion_AS-Pezzino_Volti e Immagini del Cinema Muto Italiano-352 Cine Club** | 1956_aAP_Publicacion_AS-Pezzino_Volti e Immagini del Cinema Muto Italiano-352 Cine Club.jpg | | | 1956_cAP_Publicacion_Pezzino_Volti e Immagini del Cinema Muto Italiano-352 Cine Club | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| **1971_wCP_Viniilo_AS-Palleiro_O fino da roça** | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1971_wCP_Viniilo_Palleiro_O fino da roça | 1971_wCl_Viniilo_AS-Palleiro_O fino da roça | | | | 1 |
| 1960-circa_wML_Viniilo_AS_Connie Francis | | | | | | | | | | | | | | | | SF_rR_Viniilo_AS_Connie Francis | | | | | Sf_wML_Viniilo_AS_Connie francis | | 1 |
| 1960-circa_s3P_Afiche_AS-Pieri_Rifa de Arquitectura en Carrasco | | | | | cAS_Afiche_AS-Pieri_Rifa de Arquitectura en Carrasco_Cir1960 | | Sf_s3P_Afiche_AS_Arquitectura rifa | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |

# 5.7 Recomendaciones de uso para Base documental gráfica AS

Para optimizar el trabajo con la Base documental gráfica de AS se recomienda su uso junto con el motor de búsqueda incluído en cualquier sistema operativo. A continuación se sugieren los pasos para su rápida implementación:

1. Descargar el archivo “Base documental gráfica AS [Versión 1.0].zip”. El mismo se encuentra dentro de los archivos anexos o bien puede descargarse desde el siguiente link: https://drive.google.com/drive/folders/1px7IaO4Ole30xPWgoCMZof9CQnsxfT6A?usp=sharing
2. Extraer el archivo en la ubicación deseada.
3. Acceder a la carpeta “Base documental gráfica AS [Versión 1.0]” desde el motor de búsqueda disponible en su sistema operativo.
4. Realizar la búsqueda según fecha, fuente de origen, tipología, autoría individual y/o palabras claves.[1]

A modo de cierre se ejemplifican con imágenes las distintas situaciones de filtrado y sus correspondientes resultados

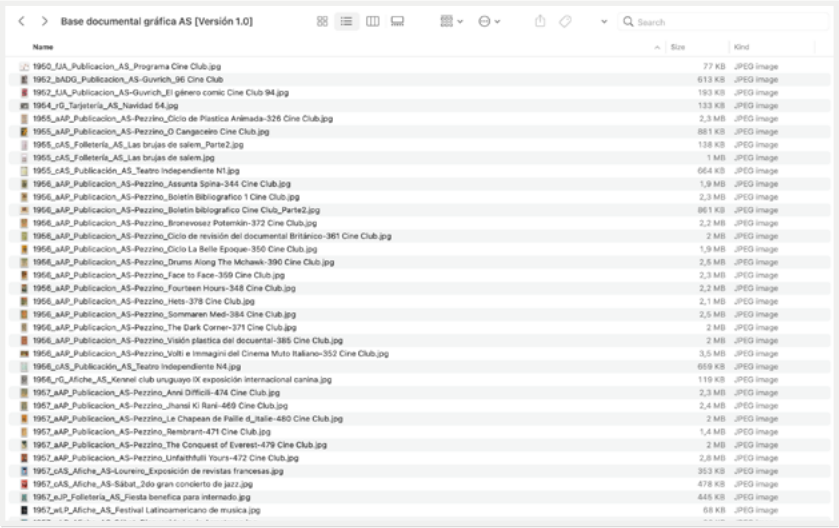
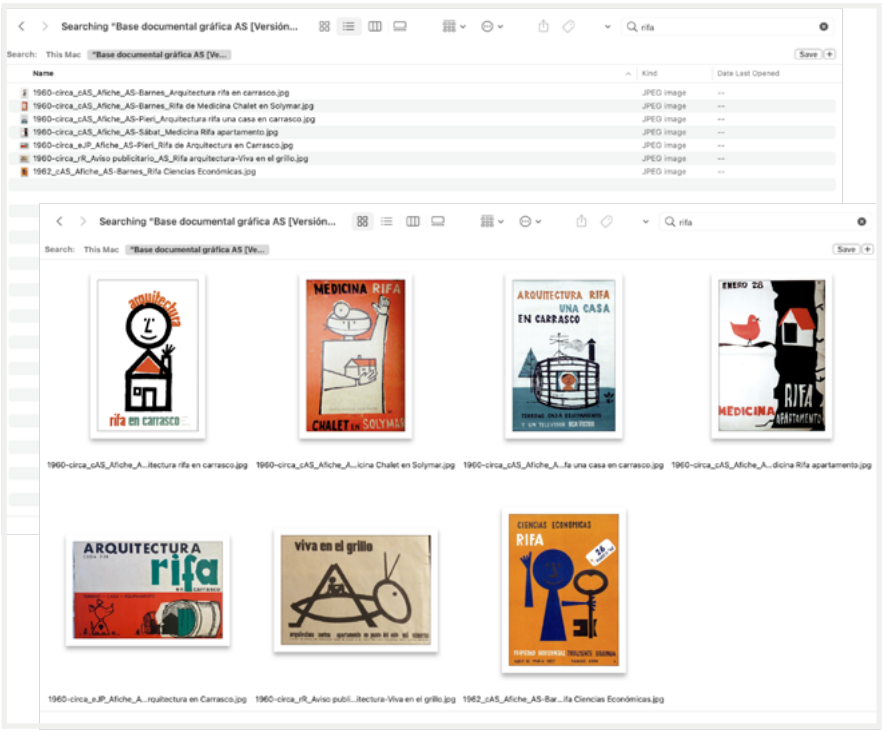



Imagen 15. Base documental sin filtro aplicado. Cuando no se ha realizado ninguna búsqueda, se muestra el total de piezas en orden cronológico.

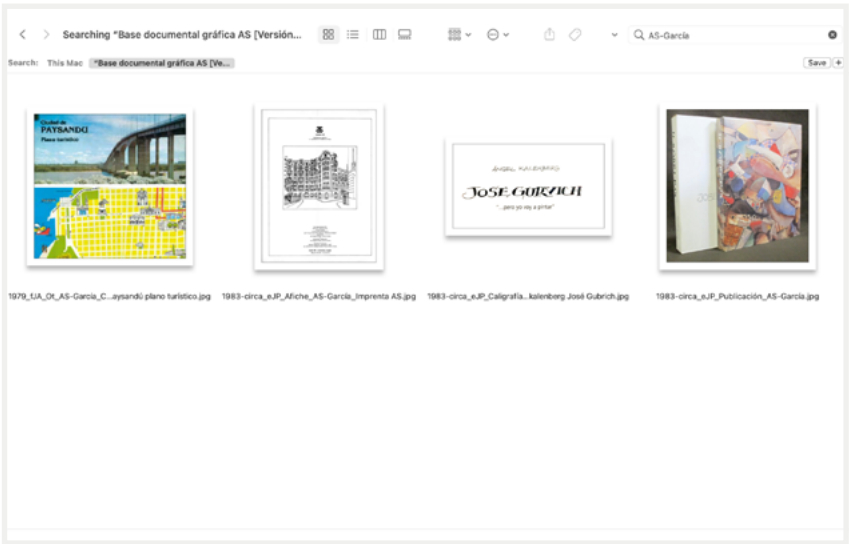
1 Se sugiere leer el anexo “5.2.1 Nomenclatura de la documentación visual” para un mejor aprovechamiento de las posibilidades de búsqueda.Imagen




Base documental filtrada según la palabra clave "rifa". Al ingresar la palabra "rifa" en el buscador se muestran todas las piezas que contienen dicho término en su nombre, en orden cronológico.

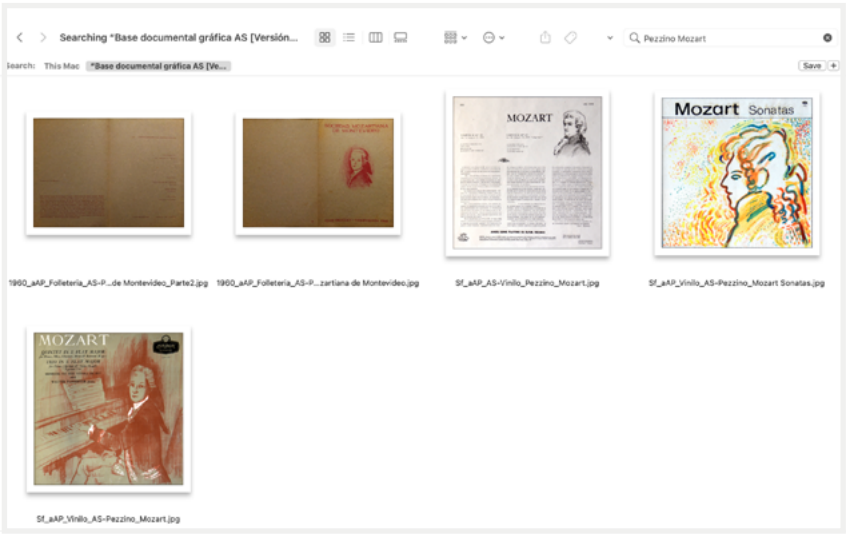
**a.** El resultado se muestra en modo visualización tipo lista.

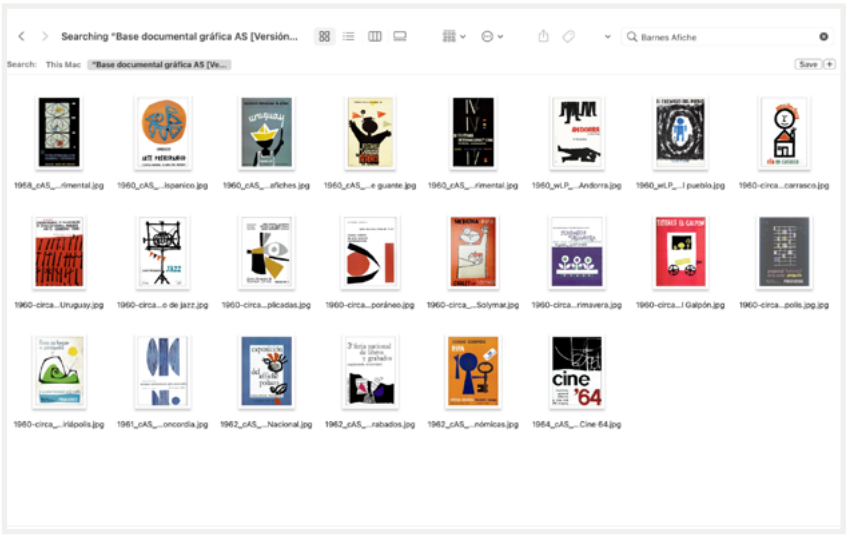
**b.** El resultado se muestra en modo visualización tipo grilla.




Base documental filtrada según una única variable.

Se muestra el resultado de la búsqueda para la autoría "AS-García".

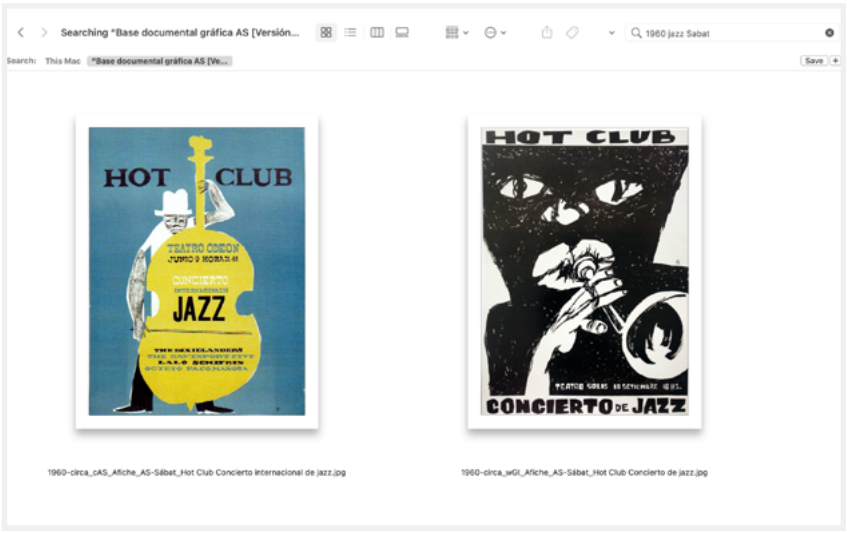



Base documental filtrada según dos variables

a. Se muestra el resultado de la búsqueda para el binomio “Pezzino Mozzart”.

b. Se muestra el resultado de la búsqueda para el binomio “Barnes Afiche”.




Base documental filtrada según tres variables.

Se muestra el resultado de la búsqueda para la combinación "1960 jazz Sabat".

# 5.8 Base documental gráfica AS [Versión 1.0]

El resultado del estudio realizado se materializa en una base documental de 480 reproducciones digitales de piezas efectivamente producidas en AS, con un 75% del total de productos gráficos fechados.

A través de  la base documental propuesta se puede acceder a imágenes clasificadas  que dan cuenta de las distintas tipologías, autores, clientes, cambios tecnológicos e influencias que atraviesan y conforman la historia de la Imprenta AS y que constituyente, de este modo, el relato visual más completo hasta el momento del objeto de estudio.

Se espera que la compilación  resultante funcione como herramienta para la producción de sentido del diseño, facilitando la puesta en diálogo del acervo compilado con futuros vectores de investigación.

Además de la base adjunta, también se puede acceder a dicho material a través del siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1EmPtzyrWSbcsbi2HNcTWpZw67nWsO11Q/view?usp=sharing